il 996

RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

anno V

numero 2

maggio–agosto 2007

il 996

RIVISTA DEL CENTRO STUDI
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

Direttore
Muzio Mazzocchi Alemanni

Direttore responsabile
Franco Onorati

Comitato di redazione
Eugenio Ragni (caporedattore)
Alice Di Stefano (segretaria di redazione)
Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Fabio Della Seta, Stefania Luttazi, Alighiero Maria Mazio, Franco Onorati, Marcello Teodonio, Cesarina Vighy

Autorizzazione del Tribunale di Roma
n. 178/2003 del 18 aprile 2003

Direzione e Redazione
Piazza Cavalieri di Malta 2 – 00153 Roma
tel. 06 5743442

Abbonamenti

Ordinario	€ 35,00
Studenti	€ 15,00
Sostenitore	€ 55,00

Modalità di pagamento
Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato sul c/c bancario n. 650376/37 presso Unipol Banca, 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. Le collaborazioni sono gratuite e su invito. Il materiale non viene restituito.

Finito di stampare nel mese di settembre del 2007 dalla tipografia « Braille Gamma S.r.l. » di Santa Rufina di Cittaducale (RI) per conto della « Aracne editrice S.r.l. » di Roma

anno V, numero 2, maggio–agosto 2007

ISBN 978–88–548–1301–4
ISSN 1826–8234

€ 10,00

Editore
Aracne editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
redazione: (06) 72672222 – telefax 72672233
amministrazione: (06) 93781065

SOMMARIO

Iperboli in divisa
Bulli, bravi e capitani da Ruzante
alla Commedia dell'Arte

di Stefania Luttazi 5

...ecchet'addosso un prete che te ne frega
L'anticlericalismo del Belli

di Bruno Torreggiani 39

Da Berneri a Trilussa
La ricezione letteraria del
giudaico-romanesco nella letteratura

di Claudio Costa 47

Come un zan Giobbe
immezzo ar monnezzaro
Teodicea cristiana e Ateodicea illuministica
nei *Sonetti* di Giuseppe Gioachino Belli

di Elio Di Michele 69

Cronache

a cura di Franco Onorati 95

Recensioni

Una recensione da recensire
di Claudio Sterpi 99

In ricordo di Luigi Meneghello, scrittore del «dispatrio»
La sua storia – Dal Partito d'Azione all'università inglese 101
Il ricordo – La sua ultima laurea
di GIULIO FERRONI 101
A proposito delle *Opere scelte* di Luigi Meneghello
di SABINO CARONIA 102

Un saggio di Giachery sul poeta romanesco Quel Dante di un Belli!
di PIETRO GIBELLINI 107

Libri ricevuti
a cura di LAURA BIANCINI 109

Iperboli in divisa

Bulli, bravi e capitani da Ruzante alla commedia dell'Arte

DI STEFANIA LUTTAZI

Esagerazione dei propri meriti, se non addirittura la vuota millanteria; cura attentissima per l'aspetto esteriore; aggressività e la disponibilità ad atteggiamenti, e a volte a comportamenti, violenti; compiacimento per veri o immaginati successi con le donne, verso le quali mostra comunque generalmente un certo disprezzo; una forte psicodinamica di gruppo, che incrina la capacità di imporsi in un contesto di isolamento, e l'assoluto bisogno di un pubblico per le proprie imprese: questi i tratti caratterizzanti del bullo d'ogni tempo, che ha assunto aspetti differenti nelle varie epoche storiche, pur mantenendo una notevole continuità psicologica e antropologica; soprattutto, sono intervenuti dei mutamenti nelle modalità e negli scopi delle rappresentazioni artistiche, drammatiche e letterarie del personaggio.

Se il teatro cinquecentesco permette di tracciare la parabola completa del personaggio del bullo in tutte le sue varietà, particolarmente interessante, dal punto di vista della nostra indagine, è tuttavia un testo per così dire "tecnico", *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, di Tommaso Garzoni (Venezia 1584). Predicatore ed erudito dotato di una buona dose di eclettismo, Garzoni compilò un'enorme enciclopedia di tutte le figure sociali a lui note, dal fornaio alla meretrice, dal sarto all'attore di professione, non tralasciando neppure il ladro; e uno dei discorsi in cui articola la propria opera si intitola significativamente *De Bulli, o Bravazzi, o Spadacini, o Taglianti, o Sgherri di Piazza.*

Dopo aver ricordato il valore e la funzione dei gladiatori, Garzoni descrive la realtà a lui contemporanea, caratterizzata da una quantità enorme di soldataglia mercenaria, di militi degli eserciti invasori francesi e spagnoli, e di personaggi più o meno loschi continuamente impegnati in strategie di sopravvivenza per far fronte alla durissima crisi economica in cui erano precipitati quasi tutti gli Stati della penisola, ricordando:

> Ma bene innumerabili, e infiniti son quelli, che non son bravi d'altro, che di cianze, e di parole; e inanzi che s'attachino le pugne, e le scaramuccie, si dimostrano tutti Hettori, e tanti Achilli, ma principiato il giuoco, a guisa di Trasoni, si pongono le gambe in spalla fuggendo a più potere, per non restar feriti, e malamente ruinati[1].

La prima caratteristica sottolineata da Garzoni è la millanteria, la spacconeria cui corrisponde una fondamentale viltà, vale a dire proprio il tratto tipico di tutti i bulli e i bravi da commedia; interessante appare il richiamo ad alcuni grandi miti letterari, Ettore e Achille come personificazioni del coraggio e del valore, e al terenziano Trasone come supremo esempio di codardia: personaggi che, insieme ai paladini dei poemi cavallereschi, sono spesso citati anche nelle tirate di molti bravi e capitani di palcoscenico. Garzoni dedica però la propria attenzione anche a quelli che temibili lo sono per davvero:

> Quelli, c'han la natura più vivace, e risentita, entrano coraggiosamente come Bacchij, e Turboni, dentro nel macello, e al solo odore delle quistioni, si fanno avanti, mostrando con la spada in mano quanto sian prodi, e valorosi d'animo, e di corpo [...]; ove per mala sorte delle prodezze loro spargono i fatti, la terra trema, l'inferno paventa, e'l ciel resta commosso d'infinito terrore, che lo preme, ogni dì, ogni hora, ogni punto, non parlan d'altro, che d'uccisioni, di tagliar gambe, di romper braccia, di spezzar la schiena a qualch'uno: questo è l'oggetto de' lor pensieri, questo è il soggetto della lor professione; questo è l'intento de gli animi loro certamente nutriti d'acciaro, o dalle miniere del ferro generati. Per studio non hanno altro, che'l pensar d'uccider questi, e quelli, per scopo, altro, che il vendicare i torti del mondo, c'hanno sì a petto, per favore, altro, che servir gli amici con far macello de gli inimici[2].

1. T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Venezia, G.B. Somasco, 1586, p. 804.
2. GARZONI, cit., pp. 804–805.

A questo proposito, io credo non sia inutile sottolineare un dato all'apparenza ovvio, ma essenziale: nella realtà del tempo, la prepotenza e la soperchieria erano aspetti che condizionavano la quotidianità di un numero considerevole di persone; e gli effetti della violenza, che fosse quella guerresca degli eserciti o quella privata delle bande, erano costantemente sotto gli occhi di tutti (persone mutilate o segnate da ferite e cicatrici erano uno spettacolo comune). Soltanto tenendo presente questo aspetto si può comprendere il meccanismo che era alla base delle tante rappresentazioni comiche del tipo del bravaccio o del bullo: una rappresentazione apotropaica, in cui attraverso il riso si esorcizzava una paura reale, e si viveva nella fantasia l'intensa soddisfazione derivante dalla messa in ridicolo di una figura che troppo spesso nella vita reale aveva contorni ben più foschi. Ciò vale soprattutto per i testi di natura popolare, in cui è meno accentuato il peso dell'imitazione letteraria di modelli classici, plautini e terenziani in primo luogo. Ma torniamo a Garzoni ed alla sua descrizione dei bulli e dei bravi «di cianze e di parole»:

> Ma quei poltroni, e quelli che sogliamo chiamar communemente Gnatoni da cucina, feccia di bricconi, e schiuma di canaglia, sono totalmente da questi differenti, imperoche a guisa di carboni fan paura con l'aspetto, ma non han veleno di dentro, che possa far nocumento alcuno, e solamente come galloni d'India s'arruffano, e dibatton le fauci, e il becco; ma non passan più oltre, salvo che dove trovano il terreno alquanto molle. Il proprio di cotesti è di portar sempre novelle in volta, star su le pratiche d'avisar secretamente i lor padroni, e Signori, dar quelle relationi, che piaccion loro; adular con le parole, ingannar con le trovate, seminar zizania, generar dissensione, partorir malevolenze, farsi amici quei, che gli mantengono, e prevalersi del lor pane senza punto meritarlo[3].

Due dunque gli elementi chiave del bravo: l'approfittare dei più deboli, gli unici con cui egli abbia il coraggio di misurarsi, e la messa in atto di una serie di strategie per fuggire le attività lavorative tradizionali, in un'opposizione all'ordine costituito che si traduce in un implicito rifiuto dell'etica cristiana del lavoro come valore. A questo si aggiungono alcune caratteristiche per così dire esteriori:

> La matina si levano dal letto, e subito si calzano le maglie, si pongono il giacco, e il piastrino indosso, il zuchetto in testa, le manopole, o i guanti da

3. GARZONI, cit., pp. 805–806.

presa in mano, la spada, e il pugnale da canto, l'arcozugietto nella sacca, e le sue bale di ferro ne i bragoni, e così armati come un S. Giorgio van tirati su la gamba fuor di casa, danno una volta alla piazza, e con quattro ricercate si fan patroni di tutto il campo; si fanno urtar la spada nella polpa della gamba; tengon la man sul pomo del continuo, e tagliandola per dritto, e per traverscio, si fan guardar da tutta la brigata, che si ritrova in piazza, ognuno dice, guarda che spezza maglie, che mangia cadenazzi [...][4].

L'eleganza ostentata, la grande cura per il proprio aspetto esteriore è dunque l'altra caratteristica del bravo e del bullo. Il bullo in ogni caso non possiede una vita autonoma, ma vive soltanto all'interno di un gruppo, o davanti al pubblico delle sue vittime potenziali:

Indi se ne vanno in frotta a caminar per le contrade, e quanti n'incontrano con tutti fan del Gradasso, addimandando la strada, e co' suoi pennacchini alla Guelfa, o alla Ghibellina van sventolando arditamente, acciò siano tenuti per gli più bravi spadacini della terra. Di poi si fermano in su un canton di strada, e qui raccolto il cerchio, danno la burla a quanti passano; si fan far di beretta da chi gli piace; dan la quadra alle massare; dan la berta alle padrone fermano per forza i servitori; e hor con questa, hor con quell'altra stranezza usata da loro, si dilettano d'esser chiamati sgherri, e d'acquistarsi il nome di scavezza colli[5].

La psicodinamica di gruppo impone gli atteggiamenti e garantisce l'identità personale, soprattutto attraverso l'ostentazione del coraggio, in genere applicato a prove gratuite per puro amore del rischio, piuttosto che a scopi precisi. Il ruolo all'interno del gruppo è determinato proprio dalla temerarietà dimostrata — almeno a parole — e soprattutto dall'efficacia con cui si manifesta la propria virilità:

Hanno costume ancora d'andar per piazza, e come sgherri fermarsi a rimirar le contadine, e l'hortolane, alle quali danno la baia, overo che gli rubbano qualche cosa, overo che le fanno intossichire con gli oltraggi, overo che le fanno gridar come matte co' pizzigoni, che le danno, overo che le fanno partir rosse, e vergognate con le dishonestà che dicono, e che fanno alla presenza loro. Quindi partendosi vanno per le mura a ritrovare i luoghi publici delle meretrici [...][6].

Che di vuota millanteria si tratti per tutti gli atteggiamenti fin qui enumerati, la violenza, l'aggressività, la prepotenza, l'eleganza, il dongiovannismo, Garzoni lo sottolinea ancora una volta in chiusura:

4. GARZONI, cit., p. 806.
5. GARZONI, cit., p. 806.
6. GARZONI, cit., p. 806.

> Ove al tornare a casa, s'incontrano in qualche altri bravi, da' quali son castigati come si deve, perche allhora si scoprono i poltroni non esser buoni d'altro, che da far soperchiarie alla povera gente; imperoche son messi in fuga, son bastonati ben bene, son fiubbati per le feste, perdono le spade, ei fodri, lasciano indietro le manopole, e così le berrette co' pennacchi, e se ne tornano a casa stroppiati, e vituperati eternamente[7].

Il libro di Garzoni costituisce un interessante esempio di studio socio–antropologico, e ci ha permesso di delineare con chiarezza le caratteristiche del personaggio del bullo. Tra il Quattro e il Cinquecento un intero filone di opere di vario genere, nella maggior parte destinate al teatro, vere e proprie commedie o più semplici "contrasti", dà ampio risalto alle figure, variamente connotate, del bullo, del bravo, del fanfarone, del soldato millantatore, del capitano. Si riscontrano testimonianze della fortuna di questo personaggio già in testi quattrocenteschi, ad esempio un sonetto del poeta lombardo Gaspare Visconti, risalente alla seconda metà del secolo, in cui la descrizione di un bravaccio, paragonato al Guiotto protagonista della *Macaronea* di Tifi Odasi, si conclude in questo modo:

> El fa il terribil con la scimitarra,
> ma non ha poi la voglia tanto ria
> come dimostra l'aria sua bizzarra.
> E per ben darti l'arra
> quanto si dee stimar suo turbo ciglio,
> non ha più cor in corpo d'un coniglio[8].

Nonostante il richiamo alla *Macaronea*, va detto che la poesia maccheronica non ha conservato veri tipi di bullo nel senso da noi attribuito al termine: così, per esempio, Fracassus nel *Baldus* di Folengo è un gigante mostruoso, raffigurato con le consuete esagerazioni fantasiose, ma non ha alcun tratto del millantatore. La letteratura quattrocentesca tuttavia mostra già una certa familiarità con il tipo del bravo fanfarone, che diventa un personaggio sempre più frequentemente rappresentato nei primi decenni del XVI secolo. In un opuscolo miscellaneo intitolato *Egloga pastorale de Iustitia*[9], ristampato nel 1513 senza indicazione di luogo, e composto dunque presu-

7. GARZONI, cit., p. 807.
8. Citato da G. SENIGAGLIA in *Capitan Spavento*, Firenze, Bernardo Seeber, 1899, p. 46.
9. SENIGAGLIA, cit., p. 47.

mibilmente nel primo decennio del Cinquecento, è compresa la *Canzona di un bravo*, che si apre con i versi:

Teste e braze getto via
con questo mio squarza polpe
che alle volte in un sol colpe
mille huomini uccideria
Teste e braze getto via.

Il componimento è anonimo, e appare difficile dare delle indicazioni definitive sull'area di provenienza: la lingua è sicuramente di matrice settentrionale, e l'ipotesi di una genesi in area veneta è supportata dal fatto che il testo successivo compreso nell'opuscolo, un *Sonecto del bravo* (che esordisce: «Leze non fan per me mi me n'accorzo») si presenta in un dialetto veneto meglio riconoscibile, su cui evidentemente non ha agito una successiva trascrizione toscana, che potrebbe forse aver interessato la *Canzona*. Senza dubbio si tratta di componimenti di matrice popolareggiante, come si desume anche dal metro di frottola in ottonari con ritornello della *Canzona*. In Veneto d'altra parte proprio in quegli anni cominciavano a circolare commedie, contrasti e componimenti di vario genere dedicati espressamente alla figura del «bulo», o bravo, e definiti correntemente «letteratura alla bulesca» dal titolo del più antico testo di tal genere noto finora, la *Comedia ditta la Bulesca*, che, per diversi indizi interni al testo (ad esempio viene nominata una nota meretrice veneziana, Angela Caga–in–Cale, morta, secondo le indicazioni del *Diario* di Marin Sanudo, nel 1514), può essere collocata verso la metà del secondo decennio del secolo. Questi testi ritraevano il mondo dei bassifondi veneziani, l'ambiente dei protettori e delle prostitute, dei portuali (generalmente, com'è noto, di origine bergamasca) e degli ex–soldati di ventura (sempre pronti, in periodo di pace, a mettersi al servizio di qualche nobile locale come bravi, guardie del corpo, sicari, dato che traevano, secondo la definizione del Consiglio dei Dieci, «i loro mezzi di sussistenza solo dalla spada»); un universo violento e spietato, in cui la sopravvivenza e il successo personale dipendevano dalla sopraffazione e dalla capacità di saper incutere timore. Per i soldati di ventura, sempre alla ricerca di ingaggi, l'interminabile racconto delle proprie gesta sanguinose, debitamente infiorettato di particolari esornativi, costituiva poi una rudimentale quanto indispensabile forma di autopromozione, la strategia di costruzione di un'adeguata reputazione guerresca. Il popolo aveva per questi personaggi appellativi diversi, «buli» o «sbisai», mentre il Vecellio nella sua opera *Habiti antichi et moderni de tutto*

il Mondo (Venezia 1598), descrivendone le fogge del vestire li definisce «sbricchi». Si trattava dunque di una presenza che si faceva sentire fortemente nel tessuto sociale, e che per le sue caratteristiche ben si prestava a fornire materiali alla pratica teatrale: numerose dovevano essere le rappresentazioni «alla bulesca», e i testi che ci sono fortunosamente pervenuti costituiscono probabilmente soltanto la minima parte di una produzione per sua stessa natura effimera, i cui copioni possiamo immaginare che spesso si perdessero e si dimenticassero a spettacolo finito, considerato anche il carattere non ancora professionistico di questo tipo di teatro. La *Bulesca* ad esempio può verosimilmente ascriversi all'ambiente delle Compagnie della Calza, le congreghe di giovani nobili che avevano il compito di allestire spettacoli in occasioni particolari, e mostra i segni di un'origine popolareggiante. I temi sono quelli consueti anche nelle produzioni successive; anzitutto una marcata misoginia, che confina la donna (che in questi testi è sempre una meretrice) al ruolo di puro oggetto di desiderio e di piacere sessuale, e che si esprime in una violenza verbale inaudita, come in questo caso, in cui la gelosia del bravaccio Bio esplode in un torrente di oscenità e di minacce rivolte non solo alla donna, ma anche ai suoi corteggiatori:

Oh là, oh là, putana rota!
Ah, badia scanfardaza! Ah, siagurà!
Ah, vaca da marina! Ah, pota larga!
Ah, cul cusio con stringhe! Ah, buzarà!
Ah, bresaio de cazi! Bresaio? Ah, targa!
Ah, cul de quatro pezi! Ah, pota storta!
Tufo de gambareli e de botarga!
Putana fa gaton! Ah, gata morta!
Socorso de fachini! Ah, bandieraza!
Ah, marchesana! Ah, putana smorta!
Ah, vinti muodi manza pan e spuaza!
Fa' vignir zò quei to sbisai cogioni,
che ghe ne incago a tuti ne la faza[10].

La violenza, lungi dal restare minaccia teorica, dobbiamo immaginare che trovasse spesso pratica attuazione ai danni delle malcapitate; per la verità, le commedie mostrano però in azione soltanto i bulli fanfaroni e rumorosi, ma in ultima analisi innocui, confinando sullo sfondo i veri bravacci, che inevitabilmente mettono in fuga

10. *Comedia ditta la Bulesca*, vv. 213–224, in B.M. DA RIF, *La letteratura «alla bulesca». Testi rinascimentali veneti*, Padova, Antenore, 1984, p. 61.

lo strepitante protagonista, che finisce dunque, come suol dirsi, cornuto e mazziato. Nella *Bulesca* Bio, dopo aver ammannito all'amico Bulle consigli di questo tenore sul comportamento da tenere con le donne:

Àldi, compare, l'è una badiaza;
si fose in ti, al sangue non [val aqua]:
e' ghe farave un sdech in su la faza,
de cotal vena, che unguento né sbiaca
non ghe torave el segno del sperlefo.
Fazo speso cusì, non te dispiaqua.
E' te digo da seno, e non calefo;
l'è bon sempre pestarle, ste bandiere,
e non lasarle mai lecar el sgnefo.
Domanda mo se una de ste sere
e' pestì quella amiga molto ben,
che la non puol apena alzar le zere.

lo convince ad affrontare il suo rivale, il bravo Fracao, che viene invitato a scendere in strada per battersi, abbandonando l'inattaccabile posizione sull'altana della donna contesa, dalla quale era in corso la battaglia verbale. I galletti si fronteggiano minacciosi:

FRACAO: Si vegno zò, ti te farà neto.
BULLE: Vien zò, ti'l vederà forsi cha no.
FRACAO: Si vegno zò, te farò star in leto.
BULLE: Vegnì zò, che ve aspeto tuti do. [...]
Vien fuora, pur, poltron! Vien bestiaza!
E' te insegnerò ben altro che zanze,
a ti e a la to putana badiaza.
Tu favi in sul balcon, là, tante smanze;
se ti è quel valentomo, vientene zò,
a sto muodo, con una ronca o spedi o lanze[11].

Tutto si conclude tuttavia a tarallucci e vino, grazie all'intervento pacificatore di un "messiere", che convince gli uomini a dimenticare ogni rivalità per unirsi in una visita all'osteria più vicina. Un aspetto interessante del testo è l'estremo realismo delle scene, meticolosamente ambientate, dal punto di vista topografico, in una Venezia riconoscibilissima; e degno di nota appare anche il riferimento iniziale allo sfondo di guerra e di devastazione, causa diretta del degrado fisico e morale in cui versano i protagonisti:

11. *Op. cit.*, vv. 480–484 e 507–512, in DA RIF, cit., pp. 74–75.

El mondo, ch'è disposto a sangue e guera,
a lanze, a spade, a ronche, a partesane,
provoc'a l'arme ognun in mar e terra;
e per megio saper menar le mane
esercitar se vuol opere brave,
ch'è più bel ioco ch'a tavole piane[12].

Meno realisticamente connotata risulta invece l'ambientazione dell'*Egloga. Interlocutori Beltrame facchin, Tuognio villan e Ranco bravo*, composta prima del 1530 e leggibile in un manoscritto, il codice Marciano XI 66, che comprende anche alcune opere di Ruzante. Per la paternità dell'opera sono stati avanzati i nomi di Andrea Calmo, Giorgio Artemio Giancarli, lo Strazzola, Marco Guazzo, Cherea, il Burchiella, Benedetto Corner, Zuan Polo, Alessandro Caravia; tuttavia non è stato possibile giungere a un'attribuzione definitiva. Nell'*Egloga* compare la figura del bravo professionista, Ranco, ex-soldato di ventura, rotto a tutte le avventure: o meglio, millantato tale, dato che finirà derubato dal facchino e dal villano. I tre protagonisti hanno anche la funzione di rendere possibile il gioco linguistico sulle diverse varietà dialettali, rispettivamente il bergamasco per il facchino, il pavano per il villano, e il veneziano per il bravo. In effetti, va ricordato che a Venezia il dialetto cittadino, al contrario di quanto avveniva nelle città dell'entroterra, era la lingua ufficiale negli affari di stato, nelle arringhe del Gran Consiglio, ed era la lingua dei tribunali. Per la ricerca di particolari esiti di comicità o di parodia o di espressività si doveva dunque ricorrere piuttosto ai numerosi linguaggi compresenti, nella città lagunare, al veneziano: il greco stratiotesco, l'albanese o lo schiavonesco dei mercenari, il bergamasco dei portuali, i dialetti dell'entroterra pavano, tirolese, friulano, bellunese, tutti in qualche modo coinvolti e aggregati dall'estensione politico-commerciale di Venezia; e, naturalmente, la cosiddetta lingua furba, il gergo della malavita. Nel testo il bravo, estremamente compiaciuto per le sue vesti e le sue armi, si esibisce nelle usuali iperboliche vanterie, che comunque hanno ancora un tono realistico (tre uomini storpiati, gettati giù da un ponte e messi in fuga), sebbene sia evidente una sfacciata esagerazione; vanterie che risultano tanto più comiche per il corto circuito creato dall'ironia, piena di doppi sensi osceni, dei due interlocutori, fintamente ammirati, ma intenti in realtà a far ubriacare Ranco per poterlo derubare:

12. *Op. cit.*, vv. 1-6, in Da Rif, cit., p. 48.

BELTRAME: Disime un po': ol buso de la schina
el be' armat?
RANCO: De maia una braga
fra le gambe me fico sottilina.
E può' sto pistolese? E sta mia daga?
E de ballotte pien sto mio sachetto?
E chi diè aver da mi, di' che i se paga!
TUOGNIO: Se ti no i paghi, a' no ghe vuò un marchetto.
Hetu paura de la sbiraria?
RANCO: Putana chi i ha fatti! Co' un buffetto,
se i fosse çento, i fazo scampar via[13].

Il "bulo" non riesce dunque a impressionar nessuno, nonostante le terribili minacce e il racconto delle sue imprese; anche nella *Commedia di Saltafosso e Marcolina*, pubblicata nel 1581, ma composta probabilmente attorno alla metà del secolo, alle smargiassate del suo antico pretendente Saltafosso («No se sa che mi fo tremar el mondo / e tutti quanti sti tuoi mariuoli?») Marcolina risponde con una stoccata ironica («e' son ben, çerto, che tu fa' tremar, / quando tu bevi del boccal il fondo!»)[14], ricordando poi come Saltafosso sia stato malmenato da tre bravi evidentemente ben più fattivi di lui, finendo scaraventato giù da un ponte, per lo più in secco, e come una notte si sia rifiutato di andare a chiamare la balia in soccorso della madre in travaglio, perché intimorito dall'abbaiare di un cane, da lui scambiato per un orco. La nessuna considerazione mostrata dalla donna per il coraggio di Saltafosso viene poi prontamente confermata quando sulla scena appare il nuovo compagno di lei, il bravaccio Çeola, in una scena che in questo genere di rappresentazioni è un vero e proprio *topos* (pensiamo al *Parlamento* ruzantiano):

SALTAFOSSO: Come un polastro ghe tireria el colo!
Magari fusse 'l qua — zuro per Lio —
çento de la sua sorte, e sia mi solo!
ÇEOLA: Che cosa statu a dir del fatto mio?
MARCOLINA: Çeola, el me menaza, sto poltron,
e de farla con ti ha gran desio!
ÇEOLA: È vera questo? Metti man, s'ti è bon!
SALTAFOSSO: Zanze de donne! Ché mi ben ve voio;
el çiel ve varda, con vu non voio question[14]!

13. *Egloga. Interlocutori Beltrame facchin, Tuognio villan e Ranco bravo*, vv. 133–143, in DA RIF, cit., pp. 129–130.

14. *Commedia di Saltafosso e Marcolina*, vv. 56–57 e 59–60, in DA RIF, cit., p. 147.

In questo tipo di produzione letteraria appare dunque sempre centrale il rapporto tormentato e frustrante del "bulo" con le donne, e così avviene anche nelle *Mascarate alla bulesca de un bravazo chiamato Figao el qual vol tor la vita a una sua diva*, databili attorno al 1553. Si tratta essenzialmente di una satira misogina contro le cortigiane di basso rango; le descrizioni stereotipe sono però vivacizzate da un repertorio inusuale di smargiassate e bravate, e dal felice tocco realistico che caratterizza l'iperbolico sfoggio di meriti di Figao (piogge, venti, notti all'addiaccio a dormire con lo scudo per cuscino, svegliandosi con un gran torcicollo), nonché le minacce fatte alla donna («te voio far in pezzi, e più menua / che non se fa in lavezzo una çeoletta; / coi pie te follerò co' se fa l'uva, / ti con quel gramo; e guai a chi m'aspetta!»)[16]. Da sottolineare in questo caso anche il richiamo all'universo dei poemi cavallereschi, i cui eroi sono citati dal bravo in una immaginaria e fantasiosa sfida, dalla quale, neanche a dirlo, egli si propone di uscire vittorioso anche combattendo con la mano destra legata dietro la schiena:

Si fusse ben quei valenti fadai,
Urlando, e 'l suo cusin col gran Danese,
e insieme tutti quanti sti sbisai
i quai si trova in questo bel paese,
ch'i vegna avanti, puttana d'i dai,
ché mi apparao son sempre a far diffese.
Quando ho rason, la cosa cusì zasa:
che ghe darò d'i pugni fina in casa.
Se per ti la vorrà quel to scachìo,
che 'l vegna fora quel gramo pelao:
me ligarò la man destra da drio[17].

Il mondo dei paladini, con il suo codice d'onore e il suo codice linguistico, sembra riaffiorare d'altro canto, sebbene rovesciato, nelle frequenti invocazioni del genere «ve zuro per sta Crose benedetta», «a onor de Dio», «per Lio Santo», «Verzene sagrada», «benedetta Verzene Custìa», che si ritrovano frequentemente in tutti questi testi (soprattutto nell'*Egloga*), e sono ritenute da Ludovico Zorzi una sorta di «residuo, ormai sconsacrato e poco

15. *Op. cit.*, vv. 88–96, in Da Rif, cit., p. 148.
16. *Mascarate alla bulesca de un bravazo chiamato Figao el qual vol tor la vita a una sua diva*, vv. 19–22, in Da Rif, cit., p. 160.
17. *Op. cit.*, vv. 57–67, in Da Rif, cit., p. 162.

meno che blasfemo, della tradizione cavalleresca da cui discendono direttamente — estreme squallidissime incarnazioni — i tipi del genere di Ranco». Il riferimento a Orlando era evidentemente un *topos* del genere, e lo ritroviamo anche nella *Moscheta* ruzantiana:

> O cancaro! A' ghe l'he pur arciapò, mi, elo, che è soldò, perché el se ten sì sanzarìn. Poh, e sì è soldò!... E mi ghe l'he arciapò, perché, se l'è soldò, o cancaro, a' son cativo, mi. Che sì, a' gh'arciaperé Rolando dai stari, mi, Ruzante. [...] Mi a' no 'l saea de esser valentomo con a' son. A' he imparò a esser valentomo. Co' un te dise gnente per storto, e ti sbraossa. Mè sì, a' n'arae paura de Rolando, mi, al sangue del cancaro[18]!

La produzione di Angelo Beolco è strettamente legata alla letteratura "bulesca" (e infatti abbiamo visto che nel codice miscellaneo Marciano XI 66 testi beolchiani e "alla bulesca" sono conservati insieme), non soltanto per affinità stilistiche, e per la comune scelta dialettale, ma perché, dal punto di vista ideologico, il "bulo" costituiva l'esatto corrispondente, in un diverso contesto urbanistico, di quella che in terraferma era la figura del contadino; nei testi ruzantiani, le due figure si sovrappongono e si identificano. Dopo la terribile carestia del 1528–29 la fame non è più un puro segno, un lazzo o un pretesto per un quadretto folkloristico; il villano cessa di essere uno strumento nella battaglia tra accademici e antiaccademici, e assurge al rango di protagonista, soprattutto nella nuova forma drammatica del dialogo o atto unico. Nella *Pastoral* il villano era ancora introdotto come fattore comico, un elemento di disturbo, con la sua crassa vitalità, negli amori idilliaci di ninfe e pastori; a partire dai due dialoghi del biennio 1528–30, il *Parlamento* e *Bilora*, il villano diventa invece soggetto pieno del racconto drammatico. Dopo la guerra di Cambrai, la pubblicistica ufficiale aveva mitizzato l'impegno patriottico dei contadini dell'entroterra, accorsi in difesa della Serenissima; in Beolco non c'è nulla di tutto questo: Ruzante è diventato soldato unicamente per fame, si dimostra privo di professionalità e di ideali, animato unicamente dalla speranza di riuscire ad arraffare qualcosa, aderendo pienamente alla logica di saccheggio e rapina che governava le milizie mercenarie. Ma, se a parole Ruzante proclama di aver imparato il codice di com-

18. Angelo Beolco (Ruzante), *La Moscheta*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1974, p. 27.

portamento del vero bravo («Poh, mo' chi è pì braoso de mi? Se igi è braùsi, mi a' son braoso e bramoso, che è pì assè. [...] A' son fato braoso, adesso. Com a' son ale man, né amistanza né parentò: a' vago tanto in còlera che a' no cognosso negun»)[19], poi mostra di aver vissuto in modo assai diverso la realtà della guerra, che si rivela in tutta la sua terribile natura:

> Che crî–u che sipia a esser in quel paese, che te no cognussi negun, te no sê don' andare, e che te vì tanta zente che dise: «Amaza, amaza, dà–ghe, dà–ghe»? Trelarì, s–ciopiti, balestre, freçe; e te vì qualche to compagno morto amazò, e qual'altro amazar–te a pè. E come te crì muzare, te vê int'i nemisi; e uno che muza, darghe un s–ciopeto in la schina. A' ve dighe che 'l'ha gran cuore, chi se mete a muzare[20].

Il racconto delle imprese di Ruzante (la fuga, la spada gettata via) ci dà il quadro di una guerra combattuta nel paese dell'incontrario, in un gioco di specchi per cui il lettore ride della viltà del povero contadino in fuga, la cui vergogna tuttavia sta nel non essersi uniformato a un codice di violenza che non può costituire davvero una valida alternativa, nell'aver rifiutato di morire per una causa che non potrà mai essere la sua; ma Ruzante non si riscatta, perché il suo non è un rifiuto consapevole, ma dettato unicamente dalla logica del minor danno. Ruzante non mostra alcuno scrupolo morale; semplicemente, pur avendone la volontà, non ha la possibilità di aderire fino in fondo alla logica della "braveria".
Quando, tornato dal campo, scopre che sua moglie Gnua, che nel frattempo si è trasferita in città e si è associata a un bravaccio locale, non soltanto non intende tornare con lui, avendolo trovato più povero che mai, ma lo fa anche malmenare dal suo nuovo compagno, a Ruzante non resta che rifugiarsi in un mondo di autoinganno e di illusione, nel vano tentativo di eludere una realtà che va oltre la sua capacità di interpretazione, in un disperato sforzo di salvare la propria dignità offesa:

> RUZANTE: Mo' i gi altri, è–gi andè via tuti?
> MENATO: Mo' che altri? A' n'he vezù se lomé quelù, mi.
> RUZANTE: A' no ghe vî tropo ben, compare. I giera pì de çento, che m'ha dò.
> MENATO: No, cancaro, compare!

19. ANGELO BEOLCO (RUZANTE), *Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo*, in *Due dialoghi*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1974, p. 23.
20. *Op. cit.*, p. 19.

RUZANTE: Sì, cancaro, compare! Volì-u saer megio de mi? La sarae ben bela. Te par che ghe sipia stò pì descrizion? Uno contra çento, an[21]?

Nella *Moscheta* il regno del sogno prevale in modo ancora più netto, e il tentativo di Ruzante di riprendersi la moglie Betìa, scappata con il soldato bergamasco Tonin, e fatta oggetto delle attenzioni dello stesso "compare" di Ruzante, Menato, si risolve in una fuga ingloriosa che nel racconto assume toni che ricordano la lotta con il demonio di tanti santi medievali:

Sì, pota del cancaro! Mo', compare, quando a' ve partissi, a' me conçiè in mezo sta crosara, per vêrme atorno ben. A' no so mi, a' vezo a lúsere no so che: el parea fuogo, e sì no giera fuogo. A' ghe vago incontra. Bensà che a' vezo un pè, e po du piè, e po una gamba, e po du gambe, tanto ch'a' vezo mezo un, e po tut'un. E po, compare, el giera pízolo e 'l comenza a vegnir grande, che 'l parea fuora de muò' grande. A' no potea guardar tanto in su, quanto el cressea e s'ingrossava. A' ve diré 'l vero, compare: mi, con a' viti cussí, el me vene a muò' paura; e in quelo ch'a' me pensava d'andar inanzo o de tornare indrío, a' me sento vegnir in lo volto un vissinelo, ch'ha a far la bissa-buova. El supiava, compare, ch'a' no me poeva tegnire in pè. El me butà ala prima la ruela in tera, e man mi a muzare e elo a supiare. El m'andasea sbatando in sti muri, che 'l sonava un ch'andesse daganto d'i piè int'una vessiga. A' son tuto roto, a' son tuto pesto, a' son tuto francto, tuto dèstegolò. E se no me recordava de farme la Crose con la lengua, el m'arae tuto smaruzò. Mo', con a' me fiè la Crose, de fato de fato el se perse. Mè pí, compare, mè pí a' no stago su crosare[22].

Anche nell'usuale repertorio di smargiassate si affaccia una vena fantasiosa e un po' surrealista, che diventerà poi predominante con l'affermarsi della maschera del capitano sulle scene della commedia; così Ruzante di sé sostiene: «A' son uso a far costion co questo e co st'altro, che quando a' no he co chi vegnire ale man, a' vegniré con mi stesso»[23], mentre Tonin confida: «Quant a' so' armat e che 'm guardi ind'ol speç, la mia figura e' 'm fa paura a mi»[24], riprendendo un'immagine che era già nel *Cortigiano* di Bembo («Et un altro disse che non teneva specchio in camera perché quando si cruciava diveniva tanto terribile nell'aspetto, che veggendosi arìa fatto troppo gran paura a se stesso»)[25] e che diventerà tipica della commedia erudita (si ritrova per esempio nella *Strega* del Lasca e nel

21. *La Moscheta*, cit., p. 35.
22. *Op. cit.*, pp. 101–103.
23. *Op. cit.*, p. 77.
24. *Op. cit.*, p. 79.

Marescalco di Aretino) e dell'Arte (basti pensare al Capitan Spavento di Vallinferna, *alias* Francesco Andreini). I protagonisti beolchiani, tuttavia, non sono tutti vuoti fanfaroni: il contadino Bilora, in città (stavolta Padova, anziché Venezia) per riprendersi la moglie, circuita dal vecchio riccone Andronico, non si limita alle minacce, ma finisce per realizzare le sue deliranti e sanguinosissime fantasie, uccidendo il rivale. Si tratta tuttavia di un omicidio per così dire inopinato, scaturito dall'ebbrezza data dalle parole e dai sogni di crudeltà e violenza partoriti da un immaginario cui si chiede di compensare e di risarcire l'assoluta impotenza sperimentata nel mondo reale; non si tratta di un atto meditato, che serva a riscattare il protagonista dal suo destino di eterno sconfitto, ma dell'irruzione improvvisa e casuale dell'immaginario nella realtà quotidiana. In tutti i testi di Beolco la satira del villano, veicolata attraverso la resa ironica del personaggio del fanfarone pauroso, si arricchisce dunque di spunti di polemica sociale e di riflessione esistenziale; una caratteristica che si ritrova anche in alcune commedie senesi, ascrivibili all'ambiente dei Rozzi e dei cosidetti "pre–rozzi". Nel corso del primo decennio del Cinquecento, il personaggio del villano aveva conquistato le corti italiane grazie al talento attorico di Niccolò Campani, lo Strascino; e quando, nel 1531, viene fondata a Siena la Congrega dei Rozzi (attori non professionisti, che operano una scelta decisa verso il tono "basso", di vocazione popolare, basata sull'uso del dialetto), la commedia del villano sarà individuata immediatamente come la struttura drammatica meglio rispondente alle esigenze espressive del sodalizio. Nel *Travaglio* di Silvestro Cartaio detto il Fumoso, databile al 1552, si riscontra una coloritura comico–tragica di stretta affinità beolchiana: nel dialogo tra i due villani protagonisti, che decidono di arruolarsi «e, fingendosi buffonescamente spagnuoli, aggrediscono Lionora, la derubano, eppoi, nel dividersi la preda hanno questione fra loro», si rispecchia ancora una volta l'adesione alla logica della sopraffazione e della violenza imposta dalle circostanze:

25. In *Il libro del Cortegiano* (I, 18) Baldesar Castiglione raccomanda di evitare «la maniera di questi bravi, che aprono la bocca e lascian venir le parole alla ventura; come pochi dí fa disse un de' nostri che, essendogli a Pisa stato passata una coscia con una picca da una banda all'altra, pensò che fosse una mosca che l'avesse punto; ed un altro disse che non teneva specchio in camera perché quando si cruciava diveniva tanto terribile nell'aspetto, che veggendosi aría fatto troppo gran paura a se stesso».

SOLLIEVA: Quando il soldato non ha de' quattrini,
è giusto el fare ogni ribalderia:
gir, come gli altri, in casa a' contadini,
farsi dare uova, pan, del cascio, e poi
buscar la chioccia perfin co' pulcini!
FAVILLA: Come gli han fatto gli spagniuoi a noi[26].

Tuttavia, le cause prime di questo degrado morale sono chiaramente individuate nella situazione di miseria e di sfruttamento in cui versava il contado senese alla metà del Cinquecento:

EVANDRO: Dove vai tu?
FAVILLA: Porto i tordi al padrone,
perché lui m'ha aver certi quattrini,
a ciò che m'abia un po' di compassione;
che l'ordinario di voi cittadini
si è l'ingegnarsi a tutte l'ore
d'assassinar no' poer contadini.
EVANDRO: Di che te gli ha' avere?
FAVILLA: Per amore
d'anno, che era quella carestia:
mi vendé un granaccio, ma il peggiore,
e guasimente da buiarlo via[27]!

Rimane dunque anche la sovrapposizione villano–soldato; e d'altro canto già in un testo anteriore al 1525, del senese Antonio di Pietro di Mico, il *Vanto d'un soldato*, i due personaggi compaiono assieme, questa volta in forma di contrasto comico, in cui al soldato è riservata la parte del millantatore, mentre il villano Chasella ne corrode ironicamente le eroiche imprese:

SOLDATO: So stato al soldo, già non me n'agguatto
tre volte ho combattuto a Capostretto,
CHASELLA: co'l orciuol, col bichier, col mezo quarto.
SOLDATO: La prima combattei con un Bravetto
el Campo eless'io, et l'armi elesse lui.
CHASELLA: in una Cantina, a la Botte, al Barletto,
SOLDATO: Inconclusive in campo con lu fui
che sol vedere l'Arme era gran pena.
CHASELLA: l'un fu un Fiascho, l'altro fu costui.

26. SILVESTRO CARTAIO detto il FUMOSO, *Travaglio*, vv. 769–775, in *Biblioteca popolare senese del secolo XVII*, a cura di C. MAZZI, Siena, Tip. All'Insegna dell'Ancora, 1890, vol. I, p. 48.
27. *Op. cit.*, vv. 9–19, in *Biblioteca...*, cit., pp. 21–22.

SOLDATO: Le Calze, et la Camicia in dosso a pena
rimase, et una spada, et un pugnale
CHASELLA: et combattenno poi a Corpo, et Schena.
SOLDATO: Et come volse la sorte fatale
una Stochata menai al nimico
CHASELLA: da lato drieto, et non li feci male.
SOLDATO: Et fu quel colpo sì forte et ostico
che il gionsi a mezo il Petto, et la mia Spada
si ruppe in una costa del nimico[28].

In questo caso il soldato, vero e proprio *miles gloriosus*, mostra però alcuni tratti che diventeranno tipici della maschera del Capitano: una certa nobiltà morale, un carattere non del tutto negativo, configurandosi come un essere fondamentalmente innocuo, la cui unica debolezza risiede proprio nelle vanterie; così, di fronte all'avversa fortuna che lo ha gettato nella più nera miseria, il soldato, pur lamentandosi, non sa risolversi ad imboccare la via rapida della rapina e del furto o a optare per l'alternativa poco onorevole dell'accattonaggio:

Troppo gran vitio mi par l'altrui torre
assai vergogna mi par l'achattare
qui 'l mal qua 'l peggio, io non so qual mi torre[29].

Il bravo e il capitano, sebbene abbiano in comune le iperboliche descrizioni delle proprie imprese, e l'esagerata viltà, sono dunque figure differenti per stato e professione. Il bravo è un soldato di ventura, cui non ripugnano le più basse azioni, spesso sicario, e, nella commedia erudita, spesso servo di capitani; il capitano invece tende a esaltare la nobiltà dei suoi sentimenti e possibilmente del suo casato, e pur divenendo oggetto di ridicolo per i suoi amori sempre sfortunati e per la paura che lo assale al momento di dover affrontare le sfide da lui stesso lanciate, non appare una figura moralmente ripugnante come il bravo. Che una differenza ci fosse, nonostante l'evidente affinità di carattere, risulta evidente anche in questa scena della *Maiana* di Giovanni Maria Cecchi, in cui Spagna e Mosca discutono sull'appellativo da dare al bravaccio Sganghera, che vorrebbe arrogarsi il titolo di capitano («chiamami Capitan, com'io sono») :

28. ANTONIO PIETRO DI MICO, *Vanto d'un soldato interrotto da un Villano detto el Chasella*, in SENIGAGLIA, cit., p. 57.
29. *Op. cit.*, in SENIGAGLIA, cit., p. 55.

SPAGNA: Capitan magnifico.
MOSCA: Digli, capitan bravo.
SPAGNA: Vedi pecora:
Dicendo capitan, non vengo a dirgnene?
MOSCA: No, ch'e ci son de' *capitan* da dodici
In su, che fatti o per favor d'argentibus
O di parenti, che poi cimentandoli
Ti riescon poltron più che le cimici.
SPAGNA: O non avvien de' *bravi* anche il medesimo?
Quanti squassapennacchi e papparuggine
Di ferro vanno attorno sbravazzandola
Che non vagliono poi due man di noccioli?
E che adoprano sempre nel combattere
Lo spadone a due piè[30]?

Che il tipo teatrale del capitano fosse fondato su un tipo umano ben riconoscibile e molto diffuso, si evince anche da una lettera di Annibal Caro a Silvestro da Prato, datata 30 aprile 1538, in cui si racconta di un tal Capitan Coluzzo, un disperato scroccone la cui unica impresa era di rimediare pranzi a furia di chiacchiere e di vanterie; fino al giorno in cui non invitò Caro e i suoi amici nel suo palazzo di Velletri, dove fu assalito da Niccolosa, una poco di buono che pretendeva il pagamento di certi suoi servizi, malmenando il nobile capitano e facendolo bastonare dal proprio amante. Caro presenta l'episodio come un ottimo soggetto per uno scherzo comico, distinguendone burlescamente i vari atti[31]. Il capitano fanfarone, dunque, all'inizio non si identifica necessariamente, come a volte si crede, con lo spagnolo; anzi la figura dello spagnolo in origine non è concepita come un uomo d'armi, ma semplicemente come un bellimbusto, sedicente gentiluomo, che vanta le sue ricchezze e soprattutto le sue fortune amorose. Luigi Riccoboni nella sua *Histoire du théatre italien*, pubblicata a Parigi nel 1731, sottolinea come il capitano spagnolo sia succeduto all'italiano in conseguenza del passaggio di Carlo V in Italia. Lo spagnolo, sebbene ancora non in veste di capitano, in area italiana sembra sia comparso per la prima volta nella commedia *Gl'Ingannati*, rappresentata a Siena per il carnevale del 1531 ad opera dell'Accademia degli Intronati (un antecedente può essere individuato nel Centurio della *Celestina*, commedia di Fernando de

30. G.M. CECCHI, *Maiana* (V, 4), citato in SENIGAGLIA, cit., p. 21.
31. A. CARO, *Lettere familiari*, in ID., *Opere*, a cura di S. JACOMUZZI, Torino, Utet, 1974, pp. 595–603.

Rojas risalente all'inizio del Cinquecento), in cui lo spagnolo Giglio rimane tutto sommato estraneo all'azione della commedia, e appare investito, come accade spesso per il personaggio del millantatore, unicamente di una funzione comica; si tratta in questo caso di un fanfarone moderato nelle sue smargiassate, e anche molto ingenuo, se ascolta compìto l'orazione di boccacciana memoria che la fantesca Pasquella (la quale, sebbene vecchia, respinge comunque le sue profferte) dice di dover recitare per poterselo togliere dai piedi (non senza avergli carpito qualche soldo):

> Fantasima fantasima, che dì e notte vai,
> Se a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai.
> Tristi con tristi, in mal'ora ci venisti
> E me coglier ci credesti e 'ngannato ci rimanesti[32].

In tutti gli esempi visti finora, ci troviamo di fronte a un teatro di ispirazione popolareggiante; ciò non significa tuttavia che i personaggi del bravo, del soldato millantatore e del capitano non si stessero facendo strada anche nella commedia erudita. Già nella *Lena* ariostesca Corbolo esorta Pacifico nel modo seguente: «Rizza la testa. [...] / Sta' ritto, sta' gagliardo, fa' il terribile, / Fa' il bravo», e alla domanda di Pacifico «E come fassi il bravo?» risponde «Attaccala / Spesso a Dio e Santi: tienlo così: volgeti / In qua: fa' un viso scuro e minaccevole»[33]; mentre Pietro Aretino nel prologo del *Marescalco* (Venezia 1533) fa descrivere all'attore il modo in cui questi reciterebbe il bravo: «con il guardo fiero mirerei la gente in torto, e lisciandomi la barba con la mano, trista quella pietra che mi toccasse il piede, e il primo che mi attraversasse la strada, lo taglierei nel mezzo, e appiccandolo al contrario lo manderei per il mondo come un miracolo. [...] ahi benedetto Dio, [...] levami dinanzi quello specchio, che la mia ombra mi fa paura»[34]; ci sembra tra l'altro significativo il fatto, sottolineato nel corso del suo intervento da Federico Albano Leoni, che è proprio in un testo di Aretino che il termine "bullo" compare per la prima volta in forma italiana.

32. Accademici Intronati di Siena, *Gl'ingannati* (IV, 6), in *Commedie del Cinquecento*, a c. di N. Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, I p. 273.

33. L. Ariosto, *Lena* (V, 1), in Id., *Tutte le opere*, IV, *Commedie*, a c. di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, Milano, Mondadori, 1974, p. 606.

34. P. Aretino, *Il Marescalco*, in Id., *Tutte le opere*, a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, p. 8.

È chiaro che il teatro erudito, pur traendo non pochi spunti dalle produzioni popolari, non poté fare a meno di rifarsi al tipo del *miles gloriosus* e del millantatore presenti nel teatro latino, in particolare nelle commedie di Plauto e di Terenzio; e diverse commedie, composte a partire dagli anni Quaranta, sono in realtà dei rifacimenti, quando non addirittura delle traduzioni, di testi classici. Così Ludovico Dolce nel prologo al suo *Il Capitano*, del 1545, presenta esplicitamente il lavoro come un adattamento del *Miles gloriosus* («Mi volgo a dir, ch'io v'appresento Plauto: / Non, ch'io vel rechi con la man, ma pòrtolo / Con la lingua. E se a voi piace d'attenderci / Vedrete comparervi inanzi il Milite, / Ma con altra divisa, e fatto giovane»)[35]; mentre Aretino nella *Talanta* (1542), sebbene nel *Marescalco* avesse, come si è visto, fornito delle indicazioni precise sulle modalità di rappresentazione del soldato fanfarone, preferisce rifarsi all'*Eunuchus* terenziano, realizzando nel personaggio del Capitan Tinca una delle più fedeli reincarnazioni del celebre Thraso. Aretino si distingue comunque dagli altri imitatori per una maggiore vivacità nel dialogo, che rifugge dalla prolissità che tanto spesso caratterizza la produzione teatrale del periodo: così, risulta molto ben congegnata la sfuriata del povero Tinca nell'apprendere la fuga della figlia Stellina (che è la Pamphila della commedia terenziana), un duetto concitato con il servo, pieno di minacce e di orribili propositi di vendetta, veicolati tuttavia, anziché dalle consuete iperboli guerresche, da un gioco sullo stesso linguaggio tipico dei capitani da commedia, in cui sono proprio le acrobazie verbali ad essere schierate in campo a mo' d'esercito:

> Imprimamente le maledizioni che io sputo addosso di chi mi ha disonorato la figlia, daranno a le armi. [...] I ghiribizzi de' miei griccioli sparsi in la campagna, come cavai leggieri, riconosceranno il paese. [...] I ribollimenti de le mie colere saranno i tamburi. Le fanterie, le forze de le mie forze. [...] Le bandiere che io spiego son le ragioni che io pretendo avere ne lo essere incitato a la pugna. [...] Gli sdegni che mi sconquassano il petto, son gli alfieri. [...] Le bombarde per le batterie, eccotele nel fulmine de le mie voci. [...] Le mie rabbie e le mie ire comenzaran lo assalto[36].

35. L. Dolce, *Il Capitano* (prologo), Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, p. 3.

36. P. Aretino, *Talanta* (V, 2), in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 456.

Al servo Branca, che per beffa fa notare come manchi il taratantara dei trombetti, Tinca risponde: «Non lo senti tu nel garbuglio del parlar che faccio?».

La *Talanta* fu a sua volta fatta segno di alcune pedisseque imitazioni, nelle quali è ripreso in tutti i particolari non soltanto l'intreccio, ma anche il dialogo, limitandosi gli autori a cambiare i nomi dei personaggi: è il caso della *Ninnetta*, per lungo tempo attribuita a Cesare Caporali, ma probabilmente opera di Appiano Buonafede, e del *Vespa* di Cornelio Lanci.

Di chiara derivazione plautina si mostra l'opera di Ludovico Domenichi *Le due Cortigiane*, pubblicata nel 1563, in cui è ripresentato l'intreccio delle *Bacchides*, tradotte quasi alla lettera, salvo essere il soldato Cleomaco sostituito da un capitano spagnolo, Martin Alonso de Florestan, che si esprime nel suo idioma nativo e che si esibisce nelle solite fanfaronate, minacciando vendetta nei confronti della cortigiana che gli ha preferito un altro (ma poi basterà un pugno di monete per farlo rinunciare a qualsiasi proposito bellicoso):

Bacchides (vv. 845 e segg.)	*Le due Cortigiane*
Non me arbitratur militem sed mulierem, qui me meosque non queam defendere. Nam neque Bellona mihi umquam neque [Mars creduat, Ni illum exanimalem faxo, si convenero, Nive exheredem fecero vitae suae.	No creo, que me deve tener por Capitan, ni por hombre acostumbrado en las guerras, mas por muger, que me falte animo, y esfuerzo para defender a mi, y a mi gente. Però no me crean mas Marte, y Belona dies de la guerra, si no le embio el alma a lor ynfiernos la primera vez que lo troppe[37].

Ancora in ambiente plautino siamo con *Gl'Inganni* di Niccolò Secchi, che contamina due diverse commedie, *Truculentus* e *Asinaria*. Il capitano Branca è innamorato della cortigiana Dorotea, che gli fa credere esser suo il figlio partorito mentre il capitano era in viaggio, allo scopo di spillargli quattrini; naturalmente, ottenuto lo scopo, la cortigiana rifiuta di aprire la porta al ricco quanto ingenuo pretendente, salvo poi riammetterlo nelle sue grazie una volta scoperto che

37. L. DOMENICHI, *Le due Cortigiane* (IV, 8), Venezia, Domenico Farri, p. 34.

il suo nuovo corteggiatore si è appena ammogliato. Al capitano è affiancato, come sempre nelle commedie di derivazione classica, e come sarà poi anche nelle commedie dell'Arte, un servo furbo (in questo caso Straccia; ma negli stessi anni troviamo anche Spazza, Trinca, Cricca, Sparecchia, Tracanna, Fagiuolo, Rompiguerra) che ne commenta ironicamente le imprese, sottolineando come «fin l'hosterie, e chiassi sparlan» di lui e come «già si vende l'historia stampata» della sua... asineria (aggiungendo: «la vendeva hieri un cerretano in piazza»). Prodezze a dir vero straordinarie, se, in una rissa d'osteria con «un branco di bravi», il capitano sferra all'avversario «un pugno in una tempia sì penetrante che i circostanti videro i nodi delle dita uscir per l'altra orecchia», mentre a un altro toccò «un mandritto sì furioso [...] che avendolo fallato, il vento furioso della mano gl'attaccò il fuoco nella barba si che tutta da un lato se gl'abbruciò»; e chissà cos'altro potrebbe raccontare il valoroso capitano, «se fosse vantatore», ma gli «piacque sempre il tacere, e menar le mani», e poi sa bene che «sta mal che l'huom si vanti»[38]. Le gesta dei capitani diventano con il passare degli anni sempre più fantasiose e inverosimili, in una sorta di "barocchizzazione" del personaggio che culminerà nelle *Bravure di Capitan Spavento* di Francesco Andreini. Gli effetti comici sono sempre più di frequente affidati alle iperboli e alle immagini inusitate piuttosto che alle situazioni rappresentate: tendenza che si riscontra soprattutto nel teatro del perugino Sforza degli Oddi e del napoletano Giambattista Della Porta. Nella commedia dellaportiana *I due fratelli rivali* (Venezia 1601) il capitano Martebellonio, figlio di Marte e di Bellona, racconta addirittura la sua battaglia con la Morte: Madama Morte (che all'epoca non era ancora morta) stava dileggiando Atlante, approfittando del fatto che egli, gravato del peso del mondo, non potesse reagire; allora Martebellonio sostituì Atlante nel suo incarico, sostenendo il mondo su tre dita come un melone. La Morte, indispettita, sfidò l'intrepido capitano, e la conclusione non può che essere una, come racconta lo stesso Martebellonio: «la presi per la gola con due dita, e l'uccisi come una quaglia»[39]. La Morte dunque morì, e Martebellonio prese il suo posto nel mondo. Anche nell'*Olimpia* (Venezia 1589), dello stesso autore, il capitan Trasilogo

38. N. Secchi, *Gl'Inganni. Comedia recitata in Milano l'anno 1547 dinanzi alla Maestà del Re Filippo* (II, 9), Venezia, Bernardo Giunti, 1582, p. 22.

39. G.B. Della Porta, *I due Fratelli Rivali* (II, 1), in «Il Dramma», a. 19, n. 408–409, 1 settembre 1943, p. 40.

spiega al servo Squadra: «Non sai tu ch'ovunque vado vien meco la morte e lo spavento? [...] Perché ha più facende venendo meco che s'andasse con la peste e con la guerra accompagnata»[40]. L'espediente della battaglia con la morte è poi ripreso dall'Andreini, e in generale in molti canovacci della Commedia dell'Arte. Il linguaggio del capitano si fa man mano più esasperatamente prolisso e caricato, in una continua ricerca dell'effetto, che nelle commedie all'improvviso sarà sostenuta anche da una mimica esagerata; il capitano Bellerofonte Scaricabombardon nella *Prigione d'amore* di Sforza degli Oddi (Venezia 1591) racconta ad esempio con queste parole un suo combattimento[41]:

> Per la prima ti dò a Selim una guatatura porcina, sopraccigliata, minacciosa, traditora, atra, fosca, losca, bieca, torta, e tremenda, e come arrabbiato cerbero, gli ringhio, e faccio chrr... chrr... [...] furono vedute lingue di fuoco apparir nel bastione di queste zanne, che gridavano ammazza, ammazza, fendi, fora, tronca, svena, spolpa, snerva, disossa, trita, sminuzza, spolvera, spolvera, spolvera. [...] tutto nello sdegno infocato, metto mano alla durindanissima, e quindi batto, paro, chiamo, provoco, inquarto, fingo, giro, snodo, schivo, entro, colpeggio, ferisco, tronco, affetto, empio il salone di morti [...]

Da questa sovrabbondanza verbale non si salvano nemmeno i nomi dei capitani da commedia, diventati con il passare del tempo sempre più altisonanti:

Tinca (*Talanta*, Venezia 1542, Pietro Aretino)
Torquato (*Il Capitano*, Venezia 1545, di Ludovico Dolce)
Malagigi (*Alessandro*, Venezia 1550, Alessandro Piccolomini)
Basilisco (*L'Attilia*, s.l. 1550, Anton Francesco Raineri)
Spavento (*Il Pellegrino*, Venezia 1552, Girolamo Parabosco)
Raspante (*La Fraude*, Venezia 1557, Angelo Badalucchio della Pergola)
Fracassa (*L'Emilia*, Venezia 1579, Luigi Groto; *Il Beffa*, Parma 1584, Niccolò Secchi; *La sorella*, 1604, Giambattista Della Porta)
Branca (*Gl'Inganni*, Venezia 1582, Niccolò Secchi)
Passamonte (*Il Parto supposto*, Ascoli 1583, Accademici di Padoa)
Coccodrillo (*Angelica*, Parigi 1585, Fabritio de Fornaris)
Aspromonte (*Gli Oltraggi di Amore e Fortuna*, Firenze 1586, Alessandro Donzellini)

40. G.B. Della Porta, *Olimpia* (I, 4), in Id., *Teatro*, vol. II, *Le commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1980, p. 66.
41. S. Degli Oddi, *Prigione d'Amore* (IV, 1), Firenze, Filippo Giunti, 1590, p. 89.

Sbrana (*La Pronuba*, Mantova 1588, Gasparo Asiani)
Trasilogo (*Olimpia*, Venezia 1589, Giambattista Della Porta)
Afferramonte (*La Flavia*, Treviso 1590)
Bellerofonte Scaricabombardon (*Prigione d'Amore*, Venezia 1591, Sforza degli Oddi)
Dante e Pantaleone (*La Fantesca*, Venezia 1592, Giambattista della Porta)
Bramasangue (*Querele Amorose*, Napoli 1594, Giovan Battista Ranucci)
Flegetonte (*La Smarrita Amante*, Perugia 1596, Camillo Sbrozzi da Orciano)
Dragoleone (*La Trappolaria*, Bergamo 1596, G.B. Della Porta)
Rinoceronte (*Erofilomachìa, ovvero duello d'amore e d'amicizia*, Venezia 1597, Sforza degli Oddi)
Capriccio (*Capriccio*, Napoli 1598, Francesco Antonio Rossi)
Martebellonio (*I due fratelli rivali*, Venezia 1601, G.B. Della Porta)
Cerbero di Fossombruno (*Berenice*, Venezia 1601, Francesco Loredano)
Salamandra (*La Tempesta amorosa*, Venezia 1605, Alessandro Donzellini)
Parabola (*Il Moro*, Viterbo 1607, G.B. Della Porta)
Firibirimbombo (*Florinda*, Venezia 1607, Lauro Settizonio da Castel Sambucco)
Spavento di Vallinferna (*Bravure del capitan Spavento*, Venezia 1607 e 1618, Francesco Andreini)
Gorgoleone (*La Chiappinaria*, Roma 1609, G.B. Della Porta)
Basilisco (*La furiosa*, Napoli 1609, G.B. Della Porta)
Brandimarte (*Li Stroppiati*, Venezia 1610, Virgilio Verucci)
Leonontrono Arcitronante Sbarrone (*Flora*, Padova 1614, Francesco Angeloni)
Bucefalo (*La Fanciulla*, Bologna 1621, Giovan Battista Marzi)
Matamoros (*Li tre Capitani vanagloriosi*, 1621, Silvio Fiorillo)
Martelione (*Li tre Costanti*, Mantova 1622, Hercole Marliani)
Termodonte (*La finta Mora*, Firenze 1625, Jacopo Cicognini)
Antimorone (*L'Amor fido*, Ronciglione 1633, Marcantonio Bassi da Velletri)

Tutti questi capitani hanno in comune la millanteria, la viltà, e un destino ineluttabile di perdenti: nonostante le vantate forza, furbizia, ricchezza, nobiltà di casato, e fortuna amorosa, finiscono inevitabilmente malmenati (nella *Fanciulla* di G.B. Marzi il capitano viene addirittura inseguito e picchiato con un tomo di Cicerone dal Pedante), così che l'unica via di scampo rimane una fuga ignominiosa (ma, come insegna il capitan Fracassa nel *Beffa* di Niccolò Secchi, «uomo che fugge, può di nuovo combattere»[42]). Le donne si fanno sempre beffa di lui, e il capitano innamorato è al centro di un gran numero di intrighi di sicuro effetto comico, sfruttando spesso l'espediente del travestimento (Cerbero di Fossombruno,

42. N. Secchi, *Il Beffa* (III, 11), Parma, Viotti, 1584, p. 76.

nella *Berenice* di Francesco Loredano, del 1601, non esita a travestirsi da servo per avvicinare la sua bella; il capitano spagnolo del *Servo astuto* di Virgilio Verucci, del 1616, si finge caldarrostaro per la stessa ragione; Rinoceronte nell'*Erofilomachìa* si traveste da medico, Basilisco da pazzo nella *Furiosa*: ma l'esito è sempre lo stesso, un gran carico di bastonate). Anche quando il capitano riesce ad ottenere le grazie della donna desiderata, si tratta di una vittoria amarognola: così Basilisco nella *Furiosa* riesce ad avere una tresca con Foiana (*nomen est omen...*), ma a prezzo di mille disavventure; mentre Lanfranco Cacciadiavoli, il bravaccio protagonista del *Martello* di Giovanni Maria Cecchi, finisce per sposarsi con la cortigiana Angelica, ma solo dopo che ella è stata tradita e abbandonata dal suo amante Fabio, fuggito con la di lei nipote; e, come rimarca il servo Sparecchia, «né l'Angelica arè trovato altro marito né Lanfranco altra moglie»: insomma, si tratta nientemeno che di un matrimonio tra disperati.

Gli aspetti ricorrenti del personaggio del Capitano erano stati enucleati già da Alessandro Piccolomini, membro dell'Accademia degli Intronati e autore di una fortunata commedia, l'*Alessandro* (Venezia 1550), in cui compare una deliziosa incarnazione del nostro tipo, il capitano Malagigi. Approfondendo le riflessioni sviluppatesi all'insegna dell'aristotelismo, Piccolomini elabora infatti una coerente teoria della costruzione del personaggio teatrale come tipo, espressione della fiducia nella possibilità di poter raccogliere e ordinare in sintesi la molteplicità dei comportamenti umani, e si dedica a comporre uno zibaldone di 300 diversi caratteri teatrali (purtroppo andato perduto), in cui ampio spazio è dedicato anche al capitano. Di questo lavoro dà notizia nella prefazione alla seconda edizione del suo trattato astronomico *La sfera del mondo*[43], in cui racconta di avere

> ben disegnato e già dato principio a una impresa la quale riuscendo arebbe recato qualche aiuto ai comici de' nostri tempi [...]. Primieramente io aveva disegnato e formato tutte quasi quelle sorti di persone che possano o sogliono rappresentarsi ne le commedie [...]. Or a ciascuna di queste persone aveva io disegnato d'accomodare primamente varie scene di soliloqui, le quali se ben fussero tra sé diverse, fussero nondimeno tutte proporzionate secondo il decoro e la qualità di coloro che si rappresentano, e di poi

43. A. PICCOLOMINI, *Della sfera del mondo. De le stelle fisse*, Venezia, N. De Coscarini, 1552 (la prima edizione risaliva al 1540).

> incatenando et in vari modi accoppiando le già dette persone [...] avevo proposto di fare in ciascun di questi accoppiamenti diverse scene [...] acciocché si potessero applicare a diverse favole, con levar solo o aggiugnere qualche cosetta, che potesse fare a proposito di quella favola che si avesse per le mani.

Si delinea dunque già quel meccanismo combinatorio di personaggi fissi e situazioni predeterminate che verrà poi applicato su larga scala nella pratica professionale e "industriale" della Commedia dell'Arte (intendendo "arte" proprio come "mestiere").

In alcune commedie torna però anche il personaggio del bravo (ne sono un esempio quelle di Girolamo Parabosco, *I Contenti*, del 1549, *Il Marinaio*, del 1550, e *Il Pellegrino*, del 1552), che, come si è accennato, per alcuni aspetti è diverso dal capitano. Se entrambi sono dei millantatori che si rivelano codardi alla prova dei fatti, il capitano tuttavia — donchisciottescamente – crede egli stesso alle magnifiche avventure che va raccontando, e infatti sono estremamente frequenti i monologhi in cui il capitano, mettendo in atto quella che Roberto Tessari definisce una «strategia del sogno ad occhi aperti», mostra di immedesimarsi completamente in quell'essere prodigioso di cui inventa le gesta, lasciando al servo, che gli fa da spalla, il compito di porre ulteriormente in corto circuito il suo mondo magico e la realtà, attraverso un continuo controcanto ironico. Una funzione molto diversa avevano invece i soliloqui dei "buli" veneti che abbiamo conosciuto, tanto che nelle *Mascarate alla bulesca* il bravo conclude la sua tirata con queste parole:

> Pota de mi! Son pur bello in zipon!
> Orsù, voglio lasciar questo sentiero,
> che a parlar solo l'è cosa da matto[44].

Il capitano fonda invece la sua efficacia scenica proprio sull'espressione verbale, tanto che sono messi in campo tutti gli espedienti del comico linguistico, come l'enumerazione di nomi strani e la ripetizione di parole, o elementi di parole o desinenze in varianti allitterative e assonanzate (pensiamo a Rinoceronte nell'*Erofilomachìa*, che, per nobilitare la sua passione amorosa, ricorda i più celebri eroi dell'antichità: «E se Amor soggiogò Bellerofonte, Fetonte, Demofonte, Termodonte, Laocoonte e final-

44. *Mascarate alla bulesca*, vv. 152–154, in Da Rif, cit., p. 167.

mente lo spietatissimo Rodomonte, come se lo potrà recare ad onta il valorosissimo capitano Rinoceronte?»)[45]. Spesso si incontrano alterazioni morfologiche o sintattiche del periodo, con una mancata o inadeguata corrispondenza tra domanda e risposta, o anche linguaggi incoerenti e sconnessi. In questo quadro rientra anche il ricorso al plurilinguismo, con un panorama linguistico che vede in primo piano lo spagnolo (spesso maccheronico) e il dialetto napoletano. Infatti, accanto al capitano spagnolo di cui si è già detto (che trova compiuta formulazione nel capitan Coccodrillo nell'*Angelica* di De Fornaris, nonché nelle più tarde *Rodomontadas Españolas, Italianas y Francesas* di Lorenzo Franciosini), è spesso rappresentato il fanfarone napoletano, che però, rispetto alla figura dello spagnolo (che almeno inizialmente era nata da un intento polemico preciso nei confronti delle truppe occupanti giunte in Italia al seguito di Carlo V), non esprime alcun risentimento di razza, tanto che lo stesso teatro napoletano è il primo ad accettarlo e diffonderlo. Le potenzialità offerte dal gioco plurilinguistico sono sfruttate ad esempio dal comico dell'Arte Silvio Fiorillo, meglio conosciuto sulle scene come Capitan Matamoros, nella commedia *I tre capitani vanagloriosi* (1621), in cui sono affiancati per l'appunto un italiano, uno spagnolo e un napoletano; ma prima di lui già Torquato Tasso negli *Intrichi d'amore* non aveva tralasciato questo espediente, facendo esprimere il suo Gialaise sia in dialetto napoletano che in spagnolo.

Gli *Intrichi* tassiani costituiscono una vera e propria *summa* di tutti gli aspetti caratteristici della commedia cinquecentesca, che vengono portati quasi all'esasperazione e alla parodia. Il capitano vanta al solito forza, coraggio, nobiltà e ricchezze:

> Gialaise: Beate a te se me ami, Pasquina; ca oltre l'essere di Sieggio e ricco, songo nondemeno valoroso co l'arme 'mmano, ch'a no bisuogno vaglio pe quatto, e pe sei 'ncora. Dimandane la chiazza dell'Ormo a Napole, quanno me furono sopra na centinara di Spagnuoli, ca feci no fiumale de sangue[46].

Ovviamente, quando si tratta di far questioni, trova sempre delle buone ragioni per soprassedere; così affronta il giovane Flavio, che

45. S. Degli Oddi, *Erofilomachìa* (III, 6), in *Commedie del Cinquecento*, a c. di A. Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1959, vol. II, p. 303.

46. T. Tasso, *Intrichi d'amore. Comedia* (II, 7) a c. di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1976, p. 82.

si è finto suo servo e lo ha diffamato presso la donna amata come sifilitico e impotente, con queste parole:

GIALAISE: Conósciame a me?
FLAVIO: Conosco.
GIALAISE: Te boglio spanzare.
FLAVIO: Spanzame.
GIALAISE: Non te boglio spanzare mo, ma me ne boglio informare meglio[47].

Allo stesso Flavio, che lo rimprovera per aver subito senza reagire gli insulti del rivale, Gialaise, dopo un sofistico ragionamento tendente a minimizzare l'accaduto, fa notare che comunque egli ha dato al bellimbusto del «mulo cornuto», e all'osservazione che questo insulto è stato proferito quando l'interlocutore era già lontano, ribatte:

la parola se 'ntenne secondo la voluntà del proferente, e non dell'intelligente; dico allo proposito che la voluntate mia fu di dírencelo; che non m'aggia 'ntiso isso, peio pe isso[48].

Le situazioni sono quelle tipiche della commedia rinascimentale: travestimenti, equivoci, agnizioni; e anche il "comico linguistico" viene adeguatamente sfruttato. Viene ripreso per esempio l'artificio della sfilza di nomi a desinenza fissa, sul modello della citata serie in *–onte* nell'*Erofilomachìa*, naturalmente stavolta sulla desinenza in *–ise*:

Amore pretende de vendecarese contra de me pecché mi chiamo Gialaise, avenno in odio chella consonanza *ise*, pe respietto d'Anchise, ca fece la scarsiella alla matre, e pe chisso se portò male co Cefise, Narcise, Parise, Silladise, Ciparise, Malagise, Marfise. Ma co lo Signore Gialaise no' farà nente, ca io te lo boglio scuzzoniare di buona maniera, alla fé[49].

Nel corso dell'azione, Gialaise è poi portato a spacciarsi per un capitano spagnolo, esibendosi in una tirata tipica nel suo genere:

Vos non mi conoséis aún: yo soy el terrible de los terribles, que tiengo los cabellos de Medusa, la fruente de Hettore, las narises de Argante, el rostro d'Aquile, l'abla d'Ulisse, los dientes de Cadmo, las espaldas de Hércoles, el

47. *Op. cit.* (I, 7), p. 32.
48. *Op. cit.* (I, 6), p. 23.
49. *Op. cit.* (III, 3), p. 111.

petzio de Sansón, los brazos de Poliphemo, y las manos de los Gigantes que subieron en el cielo. Tiengo el corazón de Roldán, el cuerpo de Rodomonte, las piernas de Reinaldos y los piezz de Gradasso. Io non cedo en valor a Marte, en el prózer a Plutón y en el vizio a Bellona. Ago temblar la tierra en ablando, e spavento el ynfierno en grittando, y vuelvo los cielos en obrando. Y vos, que soys un vellacco, no queréis dezir la berdad[50]?

Una presentazione, questa, che ha molti tratti in comune con le *Rodomontadas* del Franciosini (1627), che costituivano un vero e proprio repertorio ad uso dei comici dell'Arte:

Quando yo vine al mundo, Marte me entró en las espaldas, Hércules en el braço derecho, Sansón en el yzquierdo, Atlante en las piernas, Mercurio en la cabeça, Venus en los ojos, Cupido en el rostro, Nerón en el coraçon y Iúpiter en todo el cuerpo: de manera que con la abundancia de mi fuerça quando camino hago temblar la tierra, el cielo se espanta, el viento cessa, y la mar calma, las mugeres preñadas malparen, los hombres huyen quál por acá, quál por allá, y los más valeientes y animosos en viendo mi presencia dizen todos a una voz: «Libera...»[51]

L'operazione di Franciosini consisteva nel raccogliere i pezzi di bravura dei comici più famosi, i loro cavalli di battaglia, estraendo la figura del capitano dal contesto drammatico e limitandosi ad antologizzare la micro-sequenza della millanteria, della vanteria guerresco-mitologica; e nel sottotitolo dell'opera cita espressamente i suoi modelli, Matamoros (che era quanto dire Silvio Fiorillo), Rajabroqueles (Scheggiabrocchieri) e Cocodrillo, che nell'*Angelica* del De Fornaris così si presentava:

Capitan don Alonso Cocodrillo, hijo d'el Colonel don Calderon de Berdexa, hermano d'el Alferez Hernandico Mandrico de strico de Lara de Castilla la vieja, cavallero de Sevilla, hijo d'Algo verdadero, trinchador de tres cuchillos, copier major de la Reyna de Guindaçia, saccador de coraçones, tomador de tierras, lançador de palos, cavalcador de janete, jugador de pelota, enventor de justras, ganador de torneos, protetor de la ley Christiana, destruydor de los Luterianos, segnor y Rey de l'arte militaria, terros de los traydores, matador de los vellacos, socorro de los tribulados, [...] dotado de muchas graçias, servidor de Damas[52].

50. *Op. cit.* (V, 1), pp. 217–218.

51. L. Franciosini, *Rodomontadas Españolas, Italianas y Francesas*, citato in F. Marotti, *La Commedia dell'Arte. Storia, testi, documenti* (vol. II, *La Commedia dell'Arte e la società barocca: la professione del teatro*), Roma, Bulzoni, 1991, p. 306.

52. Fabritio De Fornaris, *Angelica* (I, 3), Parigi, Angelier, 1585, pp. 11–12.

Il modello indiscusso per l'opera di Franciosini rimangono senza dubbio le *Bravure di Capitan Spavento* di Francesco Andreini, un testo che ebbe un enorme successo, tanto che alla prima parte, comprendente cinquantacinque dialoghi, pubblicata nel 1607 e riedita nel 1609, nel 1612 e nel 1615, seguì nel 1618 una seconda parte, costituita da altri quaranta dialoghi, dieci dei quali furono ripubblicati insieme alla prima parte nel 1624. Nella Commedia dell'Arte, espressione di un teatro realizzato da compagnie di professionisti seguendo una logica di mercato che prevedeva la replica degli spettacoli (che fino ad allora erano stati prevalentemente di carattere occasionale, recitati nelle corti o nelle accademie), il personaggio del Capitano si era trasformato velocemente in una vera e propria maschera, affidata alle capacità individuali del comico al punto da essere identificata con lui. Tra i comici più famosi ricordati per le loro interpretazioni del ruolo del Capitano (ma va sottolineato che la caratteristica peculiare degli attori dell'Arte era in realtà la versatilità, la tendenza a non specializzarsi, e che quindi ognuno di loro recitava in parti differenti, attingendo a un repertorio che andava ben oltre l'improvvisa, comprendendo anche la commedia erudita e letteraria) si possono citare, oltre all'Andreini, i già menzionati Fabrizio De Fornaris della compagnia dei Confidenti (Capitan Coccodrillo) e Silvio Fiorillo (Capitan Matamoros, il migliore tra tutti, secondo il giudizio del contemporaneo Pier Maria Cecchini: «per far il Capitano spagnuolo non ha avuto chi lo avanzi e forse pochi che lo agguaglino»)[53], Girolamo Gavarini, dei Fedeli (Capitan Rinoceronte), Giuseppe Bianchi (Capitan Spezzaferro), Francesco Manzani (Capitan Terremoto) e Nicola Boniti (Capitan Spacca), che fu uno degli epigoni (morì nel 1750). La decisione di Andreini di pubblicare «tutte le iperboli che soleva dire nella parte del Capitano Spavento» rientra perfettamente in una accorta strategia di mercato ed esprime la volontà di ribadire e difendere la dignità, anche culturale e letteraria, del mestiere dell'attore, che era pur sempre uno dei tanti "mestieri mostruosi"[54] (sebbene il più elevato), legato al mondo dei cerretani e dei saltim-

53. P.M. CECCHINI, *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, in MAROTTI, cit., vol. II, p. 90.

54. L'espressione è in F. TAVIANI e M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

banchi, guardato con sospetto dalla cultura egemone. Ma Andreini, sebbene consapevole della diversità del suo teatro, non ha poi una cultura di tale diversità, e mostra di sovrapporre alla propria pratica teatrale, che risponde organicamente alle condizioni di vita e di lavoro delle compagnie, una cultura esterna, che è quella del teatro dei letterati. Così le *Bravure* sono un prodotto squisitamente letterario, ricco di riferimenti mitologici, storici e filosofici che a volte risultano talmente forzati da far nascere il sospetto che siano stati aggiunti successivamente, e di essere in realtà estranei alla pratica scenica. Tuttavia, sebbene Andreini nelle sue ridondanti metafore e similitudini mostri di seguire la moda e il gusto letterario secentesco, riaffiorano i temi della tradizione popolareggiante, portati però all'estremo. Torna l'immagine del capitano così terrificante a vedersi da tramortire gli avversari al solo apparire, e addirittura da spaventarsi davanti allo specchio (l'obbligo barocco dell'iperbole si manifesta qui nell'episodio del Sole che, veduto il Capitano, si spaventa al punto da non osare più mostrarsi per giorni, deviando con il suo carro dall'ellittica); grande peso è dato ancora una volta al compiacimento per la propria eleganza e le proprie armi (Balisarda, la spada del capitano, è stata forgiata da Vulcano e poi tramandata a Serse, Ciro, Dario, Alessandro, Romolo, Tarquinio, Cesare prima di giungere a lui, degno erede di tanti eroi); il capitano è naturalmente un irresistibile dongiovanni (tanto da aver ingravidato in una notte duecento fanciulle), nonché un mangiatore formidabile (Spavento nel Ragionamento XXXVII per cena commissiona al servo Trappola «dieci o dodeci Sirene da metter su la Gradella, venticinque Triton da fare a guazzetto, e mezza dozzina di Balene da frigger nella Padella»). Temi tipici, come si è visto, anche della commedia erudita, che qui però lasciano definitivamente i confini realistici del globo terracquo per spaziare per i cieli e l'Olimpo, nel regno della fantasia più sfrenata. L'elemento fantastico sembrerebbe avere una duplice origine: da un lato i componimenti popolareggianti (nella *Gran bravaria, e sbricaria, et battagliaria che fa il terribile, e furioso sier Ragno*, Venezia 1582, si narra del salto del protagonista sulla luna; mentre alcuni temi che troviamo sviluppati nelle *Bravure*, come la comunanza di intenti che unisce il millantatore alla morte, si trovano in embrione nelle *Stanze alla Venitiana d'un bravo*, in cui il bullo esorta la Morte ad affilare la falce, ricordandole l'aiuto da lui prestatole con la sua terribile spada: «Con la falza in tre dì no farà morte / quel che in

t'un gì farò con Sanguezuza»)[55]; dall'altro i poemi cavallereschi, soprattutto Ariosto, che erano stati fondamentali sia per la drammaturgia veneziana di inizio secolo sia per un autore come Andrea Calmo, che può essere considerato l'anello di congiunzione tra i pezzi "alla bulesca" e la Commedia dell'Arte: così il soldato Rabbioso, nel *Travaglia* (1545), è figlio diretto della letteratura cavalleresca, e si presenta al pubblico con queste fiere parole (che tuttavia si ridimensionano immediatamente nella conclusione, in cui l'appetito ha il sopravvento sull'indomita indole guerresca):

> Tal fiata ch'io prendo nelle mani un Orlando Furioso o un Conte Mateo Maria Bogiardo, et ch'io scoro con l'intelletto fra quei boschi, ch'io considero quei giganti, incantamenti, mostri, draghi, scaramuzze, abbattimenti, fatti d'arme, io divengo cusì fiero nell'aspetto e nel considerare i colpi io meno le mani di così strana maniera, montato a cavallo de un trespedo, ch'io potrei facilmente impaurire Marte e Belona, dolendomi della natura percioch'ella non volse crearmi in illo tempore, a tal che io mi fusse ritrovato in fatto. Oh Idio, quanto averei dato più ampla materia a scrittori di quello che fecero li Ruggieri, Gradassi e Rodamonti, perché invero li campioni di oggidì io li ho per nulla all'animo e allo intelletto mio. E sì come Orlando salito nelle sue furie estirpava gli alberi e scagliava da sé i sassi, io averei cavati i boschi e lanciati i monti, a guisa di Polifemo. Oh, io ho el gagliardo apetitto questa mattina: io voglio ire a vedere se questa sgraziata de mia moglie ha fatto provisione de vituària[56].

La tendenza all'evasione fantastica tipica del Capitan Spavento non è comunque considerata positivamente da tutti i comici dell'Arte: Pier Maria Cecchini, nel suo *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* (1608), dopo aver sottolineato come le parti ridicole «quantunque dilettino, molte volte però rompono il filo della commedia», e dopo aver condannato il comico gratuito tipico del ruolo dei servi, scrive:

> Io ho udito in Parigi, stando a mensa con alcuni [...] avvezzi alle più rabbiose guerre di Europa: «Io, con tanti cavalli, in tanti giorni, mi darebbe l'animo di prender il Castel di Milano, e poi passarne per Italia, debellare, distruggere, fare, dire»; e perché uno de' suoi camerata manco furioso li

55. *Stanze alla Venitiana d'un bravo*, in V. PANDOLFI, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, n. ed., Firenze, Le Lettere, 1988, vol. II, p. 338.

56. A. CALMO, *Il Travaglia* (II, 6), a c.di P. Vescovo, Padova, Antenore, 1994, p. 100.

disse ciò non poter essere, costui saltò di tavola e con un senso rabioso disse: «Or ora ve lo vo a far vedere», e così veloce partì che, se non mi fosse stato detto ch'egli era andato a dormire, io gli volevo raccomandar certe case ch'io ho in Ferrara. Orsù, uno di quest'uomini si può rappresentare su le scene, e lasciar per gli ospitali quelli che con un salto vanno all'Impirio a cena con Giove[57].

In effetti la Commedia dell'Arte, portando alle estreme conseguenze forme e modi già presenti nel teatro cinquecentesco, contribuì sicuramente a isterilire il personaggio del Capitano, che nei numerosi opuscoli popolari non fa che ripetere stancamente degli stereotipi. È il caso delle *Sbravate, razzate e arcibullate dell'arcibravo Smedolla*, di Giulio Cesare Croce, una tirata in dialetto napoletano in cui sono ripercorsi tutti i luoghi comuni del tipo (di questo testo esiste una versione toscana, di Antonio Pardi da Lucca, nota con il titolo *Stupende forze e bravure del capitano Spezzacapo et Sputasaette*): con un solo sguardo il «gran Smedolla sfonna pietti» fa sparire il Sole; il suo nome fa «cacar ne le brache» Ercole e Marte; nel soffiarsi il naso una mattina, ha distrutto sei navi nel porto di Messina; ha gettato in aria un suo avversario tanto in alto, da farlo bruciare dal Sole; combatte contro belve feroci, draghi e basilischi, ed è il terrore di tutti i potenti della terra. Nei contrasti (*Contrasto alla napolitana ridicoloso*, *Dispute fra Cola Sgariatore e Arlecchino da Marcaria*), allo zanni è invece affidato il ruolo solitamente giocato dal servo, vale a dire lo sminuire le smargiassate del capitano, facendosi beffe di lui, o contrapponendo alle sue vanterie le proprie, tutte di carattere gastronomico. A volte si incontrano poi delle scoperte parodie del personaggio, come nel *Vanto ridicoloso del Trematerra*, di G.C. Croce, che comincia con i versi:

Son quel gran Bravo, detto Trematerra,
Ch'à un guardo solo un monte fò tremare,
Ma in mio linguaggio non dico di terra,
Ma di quel cascio che si suol grattare;
E mi ricordo, essendo sù la guerra,
Far' una prova molto singolare,
Con un pan caldo, caldo, che scottava,
Soletto vinsi un gran campo di fava[58].

57. CECCHINI, *Discorso...*, cit., in MAROTTI, cit., vol. II, p. 87.
58. G.C. CROCE, *Vanto ridicoloso del Trematerra*, in PANDOLFI, cit., II, p. 353.

Le imprese dell'intrepido Trematerra comprendono battaglie contro mosche, rane, grilli, pidocchi e simili; egli non teme di forare con uno spillo gli occhi di un ritratto di Carlo Magno, e ad un uomo che gli si avvicina con un bastone con intenti bellicosi, egli pien di bravura spezza «con le spalle il grosso legno». Ma poi non spetta a lui vantarsi del proprio valore giacché, come dice il proverbio, «chi si loda, / Credendosi illustrar, spesso s'imbroda».

Il percorso tracciato fin qui permette in conclusione di chiarire e distinguere i termini da cui avevamo preso le mosse: il bullo da commedia è la rappresentazione satirica del bullo inteso in senso storico–antropologico, realizzata attraverso la messa in scena degli effetti comici sortiti dai suoi tentativi di farsi credere un bravaccio (ma il bullo non è al soldo di nessuno, e non ha i requisiti necessari per ottemperare alle funzioni del bravo); il personaggio del capitano a sua volta, nelle varianti italiana, napoletana o spagnola, si basa su un'estremizzazione, con fini parodici, delle caratteristiche principali di questo personaggio, pur distinguendosene nella volontà di rifuggire da quegli espedienti bassi e poco onorevoli che tanto corrispondono all'indole del bravo (questa nobiltà di carattere si ritrova tra l'altro in alcuni "bulli" romani come Meo Patacca). La "bulleria" finisce dunque per configurarsi, prima che come come una caratterizzazione storico–sociologica, come una vera e propria filosofia di vita, tramandata attraverso i secoli e, sembra, lungi dall'avviarsi al tramonto.

...ecchet'addosso un prete che te frega

L'anticlericalismo del Belli

DI BRUNO TORREGGIANI

Nel sonetto *Una casata* (624)[1], il Belli passa in rassegna le "statue parlanti" di Roma, da Pasquino a Marforio, da Madama Lucrezia al Babuino. Per secoli questi marmi deformi e smozzicati gridarono per tutta la città la lussuria, la rapacità, l'avidità, la crudeltà di papi e cardinali, l'onnipotenza di un potere inamovibile. Eppure fra migliaia di epigrammi, acrostici, dialoghi, ottave, quartine, sonetti, pochi sono i versi che ci restano nella memoria: ci immergiamo in questo diluvio di accuse e insulti, di lamentazioni e bestemmie, e proviamo la sensazione di muoverci in un inferno di nefandezze e di denunce che sembrano riprodursi reciprocamente, secolo dopo secolo, di papa in papa, sempre uguali.

Ed era forse questo il destino di Pasquino: non fu la vanagloria di un cardinale a tirarlo su dal fango per ornare la piazzetta all'entrata del suo palazzo? E i cartigli che da quell'alba del Cinquecento in poi si ammucchiarono sul piedistallo di marmo ci danno l'impressione di una clandestinità sospetta, in fondo tollerata, in un circuito vizioso dove l'insulto più osceno non può e forse non vuole scalfire la natura eterna di quel potere.

Ecco perché Belli ci parla di Pasquinate una sola volta e in modo così occasionale e distaccato: l'anticlericalismo che guida gli esiti

1. Numeri e grafia dei sonetti sono quelli dell'edizione di riferimento: Giuseppe Gioachino BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di Marcello Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998, 2 v.

sommi della sua arte discende da altre sorgenti, trae alimento da vene più profonde. E se il poeta sembra proporsi come osservatore e cronista della città in cui vive (anzi lo dichiara, esplicitamente), sappiamo bene che le cose non stanno così: la parola poetica belliana non è mimetica, e se il poeta porge ascolto alla plebe di cui vuole elevare il "monumento", lo fa non solo con l'orecchio ma con le fibre più intime del proprio essere, spinto da un bisogno di dire, cui nessuno, neanche il poeta stesso, può mettere *l'abbiffa*, perché la verità della poesia muove da impulsi letteralmente viscerali (*La Verità*, 888):

La Verità è ccom'è la cacarella,
che cquanno te viè ll'impito e tte scappa,
hai tempo, fijja, de serrà la chiappa
e storcete e ttremà ppe rritennella!

E fu così: un torrente in piena, un'urgenza quasi disperata che in pochi anni produce un oceano di trentamila versi, talvolta al ritmo forsennato di otto sonetti al giorno! Questa furia creatrice appare come un atto liberatorio per sfuggire a una compressione esterna, a un ingorgo interiore; è l'atto sovversivo dell'intellettuale e del poeta conscio della sua superiorità culturale ed etica di fronte alla Roma papalina, la *chiavica der monno* in cui è costretto a vivere, lavorare, andare a messa. E ad ogni cantone, in ogni piazza, in ogni chiesa, le presenze eterne e ributtanti del potere ecclesiastico: i preti, sempre e ovunque (*Preti e ffrati*, 2180):

o mmagni, o bbevi, o ddormi, o ccanti, o ssoni,
o ggiochi, o ppisci, o apri una bottega,
ecchet'addosso un prete che te frega.

E i frati (*Er ventre de vacca*, 735):

un diluvio de frati che scorreggia
e intontissce er Signore co li strilli.

E i Cardinali: non c'è angolo di Roma da cui, prima o dopo, non si vedano passare, ineluttabili come una calamità naturale, in teorie così lunghe che il loro numero sembra interminabile e lascia a bocca spalancata (*La fila de li Cardinali*, 1390):

Va' vva' er Cardinalume come piove,
sì benedetta l'animaccia sua!
Viè cqua, Sgiggna, contamoli: Uno, dua,
tre, quattro, scinque, sei, sette, otto, nove,

diesci, unnisci, dodisci!... Eh la bua!
Sò ttante e ttante ste Minenze nòve
che, a volelli contà, nun te pòi move
pe ttre o cquattr'ora de la vita tua!

Di lontano appaiono, nei loro segni distintivi, come una casta creata per condannare la plebe alla sua miseria (*L'Ombrellini*, 771):

Tu vòi sapé pperché li Cardinali
useno cuell'usanza de l'ombrelli,
e pperché ppoi sti settanta fratelli
co l'ombrelli nun porteno stivali?

Cuesti sò ppe noi poveri animali,
e ssò ppe loro ariservati cuelli
pe mmostrà c'a nnojantri poverelli
tocca l'acqua che vviè dda li canali.

Da vicino, invece, sono delle inerti cose disumane, grottesche statue di pietra, morte dentro e di fuori (*Le cappelle papale*, 1518):

Li Cardinali sce stanno ariccorti
cor barbozzo inchiodato sur breviario
com' e ttanti cadaveri de morti.

E nun ve ddanno ppiù ssegno de vita
sin che nun je s'accosta er caudatario
a dijje: "Eminentissimo, è ffinita".

Altro che sguardo da osservatore! È lo sguardo di un visionario che investe le cose con la sue pulsioni e le deforma in una incessante metamorfosi: il corteo dei Porporati incede su un torrente di sangue in cui annegano le "bestie" plebee (*La porpora*, 772):

Ch'edè er colore che sse vede addosso
a ste settanta sscimmie de sovrani?
Sì, ll'addimanno a voi: ch'edè quer rosso?
sangue de Cristo? Nò: dde li Cristiani.

È er zangue de noi poveri Romani
che jje curre a li piedi come un fosso,
cuanno sce danno in gola cor palosso
come se fa a le pecore e a li cani.

Il tema dell'anticlericalismo, che per secoli ha accompagnato la letteratura occidentale come *topos* e addirittura come genere, assu-

me qui accenti inauditi, la forza di una indignazione rabbiosa, autentica, eppure come rattenuta e disperata. Innanzi tutto perché, certo, Belli è condannato alla clandestinità; egli non può uscire dal suo bel palazzo di Piazza Poli e andare ad attaccare i versi al collo di Pasquino: lì dietro, a piazza Navona ancora «s'arza er cavalletto che ddispenza / sur culo a chi le vò trenta nerbate». E poi, dove stanno gli ascoltatori, gli interlocutori? Tranne i due o tre amici della minuscola società di lettura del salotto di casa, intorno c'è il deserto: a Milano Porta può leggere i propri versi satirici in dialetto niente di meno che a casa Manzoni, punto di ritrovo dell'intellettualità progressista della città; a Roma bisogna che ci passi il russo Gogol', perché qualcuno intuisca la grandezza di quei sonetti. La satira anticlericale del Belli non può godere nel gesto liberatorio del dileggio e dell'insulto perché è rinchiusa nel suo nero *addannasse* di fronte all'ingiustizia divina, che ha creato un potere assoluto ed interminabile per tormentare i poveri Cristiani, un potere che è legittimato *ab aeterno* a riprodursi all'infinito in un circuito perverso (*Er Zagro Colleggio*, 504; *Li Cardinali novi*, 505):

Li Cardinali fanno er Papa, e 'r Papa
fa, cquann'è Papa lui, li Cardinali....

Li Cardinali crepeno e ppe cquesto,
come vede affilà ppiù d'un mortorio,
er Papa chiama l'antri in conciastorio,
pe stuccà er buscio e ffabbricanne er resto.

Belli è affascinato, anzi ossessionato, da un vero e proprio rovello teologico: Dio–Cristo incarnandosi nel corpo del Papa, gli infonde un potere terreno così sconfinato che nessun tiranno ha mai sognato di possedere, un potere che si tinge, inevitabilmente, di tinte diaboliche. E se, all'inizio, il buon uomo sembra godere solo della libertà di non far niente e di *scrapicciarsi*, poi, in un climax stupefacente, arriva a far piazza pulita dell'intero creato (*Cosa fa er Papa?*, 1708):

Cosa fa er Papa? Eh ttrinca, fa la nanna,
taffia, pijja er caffè, sta a la finestra,
se svaria, se scrapiccia, se scapestra,
e ttiè Rroma pe ccammera–locanna.

Lui, nun avenno fijji, nun z'affanna
a ddirigge e accordà bbene l'orchestra;
perché, a la peggio, l'ùrtima minestra
sarà ssempre de quello che ccommanna.

Lui l'aria, l'acqua, er zole, er vino, er pane,
li crede robba sua: *È tutto mio*;
come a sto monno nun ce fussi un cane.

E cquasi quasi goderìa sto tomo
de restà ssolo, come stava Iddio
avanti de creà ll'angeli e ll'omo.

L'incommensurabilità di questo potere rende disumano l'umano e davanti ai nostri occhi affascinati e sbigottiti il Papa si trasforma in un grottesco mostruoso gigante da inferno dantesco (*Er Papa*, 420)

Bisoggna dì ch'er Papa cuanno è Ppapa
diventi granne peggio d'un colosso,
c'ogni pelo je creschi come un osso,
e abbi ogn'occhio più ggranne d'una rapa.

Bisoggna dì ch'er sacro culo grosso
ne li carzoni vecchi nun je capa,
e cche l'uscello je s'abbotti addosso
come la pelle gonfia d'una crapa

Ecco al lavoro l'arte suprema del Belli: la parola poetica colma fino allo spasimo di indignazione e di odio, di rabbia e di scoramento, plasma la materia storica e la deforma con una fantasia e una originalità che davvero hanno pochissimi termini di paragone nella poesia occidentale. E se possiamo ancora sorridere di fronte alla crassa ignoranza di *Papa Grigorio* che davanti «alli scavi de Campo Vaccino» scambia reperti d'arte per pietre da fornello, o indignarci un po' per l'immensità della sua cucina, dove in mezzo ad «ogni sorta de vivanne rare» il Papa «magna sempre solo», quale terribile effetto ci fa quando in mezzo al povero popolo festante egli passa in carrozza? (*E cciò li tistimònî*, 1977)

Quanno che er Zanto-padre passò jjeri
pe Ppasquino ar tornà da la Nunziata
stava cor una sciurma indiavolata
peggio d'un caporal de granattieri.

E ffasceva una scerta chiacchierata
ar cardinal Orioli e a Ffarcoggneri,
che jje stàveno a ssede de facciata
tutt'e ddua zzitti zzitti e sserî serî.

La ggente intanto strillava a ttempesta;
e llui de cqua e de llà ddar carrozzone
'na bbenedizzionaccia lesta lesta.

Poi ritornava co le su' manone
a ggistí a cquelli; e cquelli co la testa
pareva che jje dàssino raggione.

L'espressionismo del Belli è folgorante: la scena quotidiana si trasfigura in un apparizione diabolica del potere, quasi kafkianamente chiuso nei suoi intrighi misteriosi, ma minaccioso sempre, con le impressionanti *manone* che come una mannaia impartiscono la *benedizziosaccia*. Sì, perché ogni gesto del Papa, anche il più innocente o sacrale, rivela l'indole crudele, la vocazione animalesca all'aggressione, anche, o forse soprattutto, quando "ride" (*Le risate der Papa*):

Er Papa ride? Male, amico! È sseggno
c'a mmomenti er zu' popolo ha da piaggne.
Le risatine de sto bbon padreggno
pe nnoi fijjastri sò ssempre compaggne. [...]

Er Papa ghiggna? Sce sò gguai per aria:
tanto ppiù cch'er zu' ride de sti tempi
nun me pare una cosa nescessaria.
Fijji mii cari, state bbene attenti.

Sovrani in alegria sò bbrutti esempi.
Chi rride cosa fa? Mmostra li denti.

La doppiezza e l'ipocrisia della gente di Chiesa è uno dei motivi topici della satira antiecclesiastica, a partire dagli impressionanti frati che Dante fece arrancare nella bolgia degli ipocriti sotto l'immane peso di tonache piombate; ma Belli vi introduce una tensione drammatica, una potenza visionaria che davvero può avere termini di confronto solo con la fantasia dantesca: il Papa, dopo aver officiato la Santa Messa e fatto colazione, si concede un po' di *aricreazzione* nei suoi giardini... un buon vecchietto in vestaglia e pantofole che di colpo scatena la sua furia sadica e bestiale (*L'aricreazzione*, 1565):

Detta ch'er Papa ha Mmessa la matina,
e empite le santissime bbudelle,
essce in giardino in buttasú e ppianelle,
a ppijjà 'na bboccata d'aria fina.

Lí llegato co ccerte catenelle
sce tiè un brutto uscellaccio de rapina,
e, ddrento a una ramata, una ventina
o ddu' duzzine ar piú de tortorelle.

Che ffa er zant'omo! ficca drento un braccio,
pijja 'na tortorella e la conzeggna
ridenno tra le granfie a l'uscellaccio.

Tutto lo spasso de Nostro Siggnore
è de vedé cquela bbestiaccia indeggna
squarciajje er petto e rrosicajje er core.

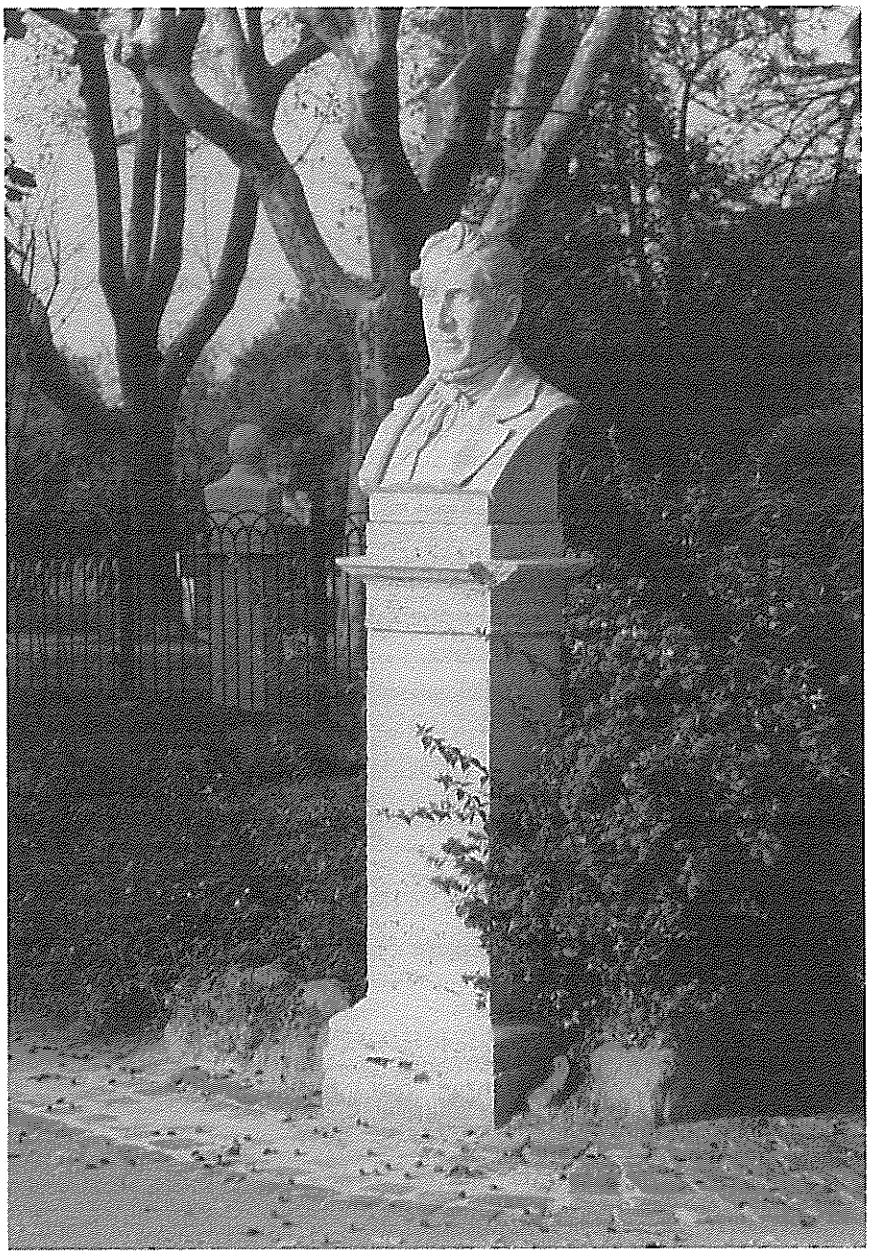
Nessuna lingua di Pasquino fu in grado di tagliare così a fondo e mostrare con tale drammatica indignazione gli effetti perversi del connubio Papa–Re. Ma la fantasia poetica del Belli vola ancora più lontano: le sofferenze di una plebe oppressa per secoli, i lamenti e le ingiustizie, le umiliazioni e le ribellioni, la rabbia e la rassegnazione di uomini e donne condannati da sempre come animali al «*bastone, l'imbasto e la capezza*»... Tutto rivive dentro l'animo del poeta per esplodere nella terribile, ma altissima bestemmia scagliata contro il Cielo stesso, contro l'ingiusto Creatore de *li du' ggener'umani* (*Li du' ggener'umani*, 1170):

Noi, se sa, ar Monno semo ussciti fori
impastati de mmerda e dde monnezza.
Er merito, er decoro e la grannezza
sò ttutta marcanzia de li Siggnori.

A su' Eccellenza, a ssu' Maestà, a ssu' Artezza
fumi, patacche, titoli e sprennori;
e a nnoantri artiggiani e sservitori
er bastone, l'imbasto e la capezza.

Cristo creò le case e li palazzi
p'er prencipe, er marchese e 'r cavajjere,
e la terra pe nnoi facce de cazzi.

E cquanno morze in crosce, ebbe er penziere
de sparge, bbontà ssua, fra ttanti strazzi,
pe cquelli er zangue e ppe nnoantri er ziere.



Busto di G.G. Belli al Pincio, opera di Antonio Spelta (1889) (un calco di questo busto è stato collocato in Campidoglio)

Da Berneri a Trilussa

La ricezione letteraria del giudaico–romanesco

DI CLAUDIO COSTA

In questo intervento cercherò di osservare come sia stato recepito il giudaico–romanesco, come elemento letterario, dagli scrittori romaneschi nel corso del tempo. Non si tratterà di notare se e quanto la sua riproduzione sia stata fedele o adeguata dal punto di vista linguistico, ma di valutare come e perché sia stato impiegato il giudaico–romanesco all'interno di testi letterari romaneschi: quello che interessa è proprio la letterarietà del fenomeno, il valore letterario che gli autori volevano dare all'impiego del giudaico–romanesco.

Seguirò la sua ricezione letteraria nel tempo eseguendo qualche sondaggio su autori o testi particolarmente significativi nella storia della letteratura romanesca, a partire dalla fine del Seicento, ossia da quando la divaricazione tra l'idioma degli Ebrei di Roma e gli altri romani era ormai netta, fino agli inizi del Novecento, ovvero all'epoca in cui si avvia l'estinzione del giudaico–romanesco dovuta proprio al riconfluire delle due componenti dialettali cittadine in un alveo linguistico comune e non più differenziato.

Si può affermare, con qualche approssimazione, che giudaico–romanesco e romanesco urbano abbiano cominciato a divergere sensibilmente nel Cinquecento, quando il dialetto cittadino si andò toscanizzando ma senza che tutti i fenomeni innovativi si estendessero al dialetto parlato dagli Ebrei di Roma, probabilmente anche a causa della contemporanea segregazione nel Ghetto che gli Ebrei subirono a partire dalla metà del secolo.

Dopo quasi due secoli, sul finire del Seicento un poeta dall'orecchio linguistico raffinato, per di più dotato di una sensibilità etnografica in anticipo sui tempi, quale fu Giuseppe Berneri, non poteva non constatare il divario ormai esistente tra i due idiomi locali di cui quello in esame specificamente legato alla comunità ebraica, d'altra parte così evidentemente distinta dal resto dei romani per religione, dislocazione fisica in città, attività e abitudini.

Converrà ricordare che Berneri (1634–1701) fu autore di una vasta e articolata produzione in italiano, latino e romanesco che spazia dai carmi latini di *Poesis jocosa*, i quali nel loro insieme costituiscono una sorta di raccolta di tradizioni popolari romane *ante litteram*, alla vasta produzione teatrale, quasi cinquanta testi (di cui la metà ora perduti), specie di argomento sacro, comprendente tragedie, drammi, opere sceniche (cioè commedie), intermezzi per musica, fino a una ricca produzione di poesie accademiche, sparse in raccolte di autori vari, a stampa e manoscritte. Ma l'opera maggiore cui è legata la fortuna di Berneri è il poema eroicomico romanesco in dodici canti di ottave *Il Meo Patacca*, pubblicato nel 1695[1] e dedicato a Clemente Domenico Rospigliosi, (nipote di Clemente IX, il papa–commediografo), cui il poeta lavorò per quasi dieci anni (almeno dal 1688).

Nella trama del poema i rapporti tra le due comunità popolari romane hanno una loro parte e il poeta non manca di introdurre qualche caratterizzazione linguistica del giudaico–romanesco. I momenti in cui le vicende del protagonosta si incontrano con quelle degli Ebrei romani sono essenzialmente due: nel quinto e nel dodicesimo canto.

Nel quinto canto Meo Patacca, dovendo sfilare in parata con i suoi sgherri di fronte alla nobiltà romana prima di partire per andare a sventare l'assedio turco a Vienna del 1683, prende «a nolo» un abito elegante da «un cert'ebreo»; questi gli porta in casa diversi vestiti e Meo sta per sceglierne uno, del quale il mercante gli fa vanto per poter spuntare un prezzo maggiore, quando sopraggiunge Cencio, amico di Meo, che, intuita la situazione, intenzionalmente spregia l'abito per indurre l'ebreo a diminuire le

1. G. Berneri, *Il Meo Patacca, overo Roma in feste ne i trionfi di Vienna. Poema giocoso nel linguaggio romanesco*, Roma, Marc'Antonio & Orazio Campana, 1695.

sue pretese; così accade; e poi anche Cencio affitta un abito e un altro ancora ne viene affittato per un ragazzo che dovrà fare da paggio a Meo:

Hor dunque, dato termine al contratto,
Se ne tornò lo Jaccodimme al Ghetto;
Ognun delli due sgherri è sodisfatto,
Ch'a giusto prezzo fu 'l partito stretto. (V, ott. 49)

Si tratta, come si vede, di una situazione assolutamente tipica e sostanzialmente ancora attuale: l'acquirente da solo, pur essendo l'eroe del racconto, si farebbe abbindolare dall'abilità del venditore; ma l'intervento dell'amico, che fa quasi da compare nel trattare l'affare, contiene la spesa e rende il «contratto» soddisfacente.

Stava PATACCA in casa imbarazzato
Pe' negozio, ch'a lui molto premeva,
Perchè s'era già 'l tempo avvicinato,
Nel quale in Campo a comparì s'haveva.
Un vestito che fusse assai sforgiato
A nolo pe' quel dì piglià voleva:
Diverzi un cert'ebreo glie ne mostrava,
Lui fra tutti el meglior capanno stava. (ott. 40)

Hor questi hor quello si metteva in prova,
Spogliato d'un, dell'altro si vestiva;
Alfine uno a proposito ne trova
Stretto alla vita, quanto ci capiva:
«Ingàinate ch'è de robba nova»,
L'ebreo diceva. «*Giusto giusto arriva,*
Par fatto addosso a voi, ve parlo schietto,
Più belli robbi a' fè non ha lo Ghetto. (41)

Havete gran fortuna, uno Signore
Non po' meglio portà. Guardàti poi
Li trini d'oro, i mostri, il bel colore,
Se de più se po' fà, ditelo voi.
È proprio de monà 'sto giustacore,
Un'altro non ce n'è tra tutti i goi».
Così gli dà pastocchie, e tavarimme,
Per esse dritto assai lo Jaccodimme. (42)

In questo mentre su Cencio salisce,
Ma non già Marco Pepe, c'ha paura,
E s'a fa' pace MEO non s'ammollisce,
D'annaglie in faccia lui non s'assicura.
Cencio quanto più pò lo compatisce,

Va da PATACCA, e con disinvoltura
Dando in prima un'occhiata a quell'ebbreo,
Dice: «La riverisco signor MEO». (43)

«Oh! Ben venuto Cencio! Ho propio gusto»
Disse Patacca, «di qui havervi adesso:
Allampate un po' in grazia, se va giusto
Quest'abbito, che in prova me so' messo?
Che, se co' 'sto bacurre il prezzo aggiusto,
Che de famme piacere m'ha impromesso,
A nolo me lo piglio pe' dimane,
Che la comparza in Campo s'ha da fane». (44)

Squatra Cencio la giubba, e attorno gira
Coll'occhiate, facennone rivista,
E quanto più l'osserva, e più la mira,
S'accorge tanto più, che fa gran vista.
Perchè l'ebreo non tenga alta la mira,
La sprezza, e dice: «E' un'abbito d'artista,
E' assai zacchenne, e c'è più d'un difetto».
Ma però in tanto a MEO fece l'occhietto. (45)

Finta fa questo allor che non gli piaccia,
Perchè di Cencio il gergo ben intenne;
Assai presto da dosso se lo caccia,
Quasi nol voglia, et al giudio lo renne.
Allor si costui fece agra la faccia,
Ma tanto disse: «*Che volete spenne?*
'Sto signori de grazia me perdoni,
Questi, per vita mia, so' robbi boni». (46)

Hor doppo c'hanno taccolato un pezzo,
Pe' più non fa' de st'abbiti strapazzo,
Perchè in realtà PATACCA non c'è avvezzo
De fàne in te lo spennere schiamazzo,
Si piglia, ma di tutto aggiusta il prezzo,
Un abbituccio ancor per un ragazzo,
Perchè in Campo Vaccino, e no in tel viaggio,
Di Mi' Signore vuò tirà col paggio. (47)

Per sè pur Cencio allor se n'accaparra
Uno, che gli dia giusto in tell'umore,
Perchè ogni sempre tra la gente sbarra
Fu solito costui di farzi onore.
Pe' fa' compariscenza assai bizzarra,
S'è capato un vistoso giustacore;
In gala, solo a MEO ceder intenne,
Ma più d'ogn'altro sverzellà pretenne. (48)

Hor dunque, dato termine al contratto,
Se ne tornò lo Jaccodimme al Ghetto;
Ognun delli due sgherri è sodisfatto,
Ch'a giusto prezzo fu 'l partito stretto.
Brillano pel negozio, che s'è fatto,
D'havè a fa' scialo in campo hanno diletto;
Benchè questo sarà nel giorno appresso,
Pur col penzier ci fanno vernia adesso. (49)

Non si può certo dire che la rappresentazione moderatamente satirica del *negotium* sia offensiva dell'ebreo che, come mercante, viene semplicemente riportato dai due amici nei limiti della ragionevolezza; anzi un commerciante noterebbe che se l'ebreo ha guadagnato meno dal «nolo» dell'abito di Meo però ha finito per affittare tre vestiti invece dell'unico per cui si era recato a trattare.

Le battute in discorso diretto dell'ebreo su un episodio di dieci ottave occupano tredici versi (16%); in essi il giudaico–romanesco è caratterizzato con un tratto fonomorfologico — la *–i* finale in luogo di *–e*, che interessa il maschile singolare *sto signori* (45; ma *uno signore* 42) il femminile plurale: *belli robbi, li trini, i mostri* (42), *robbi boni* (46) e anche una forma verbale *guardàti* (42) per 'guardàte' — un tratto morfologico — la forma antica dell'articolo maschile singolare determinativo e indeterminativo *lo Ghetto* (41), *uno signore* (42) — e due soli elementi di lessico — *ingàinate* 'guardàte' (41) e *goi* 'altri' (42). Nelle stesse ottave, al di fuori delle parole dell'ebreo, compaiono altri cinque termini del giudaico–romanesco: uno — *zaccheme* 'logorato' (45) — viene usato da Cencio rivolgendosi direttamente all'ebreo; un altro — *bacurre* 'ebreo' (44) — viene detto da Meo a Cencio riferendosi all'ebreo; altri tre — *tavarimme* 'chiacchiere' (42), *Jaccodimme* 'ebreo' e *Ghetto* (49) — vengono usati dall'autore nella parte narrativa dell'episodio.

Se ne deduce che la caratterizzazione che Berneri dà del giudaico–romanesco, per quanto ridotta all'essenziale, è però articolata su diversi piani linguistici (fonetica, morfologia e lessico) e dunque ha carattere mimetico nelle parti parlate in prima persona dall'ebreo senza intenzioni ridicolizzanti. D'altra parte è anche credibile che Cencio possa usare una parola del lessico giudaico–romanesco (giustamente non un tratto grammaticale) nel rivolgersi direttamente all'ebreo oppure che Patacca possa usarne un'altra nel parlare dell'ebreo; soltanto le tre parole che compaiono nella parte narrativa possono essere considerate un espediente coloristico dell'autore cui si può attribuire, con prudenza, una moderata connotazione canzonatoria.

Il dodicesimo canto del poema costituisce insieme un'appendice e l'epilogo della storia che nei primi undici canti si era sviluppata nell'arco di dodici giorni comprendendo la preparazione della missione a Vienna dell'armata degli sgherri romaneschi e, dopo la notizia della sconfitta dei Turchi (storicamente avvenuta il 12 settembre 1683), l'organizzazione di ricchissimi festeggiamenti popolari realizzati coi soldi raccolti da Meo per la spedizione mancata, che i nobili romani non avevano più rivoluto indietro. Il dodicesimo canto si ambienta invece tre anni dopo i fatti precedenti, quando giunge a Roma la notizia della presa di Buda (avvenuta storicamente il 2 settembre 1686) che diventa occasione di nuovi festeggiamenti durante i quali Meo finalmente decide di sposare Nuccia, la sua amata.

Purtroppo la notizia della capitolazione di Buda assediata giunge insieme a quella

Che con i Turchi ancor furno veduti
Far l'Ebrei, su le mura, i menacciuti. (XII, ott. 6)

Ne segue che

Sul mezzo dì, pe' la città si sparze
'Sta nova appena, e la sentì la plebbe,
Ch'arrabbiata di collera tutt'arze,
E li Giudii, già lapidà vorrebbe.
Cominzano i regazzi a radunarze,
Marciano verzo il Ghetto, e allora s'hebbe
Pacchetta dall'Ebrei; ma si trovorno
In un attimo pronti, e lo serrorno. (7)

Comincia una battaglia tra la plebe romana che assedia il Ghetto e gli Ebrei che si limitano a fortificarne i portoni. Da principio l'attacco è portato da una «quantità di sgherretti ciumachelli» (9); poi

Ecco, giovani fatti, al regazzume
S'uniscono, e la gente in osservalli,
Ci ha gusto in tel principio, e par che sia,
E gioco, e spasso, e sfogo d'allegrìa. (10)

Ma la turba si ingrossa con l'arrivo dei veri e propri sgherri e ci si accorge che lo scontro è vero, duro e pericoloso:

Ma poi vedenno che si fa da vero,
E ch'alla disperata si commatte,

Ch'ancor s'incoccia, e che non c'è penziero
Di fa' bastà le sgherrarìa già fatte.
S'accorge che 'st'assalto è troppo fiero,
Che presto li Bacurri pe' le fratte
Potriano annare, e haver non solo un sacco,
Ma quel, ch'è peggio, un sanguinoso acciacco. (11)

Fanno 'sti sgherri un tal menà de mani,
Che chi sta a vede, ancor ci ha 'l su' spavento.
E inferociti come tanti cani
Vorriano divorà quelli di drento;
Sfonnà finestre, e sfragassà mignani,
Sfogo è di rabbia, pe' l'impedimento
Ch'hanno d'entrà, mentre che fan le porte
Puntellate assai ben, riparo forte. (12)

Si passa dal lancio di sassi, selci e rocci a quello di «dindaroli» trasformati in bombe; ne segue un lamento di donne ebree mentre gli uomini le consolano continuando ad adoperarsi per la difesa; intanto per Roma si dà la caccia agli sparuti ebrei rimasti fuori dal ghetto per sottoporli a pestaggi dai quali alcuni si salvano con l'aiuto di qualche non ebreo.

Finalmente giunge sulla scena Patacca:

Al Ghetto MEO fratanto se ne viene
De i garbugli all'avviso, et osservata
Così gran tibaldèa non si contiene
Di farci a prima vista una risata.
Fermo, chalche pochetto, s'intrattiene,
A vedè 'sta piacevole sgherrata,
Che tale gli pareva, anzi l'approva,
Perchè spiritosaggine ce trova. (43)

Ma quanno lui si và accorgenno alfine,
Ch'i sgherri tutti so' infoiati a segno,
Che par voglino fa' delle ruine,
Che non hanno risguardo, nè ritegno;
Che già portano certi le fascine,
Pe' dar foco alle porte, e che l'impegno
E' troppo ardito, fra sè stesso penza,
Di raffrenà una tanta impertinenza. (44)

Già prevede quel mal, che pò succedere,
E che questa non è cosa da ridere,
E lassannoli fa', ben si pò credere,
Che quantità d'Ebrei s'habbia da uccidere. (45)

E così Patacca interviene con «quell'autorità, che lui s'arroga, / perché per il ben pubrico l'impiega» (48), riuscendo a convincere gli sgherri a desistere dall'assalto finale e a far cessare da solo «l'assedio d'un essercito smargiasso» (47). Gli Ebrei vengono a sapere dell'operato di Meo Patacca e decidono di ringraziarlo offrendogli in dono proprio quell'abito sfarzoso che egli aveva affittato in precedenza; mandano perciò il mercante ebreo a presentarglielo e qui accade l'episodio forse più inatteso: l'ebreo

Gli sporge il dono, e MEO lo scrope, e solo
Gli dà una vista, e dice, a lui voltato:
«L'accetto, lo gradisco, e a te lo rendo,
Perch'io dono le grazie, e non le vendo. (54)

Voglio però, commanno, e s'ubbidisca,
Che quanno s'haverà l'avviso certo
Della vittoria, il Ghetto s'ammannisca
A far con noi le feste di concerto;
Nisciun ci sia di voi, che contradisca,
Ma siano tutti pronti, e te l'avverto,
Che se in questo s'ardisce di mancamme,
Oh allora sì, và 'l Ghetto a foco e a fiamme». (55)

El Rabbì si spaventa a 'sta minaccia,
E quasi quasi trema de paura;
Che tutto si farà quel ch'a lui piaccia,
A nome dei compagni l'assicura;
Poi di novo s'arrisica, e si sfaccia,
Lo prega, lo riprega, lo scongiura,
Che accetti el dono, e MEO con albascìa
Fa un gesto di rifiuto, e marcia via. (56)

Tornò al Ghetto costui, tutto ridisse,
Et in particolar l'ordine havuto.
Parze un pò duro, ma, che s'ubbidisse,
Fu dalla Sinagoga risoluto.
Aspettanno si stette, che venisse
Un più sicuro avviso, e alfin venuto,
L'Ebrei de fatto fecero le feste,
Ch'a loro già da MEO furno richieste. (57)

Cinquantatre ottave sono riservate da Berneri a tutta questa complessa scena di grande interesse sociologico e letterario, impreziosita di giudaico–romaneschismi i quali, come nel canto quinto, prevalgono nelle battute in discorso diretto dei personaggi ebrei; due donne:

Una diceva: «*Ahimè! che mali iorni*
Sono questi per noi! che sarà mai?»
Un'altra poi: « *Perchè 'sti brutti scorni?*
Che far potremo, scuri Sciabadai!
Non c'è per noi pietà pe' 'sti contorni,
Poveri figli! Perna e Mordacai!
Presto ce n'annaremo (O Iaccodimmi
Dateci qualche aiuto!) a i caurimmi)». (19)

alcuni vecchi rabbini:

Dicono: «*Non saran tanti li danni,*
Quanti credete voi, signori donni.
Hanno alfin da cessà 'sti gran malanni,
Che tutti i palli, non riescon tonni.
Ancor drento allo Ghetto non si venne,
E 'sta razza di fochi è assai zachenne». (20)

un rabbì:

«Su via, presto al soccorzo, e che si tarda?
Tenete forti, et appuntate i spalli,
Non vi fate stimà gente infingarda;
Tosti, a i portoni vè, che se buttalli
Pònno costoro, a fè, ve lo dich'io,
Vivo allor non ce resta uno Judìo». (22)

un non meglio precisato giudio:

Lui strilla: «Aiuto! ahimè! non tanti botti,
Basta, non più! troppo mi fate mali!
Cola lo sangue già dai testi rotti,
Sicuro 'sti feriti son mortali!
Pietà, pietà illustrissimi! Almen vivo
Io resti insino ch'allo Ghetto arrivo». (27)

per un totale di 26 versi (6% su 424 versi).

Anche qui la caratterizzazione linguistica è data da pochi tratti: uno, fonetico, non presente nel canto quinto, ossia il fenomeno per cui si ha la conservazione di fricativa palatale originaria in luogo dell'affricata (*iorni* per 'giorni' 19, *Judìo* per 'Giudio' 22); e poi altri due tratti già incontrati nel quinto canto: di uno, la *–i* in luogo di *–e*, l'autore qui perfeziona la rappresentazione distinguendo chiaramente la sola valenza fonetica (*mi fate mali* 27), la valenza fonomorfologica (*signori donni* 'signore donne' 20, *tanti botti* 'tante

botte', *'sti feriti* 'queste ferite' 27) e quella solo morfologica (maschile in luogo del femminile, come attesta la sostituzione dell'articolo: *i palli tonni* 'le palle tonde' 20, *i spalli* 'le spalle' 22, *dai testi rotti* 'dalle teste rotte' 27); l'ultimo tratto, morfologico, è quello dell'antico articolo maschile singolare (*allo Ghetto* 20, 27 e *uno Judìo* 22). Vi sono poi degli elementi lessicali: singole voci (due già incontrate *zachenne* 'assai debole' 20, *Ghetto* 20, 27, una nuova *Iaccodimmi* 'Ebrei' 19), un'esclamazione (*scuri Sciabadai!* 'poveri noi Ebrei' 19), addirittura un'espressione idiomatica (*ce n'annaremo a i caurimmi* 'andaremo in sepoltura' 19, chiosa Berneri, cioè 'moriremo') e due nomi propri (*Perna* e *Mordacai* 19 che corrispondono a Perla e Angelo). Nelle parti diegetiche troviamo poi le voci: *Ghetto* (7, 8, 18 ecc.), *bacurre/i* 'ebreo/i' (11, 38, 49), *rabbini* (20), *rabbì* (22, 52, 53, 56) *rasciammeria* 'astuzia' (25), *sciabbadai* 'ebreo' (41), *sinagoga* nel senso di 'comunità ebraica' (48, 53, 57), *Jaccodimmi* 'Ebrei' (52) e *li scoli* 'le scuole' (49) che probabilmente non va considerata come un'attestazione intenzionale del tratto fonomorfologico già analizzato ma, più semplicemente, la denominazione propria delle scuole rabbiniche ossia delle sinagoghe (resta ancor oggi in Ghetto la *Piazza delle Cinque Scole* dove la parola *Scole* analogamente è utilizzata per il suo valore lessicale e non per quello fonologico).

A questa caratterizzazione linguistica si deve certamente aggiungere, in funzione retorica di *nimia repercussio* sonora, l'insistita scelta, nelle 53 ottave considerate, di rime uscenti in *-i*: *-elli, -alli, -ani, -anchi, -oli, -assi, -iti, -ati, -uti, -anti, -orni, -ai, -immi, -anni, -onni, -alli, -etti, -eri, -arzi, -acci, -otti, -ali, -atti, -onni, -arzi, -essi, -ori, -ai, -asi, -esi, -osi, -oli, -erzi*: sono 33 su 159, pari al 20%; è probabile poi che le rime sdrucciole, in quanto suonano tradizionalmente esotiche, qui abbiano valore di color locale: si trovano 3 ottave (17, 40, 45) completamente a rime sdrucciole; e anche le rime in regime di variazione vocalica potrebbero assumere sfumatura coloristica, poiché l'artificio spesso si somma nelle stesse ottave ai due precedenti: se ne trovano in 9 ottave su 53, pari al 17% (*-onno, -anno* 15; *-iti, -ati, -uti* 16; *-icciano, -acciano* 17; *-anni, -onni* 20; *-acchia, -icchia, -ecchia* 39; *-asi, -esi, -osi* 42; *-edere, -idere* 45; *-asso, -esso, -osso* 47; *-oga, -ega, -uga* 48).

In questo canto, dunque, la rappresentazione linguistica del giudaico-romanesco si mostra coerente con quella del canto quinto ma più articolata rispetto ad esso: non siamo in presenza di una riproduzione fedele ma di una tipizzazione significativa, per quanto essenziale, retoricamente sostenuta ma sicuramente non paro-

distica; e credo ragionevole pensare che i termini giudaico-romaneschi nel narrato in romanesco, possono essere considerati nella maggior parte dei casi dei prestiti di necessità e quindi hanno una loro giustificazione linguistica; come anche sono giustificabili, dal punto di vista stilistico, le scelte delle rime impiegate a rinforzo dell'aura sonora giudaico-romanesca che non si potrebbe altrimenti ottenere se non con un'immersione troppo ardita nella riproduzione del dialetto degli ebrei che sarebbe estranea al *ductus* generale del poema.

Nel complesso il dodicesimo canto, con quel suo carattere quasi di appendice, di integrazione del poema, sembra essere stato pensato dall'autore proprio per affrontare la descrizione del piccolo mondo degli ebrei romani e dei loro difficili rapporti con il resto della popolazione urbana, argomenti questi che erano rimasti quasi completamente in disparte in tutti gli altri canti del poema. E la descrizione è sufficientemente oggettiva per quanto di parte.

Berneri è un intellettuale organico al potere, che usa il poema eroicomico dialettale da un lato per sorridere della plebe, descrivendola con l'attenzione dell'entomologo, dall'altro per delineare la figura di Meo Patacca come quella del capopopolo che i potenti vorrebbero, capace di dominare la sgherraglia plebea convogliandone la rabbiosità verso obiettivi politicamente corretti: la guerra ai Turchi o, meglio ancora, le feste; non per niente il poema si conclude con una comica rodomontata:

> Allor farò de i Turchi un novo strazio;
> Per l'onor mio, per la mia sposa, il giuro.
> Quante sconfitte havranno, io già l'aspetto,
> Di far tant'altre feste v'impromotto. (103)

In questo quadro l'assalto degli sgherri agli ebrei del Ghetto è accettabile se resta nei limiti del 'diamogli una lezione ogni tanto affinché si ricordino di stare al loro posto che è al di sotto di tutti gli altri'; non va più bene se da «piacevole sgherrata», «spiritosaggine», «gioco, e spasso, e sfogo d'allegria» diventa «troppo fiero», «troppo ardito» e non è più «cosa da ridere, / E lassannoli fa', ben si pò credere, / Che quantità d'Ebrei s'habbia da uccidere.» Insomma gli ebrei si possono malmenare ma non si possono uccidere perché sono parte necessaria della società romana, di cui occupano l'ultimo gradino, ma di cui Roma ha bisogno. Si tollerano, e vanno moderatamente protetti, perché non se ne può fare a meno; ma devono stare al loro posto, servire e ubbidire: solo se

dovessero ardire di mancare a quell'autorità che Patacca rappresenta, quella che tutela «il ben pubrico», «Oh allora sì, và 'l Ghetto a foco e a fiamme»!

Significativo è poi il fatto che gli Ebrei erranti fuori del Ghetto che vengono aggrediti dalla sgherraglia sono salvati dal linciaggio da una varia rappresentanza degli abitanti di Roma sociologicamente stratificata in modo da coprire tutti il livelli, meno quello degli sgherri: dai «patroni» d'un «palazzo» (35) che sono «discretissimi signori» (36), a «chalch'homo serio» (27), dal «popolo» (ivi), che non va confuso con la plebe e gli sgherri, a un «oste» (39) e ai suoi garzoni, benché in questo caso «più dell'amor fu l'interesse» (41) perché l'ebreo salvato era un beone, ottimo cliente dell'oste.

Comunque siamo di fronte a un quadro sociale quasi idillico per i tempi, tempi nei quali l'abate Bonini, dopo l'alluvione del 5 novembre 1660, annotava:

> Il Ghetto degli Hebrei fu quello che restò maggiormente sommerso, imperciocché l'acqua saliva, dalla parte del fiume, il secondo piano delle finestre [...]. Ritrasse tuttavia quella gente ostinata qualche benefizio dall'inondazione del fiume, mentre dove ricusa di lavar nell'acqua del battesimo, videsi da quelle del Tevere, mondar le sporchezze del corpo, e delle stanze, che per la puzza, e immonditia loro si rendono in qualche parte poco meno che impratticabili[2].

Di fronte a un tale cinismo, Meo Patacca che salva gli Ebrei dalla morte e il Ghetto dalla distruzione perché si cura del «ben pubrico» è davvero un eroe, emblema di una civiltà della tolleranza in gestazione, in fase prenatale, se vogliamo, ma che di certo è assai più progredita di quella che ci viene testimoniata dal *Misogallo romano* di un secolo più tardi.

Il *Misogallo romano* è una congerie plurilingue di testi in poesia e in piccola parte in prosa che furono composti, e poi circolarono manoscritti, in un breve periodo concentrato intorno all'assassinio, avvenuto a Roma il 13 gennaio 1793, di Ugo Bassville, emissario del governo rivoluzionario francese a Roma. Col cosiddetto *Misogallo romano* un gruppo di intellettuali curiali rimasti anonimi satireggiò i francesi rivoluzionari e i loro presunti fiancheggiatori cercando di mostrare la compattezza della società romana, in

2. Citato in M. BARDELLA, *Immaginare a Roma. Similitudini e metafore in 450 sonetti di G.G. Belli*, (inedito), in nota al testo 216/833, p. 170.

tutti i suoi ceti, disposta a difesa del papato e della religione cattolica, contro gli anticristi giacobini.

Alcuni testi furono composti in dialetto romanesco con lo scopo di mostrare la spontanea adesione degli strati popolari dell'Urbe al movimento antifrancese. In altri si ricorse al giudaico-romanesco con l'intento opposto di manifestare come nel popolare Ghetto di Roma si annidassero, come serpi in seno, i complici dei rivoluzionari antipapali: quegli ebrei, perennemente refrattari alla conversione e tradizionalmente invisi alla plebe romana, che si vociferava finanziassero e sostenessero i francesi. Non va dimenticato che la legislazione rivoluzionaria francese, nel garantire l'uguaglianza, aveva concesso, già dal settembre 1791, la legale cittadinanza a tutti gli ebrei dimoranti in Francia, prendendo una direzione diametralmente opposta a quella che invece, nel territorio pontificio, a partire dalla metà del Settecento, aveva assunto la legislazione segregazionista papale.

Accadde allora ciò che Berneri aveva già raccontato in riferimento agli eventi del 1686 e che così ci riferisce una cronaca del momento: «avendo i Romani grave sospetto contro gl'Ebrei perché avessero segrete aderenze con li Francesi, determinarono *alcuni de più inferiori del popolo* di dare un compìto incendio a questo ghetto»[3] (corsivo mio). L'interposizione delle forze dell'ordine papali impedì il peggio; ma stavolta gli intellettuali papalini, a differenza di quanto era accaduto per il poeta Berneri, si schierarono ideologicamente con la sgherraglia e dettero la stura a una produzione satirica antiebraica che giunse fino all'adozione del giudaico-romanesco con funzioni polemiche e derisorie, in poco meno di una decina di testi.

La rappresentazione del giudaico-romanesco, come in Berneri, arriva alla riproduzione di tratti fonetici, quali la conservazione di fricativa palatale originaria in luogo dell'affricata in *iornati* 'giornate' (102) in cui, contemporaneamente, si mostra il tratto morfologico del plurale femminile in *-i* (anche in *goli* 'gole' [102], *manni* 'manne' [102], *personi* 'persone' [363], *li torci gialli* 'le torce gialle' [263] e *li scoli* 'le scuole' ossia 'le sinagoghe'[102]); a questo va

3. Citato in *Il Misogallo romano*, a cura di M. Formica e L. Lorenzetti, Roma, Bulzoni, 1999, p. 99 (corsivo mio); da questa preziosa edizione critica sono riportati i testi, seguendo la numerazione ivi stabilita, e sono dedotte le notizie di contestualizzazione storica.

aggiunto l'articolo determinativo maschile singolare *lo* (*lo Patre, lo Figlio, lo Ghetto* ecc. [363]). Come si vede la tipizzazione grammaticale ricalca quella che avevamo definito essenziale in Berneri, mentre molto più spinta è la caratterizzazione lessicale: si annoverano infatti una trentina di termini, alcuni dei quali morfologicamente non acclimati e quindi di forte impatto fonetico, come tutti quelli che compaiono nelle quattordici rime del sonetto *Voi ste Macchà cercate o Ieudim* (420) 'Voi cercate il castigo o Giudei' ossia nelle sedi di massimo rilievo acustico: *Ieudim* 'Giudei', *Angarelim* 'cristiani', *Camorim* 'somari', *Bizzim* 'testicoli', *Macod* 'malanni', *Bangenfod* 'giuramenti di pazienza', *Tatafod* 'turaccio di sughero', *Misvod* 'comandamenti', *Rasciud* 'partenza', *Malcud* 'frusta', *Talmud*, *Cazzagà* 'casa', *Mangdrà* nome di un rabbino, *Macchà* 'castigo'.

Voi ste Macchà cercate o Ieudim
Mentre mandaste noi cento Macod
E lo giuraste sù la Bengenfod
Alla presenza degl'Angarelim.

Se non starete zitti, o Camorim
Io vi giuro non già sul Tatafod
Ma su li dieci miei Santi Misvod
Che vi sfrango co' calci li Bizzim.

In avvenir ciascun faccia Rasciud
Prima dell'ora ver la Cazzagà
Se non vò aver dal Boja la Malcud.

Direte a Rabbi Fiani, e a Mangdrà
Che un capitolo aggiungano al Talmud
Per ricordo di queste gran Macchà.

Una tale rappresentazione, lungi dal doversi spiegare come intenzione d'essere fedeli al modello da riprodurre, vuole invece, con tutta evidenza, massimamente ribadire la distanza linguistica e dunque culturale e in definitiva politica tra il parlante romano cristiano e quello ebreo; anzi, in questo caso, è certamente meglio dire "scrivente" invece che "parlante", a sottolineare più che mai il fatto che siamo in presenza di una produzione colta e, per certi aspetti, sofisticatamente colta, laddove si pensi alla rarità dei vocaboli impiegati e alla difficoltà di costruire un sonetto così rigidamente strutturato. Si noti che in questo sonetto non è un ebreo a parlare ma un cristiano che schernisce e insulta gli Ebrei, sbatten-

dogli in faccia il loro stesso lessico come fosse un mazzo di carte false. La connotazione letteraria di questi testi, nel giungere al limite dell'incomprensibilità per il lettore comune, finisce per essere quella stessa del dantesco *Pape satan*, poiché mette in scena un linguaggio alieno e mortifero, diabolico appunto, come stigma della diversità e perversità del nemico.

Ancora un altro secolo più tardi Giggi Zanazzo ci offre esempi di un impiego ulteriormente differente del giudaico–romanesco con alcuni pochi testi (cinque, salvo errore) inseriti all'interno della sua vasta produzione in romanesco. Il poeta esordì nel 1880 con il sonetto *E' robbivecchio invelenito* (p. 57),[4] continuò nel 1881 con il sonetto *Chi va cor zoppo impara a zoppicà* (p. 153) e concluse il suo *excursus* nel dialetto del Ghetto nel 1884 con *Terzetto giudio ossia discorso fa 'gnor Abbramo, gnora Sara e 'r principale* (pp. 140–142) composto di due sonetti e un componimento in sestine.

Il primo sonetto, *E' robbivecchio invelenito*, è considerato da Orioli una testimonianza dell'attenzione che il poeta ebbe per gli altri dialetti italiani (cfr. p. 16) di là dal romanesco; ma, più ancora, esso deve essere visto, io credo, come prova della precoce attenzione da etnografo del mondo romano caratteristica di tutta l'attività culturale di Zanazzo: come poteva rimanere fuori del suo campo di osservazione e documentazione il giudaico–romanesco, questa straordinaria *enclave* linguistica dell'Urbe? Non per niente Zanazzo ci ha lasciato almeno tre elenchi di voci in *ebraico–vernacolo*, come lo chiamava lui, nelle sue *Tradizioni popolari romane*[5]. Coerentemente con tale impostazione di ricerca, il testo in questione non presenta alcuna connotazione ironica: si tratta della rappresentazione in prima persona delle lamentele di un venditore ambulante ebreo che, essendo *invelenito*, fa ricorso, come capita a tutti, al linguaggio con cui più immediatamente è in grado

4. Cito da G. Zanazzo, *Poesie romanesche*, a c. di G. Orioli, Roma, Newton Compton editori, 1976.

5. Si tratta di: *Parole del gergo ebraico–vernacolo usate anche dal popolo di Roma*, in G. Zanazzo, *Tradizioni popolari romane. Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma*, Torino–Roma, S.T.E.N., 1908, pp. 467–470; *Giuramenti e imprecazioni in ebraico–vernacolo*, ivi, p. 470; cinque parole anche nell'elenco intitolato *Gergo dei numeri dei "Bagarini" o Monopolisti di commestibili, pescivende, ecc.*, ivi, p. 465; infine *Altri modi imprecativi e di dire degli israeliti romani*, in G. Zanazzo, *Tradizioni popolari romane. Proverbi romaneschi, modi proverbiali e modi di dire*, a c. di Giovanni Orioli, Roma, Istituto di Studi Romani — Staderini, 1960, pp. 437–438.

di esprimere le sue emozioni, la sua lingua materna, il giudaico–romanesco appunto, farcito di esclamazioni e scongiuri.

E' robbivecchio invelenito

Nun s'abbusca un marbenghi, gnò Iciagniàa,
pe' fa' bbèdene alèffe befferimm,
pe' vita mia, nun dico davarimm,
besogna fategà sin'a Sciabbàa.

Si ggiri, Bbadanai, nun pòi strillàa:
«robbivecchi» sinnò vvai 'ngavoscimm.
Je vienga pinne, canne e colaimm,
annamo malaguria a 'ngannaviàa?

Pè' quillo Santo Sèfro–Attrà, li frati
manneno pe' machèll l'inghiverimm,
ma troppo tardi, mórdivói, so' nati.

Che pozziate penà, e ffà penàa,
e stà, pe quilli santi Seferimm,
cent'anni su 'na ssedia e cummannàa.

La riproduzione dell'idioma contempla tratti fonetici e lessicali. Quanto alla fonetica si notano: l'allungamento di vocale nell'infinito apocopato: *strillàa, 'ngannaviàa, penàa, cummannàa* (ma *fategà, penà, stà*), la presenza di *e* in luogo di *i* in protonia: *besogna, fategà*, la forma *quillo, quilli* per il dimostrativo, altre forme conservative *vienga, pozziate*. L'unico elemento morfologico, il plurale maschile per il femminile, si trova cristallizzato proprio nel composto *ribbivecchi* (ma *robbivecchio* nel titolo). Quanto al lessico si riportano qui di seguito tutti i termini e le espressioni usati, per la maggior parte non documentati in precedenza: *marbenghi* 'soldo' (Orioli[6]; cfr. Milano[7]: *marbengko* 'soldo'), *Iciagniàa* 'Cesare' (Orioli; cfr. Zanazzo[8]: *Iciagnà* 'Cesare'), *bèdene alèffe befferimma* 'uno o due paoli' (Orioli; cfr. Zanazzo, pp. 465 e 467: *bèdene* 'due'; p. 465: *alèf-*

6. Intendi qui e successivamente le note poste da Orioli nell'edizione di ZANAZZO, *Poesie romanesche*, cit.

7. Intendi qui e successivamente le annotazioni contenute nel glossario presente in chiusura del volume di A. MILANO, *Il ghetto di Roma. Illustrazioni storiche*, Roma, Staderini, 1964, pp. 448–470.

8. Intendi qui e successivamente le glosse di Zanazzo a parole giudaico–romanesche contenute in uno degli elenchi citati nella nota 4.

fe 'uno'; p. 467: *beferìmme* 'un paolo, mezza lira'), *pe' vita mia*, non glossata da Orioli, si trova elencata da Zanazzo tra i *Giuramenti e imprecazioni in ebraico-vernacolo*, senza specifica spiegazione, *devarimm* 'bugia' (Orioli; cfr. Zanazzo: *devarimme* 'bugia'; Milano: *devarìmmi*, plurale di *davàr*, 'cose, fatti, discorsi', a volte confuso con *dibburìmmi* 'discorsi, chiacchiere', come sembra avvenga proprio in questo caso), *sciabbàa* 'sabato' (Orioli; cfr. Zanazzo: *sciabbà* 'sabato, festa'), *Badanai* 'perdio!' (Orioli, Zanazzo, Milano e Lorenzetti[9]), *'ngavoscimm* 'in prigione' (Orioli), *pinne, canne e colaimm* 'sorta di imprecazione' (Orioli; cfr. Zanazzo, p. 469: *pìnne, cànne e colaìmme* 'tre infermità, morbi, malattie veneree; anche p. 468: *colaìmme* 'morbo, infermità: gonorrea'; Milano: *cholaimmi* 'mali, malattie'), *'ngannaviàa* 'rubare' (Orioli; cfr. Zanazzo: *gannavìmme* 'ladro'; Milano: *gannaviàre* 'rubare'), *Sèfro-Attrà* 'Bibbia' (Orioli; ma sarà da correggere secondo Zanazzo: *Sefro-Attrà-còlice* 'L'Eterno Padre'), *manneno pe' machèll* 'vogliono imbrogliare' (Orioli; cfr. Zanazzo: *machélle* 'micco, sciocco, merlo'; Milano ha *andare per machèlle* 'mangiare a ufo, sbafare'), *inghiverimm* 'Israeliti' (Orioli; cfr. Zanazzo: *Inghiverìmme* 'Isdraelita'), *mordivoi* 'per amor di voi' («tipico intercalare degli Ebrei di Roma» Orioli; anche Lorenzetti; Zanazzo, p. 469: *mòr di vói* 'per amore di voi, per amor vostro' e, senza spiegazione specifica, nell'elenco *Giuramenti e imprecazioni in ebraico-vernacolo*, p. 470), *Seferimm* 'libri sacri' (Orioli; cfr. Milano: *Séfer* 'libro [...] applicato in genere ai rotoli della Thoràh', plurale *Sefarimmi* 'libri'; ma Zanazzo ha *li santi Seferìmme* 'Angeli celesti' e così egli doveva intendere), infine la complessa espressione, non glossata da Orioli, *stà cent'anni su 'na sedia e cummannàa* che Zanazzo stesso elenca tra i *Giuramenti e imprecazioni in ebraico-vernacolo*, senza specifica spiegazione (nella forma *sta' ccent'anni su' 'na ssedia e ccammannà'* [sic]).

Crescenzo del Monte ebbe ben presente questo sonetto di Zanazzo ch'egli considerava «il primo componimento vero e proprio che sia stato organicamente scritto in dialetto romanesco giudaico» senza intenti caricaturali: «nessuno, prima del Zanazzo, ha cercato di prender l'ebreo così come esso è e di farlo parlare come egli realmente parla. Il Zanazzo ha voluto farlo in questo suo sonetto ed è riuscito felicemente a coglierne il tipo. Non ugualmente

9. Intendi qui e successivamente le definizioni contenute nel glossario giudeo-romanesco di L. Lorenzetti posto a corredo de *Il Misogallo romano*, cit., pp. 675-77.

bene il linguaggio»[10]. Le riserve sul linguaggio indussero Del Monte addirittura a riscrivere il sonetto per renderlo più rigorosamente aderente al giudaico–romanesco; ma quello che interessa ai fini del nostro discorso è proprio il riconoscimento del primato di Zanazzo nella composizione di una poesia nel dialetto degli ebrei di Roma con intenti precisamente documentari.

Nel successivo sonetto *Chi va cor zoppo impara a zoppicà* troviamo un impiego diverso dell'*ebraico–vernacolo* da parte di Zanazzo: il sonetto è di argomento biblico, sul modello dei molti composti da Belli, ed ha analoghi e fors'anche più spinti intenti derisori nei confronti della materia sacra. In esso sono introdotti a parlare san Pietro e Gesù che vengono fatti esprimere in giudaico–romanesco. La vicenda è quella ben nota della chiamata di Pietro, narrata nei vangeli di Matteo e Marco (e, diversamente, in quello di Luca); eccola secondo Marco (1, 16–18):

> Passando lungo il mare della Galilea, vide Simone e Andrea, fratello di Simone, mentre gettavano le reti in mare; erano infatti pescatori. Gesù disse loro: «Seguitemi, vi farò diventare pescatori di uomini». E, subito, lasciate le reti, lo seguirono.

Sfruttando il fatto che Pietro è un pescatore e che in Roma il pescivendolo, secondo la testimonianza dello stesso Zanazzo, «per il passato era israelita»[11], il poeta fa irrompere all'improvviso sulla scena Pietro con una delle tipiche grida di richiamo dei pescivendoli ebrei romani: *Li sardi da fà arrosto!* — dove si nota il plurale maschile per il femminile — al che Gesù risponde nello stesso idioma, spiega l'autore, *perché allora parlaveno giudii*. Come appare evidente, qui l'uso del giudaico–romanesco ha certamente una sfumatura riduttiva, diciamo pure denigratoria, nei confronti dei massimi personaggi della storia evangelica; eppure esso spicca per la sua verosimiglianza e trae tutta la sua *vis comica* appunto dall'ambientazione romanesca in cui è possibile far incontrare e scontrare realisticamente il bilinguismo locale ricavandone effetti satirici.

10. Cito da C. Del Monte, *Sonetti giudaico–romaneschi. Sonetti romaneschi. Prose e versioni*, a cura di M. Procaccia e M. Teodonio, Firenze, Editrice La Giuntina, 2006, pp. 169–171, preziosissima edizione da cui ho tratto anche il testo del sonetto di Zanazzo.

11. Zanazzo, *Tradizioni popolari romane. Usi, costumi e pregiudizi*, cit., p. 430, ove riporta anche le grida dei pescivendoli romani.

Alla distanza, in Zanazzo, la componente realistica prende il sopravvento su quella sarcastica sicché nel posteriore *Terzetto giudio ossia discorso fra 'gnor Abbramo, gnora Sara e 'r principale* si può affermare che non vi sia più traccia di un uso del giudaico–romanesco a scopi derisori: qui, nella nuova ambientazione biblica, Abramo e Sara parlano il dialetto degli Ebrei di Roma con tutta naturalezza, all'interno di un racconto in cui ordinatamente le parti diegetiche sono in romanesco (tranne due voci in rima in chiusura del secondo dei tre testi) e quelle in discorso diretto in giudaico–romanesco. Ma nella contesa, aspra, tra Abramo e Sara per la mancanza di prole, a un certo momento interviene in prima persona *'r principale, er Padreterno* che, a sentirli litigare, *je fece: – Cos'è?, che robbi c'è? / via 'gnora Sara ditemel'a me.* Giudeo–romanesco anche lui? È questo il punto. Il Padre Eterno prende tre volte la parola nel trittico poetico e, a parte quell'iniziale *che robbi c'è?* (e fors'anche quel *'gnora*), non ha più alcun tratto giudaico–romanesco nella sua caratterizzazione linguistica. Sembra perciò che nelle parti dialogiche si assista a una stratificazione sociolinguistica tra Dio che parla romanesco e Abramo e Sara che parlano giudaico–romanesco. Non solo. Sembra anche che Sara, quando esordisce a parlare nel pieno della concitazione dovuta all'arrabbiatura col marito esponga un dialetto a massima concentrazione di tratti fonetici e lessicali, dialetto invece più decantato nella battuta successiva, priva di spiccati tratti lessicali, che rivolge non al marito ma a Dio, intervenuto a calmarla: insomma Zanazzo appare capace di graduare il giudaico–romanesco in relazione alla situazione con grande verosimiglianza.

Questa articolazione diastratica e diafasica del giudaico–romanesco con intenti realistici e senza fini ironici — l'ironia è tutta nei fatti come sono raccontati, alterando paradossalmente la storia sacra, peraltro in modo assai meno irridente che non nel sonetto evangelico di Gesù e Pietro — non ha precedenti nella letteratura romanesca[12] e dimostra un'attenzione priva di pregiudizi per l'altro dialetto di Roma che Zanazzo, spinto dal suo istinto di conservatore dei beni popolari, sa utilmente impiegare per arricchire la sua tavolozza poetica.

12. Un po' sommaria appare dunque a tal proposito la definizione datane da Orioli: «La *comicità innocente* dello Zanazzo [...] appare anche nella scelta del giudaico–romanesco a cui ricorre quando riferisce direttamente i discorsi di personaggi biblici» (in ZANAZZO, *Poesie romanesche*, cit., p. 11; corsivo mio).

La decantazione quintessenziale del romanesco operata da Trilussa fa sì che nella sua opera poetica il giudaico–romanesco non appaia se non in alcuni termini entrati stabilmente nel romanesco urbano, come ad esempio *robbivecchi* (IX, 61, 11)[13], o in alcune parole–icona. Quello che resta è la presenza degli Ebrei nella città, una presenza ancora collegata al *Ghetto* come luogo, ormai non più chiuso, intorno a cui ruotano alcune attività tradizionali dei *giudìi*: la vendita dei mobili, il prestito a interesse.

Ghetto e *giudio*, sono appunto le parole–icona: il *Ghetto* è citato tre volte: in *Questioni de razze* (V, 32, 1), sonetto apparso per la prima volta in volume nel 1901, in *Libbro muto* (XI, 1, 2) del 1935 e in *L'affare de la razza* (XII, 33, 10) del 1940; la voce *giudio* è adoperata sette volte: in *L'imbroji de la padrona* (V, 10, 5) del 1890, *La ribbejone* (III, 10, 40) del 1891, *Questioni de razze* (V, 32, 14) del 1901, *Er testamento de Meo del Cacchio* (XII, 45, 24) del 1939, *L'affare de la razza* (XII, 33, 2) del 1940 e infine due volte in un abbozzo non datato (PS XXIV, 32, 9). Per il resto osserviamo una presenza onomastica ricorrente, costituita da un *Isacco*, immancabilmente *strozzino* (*Questioni de razze* V, 32, 9 del 1901; *Isacco e C°.* VII, 36, 10, 13 e nel titolo, del 1912; *L'Angelo custode* IV, 3, 27, per la prima volta in volume nel 1922), cognominato *Spizzichino* nella famosa lettera che accompagna il volume *Altri sonetti. Preceduti da una lettera di Isacco di David Spizzichino strozzino*, Roma, s.e. [Tip. Folchetto], 1898, lettera che così recita:

> Isacco di David Spizzichino – Banchiere – Piazza Paganica, 29 – 12 giugno 1898
> Egregio Signore,
> È vario tempo che Lei mi porta a spasso promettendomi di pagare il suo debito con una pubblicazione che non viene mai alla luce.
> Stufo di essere canzonato Le dico che per un riguardo alla nota persona Le accordo solo altri quindici giorni da oggi, scorsi i quali passerò la cambiale al mio avvocato senza usarLe più indulgenza.
> Con la più grande stima mi creda
>
> Dev.mo
> Isacco di D. Spizzichino

13. Cito secondo la numerazione assegnata in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, a cura di C. Costa e L. Felici, Milano, Mondadori, 2004.

Quello che è importante notare è l'evoluzione nella descrizione dell'ebreo dalle poesie giovanili a quelle della maturità: Trilussa passa dai pochi cenni stereotipici a degli affondi di grande levatura morale. Probabilmente il momento di svolta è rappresentato da *Questioni de razze* del 1901:

Che te ne preme se so' nati in Ghetto,
se cianno la credenza diferente?
La razza? er sangue? E che decide? Gnente.
Perché so' interessati? È un ber difetto!

Per ajutasse reciprocamente
qualunque fede merita rispetto:
puro Lutero assieme co' Maometto
protegge li cristiani de l'Oriente!

E Isacco che m'impresta li quatrini
a l'ottanta per cento e er pegno in mano?
nun te lo nego: è er re de li strozzini;

ma intanto tu rifretti ar caso mio:
se vojo fa' 'na vita da cristiano
bisogna che ricorra da un giudìo!

dove molto più che la terzina finale, centrata su un *calembour* linguistico, vale la quartina iniziale ispirata a princìpi di tolleranza che vanno molto al di là del conformismo consuetudinario e appartengono assai più al poeta che al personaggio. Il testo forma quasi un trittico con altre due poesie della piena maturità, *Questione de razza* (XI, 31) del 1935 e *L'affare de la razza* (XII, 33) del 1941, scritte rispettivamente prima e dopo l'emanazione delle leggi razziali fasciste del 1938, sul cui valore letterario e civile ha scritto pagine illuminanti Lucio Felici.

E certo va riconosciuto a Trilussa di aver dato voce al rispetto etnico in uno dei periodi più bui per la storia di questo valore civile; converrà dunque rileggere in chiusura di questo *excursus* quella poesia *Questione de razza* che divenne un vero e proprio manifesto dell'antirazzismo, venendo utilizzata tra l'altro nel 1938, proprio nei giorni in cui venivano elaborate le leggi razziali, dall'avvocato ebreo Ugo Ayò, per confezionare una beffarda e paradossale *Cartolina razzista romana*. Trilussa pubblicò il suo componimento, su cui lavorò a lungo di lima, in *Libro muto*, edito nel 1935 nell'altissima tiratura iniziale di ventimila copie, il quale fu negli anni terminali del fascismo il libro più venduto del poeta,

lucerna faticosamente mantenuta accesa sulla libertà di parola e di pensiero[14].

Questione de razza

— Che cane buffo! — E dove l'hai trovato? —
Er vecchio me rispose: — È brutto assai,
ma nun me lascia mai: s'è affezzionato.
L'unica compagnia che m'è rimasta,
fra tanti amichi, è 'sto lupetto nero:
nun è de razza, è vero,
ma m'è fedele e basta.
Io nun faccio questioni de colore:
l'azzioni bone e belle
vengheno su dar core
sotto qualunque pelle.

14. La poesia fu inoltre inserita da Trilussa nel volume antologico *Lo Specchio e altre poesie*, uscito proprio nel 1938 per i tipi di Mondadori.

Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro

Teodicea cristiana e ateodicea illuministica nei *Sonetti* di Giuseppe Gioachino Belli

DI ELIO DI MICHELE

A Massimo, Ivana e Daniele

Al termine della sua produzione poetica in romanesco Belli lascia una sorta di lettera — testamento nella quale si condensano molteplici motivi che avevano apportato linfa vitale ad una vena creativa pressoché ventennale. Costretto a letto da un brutto raffreddore, uno dei tanti malanni che ne avevano costellato la vita, il Poeta, soggetto ipocondriaco e valetudinario, soffocato da nevrosi, risentimenti e nostalgie per un'epoca giovanile esaurita — rimpianta e contemporaneamente rifiutata —, scrive alla futura nuora Cristina Ferretti un sonetto apparentemente d'occasione che diventa invece atto conclusivo e definitivo di riconciliazione con se stesso e il proprio passato[1]. Al centro (anche geometrico) del testo si staglia la figura di Giobbe, il «santo di canonizzazione popolare, il paziente protettore dei servi, l'inquieto poeta biblico, indagatore e dubitatore della bontà provvidenziale di Dio, al cospetto del mistero doloroso del mondo» (MUSCETTA 1961, p. 465), con il quale il poeta romano s'identifica rendendolo perciò arche-

1. G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, a cura di R. VIGHI, Roma, Libreria dello Stato 1988–1993. Sonetto 2279, senza titolo e ultimo. I sonetti seguono la numerazione stabilita in quest'edizione e ripresa con qualche correzione da TEODONIO 1998, da cui citiamo.

tipo e paradigma di tutta l'Umanità punita da un dio maligno, vendicativo e ingiusto, dei suoi mali e delle intense domande che essa si pone[2].

Sora Crestina mia, pe un caso raro,
io povero cristiano bbattezzato,
senz'avecce né corpa né peccato
m'è vvienuto un ciamorro da somaro.

Aringrazziat'Iddio! l'ho ppropio a ccaro!
E mme lo godo tutto arinnicchiato
su sto mi letto sporco e inciafrujjato,
come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro.

Che cce volemo fà? ggnente pavura.
Tant'e ttanto le sorte sò ddua sole:
drento o ffora; o in figura o in zepportura.

E a cche sserveno poi tante parole?
Pascenza o rrabbia sin ch'er freddo dura:
staremo in cianche quanno scotta er zole.

Si avverte in quest'ultimo testo una leggerezza di scrittura inconsueta e inattesa, pur sotto il velo di un'aperta ironia, quasi

2. Vedi soprattutto E. RAGNI, *E a cche sserveno poi tante parole?*, in *Letture belliane X*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 51–94 (in particolare alle pp. 86–94): nel suo studio l'autore tratta dell'ultimo sonetto mettendo in rilievo sia il momento storico in cui fu composto (le vicende della Repubblica Romana del 1849) che i dati biografici di Belli (i suoi noti problemi di salute e le angosce, accentuati gli uni e le altre dalla situazione drammatica). In sintonia poi con le conclusioni dei maggiori critici belliani, indica come il Poeta abbia saputo «allegorizzare» poeticamente «la situazione dell'uomo costretto a vivere in questo mondo di dolore e d'imperscrutabili ingiustizie, efficacemente rappresentato come un poco ospitale letto *sporco e inciafrujiato*, e come un *monnezzaro*, entro cui il Giobbe / cristiano battezzato se ne sta *tutto arinnicchiato* in rassegnata attesa (in posizione fetale, si direbbe) di altre immancabili saette». (*Sicu t'era tin principio nunche e peggio*, aveva intitolato il sonetto 598; e, con grafia differente, «annerà dda cqui avanti a mmano a mano/ sicutera in principio e nnunche e peggio», in *Una bbella penzata*, 2192). *E a cche sserveno poi tante parole?* è poi, a ben leggere, la traduzione di Giobbe, 40, *4–5* (*Sacra Bibbia* 1974): «Ecco, sono ben meschino: che ti posso rispondere? / Mi metto la mano sulla bocca. / Ho parlato una volta, ma non replicherò, / ho parlato due volte, ma non continuerò». Per un dibattito più approfondito sul tema del *silenzio di Dio*, cfr. del filosofo novecentesco tedesco H. JONAS, *Il silenzio di Dio dopo Auschwitz. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Torino, Einaudi 2002.

che Belli sia giunto all'accettazione rassegnata, dopo tanto patire e protestare, dell'inafferrabile senso della volontà divina e del mistero dei suoi inesplicabili disegni. È forse finito il tempo della *rrabbia*, ha inizio ora quello della *pascenza*, del prepararsi a partire?

Ma il tempo della rabbia era stato lungo e crudele.

Ed era cominciato agli albori della grande poesia belliana, nel 1831, con il sonetto *La creazzione der Monno* (165), atto poetico contro l'altro, gratuito e di condanna inappellabile della divinità contro colpe umane non individuali (ricordiamo «senz'avecce né corpa né peccato» del precedente), con quel «Ommini da vienì, ssete futtuti!» che indicava crudamente e senza ipocrisia quale sarebbe stata la tragica realtà nel futuro dell'Umanità.

L'anno che Ggesucristo impastò er monno,
ché ppe impastallo ggià cc'era la pasta,
verde lo vorze fà, ggrosso e rritonno
all'uso d'un cocomero de tasta.

Fesce un zole, una luna, e un mappamonno,
ma de stelle poi dí una catasta:
sù uscelli, bbestie immezzo, e ppessci in fonno:
piantò le piante, e ddoppo disse: "Abbasta".

Me scordavo de dì cche ccreò ll'omo,
e ccoll'omo la donna, Adamo e Eva:
jje proibbì de nun toccajje un pomo.

Ma appena che a mmaggnà ll'ebbe viduti,
strillò per dio con cuanta vosce aveva:
"Ommini da vienì, ssète futtuti".

La dimenticanza dell'azione creatrice divina («Me scordavo de dì cche ccreò ll'omo») sfaldava le certezze della centralità dell'uomo nel disegno provvidenziale, lo poneva al limite del progetto, ne infirmava la priorità e la superiorità sugli altri esseri viventi (nonostante l'«ariaccia», la successiva supponenza mostrata da Adamo in *Chi la tira, la strappa*, 1206). Sembrava quasi che la materia, «la pasta» di cui esso è costituito fosse un rimasuglio, uno scarto, un tentativo di utilizzare comunque quella *cosa* piuttosto che gettarla via. Sta già qui il segno della limitatezza umana, in quest'avanzo da cui nasce l'essere simile a Dio[3]. Ma tale condizione pone anche il

3. «Dio disse: 'Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza'», *Sacra Bibbia* 1974, *Genesi*, 1, *26*.

problema se Dio stesso sia limitato, se chi lo imita imperfettamente non ne renda evidenti i confini. Nascono probabilmente a questo punto in Belli poeta le prime domande per comporre il paradosso tra fede nell'esistenza di Dio e giustificazione del male, è questo il primo sonetto teologico in cui il poeta inizia a porsi, e a porre, una serie di interrogativi teleologici ed escatologici — religiosi o laici — che si affastelleranno poi nel corso degli anni in tutta l'opera e lo porteranno ad essere di volta in volta credente o ateo, deista e razionalista o «cattolico, apostolico, romano», come qualifica il *fedelone* Cristo — ma in definitiva anche se stesso — in uno dei più corposi ma scorrevoli endecasillabi che leggiamo nei Sonetti (*Er peccato origginale*, 972)[4].

Su queste basi già ben strutturate il poeta dunque inizia la costruzione di una sua *Teodicea* e di una corrispondente *Ateodicea* che assumono gli aspetti di un'ininterrotta lotta tra il credere e il negare. Ma su un punto egli non vacilla. Il suo cristianesimo radicale e l'ateismo ricorrente sfociano entrambi in una disperata domanda: qual è il senso del soffrire? E ancora: quali sono le colpe imputabili all'uomo per le quali è condannato alla morte — e ancor di più alla morte eterna (*La morte co la coda*, 2170), l'estrema sofferenza? Questa convergenza vuole innanzi tutto significare che la riflessione sul male nel mondo non è prerogativa del cristiano (che probabilmente ha o crede di avere risposte più agevoli e definitive del non credente), ma è una problematica filosofica universale. Ha però anche altre finalità.

Le risposte che il Belli *cristiano* tenta di offrire sono di volta in volta limpide e coerenti e passano attraverso varie fasi segnate da alcune parole — chiave. Una di queste è *monnezza* (o *monnezzaro*), l'altra *impastare*. Abbiamo visto precedentemente quale materia, o meglio, quale avanzo di materia avesse utilizzato Dio per creare l'uomo. Ma Belli è ancora più esplicito. I due termini si ripresentano, singolarmente il più delle volte, talora anche in coppia, nel corso degli anni. Alcuni esempi:

> L'anno che Ggesucristo *impastò* er monno, / ché pe *impastallo* ggià cc'era la *pasta*;
>
> Noi / semo *monnezza* che nascemo a ccaso;

4. Su queste qualifiche vedi in particolare il commento al sonetto in TEODONIO 1998.

Noi, se sa, ar monno semo usciti fori / *impastati* de mmerda e dde *monnezza*;
Li ppiù bbelli s'alleveno: e li bbrutti? / E li poveri bbrutti ar *monnezzaro*;
E cche ssemo? Somari da capezza? / (...) cenneraccio, lesscìa, fanga, *monnezza!*;
Sto sempre sur se more e nun se more, / e tanto ce fenimo ar *monnezzaro*[5];

per non parlare infine della *puzza* nella *Vita dell'omo* (781); oppure del povero uomo che «nasce pe terra» (immezzo alla monnezza?) e «more a lo spedale» del sonetto 285 (*La Reverenna Camera Apopretica*); o infine di *noantri* poveri cristi che «sce bbutteno a la mucchia de matina» (*Li morti de Roma*, 816) — e naturalmente il *monnezzaro* dell'ultima poesia romanesca.

È inutile e ipocrita starci a girare intorno. La materia con cui è *impastato* l'essere umano è *mmerda* e *monnezza* e anche il suo destino, già segnato, non potrà avere che quella direzione.

Ma quale uomo? Leggiamo *Li du' ggener' umani* (1170):

Noi, se sa, ar monno semo usscìti fori
impastati de mmerda e dde monnezza.
Er merito, er decoro e la grannezza
sò ttutta marcanzia de li siggnori.

A ssu' Eccellenza, a ssu' Maestà, a ssu' Artezza
fumi, patacche, titoli e sprennori;
e a nnoantri artiggiani e servitori
er bastone, l'imbasto e la capezza.

5. TEODONIO 1998. Rispettivamente: *La Creazzione der Monno* (165); *Er Monno* (981); *Li du' ggener'umani* (1170); *La bellezza* (1340); *Er padrone scocciazzarelli* (2153) — e includendo questo endecasillabo tra i pochi cimiteriali o gotici di Belli, che non amava molto la poesia ossianica, non escluderemmo la disperazione *der lupo-manaro* (746) «[che] sse n'aggnede a urlà ssur monnezzaro». L'ultima citazione è stata ripresa da una delle ottave della lettera — poesia in romanesco *Epistola alla sora Ninetta*. Vedi anche la seconda *Lettera*, anch'essa in romanesco ma in prosa, all'amico Francesco Spada, nella quale Belli menziona «ssan Matteo, er zanto protettore vostro e de tutti li morti vostri sur monnezzaro» — annota il Vighi: «Monnezzaro, *immondezzaio*, doveva essere chiamata la fossa comune, o addirittura il cimitero»). Stanno in VIGHI 1966., pp. 547–553 e pp. 496–499. E vedi la nota 8, Vol. I, p. 172, di VIGOLO 1963: «Il Belli, scrivendo allo Spada il 22 agosto del '57 o 58 si firmava 'Fra Giobbe dei Minori di S. Francesco', e ancora più gustosamente in una lettera in romanesco, allo stesso amico, del 25 settembre '46 si era firmato 'Peppe de Ggiobbe'». E. GIACHERY, in *Belli tra Carnevale e Quaresima*, Roma, Ulisse Editrice, 2003, nel suo interessante studio "Verga e Belli", cita (p. 123) questa coppia di versi del poeta settecentista Giovan Battista Fagioli: «Quindi mi par d'esser un Giobbe nuovo / mentre me trovo anch'io nel letamaro», molto simili all'endecasillabo belliano.

Cristo creò le case e li palazzi
p'er prencipe, er marchese e 'r cavajjere
e la terra pe nnoi facce de cazzi.

E cquanno morze in crosce, ebbe er penziere
de sparge, bbontà ssua, fra ttanti strazzi,
pe cquelli er zangue e ppe nnoantri er ziere.

C'è già in questa distinzione ferrea l'ingiusta differenza tra la condizione della plebe — il popolino — e del resto dell'umanità. L'affermazione segna un passo avanti nella visione del mondo di Belli. Non tutti gli uomini provengono dagli scarti, dall'inutile *fanga* (*Panza piena nun crede ar diggiuno,* 673)[6]. Nello stesso momento dell'atto creativo Dio ha generato ingiustizia stabilendo che esistono una specie e una sottospecie di uomini, *Noi* (il popolo romano)[7] e *Li Signori* (chi lo opprime), *Noantri* e *Lòro* (o *Cquelli*)[8], in una fatalistica — "se sa" — e immodificabile divisione di classe che precede metastoricamente quella codificata nel cammino dell'Umanità e che è stata stabilita da un Dio che è a favore di *Eccellenze, Maestà* e *Artezze.* Appare inoltre evidente anche il

6. Anche l'anonimo protagonista di questo bellissimo sonetto si può considerare un personaggio giobbico per la fermezza e la dignità delle sue argomentazione, senza *lagne,* piene invece di dignità e di compostezza: «Lo capisco ch'er monno è ppien de guai / e cch'è un logo de pianto e ppinitenza; / ma ppenà ssempre e nnun finilla mai / ropperìa puro er culo a un'Eminenza. // Se fa ppresto a pparlà; mma, cculiscenza, / tu cche mme fai ste chiacchiere me fai, / tu cche pprèdichi all'antri la pascenza, // di', cquanno viè la vorta tua, tu ll'hai? (*decasillabo*?) / Va' ssempre co li stracci che mme vedi: / cammina pe la fanga co sta bbua / de scarpe che mme rideno a li piedi: // campa 'ggni ggiorno co un bajocco o ddua; / e ppoi penza de mé cquer che tte credi, / e ggòdete la fremma a ccasa tua.»

7. Vedi anche MUSCETTA 1961, p. 180. Secondo Gibellini «protagonista corale dei Sonetti, la plebe romana è designata da Belli con un termine collettivo di alto significato: *noantri*» (GIBELLINI 2004, p. 787). Oltre agli esempi citati vedi in TEODONIO 1998: *Li polli de li vitturali* (1001): «Pe *noantri* la grascia nun ze trova. / Le nostre nun zò bbocche da guazzetti. / *Noi* un tozzo de pane, quattr'ajjetti, / e ssempre fame vecchia e ffame nova»; oppure *Er prete* (1842): «Ffra *nnoantri* soli / se po' ttrovà la verità sfacciata»; o infine *Er merito* (1846): «A l'incontro *noantri* poverelli/ tutti schifenze, tutti galeotti, / tutti deggni de sputi e de cazzotti, / tutti cucuzze in càmmio de scervelli». E LANZA 1976, pp. 94–95.

8. In *Lo scaricabbarili der governo* (2110) si può leggere: «Sai come va a ffinì? Finisce poi/ che ssi sti *loro* nun ce penzeranno, / un ppò più in là cce penzeremo *noi*», una delle tante invettive classiste ed egalitarie dei Sonetti.

senso di questa persecuzione da parte del dio tiranno: al mondo ci sono Abele e Caino, figli e *fijjastri*, Isacco e Abramo, *Abbà* — o *Papà* — e *Padracci*[9].

Belli, da parte sua, parteggia per gli ultimi della terra. Per loro spende egalitarie parole di pietà e di solidarietà, di loro scrive la storia e lascia il *monumento*: la plebe di Roma, rappresentativa di tutta l'Umanità sofferente, offesa e derisa ma contemporaneamente sguaiata e allegra, vitale e violenta, ferita e reattiva. Ma impaziente, come insofferente era Giobbe.

Nessun elemento infatti ci induce a ricavare che il Giobbe che «prese un coccio per grattarsi e stava in mezzo ai rifiuti di cenere» («immezzo ar *monnezzaro*»!) (*Giobbe*, 2, *8*); o che grida: «Non ho più forza per aspettare né *pazienza* per vivere a lungo» (*ivi*, 6, *11*); oppure, rabbiosamente: «Forse io mi lamento di un uomo? E perché non dovrei *perdere la pazienza*?» (*ivi*, 21, *4*); o infine: «Se devo essere condannato a ogni costo, perché faticare inutilmente? A che serve lavarmi e pulirmi ben bene se poi Dio mi butta nel fango («nella *fanga*, ner *monnezzaro*»?) e faccio schifo ai miei stessi vestiti?» (*ivi*, 9, *29–31*), fosse rassegnato alla sua condizione o, per dirla con il luogo comune ormai stantio, paziente[10]. Quello della accettazione della volontà divina è il risultato finale, non la premessa, di una lotta interminabile con un dio malvagio e sadico al quale chie-

9. TEODONIO 1998: *Caino* (184); *Er sacrifizzio d'Abbramo* (757–759); *Er ziconno peccato* (1148); *La faccia de la luna* (2166). Sull'argomento vedi anche SAMONÀ 1969 (in particolare le pp. 120–121. Ma tutto: testo indispensabile per il nostro discorso): «pur se la partecipazione profonda a questa crisi della concezione teleologica non fa diventare Belli ateo e materialista, la condizione di orfanità si realizza egualmente: che esista o no, *Dio non è più padre*». Importante anche (ma molto frammentario), su questo e altri temi, di S. CARONIA, *Provvidenza e imperscrutabilità divina*, in *Letture belliane VII*, Roma, Bulzoni, 1984, alle pp. 21–24.

10. *Sacra Bibbia* 1974 (S. d. R.) Sull'*impazienza* di Giobbe vedi anche di G. DI MICHELE, *Il no di Giobbe. Disubbidire?*, Roma, Gaffi, 2005. C'è nel termine *paziente* = chi sopporta o chi soffre – un'ambiguità che è slittata sempre più verso il primo significato.

11. In questo libro partigiano ma essenziale l'autore qualifica il Dio di Belli con una lunga serie di aggettivi negativi. Eccone un breve elenco: «maligno, dispettoso, bisbetico, tirannico, persecutore, vendicativo, collerico, annoiato, dispotico, terribile, egoista, ozioso, ingiusto, solo, maramaldo...»; lo Jahwè vetero – testamentario assomiglia in tutto e per tutto a un idolo fenicio o babilonese o a un qualsiasi Demiurgo cattivo. Il critico è inoltre molto esplicito quando argomenta che «il cattolicesimo... è pregno dello spirito dell'inganno e della sopraffazione sin dalle sue basi giudaiche» (p. 42) e «la malignità della natura di Dio... è

dere ragione delle sue persecuzioni (SAMONÀ 1969)[11]. Se, per essere più espliciti, Giobbe è arrendevole, lo è perché lo è diventato alla fine della sua avventura umana, quando il dio invisibile, inaccessibile e impenetrabile a cui si è incessantemente rivolto con *rrabbia*, passione e ironia finalmente si mostra e risponde alle sue domande che si concentrano in quel perché: Che senso ha soffrire[12]? Sta qui in definitiva il senso dell'identificazione finale di Belli nel personaggio biblico: *come* vale *sono*, sono Io il «povero cristiano battezzato» che ha sopportato, *Ecce homo* eterno, ogni tipo di prova oltre le sue forze e non ha ceduto, e adesso merita un premio, la fine di tutte le sofferenze, Io Belli che mi personifico dunque con l'Uomo, con tutti gli uomini schiacciati dal male e ne scelgo uno che me li rappresenti tutti. Per dirla con il Vigolo: «Il *zan Giobbe immezzo ar monnezzaro* è la figura[13] in cui il Poeta e il suo popolo si ricongiungono, è l'anonimo personaggio popolare... portatore di

uno dei fondamenti... della poetica di Belli» (p. 48). Vedi anche vari passi in MUSCETTA 1961. Come dimenticare poi la risata *diabolica* di Dio in *Er monno muratore* (906) che secondo TEODONIO 1998 (commento al sonetto) mostra l' «impressionante immagine della distanza abissale tra Dio e gli uomini e in particolare fra in progetti degli uomini e i misteriosi e imperscrutabili fini divini [*li giudizzi occurti*]»? E la risata di Dio è poi tanto diversa da quella *der Visceddio* nel sonetto *Le risate der Papa* (1349) che «mmostra li denti»?

12. MUSCETTA 1961 è stato il primo a formulare nel suo appassionante libro questo concetto fondamentale (cfr. gli aggettivi *inquieto* e *dubitatore*). Cfr. anche la sconvolgente domanda del Principe Myskin: «Perché, Signore, muoiono i bambini?» (sta in F.DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, Torino, Einaudi, 1994, p. 184). Oppure l'altra di Ivan Karamazov: «Se Dio esiste, perché permette che si faccia del male a un bambino?» (F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamàzov*, Torino, Einaudi, 1991, p. 238).

13. Parola che sarà ripresa e analizzata con ancora maggior forza dal Mancini nell'ottimo saggio "L'ultimo sonetto romanesco": «Quel termine *figura* potrebbe... evocare la dimensione o il ruolo di *figura Christi* dell'uomo, dell'uomo – Giobbe». Sta in MANCINI 2004, p. 131; e MUSCETTA 1961, pp. 418–419.

14. VIGOLO 1963. *Vol. II.*, p. 402; e *Vol. I*, p. 80.Vedi anche *Vol. II*, p. 214. Cfr. inoltre la nota 30 di questo scritto. Cfr. inoltre M. PALLANTE, *Dalla plebe di Roma alla condizione umana*, in *Letture belliane IX*, Roma, Bulzoni, 1988., pp. 7–28: «l'osservazione [il realismo di Belli, esplicitato come *teoria del monumento* nell'*Introduzione* ai Sonetti] si trasferisce dalla *plebe di Roma* alla condizione umana, per cui perde quelle caratteristiche più specifiche di tempo e di luogo e diventa una sorta di metafora di questa». E sul riconoscimento del suo *spirito europeo*, le parole conclusive di MUSCETTA 1961, p. 467 : Belli «si colloca accanto a quei poeti [Goya, Stendhal, Heine, Gogol] che alla 'putredine' delle loro vecchie nazioni osarono esclamare *con l'intrepida passione di Giobbe*: 'Tu sei il Padre mio e la Madre mia e la Sorella mia'».

tutti i mali, i dolori e la abiezioni, il vero *Christus patiens*»[15]. Questa circolarità di personaggi crea il senso e il valore dell'opera poetica. Un gioco vertiginoso di specchi ci trascina dal reale al simbolico, pur lasciandoci ancorati alla materia prima che sta alla base dell'opera di Belli: il popolano romano.

La vita dell'omo (781) rappresenta un momento fondamentale di tutto questo percorso. Quell'elenco serrato, angoscioso dei mali che attanagliano l'Umanità perdente non può che rinviarci alle lamentazioni del Profeta. Tutti i critici hanno indicato le fonti — classiche, giudaiche, cristiane e moderne — di queste serie di rimostranze rivolte alle rispettive divinità. Belli concentra la sua attenzione sulla figura di Giobbe e aggiunge disperazione a disperazione. Il suo cristianesimo pessimista e senza possibilità di redenzione non concede alternative: non esiste consolazione alcuna, il male non muore con la morte, è la morte l'Inferno, come è stato un Inferno la vita:

Nove mesi a la puzza: poi in fasciola
tra sbasciucchi, lattime e llagrimoni,
poi p'er laccio, in ner crino, e in vesticciola
cor torcolo e l'imbraghe pe ccarzoni.

Poi comincia er tormento de la scola,
l'abbeccè, le frustate, li ggeloni
la rosalìa, la cacca a la ssediola,
e un po' de scarlattina e vormijjoni.

Poi viè ll'arte, er diggiuno, la fatica,
la piggione, le carcere, er governo,
lo spedale, li debbiti, la fica,

er zol d'istate, la neve d'inverno...
E pper urtimo, Iddio sce benedica,
viè la morte, e ffinissce co l'inferno.

Qualche critico ha notato — «un peccato d'omissione espressivamente felice» — l'importante e sintomatica mancanza del periodo della vecchiaia in questa tetra elencazione di mali che va dalla pri-

15. "La Vita dell'omo e il quaresimale del Belli", in GIBELLINI 1974. Vedi anche la proposta dell'autore che sente nell'ultimo sonetto un'«eco di Giobbe» (p.199) e afferma che «*La vita dell'omo* rimodula la lamentazione di Giobbe» (p. 206). Cfr. inoltre il bel saggio di E. RIPARI, *Grottesco e creaturalismo nei Sonetti romaneschi di Belli*, in *Il 996*, Roma, Aracne, 2006/3.

missima infanzia all'adolescenza, alla giovinezza e all'età matura[15]. Una cesura/censura forse fisiologica in un momento — il sonetto è del 1833, quando Belli aveva 42 anni — di massima vitalità, sia umana sia artistica. È, per ripetere qualcosa già accennato, il tempo della *rrabbia*, della giovinezza da vivere senza limiti e senza ostacoli. Ci sarà modo per i ripensamenti e i conteggi. Ora si sfida la vita e, massimo piacere, «gran gusto»[16], si sfida Dio.

In questo nostro percorso poetico a ritroso troviamo in data 17 gennaio 1832 un altro sonetto sorprendentemente anticipatore della *Vita dell'omo* e dalla struttura particolare (*La Nasscita*, 346):

Sora Ggiuvanna mia, a sto monnaccio
è stato un gran cardeo chi cc'è vvienuto.
Nun era mejjo de pijjà un marraccio
e d'accoppasse cor divin ajjuto?

Su la porta der monno ce sta: Spaccio
de guainelle a l'ingrosso e a mminuto:
de malanni passati pe ssetaccio:
de ggiojje appiccicate co lo sputo.

Da regazzi, la frusta sce sfraggella,
da ggioveni, l'invidia de la ggente,
e da vecchi, un tantin de cacarella.

Bbasta, ggià cche cce semo, alegramente:
e nun ce famo dà la cojjonella
cor don-der-fiotto che nun giova a ggnente.

La maggior parte dei versi, nel loro incalzante lamento sulle disgrazie dell'Umanità, sembrano preparare il clima funereo del componimento dell'anno successivo. Inoltre nella seconda quartina il Poeta rivisita alla sua maniera la notissima scritta («Per me si va nella città dolente, ecc.») che si può leggere all'ingresso dell'Inferno dantesco, mettendo a paragone le due porte e rove-

16. TEODONIO 1998: Scriverà Belli: *È un gran gusto, er fregà!*, in *L'incisciature* (102); *È un gran gusto er viaggià!*, in *Er viaggiatore* (238). La straordinaria capacità di sintesi di Belli si manifesta all'improvviso, come, per fare solo un esempio, nel sonetto *La concubinazzione* (579), quando «er cardinale», colto in fallo, «sse n'annò ar bon viaggio», emistichio nel quale vengono coniugati, secondo la scala di valori del Poeta — e siamo ancora una volta tutti d'accordo con lui — i due maggiori *gusti* della vita: quello sessuale e quello del peregrinare (ma su questo vedi di TEODONIO 1998 il commento al sonetto 238).

sciando le posizioni e le rime dei due termini («su la porta der monno»/«sul sommo d'una porta»), e la dannazione eterna con quella parallela di questa vita di dolore. Poi però nella seconda terzina il quadro sembra cambiare completamente: «Bbasta, ggià cche cce semo, allegramente»[17]. Coscienza definitiva e stoica dell'*Hic et nunc*, fine delle lagne infantili, maturità comica raggiunta? oppure ribellione e provocazione beffarda (*cojjonella*) a chi ci ha donato, con la vita, questo fardello di pene? Manifestazione di una «santa letizia francescana» (vedi anche la nota 12) o «dramma del moderno scetticismo»[18]? Accettazione «serena» della sconfitta (ricordiamo il rassegnato — anche stilisticamente — endecasillabo «E a cche serveno poi tante parole?») o atto di sfida titanica e prometeica[19]?

In queste altalenanti posizioni è da ricercare la figura del Poeta, non per insistere ancora una volta di più sulle ambiguità di Belli di cui si è ormai detto tutto, ma per permettere che emergano ancora di più le diverse anime di un uomo dilaniato per tutta la vita tra fede e ragione, adesione e rivolta, cristianesimo e ateismo.

17. Ricordiamo inoltre il titolo del primo libro di poesie del milanese D. TESSA, *L'è el dì di mort, alegher!*, Milano, Mondadori, 1933. Oppure, per l'endecasillabo «cor don – der – fiotto che nun giova a ggnente», GIBELLINI 1974, p. 14, cita un frammento, per spirito molto vicino a quello, di Domenico Balestrieri, poeta anch'esso milanese di metà Settecento: «Lacrem, stee indree!» Senza dimenticare infine il proverbio brasiliano, improntato di nudo scetticismo: «Né lamento né paura».

18. TEODONIO 1998, commento al sonetto. Lo stesso autore propone nella sua biografia del poeta il punto di vista secondo cui i romani davano (e danno) di sé un'immagine, contigua a quella di Belli e della sua ormai stereotipata ambiguità, che alterna(va) «l'indolenza e l'aggressività *rugantina*, l'apatia politica e l'entusiasmo codino, il paganesimo e il cristianesimo, la sudditanza psicologica (in stretta relazione con quella economica) al potere e lo sberleffo». Sta in TEODONIO 1993, p. 15. Non vale infine per Belli il detto: "Si nasce incendiari, si muore pompieri", perché per tutta la vita il poeta è stato contemporaneamente *incendiario* e *pompiere*, o almeno era il secondo che spegneva i fuochi appiccati dal primo.

19. MUSCETTA 1961, p. 134. E. RAGNI 1990, p. 89: «Inutile protestare, inutile lasciare testimonianze; inutile combattere o disperarsi: tanto, più che morire non si può, e morire è l'unica alternativa a una vita di sofferenza».

20. GIBELLINI 1974, pp. 197–222. Alle stesse conclusioni giungono anche SAMONÀ 1969, pag. 100: «La peculiarità di Belli, se una sola se ne può dare per un poeta così grande, non è quella di essere il poeta volteriano della Roma pontificia, ma quella di innestare nei modi e nei contenuti di un modernissimo temperamento romantico sia gli esiti corrosivi di un'autoeducazione culturale in gran parte illuministica sia la perenne tormentosa remora di una matrice inestirpabile ed arcaicamente cattolica»; e MUSCETTA 1961, soprattutto a p. 133 e segg.

Qualcuno lo ha definito un «credente con tentazioni atee»[20]. Forse è così, ma certamente una scelta definitiva e coerente Belli non l'ha mai compiuta completamente, neanche nel periodo finale della sua esistenza[21]. Questo perché possedeva una visione sghemba della realtà: la sua capacità di osservare le cose in parallelo gli permetteva di coglierne contemporaneamente gli aspetti contrastanti ma complementari. La sua fede «a semestri» lo conduceva a avere sotto il suo occhio (strabico) il lato materiale – *illuminista* – e quello spirituale – *cristiano* – dell'oggetto delle sue indagini[22]. In definitiva, e senza alcuna intenzione di essere blasfemi: se Dio è trino, Belli è bino. Potremmo addirittura affermare che questa sua supe-

21. SAMONÀ 1969. L'autore insiste molto, e giustamente, sull'inconciliabilità tra le varie facce di Belli e gli riconosce una *coerenza nell'incoerenza* che per fortuna ne lascia inalterata e non sanata la conflittualità di pensiero di cui parlano anche GIBELLINI 1974 e TEODONIO 1993. Acquista a questo punto più valore anche la seguente tardiva affermazione, ultima paradossale provocazione che Belli lascia in eredità alla nostra pervicace volontà conciliatrice: «Nel mondo non potranno restare che cattolici o atei» – dello stesso tenore peraltro del «Cqua nun ze n'essce: o ssemo ggiacubbini,/ o ccredemo a la legge der signore», primi versi di *La morte co la coda* (2170) – citazione da TEODONIO 1992, p. 69. Secondo SAMONÀ 1969, p. 90, l'ultimo sonetto avrebbe «un carattere *piuttosto familiare*», (S. d. R.; ma poi risulta tra i più importanti per l'articolazione del suo discorso); e anche Gibellini lo giudica un «vero ripiegamento d'occasione né più né meno come i primi tentativi, regolarmente ripudiati da Belli stesso». Sta in GIBELLINI 1979, p. 203 (ma vedi alle pp. 89–90 la rettifica in positivo di questo giudizio).

22. MUSCETTA 1961, pp. 139–140. L'autore riprende questa affermazione dalla *LXXV* delle *Lettres Persanes* di Montesquieu: gli increduli «vivent dans un flux et un reflux, qui les porte sans cesse de l'un à l'autre. Un d'eux me disoit un jour: 'Je crois l'immortalité de l'âme par semestre'». Ma essa andrebbe aggiustata ulteriormente: nel *semestre cristiano* Belli non si dimostra sempre «cattolico, apostolico, romano» come dichiaratamente si professa, prendendo a modello il Cristo *fedelone* di cui abbiamo già parlato. Nel suo cristianesimo si esprimono spesso aspetti ereticali di stampo medioevale e dottrine riformistiche – soprattutto calviniste – o giansenistiche che per molte ragioni non gli dovrebbero permettere di far parte della Chiesa di Roma. Un esempio per tutti, in riferimento alla dottrina della predestinazione: «Se fa ttant'alegria, tanta bbardoria, / pe bbattezzà cchi forzi è ccondannato, / prima de nassce, a cojje la scicoria!», in *Er battesimo der fijjo maschio* (1267). (Sulla stessa tematica vedi CAGLI 1972, p. 28: «Il tema della predestinazione che, almeno da Sant'Agostino non ha cessato di turbare la coscienza cattolica, è perennemente presente nel canzoniere belliano»). Inoltre: come si può essere cristiani con un Dio (vedi anche la nota 11 di questo scritto) e una Chiesa di quel genere? E con una Roma che è diventata una città di «cadaveri de morti» (*Le cappelle papale*, 1518)? Non nasce probabilmente anche da queste illusioni il «semestre ateo»?

riore capacità di vedere lo indirizza a ridefinire *illuministicamente* la natura del suo Dio cristiano. Vogliamo dire che il Dio di Belli *cristiano* — e la sua critica, soprattutto nei momenti più intensi e drammatici — è il risultato anche del filtro, o, meglio, del microscopio[23] razionalistico utilizzato dal poeta; e queste conclusioni non vogliono per nulla sminuire il suo cristianesimo integrale, ma rendere ancora più chiaro quanto a fondo sia giunta la sua analisi, *anche* attraverso strumenti ermeneutici paradossali e impropri. Questo strabismo poi, se divenne motivo di sofferenza per l'uomo, invece di nuocere all'opera la valorizza, come quei lievi difetti che rendono più belli certi volti di donna.

Sarebbe a questo punto dispersivo voler indicare le figure che nelle storie letterarie dei diversi paesi ripercorrono il tragitto spirituale di Giobbe. Ci limiteremo perciò a sceglierne una che è a nostro avviso indicativa del discorso che stiamo affrontando.

Rimaniamo in Italia. Le caratteristiche umane, le situazioni storiche e le scelte poetiche dello scrittore che vogliamo indicare come esempio sono molto differenti da quelle di Belli. Ma Silvio D'Arzo — è questo l'autore di cui parleremo — ha in comune con il nostro almeno due dati: ambedue sono intrisi di un pessimismo cristiano che fa loro percorrere strade parallele e giungere a conclusioni simili; essi inoltre si nascondono alla visibilità letteraria, uno con la clandestinità e la «maschera sur grugno», l'altro con una serie di pseudonimi che ne mimetizzano il vero nome (Ezio Comparoni). Nel racconto lungo *Casa d'altri*, edito sulla rivista Botteghe oscure nel 1952 e pubblicato successivamente in volume[24], D'Arzo rappresenta il dramma di un povero prete di montagna che alle domande dirette e semplici ma quanto drammatiche e difficili di una vecchia di nome Zelinda non sa dare risposta. La vita della donna, una povera lavandaia come la sua omologa belliana, *La lavannara zoppicona* del sonetto 2009, esclusa da una vita sociale e comunitaria, «uccello sbrancato», è di pura fatica. La sopportazione è giunta al limite estremo e la vecchia non ha il coraggio (la forza, sì, ci sarebbe) di compiere l'ultimo gesto che la liberi da questa vita di disperazione (la prima tentazione secondo Belli: «Nun era mejjo de pijjà un marraccio/ e d'accoppasse cor divin aiuto?», molto prossimo al

23. «Il telescopio di Galileo rovesciato diventa il microscopio del Belli, puntato sull'infinitamente piccolo della realtà». Sta in VIGOLO 1963, *Vol. I*, p. 76.

24. SILVIO D'ARZO, *Casa d'altri*, Firenze, Sansoni 1953.

«Perché, o Signor, dall'utero materno/ le mani a me nemiche mi cavorno?/ Forse acciò l'està tremi e avvampi il verno,/ vegli la notte ed agonizzi il giorno?»[25], trascrizione del biblico «Perché non sono morto fin dal seno di mia madre e non spirai appena uscito dal grembo materno?» di *Giobbe*, 3, *11*; o al «è funesto a chi nasce il dì natale», verso 143 e ultimo del leopardiano *Canto notturno di un pastore errante*. Ma ci ritorneremo). Va a chiedere il *permesso* al prete, che però non sa darle che risposte preconfezionate e ragionevoli ma del tutto inutili per una tale scelta

Silvio D'Arzo ci rappresenta lo scontro tra la vecchia — che interpreta la parte di Giobbe — e il sacerdote, un «prete da sagre e nient'altro», surrogato del Dio che si cela di tradizione biblica (*«Vere tu es Deus absconditus* (Isaia, 45,*15*)», che confessa a noi lettori di non avere né argomenti — D'Arzo: «E che potrei dirle, oltre tutto?»; Belli: «E a cche serveno poi tante parole?» — né entusiasmi per convincerla a non compiere il gesto temuto. Un'afasia disperata percorre l'ultima parte del racconto che si conclude con parole aperte al dubbio sul destino di Zelinda. Il prete – Dio – ha poi risposto? Cosa ha risposto? La vecchia ha accettato le sue argomentazioni? Le ha seguite? Non c'è consolazione tuttavia per il lettore, quali che siano state le conclusioni. Le lamentazioni gelide ma piene di dignità di Zelinda, l'elencazione dei suoi mali sono più convincenti di qualsiasi finale. La condizione umana, ci dice lo scrittore, non sopporta punizioni che abbiano un senso legato a quello della colpa. Perché soffrire «senz'avecce né corpa né peccato?», domanderebbe a sua volta Belli.

Non è un caso infine che D'Arzo abbia costruito il racconto su una figura femminile alla fine della sua avventura umana, come si rappresenta anche il Belli dell'ultimo sonetto. Lo scrittore reggiano, morto a soli trentadue anni, ma riconosciuto ormai tra i grandi del Novecento, pare voglia indicare in Zelinda la duplice condizione di inferiorità, e di donna e di vecchia, oltre che di partecipe di quel genere umano per il quale Cristo versò «er ziere» e non «er zangue».

Ma la riflessione del poeta non si può limitare alle esternazioni di un credente disilluso che accusa la Chiesa di Roma di tradimento del messaggio evangelico e di essersi schierata dalla parte dei poten-

25. Prima quartina del sonetto in lingua databile tra il 1807 e il 1809, in VIGHI 1975, p. 57.

ti della terra contro gli ultimi. L'altra anima di Belli, quella *illuminista*, entra ancora più profondamente nella carne del mistero della sofferenza umana. L'elaborazione delle letture dei maggiori filosofi dei Lumi, compiute intorno agli anni Trenta, lo conduce ad una più diretta denuncia dell'assurdità del male. Il suo materialismo — a metà — di seguace di Condillac, di cui interpreta la dottrina di orientamento sensista nel momento in cui del mondo afferma che «ppe impastallo ggià cc'era la pasta», non gli impedisce tuttavia di accettare le posizioni divergenti di chi, come Voltaire, denuncia i falsi ottimismi di quanti, anche in campo illuminista, credono, sulle tracce di Leibniz, che questo sia il migliore dei mondi possibili, o gli si avvicini. Lo choc del terremoto di Lisbona del 1755 aveva lasciato una profonda traccia nel pensiero di Voltaire che in parte rivide le proprie opinioni e aggiustò il tiro, fino a elaborare una *Ateodicea*, più sofferta e inquieta, che contraddiceva in parte quella dei seguaci del suo stesso orientamento filosofico[26]. È in particolare il Voltaire che apre la voce *Giobbe* del suo *Dictionnaire philosophique* con un esemplare e significativo: «Bonjour, Job, mon ami!» ed è considerato da Belli (con altri illuministi) come punto di riferimento quando affronta laicamente il problema dell'esistenza del male[27]. Ma l'Illuminismo di Belli, come quello di Voltaire, non è mai completamente ateo. Il suo è un ateismo *impuro*, la sua una religione naturale che critica razionalisticamente quella cristiana e il particolare cristianesimo che è il cattolicesimo di Roma. Il culto delle reliquie, i misteri della fede, le esteriorità e i devozionismi sono attaccati dal Belli illuminista («il Voltaire italiano, come lo chiamavano a quel tempo i suoi amici», secondo la testimonianza del più giovane, e futuro biografo, Domenico Gnoli)[28] che va a colpire, con la stessa intensità delle riserve del Belli cristiano, l'ipocrisia e la violenza di un Potere fondato su una dottrina che era invece nata come inno all'eguaglianza e alla speranza. Per dirla ancora più chiaramente: il Poeta è critico verso il Cristianesimo di Roma sia quando lo attacca da credente che da

26. «Allez interroger les rivages du Tage»: così ad essi si rivolge Voltaire nel *Poème sur le désastre de Lisbonne*, sarcastico invito ripreso da Leopardi nei vv. 37–41de *La ginestra*: «A queste piagge / venga colui che d'esaltar con lode / il nostro stato ha in uso, e vegga quanto / è il gener nostro in cura / all'amante natura», LEOPARDI 1998..

27. VOLTAIRE 1955. Per una discussione sul *problema del male* dal punto di vista degli Illuministi (soprattutto francesi), vedi BACZKO 1999.

28 . D. GNOLI, *Studi letterari*, Bologna, Zanichelli, 1883.

agnostico. E non sempre si riesce a capire quando faccia più male.

Per aggiungere ulteriore forza a questa serie di riflessioni, Muscetta propone un parallelo tra alcune pagine dello *Zadig* voltairiano e il profondamente teologico sonetto 164, *Er Zignore, o vvolemo dì Iddio,* nel quale secondo il critico «c'è l'affermazione intimamente solenne della religione illuministica»[29]:

Er Ziggnore è una cosa ch'è ppeccato
sino a ccredese indeggni de capilla.
Più indiffiscile è a nnoi sto pangrattato,
che a la testa de David la Sibbilla.

A Ssanta Potenziana e Ppravutilla,
me disceva da sciuco er mi' curato
ch'è ccome un fiàt, un zoffio, una favilla,
inzomma un Vatt'-a-ccerca-chi-tt'-ha-ddato.

E ppe spiegamme in tutti li bbuscetti
siccome Iddio sce se trova a ffasciolo
metteva attorno a ssé ttanti specchietti.

Poi disceva: "Io de cqui, vvedi, fijjolo,
faccio arifrette tutti sti gruggnetti:
eppuro è er gruggno d'un curato solo".

E il primo verso della *Vita dell'omo* non sarebbe altro che la pessimistica parodia poetica dell'argomentazione materialistica dell'ateo Sidrac nell'opera *Les oreilles du comte de Chesterfield* che non può comprendere come un essere immateriale «logeait pendant *neuf mois* inutilement caché dans une membrane *puante* entre de l'urine et des excréments», icasticamente tradotto in «Nove mesi a la puzza»: parole sulle quali «non c'è dubbio che...Belli abbia meditato molto»[30] e che ritorneranno nell'ultimo sonetto, quando un uomo più conciliante e meno tragico — ma forse soltanto più (cristianamente?) rassegnato — le applicherà, con *verve* intrisa di ironia e di *cojjonella,* alla figura del Profeta *paziente* e a se stesso, in sintonia con Voltaire che per un periodo aveva accolto nel suo pensiero filosofico la dimensione del dolore umano, del determini-

29. Muscetta 1961, p. 133.

30. *Ibidem*, pp. 134–135 (S.d.R.). Vedi anche Teodonio 1992, p. 69: «Come può Dio creare un'anima per poi condannarla all'eternità a pene incredibili, si chiedeva il Sidrac voltairiano».

31. Voltaire 1955. Vedi in particolare alle voci: *Ateo, Dio, Fede, Peccato originale.*

smo divino e dunque del ruolo della Provvidenza[31]. Così come completamente voltairiano è il sonetto 1797, *L'incennio ne la Mèrica*, che ripropone il tema dell'ingiustizia divina e delle punizioni mal distribuite — «li giudizzi occurti» di Dio ne *La caristìa der '37* (1938) — che in qualche modo erano già stati evocati, con tono però profondamente giocoso, beffardo e iconoclasta, da un popolano Don Giovanni in *L'incrinazzione*, (469); oppure in modo irrisorio e fondamentalmente blasfemo in *Er peccato d'Adamo* (277) con quei «Perché, pperché!» senza risposta, e quel che segue:

Naturale; er zor diavolo sc'istiga,
ce tenta sempre a ffà ccose da forca:
se tiè ppe ttutto una vitaccia porca;
e a la fine er Ziggnore sce gastiga.

Lui se la sbriga presto, se la sbriga,
e cquanno sce se mette eh nun ze sporca.
Cos'è ssuccesso a la scittà d'Agliorca?
S'è abbrusciata, per dio!, com'una spiga.

Che ha ffatto? Forzi nun ha ffatto ggnente.
E Iddio forz'anche l'ha mmannata a ffoco
pe li peccati de quarc'antra ggente.

Li ggiudizzi de Ddio chi l'indovina?
Po' esse perché a Rroma quarche ccoco
ha ppelato de festa una gallina.

Oppure quest'altro, sull'indifferenza di un Dio solo, annoiato, inutile («pe ggionta») e *cattivo* — cattivo perché inutile, annoiato e solo (*L'affari de Stato*, 2169):

Che fa er Governatore? Arrota stilli
e li dispenza a sbirri e bbe
E er Vicario? Arimùscina misteri
per inventà ppeccati e ppoi punilli.

E er Tesoriere? Studia er gran bussilli
de straformà er bilancio in tanti zzeri.
E er Zegritar de Stato? Sta in guai seri
Pe ttrovà mmodo d'affogà li strilli.

Tratanto er Papa cosa fa? Ssi' acciso!
Guarda er zu' orlòggio d'Isacchesorette,
E aspetta l'ora che è cotto er riso.

Si ppoi pe ggionta sce volete mette

quer che ffa er Padr'Eterno in paradiso,
sta a la finestra a bbuttà ggiù ccroscette.

(Nei momenti in cui invece è particolarmente occupato, «Ddio bbenedetto ha in paradiso/ antri gatti a ppelà che ssentì nnoi», in *Lo scolo der 34*, 1413). O sui suoi errori rispetto alle colpe individuali, in *Er temporale de jjeri* (1457):

Ciamancava un bon quarto a mmezzanotte,
quanno, tutt'in un bòtto (oh cche spavento!),
sentìssimo un gran turbine, e ar momento
cascà cqua e llà ll'invetriate rotte.

Diventò er celo un forno acceso, e, ddrento,
li furmini pareveno paggnotte.
Pioveva foco, come cquanno Lotte
scappò vvia ne l'Antico Testamento.

L'acqua, er vento, li toni, le campane,
tutt'assieme fascéveno un terrore
da atturasse l'orecchie co le mane.

Ebbe pavura inzin Nostro Zignore
ma ppe Rroma nun morze antro c'un cane.
Cusì er giusto patì pp'er peccatore.

È infine il Voltaire (o il Rousseau) che viene rivisitato da Leopardi (anch'egli lettore attento delle pagine del *Poème sur le désastre de Lisbonne*, riportate ampiamente nello *Zibaldone*) nelle *Operette morali* (*Dialogo di Plotino e di Porfirio*: «La natura, il fato e la fortuna ci flagellano di continuo sanguinosamente, con istrazio nostro e dolore inestimabile»; e ancora: «Il genere umano, esempio mirabile d'infelicità in questa vita, si aspetta non che la morte sia fine alle sue miserie, ma di avere a essere, dopo quella, assai più infelice»[32] — una sorta di inconsueta «morte co la coda» leopardiana) o nel *Canto notturno* sopra citato, sorprendentemente simili per tematiche e argomentazioni alla *Vita dell'omo* (ma anche alle parole di Giobbe):

Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso

32. LEOPARDI 1977, p. 174.

la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.

Vicini a quel sonetto e all'ultimo sono infine anche i versi 21–36 che con il loro ritmo affannoso e franto meglio non potrebbero avvicinarci alla coscienza della tragedia umana:

Vecchierel bianco, infermo,
mezzo vestito e stanco
con gravissimo fascio in su le spalle,
per montagna e per valle,
per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
al vento, alla tempesta, e quando avvampa
l'ora, e quando poi gela,
corre via, corre, anela,
varca torrenti e stagni,
cade, risorge, e più e più s'affretta,
senza posa e ristoro,
lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
colà dove la via
e dove il tanto affaticar fu volto:
abisso orrido, immenso,
ov'ei precipitando, il tutto obblia[33].

Detto rapidamente che i due poeti operarono contemporaneamente sotto il Pontificato di Gregorio XVI, *er Visceddio* (analogo del «Vice–Dieu de l'Univers» della *V Lettre d'Amabed* di Voltaire), uno nel cuore dello Stato della Chiesa, l'altro ai confini dell'*Impero*; che il primo lasciò che in vita si pubblicasse solo uno dei 2279 sonetti della sua opera romanesca, mentre il secondo vide edite, salvo *La Ginestra* (uscita postuma) tutta la sua opera poetica; che Belli conobbe le poesie di Leopardi e acquistò una copia dei *Canti* usciti a Firenze nel 1831, mentre non sappiamo con certezza se Leopardi sapesse dell'altro o dei suoi versi, pubblicati in buona parte per la prima volta tra il 1865 e il 1866: il poeta di Recanati era morto da trent'anni; appare tuttavia singolare questa uniformità di temi se non facciamo riferimento alle dottrine filosofiche simili professate dall'uno e dall'altro. Ma con una differenza sostanziale. Per dirla con Muscetta: «L'ateismo e il materialismo attirarono profondamente la sua [di Belli] attenzione, moltiplicarono i suoi dubbi, ma egli non eliminò mai un superstizioso fondo fideista (a differenza del Leopardi), né, d'al-

33. LEOPARDI 1998, vv. 39–44.

tra parte, condivise gli entusiasmi neocattolici di Manzoni. Perciò restò oscillante e incerto dinanzi al retaggio deista di Monte-squieu, Rousseau e Voltaire»[34]. Riassumiamo ancora di più: ad un Leopardi illuminista *puro*, quindi intriso di ateismo come un La Mettrie o un D'Holbach, si deve provocatoriamente contrapporre un Belli deista alla maniera di Voltaire (o di Rousseau o di Montesquieu) con tentazioni cristiane che si ferma ai bordi «dell'abisso orrido, immenso» e non varca i limiti del nichilismo assoluto di tanto pensiero, letterario e filosofico, dell'Ottocento e del Novecento[35]. Il che non vuole affatto significare che gli esiti umani e poetici dei due siano stati sempre o in parte paralleli. Non è d'altro canto questa la sede per seguire comparativamente i loro percorsi. Il nostro intento era solo quello di far notare alcune convergenze provvisorie che poi però sfoceranno in opere molto diverse ma tra le più importanti dell'Ottocento letterario europeo.

34. MUSCETTA 1961, p. 140. E a p. 460 si può leggere quest'altra affermazione: «Egli non era approdato al 'solido nulla' di Leopardi, e non ancora alla 'benefica fede' del Manzoni, avvezza ai trionfi su chi è disfatto o non sa rassegnarsi al pensiero del nulla eterno». A meno che non si accetti l'ipotesi di Gibellini che in molte parti del suo saggio più volte citato "La vita dell'omo e il quaresimale del Belli" indica nella lettura dei *Canti* una delle fonti di ispirazione del Poeta – e sembra ipotizzare addirittura un Belli *leopardiano*. Sta in GIBELLINI 1974. Vedi anche di TEODONIO 1998 il commento alla *Vita dell'omo*, 781: Il Leopardi del *Canto notturno*... «si intravede nel testo come presenza forte e assolutamente inconfessata». Su questo punto sono illuminanti le corrispondenti pagine di SAMONÀ 1969. Scrive infine LUTTAZI 2002, p. 23, che quella di Belli è «una *Weltanschauung* di sapore nettamente leopardiano, resa più dolorosa dal complesso rapporto del poeta con la fede, mai interamente respinta o risolta nella scelta definitiva dell'ateismo (che rimane però sempre come tentazione,o, direi, quasi come desiderio irrealizzabile)». Sull'ipotesi di un incontro tra i due poeti, vedi di VIGOLO 1963. *Vol. I*, la lunga nota 2 di pp. 53–56 "Belli e Leopardi"; di MEROLLA 1988, alle pagg. 1097–1109; e di PINO FASANO 1991, soprattutto alle pp. 131–136.

35. «Il Belli s'arresta sulla soglia della negazione: non un passo in più... Il compromesso è l'unica soluzione che consente al cattolico Belli di essere, cattolicamente, ateo: l'oggettivizzazione dietro la maschera del popolano è l'unico modo perché la voce del lettore di Voltaire e di un vangelo 'gravis', la voce della ragione e della ribellione possa manifestarsi senza che il poeta sia costretto a portare fino in fondo la scelta dell'arido vero o del coerente radicalismo cristiano». Sta in GIBELLINI 1979, p. 27. Ma per Leopardi almeno la morte è il limite estremo e oscuro oltre il quale non c'è altro che il Nulla, mentre Belli, con l'immagine della *Morte co la coda*, prefigura un ancor più terribile aldilà. Ma su questo vedi anche A. MARIANI, *Leopardi: nichilismo e cristianesimo*, Roma, Studium, 1997.

Abbiamo detto all'inizio di questo scritto dell'«atto di riconciliazione» di Belli «con se stesso e il proprio passato». E con Dio? Esiste nell'opera del Poeta un Dio misericordioso come quello al quale si affida Giobbe alla fine delle sue disgrazie? È giunto finalmente anche per il romano il tempo della *pascenza*, dell'accettazione consapevole e serena della limitatezza umana? Perfino i più moderati tra i pensatori illuministi — e tra questi il primo Voltaire — escludevano per il loro dio razionale responsabilità e colpe dei mali dell'uomo. C'è in Belli speranza e pietà cristiane? Al *Deus terribilis* e inaccessibile dell'Antico Testamento non si sostituisce alla fine il Figlio dell'Uomo che sta con gli ultimi, scaccia i potenti e consola l'umanità?

Un'ipotesi suggestiva, e alla quale vogliamo apertamente aderire, è quella di Marcello Teodonio che nel suo commento al sonetto *La vita dell'omo* vede nella formula «Iddio sce benedica (che, non dimentichiamolo, rima con *fatica* e *fica*, vista anche quest'ultima, secondo la prospettiva del poeta, come uno dei tanti mali che affliggono l'uomo — e lo affliggeranno fino nell'aldilà: *La bbella Giuditta*, 213, infatti, dopo aver decapitato Oloferne, «lo mannò a ffotte in ne le fiche eterne», splendido endecasillabo in cui c'è tutto il Belli contaminatore di sacro e osceno)[36] «uno spiraglio, un'ipotesi di pietà... Forse... si apre la necessità (disperata, certo) di una misericordia da parte di quel Dio che sembra non accordarla a nessuno dei viventi » — ma che accordò a Giobbe[37]. È certamente poco, ma è quanto ci

36. Su questo argomento resta fondamentale il saggio "L'oscenità del Belli" in ALMANSI 1980. Nell'endecasillabo Belli condensa Eros e Tanatos, due temi che, con la critica al potere terreno e celeste, costituiscono l'ossatura su cui poggia tutta la struttura della sua opera poetica romanesca.

37. TEODONIO 1998. Vedi anche il commento a *L'anime*, 1380: «nell'ultima terzina il sonetto presenta un concetto nuovo, giacché sembra proprio che nell'aldilà le cose possano andare diversamente: uno *spiraglio* (!) *di fiducia* nella giustizia divina sembra dunque affacciarsi».(Ma vedi oltre nel testo).

38. «Alla voce carnevalesca un poeta "giobbico" come Belli (che significativamente nell'ultimo dei sonetti romaneschi raffigura se stesso come "un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro") oppone il grande controcanto "creaturale" della pena di vivere, il centrale motivo cristiano-barocco della *vanitas vanitatum*, della morte "anniscosta in ne l'orloggi"», in E. GIACHERY, *Belli tra carnevale e Quaresima*, Roma, Ulisse Editrice, 2003, p. 59. (Ma su un *Belli giobbico* vedi anche alle pagine 122–125 dello stesso testo nel capitolo "Verga e Belli", con i debiti – o le convergenze tematiche – dell'autore siciliano verso quello romanesco). E dello scrivente "La morte sta anniscosta in ne l'orloggi. Meccaniche barocche e orologiai metafisici nell'opera di Belli", in *Il 996, Rivista del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, Aracne, 2007/1, pp. 45–75.

concede Belli[38]. Neppure alla fine della sua avventura, quando il Poeta ha probabilmente raggiunto la *pascenza*, che però assomiglia molto al gramsciano «ottimismo della volontà» o al più romanesco «ariconzolasse co' l'ajjetto», ci si può attendere di più. Certo, c'è il Cristo al quale «je prese una bbuggera, je prese,/ ch'esscì de sesto e ddiventò una furia» e che «ffascenno la spuma da la bbocca» frusta i potenti e li scaccia dal Tempio (*La casa de Ddio*, 1564); che perde la pazienza, ristabilisce in cielo quella giustizia impossibile sulla terra e divide «li du 'ggener'umani» come un buon padre, anzi una *biocca* protettiva (ecco «l'ipotesi di pietà»!), nelle giuste parti, ma destina quella nera (*Loro*?) in cantina, l'altra, la bianca, (*Noantri*?), sul tetto (*Er giorno der giudizzio*, 276)[39]; e che, sempre più spazientito — per non utilizzare l'ancor più pregnante termine utilizzato dai romani —, e finalmente veramente *terribilis*, e a ragione, toglie privilegi e onorificenze a *Loro* che se ne sono ricoperti a vicenda e li spedisce tutti «a l'infernaccio», con il gesto, sì michelangiolesco, ma anche tipico del popolano che manda qualcuno ad altro paese (*Li Cavajjeri*, 1222), ricordando a se stesso e a tutti «che cchi lo messe in crosce era un Sovrano» (*L'anime*, 1380). Ma niente di più. È appunto un esile spiraglio di speranza. Su questa terra permane invece una profonda differenza di classe che si dovrebbe interrompere almeno nel momento della massima pietà, quello della sepoltura. E invece neppure questo. Un bel viatico davvero per «noantri», come non potrebbe apparire più chiaro nel sonetto *Li morti de Roma*:

Cuelli morti che ssò dde mezza tacca
fra ttanta ggente che sse va a ffà fotte,
vanno de ggiorno, cantanno a la stracca,
verzo la bbùscia che sse l'ha dda iggnotte.

Cuell'antri, in cammio, c'hanno la patacca
de siggnori e dde fijji de miggnotte,
sò ppiù cciovili, e ttiengheno la cacca
de fuggì er zole, e dde viaggià dde notte.

Cc'è ppoi 'na terza sorte de figura,
n'antra spesce de morti, che ccammina

39. Ivi, commento al sonetto. Semplificando ancora di più tutta questa parte del discorso, potremmo addirittura proporre l'ipotesi di un Belli più *cristiano* che *credente*, che ha cioè più *fiducia* nel Cristo neo-testamentario che *fede* nel Dio dell'Antico Testamento. Ma – altrimenti non sarebbe Belli – non sempre: in *Che cristiani!*, 274, è lo stesso «Cristo» che «vviè... ar giorno der giudizzio / e ce buggera a ttutti in sempiterno», lo stesso del «zangue» e del «ziere».

senza moccoli e ccassa in zepportura.

Cuesti semo noantri, Crementina,
che ccottivati a ppessce de frittura,
sce bbutteno a la mucchia de matina[40].

E per concludere. Questa somma ingiustizia è contemporaneamente precedente e seguente alla vita, vige «abbeterno», come afferma crudamente Belli nel già citato sonetto *Le anime*, 1380, che almeno nelle quartine non lascia alcun dubbio sulla netta suddivisione dei «du' ggener'umani» e sulla condizione d'inferiorità anche della parte metafisica «de noantri»:

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

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

Se per una volta soltanto si dimenticasse di noi, questo Dio affatto misericordioso, avremmo almeno su questa terra la possibilità di non essere perseguitati e derisi nelle nostre disgrazie.

Belli giunge addirittura al paradosso — inaccettabile per un credente — di concedere talvolta al suo occhio illuminista più aperture di speranza di quante ne lasci a quello cristiano, come dovrebbe invece avvenire se si vede nell'Utopia il messaggio fondante della nuova religione predicata da Cristo — e come il Poeta stesso esem-

40. «N'antra spesce de morti» è lo specchio terreno di «n'antra vita, un antro monno» de *La morte co la coda* (2170)? Nel suo studio MANCINI 1994, p. 129, propone l'ipotesi che l'alternativa «o in figura o in zepportura» del sonetto dedicato alla «Sora Crestina» non corrisponda a un secco «aut – aut», ma «trascolori in un ben più rassegnato vel – vel».

41. SAMONÀ 1969, p. 39: «Belli...di solito fa prevalere la pietà o addirittura una sostanziale solidarietà nei riguardi perfino dei condannati a morte». E che dire di *Le maledizzione* (1587) nel quale il Poeta qualifica «il diavolo, anch'esso creatura de Dio», con l'aggettivazione di «quer povero cristiano» (come poi definirà se stesso nell'ultimo sonetto) «der demonio, con l'intuizione poetica sublime che... c'è... solidarietà profonda con il dolore, con la coscienza infelice, anche se è il dolore e l'infelicità del più esecrato e maledetto degli esseri». Vedi VIGOLO 1963, *Vol. II*, p. 333. Ma cfr. anche le nota 13 e 40 di questo scritto.

plifica chiaramente in molti dei suoi sonetti egalitari o intrisi di *pietas* verso gli ultimi[41]. Un ultimo atto di pessimismo cristiano totale, e finalmente coerente, in un uomo che aveva trasformato le sue incoerenze e le ambiguità in alcune delle basi poetiche del suo *dramma*[42].

Ma forse la chiave di tutto sta ancora una volta in quel «Io povero cristiano battezzato» che è da tradurre con «Io povero» *perché* «cristiano battezzato», costretto mio malgrado a credere in una religione che da messaggio di speranza e di riscatto è diventata *instrumentum regni*, «er Vangelo... / è un libbro da dà a ppeso ar zalumaro» (*La riliggione der tempo nostro*, 1713) e su questa terra — un «monnezzaro» — noi saremo sempre dei poveri «Zanti Giobbi» perseguitati da un siffatto Dio.

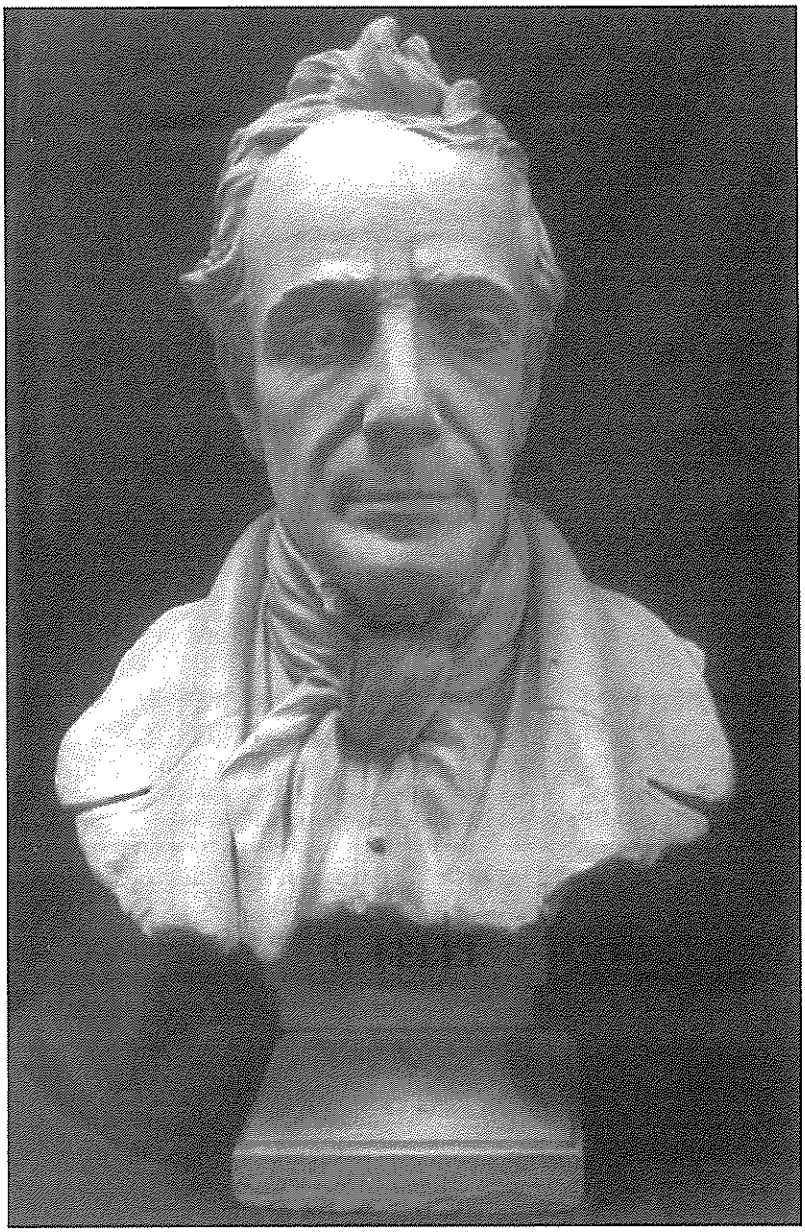
È dunque in questa condivisione del dolore di cui tutti gli uomini sono sovraccaricati che si può forse ricercare quella difficile riconciliazione che Belli opera tra il suo particolare Cristianesimo e le convinzioni illuministe[43]? Giobbe diventa finalmente il tramite tra l'uomo radicato nella realtà terrena e l'essere che vive nella speranza dell'aldilà, con il coraggio di affrontare la sofferenza e il tentativo di sconfiggerla, abbattuto non umiliato, perdente non sconfitto. La sua inquietudine è spia della tensione alla giustizia umana e divina, la *rrabbia* e la *pascenza* — che è il «conforto che ddà la riliggione», *La madre poverella* (914) — sono i due momenti complementari nella ricerca della rappacificazione attraverso la lotta con Dio e l'affermazione della dignità umana.

42. Ogni autore, se è grande, utilizza le sue capacità artistiche per disegnare una mappa personale nella quale convogliare le proprie idee, le convinzioni, le speranze, le paure e le certezze. Per Belli è ancor più evidente, perché poche volte come in questo scrittore si è dimostrato come l'opera sia la vita, tanto nei suoi risultati (mediocri) in lingua, che in quelli (sublimi) in romanesco. È dunque molto pertinente, soprattutto nell'ambito dell'analisi che abbiamo fin qui svolto, l'affermazione che «parallelamente all'intento documentario [la *teoria del monumento*] fortissima appare in Belli *la volontà di una scrittura classicamente intesa come consolazione, non astratta né illusoria ma formale e perciò sostanziale, al male di vivere, all'angoscia connessa all'esistenza*, e in particolare ad un'esistenza bloccata dalle secche della società romana (S. d. R.)». Sta in TEODONIO 1992, p. 101.

43. PALLANTE 1988, soprattutto alle pp. 24 e segg.: «Di fronte a esseri umani provati nel fisico o condannati a una condizione sociale di durezza estrema,... il poeta esce dal suo isolamento e si schiera con accenti di solidarietà profonda, anche quando nasconde la commozione dietro un apparente cinismo o una battuta di spirito».

BIBLIOGRAFIA

VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, Torino, Einaudi, 1955.
MUSCETTA C., *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961.
Belli romanesco, a c. di R. VIGHI R., Roma, Colombo, 1966.
SAMONÀ G.P., *La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
Belli italiano, a c. di R. VIGHI R., 3 voll., Roma, Colombo, 1972.
CAGLI B., *Tutti i sonetti romaneschi*, 5 voll., Roma, Newton Compton, 1972.
GIBELLINI P., *La Bibbia del Belli*, Roma, Adelphi, 1974.
La Sacra Bibbia CEI – UECI, Milano, Edizioni Paoline, 1974.
LANZA M. T, *Porta e Belli*, Bari, Laterza, 1976.
LEOPARDI G., *Operette morali*, a c. di C. GALIMBERTI, Napoli, Guida, 1977.
GIBELLINI P., *Il coltello e la corona*, Roma, Bulzoni, 1979.
ALMANSI G., *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1980
MEROLLA R., *Lo stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II/2. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988.
BELLI G.G., *Poesie romanesche*, a c. di R. VIGHI, 10 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1988–1993.
FASANO P., *I tarli dell'alberone*, Roma, Bulzoni, 1991.
TEODONIO M., *Introduzione a Belli*, Roma – Bari, Laterza, 1992.
TEODONIO M., *Vita di Belli*, Bari, Laterza, 1993.
LEOPARDI G., *Canti*, Milano, Mondadori, 1998.
BELLI G.G., *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. TEODONIO M., 2 voll., Roma, Newton Compton, 1998.
BACZKO B., *Giobbe amico mio*, Roma, Manifestolibri, 1999.
Giuseppe Gioachino Belli, a c. di P. GIBELLINI, in BORSELLINO – PEDULLÀ, *Storia generale della Letteratura italiana*, Milano, Motta, 1999. Vol. III: *L'Italia romantica. Il primo Ottocento*.
MANCINI M., *Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro*.



Il busto di Belli ritrovato presso gli eredi Ferretti: la scultura – che reca la data 1887 – è stata collocata in quella casa di corso Vittorio Emanuele 33, che ha preso il posto dell'ultima dimora abitata dal poeta.

Cronache

A CURA DI FRANCO ONORATI

Ricordando Sergio Corazzini

Il centenario della morte (1886–1907) ha offerto al Centro Studi G.G. Belli l'occasione per ripercorrere la breve carriera poetica di Sergio Corazzini, una delle voci più rappresentative del crepuscolarismo. Il convegno si è ripromesso, in particolare, di focalizzare l'ambiente romano di sodali — tra cui Marino Moretti, Corrado Govoni, Fausto Maria Martini, Aldo Palazzeschi — nel cui ambito Corazzini esercitò un notevole primato. E in tale contesto è stata considerata la sua produzione in dialetto romanesco, che vede contrapporsi accenti popolari alla vena originale e complessa delle liriche italiane.

L'incontro si è svolto il 17 maggio 2007 presso la Fondazione Besso; questi gli oratori e le relazioni: Eugenio Ragni: *Profilo di "un povero poeta sentimentale"*; Gabriele Scalessa: *Il Caffè di Madama Sartoris e le* "Cronache Latine". *Il cenacolo poetico di Sergio Corazzini*; Sabino Caronia: *La Roma di Corazzini e di D'Annunzio*; Giuseppe Iannaccone: *"'Na bella idea". Le poesie romanesche di Sergio Corazzini.*

All'attore Stefano Messina il compito di accompagnare la serata con la lettura di poesie italiane e romanesche.

Belli a Mosca

Un gruppo di turisti italiani, del quale faceva parte il consocio Franco Onorati, ha effettuato un viaggio in Russia nell'ultima decade di maggio.

Nella tappa moscovita ci si è ricordati che a Mosca vive ed opera uno dei più importanti italianisti viventi, il nostro socio Evgenij Solonovich, che alle traduzioni dei *Sonetti romaneschi* di Belli si sta dedicando — è il caso di dirlo — da una vita; di qui l'idea di concludere il tour con una serata dedicata a Belli, invitando Solonovich a parlarci della fortuna in Russia del nostro Poeta e delle traduzioni cui egli va attendendo: e così è stato.

Nel corso dell'incontro, ospitato in un'apposita sala dell'hotel Cosmos, Solonovich ha dato notizia che i sonetti da lui tradotti hanno superato la soglia dei 100 e che per la sua benemerita attività di traduttore della letteratura italiana l'Università di Siena gli conferirà il prossimo ottobre la laurea *honoris causa*.

Ricordo di Carlo Muscetta

Il 28 giugno, nella sala "Pietro da Cortona" del Campidoglio è stato presentato il volume *Ritratto di*

Carlo Muscetta, edito dal Centro di Ricerca Guido Dorso di Avellino.

L'incontro, coordinato da Sergio Bertelli, è stato introdotto da Antonio Meccanico, che di quell'Istituto è Presidente; sono seguiti gli interventi di Carlo Vallauri, Jacqueline Risset e del regista Lizzani.

La pubblicazione contiene gli atti del convegno di studi dedicato a Muscetta, svoltosi tra il 6 e l'8 aprile 2005 ad Avellino, la città nella quale lo scrittore nacque nel 1912 ed a cui egli ha donato una parte cospicua della sua biblioteca.

Morto nel marzo 2004, Muscetta è stato Presidente onorario del Centro Studi G.G. Belli ed a lui, grande studioso del poeta romano, il "Centro" ha intestato la sala assegnataci all'interno dell'Istituto Nazionale di Studi Romani.

Calendario

Questi gli appuntamenti in calendario nell'autunno–inverno 2007:

— venerdì 7 settembre, nella capitolina sala "Pietro da Cortona" si svolgerà il tradizionale *Omaggio a Giusepe Gioachino Belli*, giunto alla undicesima edizione;

— giovedì 27 settembre il Centro Studi Manzoniani promuove, con la nostra collaborazione, un convegno di studi sul tema "Belli e Milano", che trae spunto dall'intervenuta pubblicazione integrale dei diari di viaggio del Nostro, diari nei quali ampio spazio è dedicato all'amata Milano. L'incontro, ospitato all'interno della "Casa del Manzoni", prevede interventi di Della Peruta, Alda Spotti (una delle curatrici del volume), Maria Teresa Lanza, Pietro Gibellini, Paola Maria Farina, Lucio Felici e Franco Onorati;

— mercoledì 10 ottobre la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma promuove una manifestazione dedicata a Giorgio Vigolo, in occasione del completo ordinamento e della definitiva schedatura della Raccolta Vigolo. Al seminario parteciperanno Magda Vigilante — responsabile della richiamata Raccolta — Muzio Mazzocchi Alemanni (che collaborò con Vigolo all'edizione dei *Sonetti romaneschi*), Franco Onorati, Cristiano Spila, Marcello Teodonio e Marco Testi;

— nei giorni fra il 16 e il 17 ottobre l'Università di Siena festeggia, come detto sopra, Evgenji Solonovich; il giorno successivo al conferimento della laurea *"h.c."* ci sarà una giornata di studio dedicata alla traduzione della poesia;

— venerdì 19 ottobre l'Istituto Nazionale di Studi Romani ospita la presentazione dei saggi di Maria Teresa Lanza confluiti in due recenti pubblicazioni; introdurranno l'opera dell'illustre studiosa Carla Chiummo, Claudia Micocci e Camilla Miglio;

— lunedì 12 novembre si svolgerà il convegno che il Centro Studi G.G. Belli promuove a cento anni dalla morte di Giosuè Carducci. Partendo da una citazione del famoso giudizio carducciano sulla poesia dialettale di Porta e Belli ("... una poesia che nega, deride, distrugge...") l'incontro si ripromette di fare il punto sulla ricezione della poesia di Belli, della poesia dialettale e di quella romanesca in particolare, nella Nuova Italia.

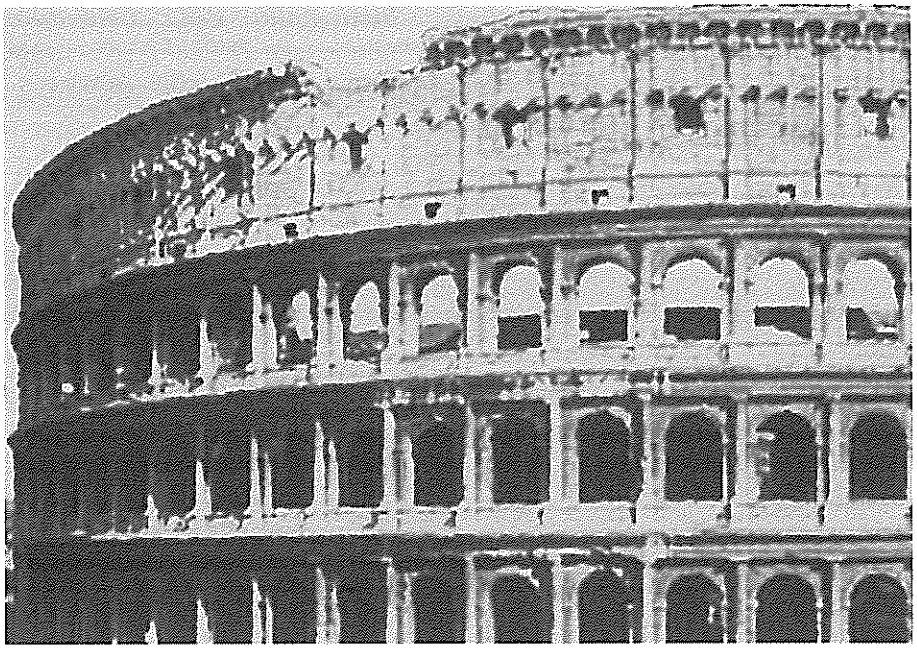
L'incontro, organizzato in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma — che lo ospiterà nella Sala convegni — prevede relazioni di Tullio De Mauro, Leonardo Lattarulo, Lorenzo Tomasin, Muzio Mazzocchi Alemanni, Marcello Teodonio, Claudio Costa, Italo Michele Battafarano, Franco Onorati, Giuseppe Leonelli e Aldo Mastropasqua.

Pubblicazioni del Centro Studi G.G. Belli

È annunciata la distribuzione delle seguenti pubblicazioni:

atti del convegno "Le lingue der monno", a cura di Claudio Giovanardi e Franco Onorati, ediz. Aracne.

Bibliografia della letteratura romanesca dal 1870 al 2000, curata da Giulio Vaccaro, ediz. Aracne.



Recensioni

Una recensione da recensire

di **Claudio Sterpi**

Nella pagina culturale del «Messaggero» del 18 dicembre 2006 è comparsa una recensione di Renato Minore su due libri di liriche dedicate a Roma: il primo, di Fernando Acitelli, è in lingua; il secondo (titolo *Er puttaniere arcadico*) è in romanesco. Quest'ultimo è opera di Marco Fabio Apolloni, giornalista del medesimo quotidiano.

Tracciando un percorso tra gli 81 sonetti dell'Apolloni, Renato Minore ha messo anzitutto in risalto l'uso energico e belliano di «una lingua romanesca non abbietta e buffona, decisamente impressionistica e antilirica», aggiungendo che «una grossa energia linguistica, con tutti i suoi detriti più trascinanti e fangosi, attacca e travolge l'argine della rispettabilità e del decoro».

Colpito da così entusiastica adesione, mi sono affrettato in libreria per acquistare il volumetto, e da una nota biografica che lo corredava ho appreso per prima cosa che l'autore è dotato di una solida cultura classica, che Indro Montanelli lo volle al «Giornale» come critico d'arte, che è stato un collaboratore di «Epoca» e di «Panorama». E su questo non ho certo nulla da obiettare.

Qualche perplessità mi è nata però aprendo *Er puttaniere arcadico* in zona testo: e qui le delusioni sono purtroppo cominciate già a partire dal primo sonetto, dove ho letto *i biscotti* anziché, come esige il romanesco, *li biscotti*, e sono inciampato in un endecasillabo di dieci sillabe, «mozzica, puzza, impazza, fa chiasso» (pag. 5); anomalia metrica che non è restata orfana, giacché, continuando nella lettura, ho scoperto altri endecasillabi zoppicanti o qualcuno addirittura ...straripante: per esempio, «Su 'sta tovaja macchiata de barolo» (pag. 25) è un dodecasillabo. Inoltre, molte parole tronche sono concluse da un apostrofo e non invece — come è norma ormai invalsa, oltreché corretta — l'accento; e questo accade soprattutto per l'infinito di molti verbi, che in compenso non poche volte hanno desinenza di lingua anziché quella dialettale tronca, in qualche caso, credo, per arrivare all'endecasilla-

bo: come nel verso «Er quale pe' nun fallo andare via» (p. 22).

Non mancano poi inversioni sintattiche (tipo «e llei signora un omo diventasse» (p. 28), scrupolosamente rifiutate dalla consuetudine romanesca parlata e scritta; e così per altre espressioni come «che quanno cala er zole viene sera» (p. 63) o «er fico se sentette la morìa» (p. 77); e men che mai «li sorci so' più tanti dei romani» (p. 14), al posto, immagino, di «li sorci so deppiù de li romani», che eviterebbe quel *dei* che grida vendetta agli occhi di chi appena mastichi il romanesco.

Il fatto è che nei versi del poeta-giornalista abbondano i *sui*, *nei*, *dei*, *ai* al posto dei corretti *su li*, *ne li*, *de li*, *a li*, come vuole il nostro dialetto; e viene inoltre ignorata la regola per cui le preposizioni articolate vanno scritte in due modi diversi a seconda di dove cade l'accento della parola che segue: per cui non si deve scrivere *delli tributi*, ma *de li tributi*. E neppure *questo fatto* invece di *sto fatto*, dato che gli aggettivi dimostrativi nella lingua di Roma vanno distinti dai pronomi dimostrativi, sicché si dovrebbe scrivere «vojo vede' chi tocca queste grotte» invece di «vojo vedé chi s'accosta a ste grotte».

Lascio nella penna altre osservazioni per terminare con due rilievi che non posso omettere.

Il primo è che il dialetto romanesco è poco conosciuto da tanti che si azzardano ad adoperarlo senza conoscerlo abbastanza (si veda qui i *c'hai* e i *ch'avemo* al posto dei classici *ciài* e *ciavemo*); e questo avviene nonostante esistano regole precise e più volte ribadite. La seconda osservazione è rivolta a Renato Minore, critico di prestigio, che in questo caso avrebbe dovuto a dir poco moderare il proprio entusiasmo, o comunque non lasciarsi accecare troppo dalla colleganza di lavoro con Apolloni.

Al quale faccio presente che a Roma funziona un serio Centro di Studi belliani e, per gli aspiranti poeti dialettali, il Centro Romanesco Trilussa.

Gli basterebbe *bazzicalli na 'nticchietta*.

In ricordo di Luigi Meneghello, scrittore del «dispatrio»[1]

La sua storia – Dal Partito d'Azione all'università inglese

Luigi Meneghello è morto ieri mattina, forse stroncato da un infarto, nella sua casa di Thiene, all'età di 85 anni. Nato nel 1922 a Malo (Vicenza) — la città alla quale ha dedicato nel '67 il suo romanzo d'esordio, il celebre *Libera nos a malo* — si laurea in filosofia all'università di Padova; gli studi sono interrotti durante la guerra (tema che, assieme alla resistenza viene ben descritto nel libro *I piccoli maestri*). Nel 1947 fonda e dirige la cattedra di letteratura italiana presso l'università di Reading in Inghilterra. La particolare storia di Meneghello è indicativa del personaggio: dopo aver frequentato i primi anni di liceo, Meneghello si ritira perché giudica gli studi «troppo lenti» e finisce da autodidatta gli ultimi due anni in uno (si diploma alla maturità a 16 anni). Dopo l'8 settembre, aderisce assieme ad alcuni suoi compagni al Partito d'Azione. Meneghello è uno dei maggiori narratori italiani del Novecento. I suoi romanzi segnano dall'interno della vita di provincia e delle campagne un secolo di storia italiana, reinterpretata attraverso le piccole cose quotidiane. Peculiare della sua fluidità discorsiva è la sapiente mescolanza di termini derivati dal dialetto vicentino, dall'italiano e dell'inglese. È anche autore di numerosi libri di saggistica, che spaziano da argomenti autobiografici (*Jura*) al panorama letterario contemporaneo (*Rivarotta*) e di studi sulla tradizione dialettale (*Maredè Maredè*). Da *Piccoli maestri* (1964) è stato tratto un film omonimo nel 1998 diretto da Daniele Luchetti. Nel 2002 Marco Paolini gli ha dedicato un ritratto diretto da Mazzacurati.

Il ricordo – La sua ultima laurea

di Giulio Ferroni

Lo scrittore del «dispatrio» ha guardato nel modo più intenso dentro la vita concreta del linguaggio, seguendo l'intreccio inestricabile tra la lingua e l'esperienza mentale e materiale, con un senso spontaneo del gioco, della combinazione, della divaricazione, del modificarsi delle cose nel tempo e nello spazio. Questo sguardo acuto e pungente, ironico e distaccato, affettuoso e polemico, ha trovato la sua molla originaria proprio nella condizione di «emigrato» dell'autore: la scrittura di Meneghello è stata sempre scrittura del passaggio, in movimento tra luoghi diversi (la patria veneta della sua giovinezza, l'Inghilterra in cui si è trovato a vivere e a lavorare), tra culture, tra esperienze, tra modi e tempi di vita. In questo movimento egli ha saputo

1. Di seguito si riproduce il necrologio apparso su "L'Unità" del 27 giugno 2007 unitamente ad un ricordo di Meneghello firmato da Giulio Ferroni [N.d.R.].

interrogare come pochi le trasformazioni che si sono date durante l'arco della sua esistenza: ha saputo far respirare nel linguaggio un'Italia e un Nord Est di cui in questi anni restano ben pochi segni, lacerati da un affollato groviglio di umori, di risentimenti, di ottusi egoismi. Egli se ne è andato così, per così dire in movimento, dopo un viaggio affrontato nella calura di questi giorni: lo scorso mercoledì era a Palermo, per ricevere la laurea *honoris causa* dalla Facoltà di Lettere e Filosofia, insieme al siciliano Vincenzo Consolo. E il suo discorso di laurea è stato scintillante, vitale, insieme ironico e delicato: in un ideale abbraccio tra il Nord e il Sud, tra le voci di un'Italia che nella diversità dei linguaggi e delle esperienze afferma la sua tensione, la sua unità, la sua passione civile. Una vitalità, una passione, una generosità che lo hanno accompagnato fino alla morte, all'ultimo inevitabile «dispatrio»: avvenuto quasi simbolicamente dopo un viaggio al Sud, dopo una nuova definitiva affermazione di curiosità, di entusiasmo.

A proposito delle *Opere scelte* di Luigi Meneghello

di Sabino Caronia

La pubblicazione delle *Opere scelte* di Luigi Meneghello[2] suggerisce alcune considerazioni sull'opera dello scrittore e più specificamente sul suo rapporto col Belli; considerazioni che vanno a integrare quelle già formulate nel numero di gennaio–agosto 2005 della nostra rivista[3].

Dal primo scritto *La bellezza* di *Quaggiù nella biosfera*, che è il testo della *lectio magistralis* tenuta all'università di Torino il 17 aprile 2002 in occasione del conferimento della laurea *honoris causa*, riportiamo le considerazioni iniziali:

Da che cosa dipende la qualità delle scritture letterarie? In tempi lontani era diffusa in Italia (anche altrove, ma particolarmente in Italia) l'idea che a una domanda come questa fosse deputata a rispondere una disciplina accademica considerata filosofica, l'Estetica. A Padova, e certo in altre università del Regno, si tenevano corsi di lezione e si facevano esami su questa materia. Ma da che cosa dipenda il pregio delle opere d'arte non si veniva a sapere, anche dopo aver seguito, come nel mio caso, il corso e fatto l'esame. Nelle dispense e nei manuali raccomandati c'erano degli assiomi di carattere generale sull'Arte, ma pochi e incerti ragguagli sulle arti concrete, pittura, scultura, musica e scritture in versi o in prosa. Esisteva però, interamente *extra moenia*, un vigoroso corpo di dottrine filosofiche a cui qualcuno di noi attingeva di stra-

2. L. Meneghello, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006 (Collana «I Meridiani»).
3. L. Meneghello, *Roma, il Papa e il Diavolo*, in «il 996», III (2005), 1-2, pp. 15-21. Il testo di Meneghello è corredato da un'ampia nota di S. Caronia, *Belli e Meneghello*, ivi, pp. 22-28.

foro, e nel quale l'Estetica aveva un posto eccezionalmente privilegiato. La si presentava come scienza dell'intuizione, un aspetto chiave dello spirito umano e lievito di ogni forma di arte, o come si diceva «di poesia», con particolare attenzione per le scritture letterarie. L'aspetto essenziale, quasi il marchio, delle opere «di poesia» era la presenza della bellezza, definita «categoria unica e indivisibile del giudizio estetico».

Che cos'era, che cos'è veramente la bellezza? Il primo verso di un noto sonetto romanesco dice: *Che ggran dono de Ddio ch'è la bbellezza*, intendendo la bellezza delle creature e delle cose belle. *Una cchiesa, una vacca, una zitella / Si è bbrutta nun ze guarda e sse disprezza*... La bellezza è un vantaggio cruciale a questo mondo:

> Guardàmo li gattini, amico caro.
> Li ppiù bbelli s'alleveno: e li bbrutti?
> E li poveri bbrutti ar monnezzaro.

Penso che la chiave del sonetto sia l'ultima parola, *monnezzaro*, il crudo contraltare di quel *ggran dono de Ddio* da cui siamo partiti — con uno speciale effetto d'intensificazione, nel mio caso personale, per l'apparentamento di questo vivido nome straniero con quello vicentino dei nostri antichi letamai paesani, *luamaro*, con le sue ricche valenze. *Luamaro*, quasi da un presunto arcaico *luamen*, il letame metafisico di quella clausola del Padre nostro, *libera nos amaluamen*, liberaci Signore dal luame, da ciò che il luame significa, i negri spruzzi della morte... la fine sul monnezzaro.

Il sonetto è particolarmente memorabile per lo straordinario valore brachilogico del parlato nella terzina terminale. Un parlato drammatizzato nei ritmi, come ci segnala la punteggiatura e si può facilmente far sentire parlando a voce alta[4].

Così esordisce lo scrittore, che indica poi due diverse ipotesi che gli è capitato di esplorare nel corso della sua lunga esperienza su ciò che potrebbe costituire il principio vitale delle scritture letterarie più felici: la prima che per suggestione del linguaggio della fisica chiama «le interazioni» e la seconda che chiama «*glassy essence*», essenza invetriata.

In *Jura*, alla domanda se il processo per cui sembra che nei suoi libri "ripeta" (nel senso freudiano) certe esperienze con le parole sia mediato da altri libri, Meneghello risponde che né Freud, né Proust, né Svevo lo hanno influenzato in questo senso e fa, come abbiamo visto, il nome di Belli[5].

Non dunque Freud e la coazione a ripetere. Come osserva Cesare Segre, siamo al di là della coazione a ripetere[6]; e rispondendo a una domanda di Giulio Lepschy lo stesso Meneghello spiega che oltre la *compulsion to repeat* c'è l'impulso a trasformare l'esperienza essenzia-

4. MENEGHELLO, *Opere scelte*, cit., pp. 1585-86.
5. L. MENEGHELLO, *Il tremaio*, in *Jura*, ora in *Opere scelte*, cit., p. 1095.
6. C. SEGRE, *Libera nos a malo* in *Su/Per Meneghello* a c. di G. Lepschy, Milano Edizioni di Comunità, 1983, p.32.

lizzandola, a cogliere la *glassy essence*, la diafana, non del tutto mortale, sostanza[7].

Non Proust, o almeno non Proust secondo la vulgata proustiana[8], perché non si tratta di un godimento legato alla pura riemergenza in quanto tale di un passato felice, non si tratta di un vissuto individuale, ma di un vissuto "estatico"[9].

Dall'identità percettiva scaturisce un godimento non legato alla pura riemergenza in quanto tale di un passato felice, ma all'esperienza estatica di essere per un attimo fuori del tempo, ovvero di essere quell'attimo fuori del tempo.

Come chiaramente risulta dal passo che intitola il romanzo, il motivo centrale in *Libera nos a malo* è la morte, la liberazione dalla morte come possibile-impossibile ritorno al grembo:

Libera nos amaluàmen... Liberaci dal luàme, dalle perigliose cadute nei luamàri, così frequenti per i tuoi figlioli, e così spiacevoli: liberaci da ciò che il luàme significa, i negri spruzzi della morte, la bocca del leone, il profondo lago[10]!

È l'arte come esorcismo della morte. Non a caso richiama alla memoria l'*Offertorio* del *Requiem*:

Domine Jesu Christe, rex gloriae! Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu! Libera eas de ore leonis! Ne absolveat eas Tartarus, nec cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahame promisisti et semini eius[11].

Così Belli, dopo l'immersione nei primordi, dopo la discesa agli inferi per cui Vigolo, mettendo in luce il travestimento inconscio in cui il poeta si libera, scrive che «la più utile indicazione dell'*Introduzione* sta nel fatto che tutto quello che il poeta vi dice del popolo può essere cautamente interpretato in chiave del suo stesso temperamento» e che «tutto ciò che il Belli rappresenta di questo mondo infero, è infero in lui stesso»[12], nell'ultimo sonetto, tornando dopo la lunga immedesimazione dal *noi* alla prima persona singolare, si congeda per sempre dalla poesia, come il bambino che si appresta a compiere il passaggio dal familiare mondo non verbale al mondo

7. MENEGHELLO, *Il tremaio*, cit., p.121 e nota 1.

8. Il riferimento a Proust secondo la vulgata proustiana è un Leitmotiv che ritorna a partire dalle prime recensioni del libro di Meneghello.

9. E. FACHINELLI, *La mente estatica*, Milano, Adelphi, 1989, pp.53-63. Sul nesso tra memoria individuale e subconscio collettivo in Meneghello si veda F. BANDINI, *Dialetto e filastrocca infantile in "Libera nos a malo" e "Pomo pero"*, in *Su/Per Meneghello*, cit., p.73.

10. L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p.101.

11. Anche più avanti l'espressione "il mondo e le sue pompe" richiama l'antica formula battesimale. In proposito Meneghello, in una lettera privata a me diretta, ha dichiarato che «era una frase che imparavamo non so in che fase della nostra *indoctrination* religiosa. Si prometteva di rinunciarci».

12. G. VIGOLO, *Introduzione* a G.G. BELLI, *Sonetti*, Milano, Mondadori, 1952, p. CXXXI.Vedi anche p. XXXVI.

delle parole si congeda per sempre dalla identificazione con la propria immagine riflessa nello specchio: «E a che servono poi tante parole?»[13].

Per concludere il nostro discorso aperto dalle considerazioni iniziali di *La bellezza*, niente sembra più adatto che riportare le considerazioni finali di *L'uomo moderno*, il testo dal significativo titolo dantesco della *lectio doctoralis*, pronunciata il 17 aprile 2002 all'università di Perugia in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in «Peregrinarum linguarum doctrinarumque scientia», che ha come argomento la lotta tra Essere e Divenire con il trionfo del Divenire.

Quanto al secondo esempio, esso riguarda ciò che è forse in assoluto la cosa più pungente che ho derivato dalla *English Culture*, cioè il senso dell'ambiguità del rapporto tra realtà e sogno. Ecco Alice, l'Alice di Lewis Carroll, che si aggira nel bosco in compagnia di Tweedledum e Tweedledee, e si allarma a un curioso rumore che sente. E domanda:

«Ci sono leoni, o tigri, qui nella zona?»

Le dicono di no, è solo il Re Rosso che russa nel sonno.

Vanno a vederlo, e dice Tweedledee: «Sta sognando, e tu, cosa credi che sogni?».

«Questo non si può sapere» dice Alice.

«Come no? Sta sognando te» esclama Tweedledee battendo trionfalmente le mani. «E se dovesse smettere di sognarti, dove pensi che verresti a trovarti tu?»

«Dove? Qui dove sono adesso, dove altro?»

«No, bella mia» incalza Tweedledee. «Non saresti in nessun luogo. Tu sei soltanto qualcosa che esiste nel suo sogno». E Tweedledum rincarando: «Se il Re, lì, dovesse svegliarsi, tu ti spegneresti, puff!, come una candela. Lo sai bene che non sei reale!».

«Io sono reale, realissima!» esclama Alice, e si mette a piangere.

«Guarda che piangendo non diventi più reale, neanche un po'» le

13. La psicanalisi sottolinea che in coincidenza con il passaggio nel mondo delle parole dei simboli e dell'introspezione, che avviene attorno ai diciotto mesi, si può notare un nuovo atteggiamento del bambino di fronte allo specchio: «A diciotto mesi circa, se gli facciamo di nascosto un segno rosso sulla fronte e poi lo mettiamo davanti allo specchio perché si veda, toccherà senza esitare la macchia che ha di fronte. Fino a poche settimane prima avrebbe puntato il dito sulla macchia riflessa nello specchio: non avrebbe capito, cioè, che quell'immagine si riferiva a lui, alla sua persona reale. Adesso invece lo sa» (D.N. STERN, *Diario di un bambino*, cit., pp.125-126). Si veda a questo proposito la citazione da un saggio di Fred Hoyle che si legge in *L'acqua di Malo*: «Purtroppo a questo punto si profila un minaccioso sviluppo: Le fibre nervose del cervello si organizzano in modo tale che il bambino comincia a udire i suoni con molta precisione. In un attimo impara la lingua e così purtroppo entra direttamente in comunicazione con gli adulti, e da quel momento è esposto alle sciocchezze incorporate nelle parole e nelle credenze della comunità in cui ha avuto la sventura di nascere. Per diciotto mesi la natura gli ha concesso il lusso di pensare con la sua testa: ora lo abbandona agli arbitrari usi e convincimenti della società...»: L. MENEGHELLO, *L'acqua di Malo* [1986], in *Jura*, ora in *Opere scelte, cit.*, pp. 1063-1065).

dice Tweedledee. «Non c'è niente da piangere».

«Se non fossi reale» ribatte Alice mezza sorridendo tra le lagrime (tutto pareva così ridicolo...) «se non fossi reale non potrei piangere...»

«Ma non crederai mica che queste lagrime siano reali?» conclude Tweedledum in tono di alto disprezzo.

E qui mi fermo. Sono reali le emozioni sottratti ai guasti del divenire? O sono sogni[14]?

14. L. MENEGHELLO, *Opere scelte*, cit. pp. 1602-603.

Un saggio di Giachery sul poeta romanesco
Quel Dante di un Belli!

di **Pietro Gibellini**

Belli come Balzac? Lo suggerì Giovanni Raboni, in una lezione ai miei allievi veneziani. Altri, come Carlo Muscetta, avevano preferito accostarlo a Boccaccio. Con il novelliere trecentesco e il romanziere ottocentesco ci troviamo fra titani: ma lo stratosferico Dante? Il paragone parrebbe a prima vista iperbolico, salvo che per la mole, visto che i 2279 sonetti del Romanesco occupano uno spazio triplo della *Divina commedia*. Eppure già Antonio Baldini, fine critico-scrittore, aveva intitolato *Er Commedione* la sua silloge belliana del 1944: una *Commedia* in cui l'Inferno straripava sul purgatorio e sui pochi spiragli di paradiso, nella Roma dell'Ottocento con la sua plebe miserabile (e nell'Italia fumante di rovine del tempo di guerra). Ed ecco ora un altro critico-scrittore, Emerico Giachery, che apre così il suo volumetto dedicato a Belli e Roma tra Carnevale e Quaresima: "Fare il punto sulle tappe essenziali e sul senso del proprio cammino significa anche rivisitare non soltanto gli amori e le amicizie, ma i pensatori, gli artisti, i poeti che l'hanno arricchito e illuminato. Per molti, certo, e per me, Belli è tra questi ultimi, che non smettono mai di farci buona compagnia. Come avviene con Dante...". Il sottoscritto, che su Belli si laureò e poté collaborare con Giorgio Vigolo, profeta del genio belliano, è fra quanti pensano da sempre che Belli sia un gigante degno di stare accanto a Balzac, a Boccaccio e a Dante. Ma la premessa di Giachery ci dice molto anche della sua attitudine critica, o piuttosto ermeneutica, compendiata nel franco e coraggioso titolo del suo libro penultimo: *La gioia dell'interpretare*. Interpretare, per lui, è saper auscultare il testo perché la poesia è anche un'arte musicale; ma interpretare è soprattutto scendere nel fondo del testo, trarne succhi conoscitivi, correlarlo ad altri passi e ad altre letture: farne insomma un'esperienza di arricchimento intellettuale, anzi spirituale.

Questa raccolta di saggi belliani stampata da Studium (pp. 163, e. 14,00) piacerà non solo ai patiti del grande Giuseppe Gioachino. Ci troveranno tanti altri scrittori (da Folgore da San Gimignano a Goldoni, da Pirandello a Gadda, da Rabelais a Dostoevskij); ci troveranno, con scrupolo oggi raro, il riconoscimento dei contributi di precedenti critici belliani (Vigolo su tutti) e il riferimento alle stelle fisse dei buoni maestri della critica (Contini, Debenedetti), non ci troveranno, invece, il Belli da bozzetto o da osteria, quello che lo ha fatto scambiare per un elemento di color locale, e rischia ancora di confonderlo con uno stornellatore istruito o un Pas-

quino ridanciano. Che se c'è, è il Belli minore, quello che poteva firmarsi Peppe er tosto.

Non che manchi, nel libro, un'attenzione al filone giocoso, che giustamente Giachery dice troppo trascurato dagli studiosi inamidati: basti vedere i due saggi tematici d'apertura. Uno è dedicato ai piaceri della tavola nei *Sonetti* (e in tante altre opere letterarie antiche e moderne, nostrane e forestiere). L'altro, che dà poi titolo al libretto, verte sulla dialettica fra Carnevale e Quaresima nei popolani di Belli, e nel loro cantore. Si avverte la suggestione metodologica di un Camporesi, di un Bachtin: ma inconfondibile e personale è l'impronta di Giachery, quel passare con mano lieve dall'adesione alle gioia della vita alla riflessione pensosa: quella per cui il poeta, toltasi la maschera carnevalesca che ha indossato anche come libero intellettuale (perché "a Roma co la maschera sur grugno / armeno se pò dì la verità") finisce per riconoscersi nel più provato dei personaggi biblici, piagato su un letamaio ("come un San Giobbe immezzo ar monnezzaro").

Nei due saggi centrali emerge un'altra attitudine di Giachery: la raffinata padronanza della critica stilistica con cui indaga lo spessore orale dei *Sonetti* (*Parlato, dialogato, polifonia*) e gli fa connettere molti fili intertestuali all'arcolaio di un sonetto finora poco studiato (*La Tirnità de pellegrini*), esemplare della *indignatio* di Belli, maestro nel denunciare l'ingiustizia sociale e nello smascherare l'ipocrisia dei sepolcri imbiancati.

Ultimo-non-ultimo, il saggio su *Verga e Belli*. due maestri di quella stagione fra realismo e naturalismo che conobbe l'avventuroso viaggio nell'altro, l'oggettivazione dello scrittore nel personaggio, l'apparente scomparsa della sua voce nel coro. Il Catanese fu lettore precoce del Romano: ma più che reminiscenze, agì in lui l'attenzione per un comune patrimonio di proverbi e di idee, quel fatalismo arcaico e rassegnato che vigeva tra i popolani dell'Urbe intorno al 1830 e perdurava intatto nei pescatori e nei pastori isolani verso il 1880. Della sua *Gioia di interpretare* questo critico-scrittore fa dono al lettore, grazie anche a uno stile distillato, elegante nella chiarezza, caldo di un controllato fuoco di emozione estetica ed esistenziale. Una lezione per supponenti pseudo-maestri della critica ideologica e per giovani fumosi e rampanti che maneggiano la cristalleria delicata della letteratura con guanti da giardiniere. O con guantoni da boxe.

Libri ricevuti

A CURA DI LAURA BIANCINI

A. MORESCHINI, *Avviamento allo studio del dialetto nel Comune di Castel Madama* (La lingua dei nostri avi), Tivoli, Tipografia s.n.c. 2005. Vol. I: Grammatica. Vol. II: Antologia. Vol. III: Dizionario.

V. LUCIANI, *Le parole recuperate. Poesia e dialetto nei monti Prenestini e Lepini*, presentazione di Ugo Vignuzzi, Roma, Edizioni Cofine, 2007, pp. 96.

"Il libro riporta i risultati di una ricerca sulla tipologia dei testi dialettali (vocabolari, proverbi e modi di dire, teatro, poesia, ecc.) dei comuni dei Monti Prenestini e Lepini nella provincia di Roma. [...] In appendice, una guida storico-ambientale dei singoli comuni. Il titolo del libro vuole trasmettere l'idea della fatica gioiosa di rimpossessarsi di parole considerate perdute e che, d'ora in poi, altri potranno ritrovare, reimpiegandole per nuovi usi, magari associandole ad altre ancora da ricercare e recuperare."

Torino & Roma. Poeti e autori "periferici", a c. di A. Serrao, Roma, Edizioni Cofine, 2006.

"La canzone popolare piemontese e quella romana, in attesa di una più decisa opera di valorizzazione, costituiscono la prima parte del volume, con autori in piemontese del Sette-Ottocento (Ignazio Isler, Angelo Brofferio) ed una breve storia della canzone romana dalle origini a Romolo Balzani. La seconda parte, che si apre con un insolito Vittorio Alfieri poeta in piemontese a Roma, è riservata a figure di secondo piano del Novecento meritevoli di attenzione e di rilettura: Filippo Tatùfari, Luigi Olivero, Mario Lattes, Vincenzo Luciani. Il libro, a cura di Achille Serrao, si avvale della collaborazione di Giancarla Pinaffo, Luigi Bonaffini e Giuseppe Massara."

"Rivista italiana di letteratura dialettale". Periodico trimestrale diretto da Salvatore Di Marco. A. I, n.1, dicembre 2006. Nuova Serie.

La rivista, uscita già tra il 1992 e il 1993, si ripropone ai lettori con lo stesso rigoroso impegno a proposito di letteratura dialettale, appoggiata stavolta dalla Fondazione Ignazio Buttitta, nel cui ambito esce, pur mantenendo la sua totale autonomia, come si legge nell'editoriale di Salvatore Di Marco.

Il cantiere sulla madre lingua, a cura di Salvatore Di Marco, Agrigento, Associazione culturale "Nino Martoglio", 2006, p. 48.

Il volume in realtà contiene il saggio di Salvatore Di Marco, *L'anima "girgentana" della Poesia dialettale siciliana di Antonino Cremona*, primo di una serie di contributi inizialmente pensati per un convegno, poi risoltisi in cinque giornate a scadenza mensile, i quali partendo dall'esame dell'opera poetica di Antonino Cremona, disegnano un ampio affresco della cultura siciliana tra Ottocento e Novecento spaziando dalla letteratura, al cinema al teatro. In particolare il saggio di Di Marco si concentra sulla produzione poetica dialettale di Antonina Cremona.

Salvatore Di Marco poeta del Novecento siciliano, Atti del Convegno di Studi, Baia dei Mulini, Erice Mare (Trapani) 17 giugno 2005, Editrice Quaderni di "Rinascita Mediterranea", 2007, p. 59.

Nel volume sono raccolti tre saggi, *La produzione poetica in lingua italiana di Salvatore Di Marco* di Dino Grammatico; *Salvatore Di Marco poeta dialettale* di Francesco Leone; *Coerenza e civiltà di Salvatore Di Marco* di Gioacchino Aldo Ruggieri e un "resoconto finale" *Un pomeriggio da ricordare* di Pasquale Ales.

A. ARCIONI, *Gatti Gattucci Gattacci*, Roma, Palombi editore, 2007, p. 42.

L'elegante veste editoriale, le fotografie di Carlo Manfredino, la piacevole lettura delle sedici poesie in dialetto romanesco di Alberto Arcioni, rendono questo libricino (presentato dall'Associazione Miciopolis responsabile della colonia felina dei Mercati di Traiano) particolarmente piacevole e... prezioso. Leggiamo per di più che siamo alla seconda edizione (la prima era del 2000), buon segno per tutta l'opera, ma anche indice dell'ormai indiscussa e inevitabile fortuna del gatto a Roma. Ciò che colpisce, in questi piccoli e graziosi omaggi al domestico felino, è la straordinaria conoscenza, da parte dell'autore, della psicologia e dei comportamenti di questa misteriosa e fascinosa bestiola. Il gatto qui celebrato non è un personaggio stereotipato che variamente soggiorna tra i ruderi della Città Eterna o nelle case dei suoi abitanti, né tanto meno una sua raffigurazione umanizzata oltre ogni credibilità. Il gatto è gatto con le sue manie, i suoi comportamenti, i suoi tic, le sue feline azioni e reazioni, i suoi sentimenti: è ironico in *L'occhietto*, affettuoso e amichevole in *Strofinamenti*, sa manifestare la sua gratitudine e riconoscenza, sempre comunque infinitamente superiori alle nostre nei suoi confronti, ne *Er gatto mio*. Ma la profonda tenerezza dell'autore nei confronti del gatto si esprime in pieno nei versi della poesia *È morta la gatta* dettati dalla desolata coscienza del grande vuoto che può lasciare la scomparsa di un così piccolo animale.
La solita poesia romanesca? No. Ma soprattutto non i soliti gatti!

Finito di stampare nel mese di giugno del 2012
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma