



anno IX

numero 2

maggio-agosto 2011

*il Cubo*

*il 996*

**Direttore**

Muzio Mazzocchi Alemanni

**Condirettore**

Marcello Teodonio

**Direttore responsabile**

Franco Onorati

Comitato di redazione

Eugenio Ragni (caporedattore)

Lucia Maresca (segretaria di redazione)

Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Fabio Della Seta, Elio Di Michele, Paolo Grassi, Franco Onorati, Anna Maria Piervitali, Gabriele Scalessa

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** € 50,00

**Studenti** € 20,00

**Sostenitore** € 60,00

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

**Modalità di pagamento**

Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato su IBAN: IT98KO312705006CC163 6503763 (presso UGF Unipol Gruppo Finanziario, Filiale 163 Roma Arenula), entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli".

**Editore:**

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

iscrizione ROC n. 17839

*www.ilcubo.eu*

anno IX, numero 2, maggio-agosto 2011

ISSN 1826-8234

€ 20,00

## SOMMARIO

<i>Ricordo di Mariella</i> .....	5
<i>Pietra nera (meteorite)</i> di LAURINO GIOVANNI NARDIN .....	6
<i>Già che ce semo, alegramente...</i> di MARCELLO TEODONIO .....	9
<i>Romani e Russi in Li Romani in Russia di Elia Marcelli</i> di CLAUDIA LASORSA SIEDINA .....	13
<i>La prima redazione de Li Romani in Russia</i> Osservazioni e brani inediti di DAVIDE PETTINICCHIO .....	53
<i>Marcelli è grande e Cesticchi è il suo profeta</i> di FRANCO ONORATI .....	75
<i>Su e giù per Ponte degli angeli</i> La poesia "girovaga" di Mario dell'Arco ... di MARIALUIGIA SIPIONE .....	81
<i>Giorgio Vigolo tra musica e poesia</i> di MAGDA VIGILANTE .....	87
<i>Rustica Romana Lingua</i> Un premio per i prosatori in romanesco di LAURA FUSETTI .....	95
<i>Famo a capisse</i> di Giovanni Pace .....	97
<i>Letteratura come vita</i> Ricordo di Giovanni Giudici di SABINO CARONIA .....	101

---

## Cronache

A cura di FRANCO ONORATI

Assemblea del Centro Studi .....	107
Scrivono di noi .....	108
Michael Sullivan traduttore del Belli (a c. di Cosma Siani) .....	108
Attività dei soci .....	109
72ª edizione della <i>Strenna dei Romanisti</i> .....	109
Dell'Arco versus Contini .....	109
La prima volta del premio "Vincenzo Scarpellino" .....	110

## Recensioni

*54 stòrie del lac d'Isé Alcamònega  
de Brèssa e de rìa Confettora*

di A. Milanese

di LAURINO GIOVANNI NARDIN .....

113

*"Roma affatata"*

di A. Arpaja

di GIULIO VACCARO .....

115

«Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur  
der Gegenwart», n. 50, autunno 2010

di ANNA MARIA CURCI .....

119

*«Nun c'è lingua come la romana».*

*Voci dell'antico dialetto romanesco*

*in Giggi Zanazzo*

di G. Vaccaro

di ELISA GUADAGNINI .....

122

## LIBRI RICEVUTI

a cura di Laura Biancini .....

125

## *Ricordo di Mariella*

---

Il 9 maggio scorso è venuta a mancare Mariella, la moglie del nostro Marcello Teodonio. In questi anni molti di noi hanno potuto apprezzarne la simpatia e l'insaziabile curiosità intellettuale.

Ne affidiamo il ricordo ai versi che Laurino G. Nardin ha scritto pensando a lei; niente meglio della poesia – pubblicata nelle due pagine seguenti – delle sue immagini visionarie e trasfiguratrici può esprimere il senso del troppo breve passaggio terreno di una donna che ha lasciato una non delebile eredità d'affetti.

---

*Pietra nera*  
(meteorite)

Questa volta ti ho vista,  
pietra nera,  
grande di fuoco  
svelta venirmi giù  
incontro veloce  
come una stella  
in una notte di agosto  
accenderti e bruciare  
attraversato il cielo dalla tua scia  
ed io a rovistare nelle tasche dei ricordi  
parole da buttare sulla tua strada  
per fermarti  
con un desiderio

– Che tarde le tue parole  
il tuo pensiero che lento!  
troppo lento,  
uomo,  
per il muoversi delle stelle!  
Io sono già quaggiù  
in un sentiero nero  
in fondo all'universo  
e il tuo desiderio  
dov'è  
il tuo desiderio? –

Tu devi ascoltarmi  
che io ti ho vista  
riga di luce sul cristallo

---

scuro della notte  
e il mio desiderio  
non hai bisogno,  
tu,  
delle mie parole  
per conoscerlo!

Che tu sia messaggio di dio  
oppure dio tu stessa,  
pietra nera,  
io ti ho vista  
e ti ho appeso addosso  
il desiderio  
che tu sai

– Uomo,  
io già sono morta,  
spenta  
contro il muro del nulla,  
non sono più stella  
sono una pietra nera,  
io,  
un ricordo di luce  
dentro gli occhi sfuggenti  
dei tuoi desideri  
dalle ali tagliate –

Laurino Giovanni Nardin

.....

.....

## *Già che ce semo, alegramente...*

DI MARCELLO TEODONIO

**Un sonetto al giorno.** Ricevo una email da Maurizio Mosetti. Il quale mi segnala e mi sottopone una singolare affinità da lui trovata fra Belli e Shakespeare. Leggiamo il monologo di Jacques, atto II, scena VII, di *As you like it*.

Il mondo è tutto un palcoscenico, e uomini e donne, tutti, sono attori; hanno proprie uscite e proprie entrate, nella vita un uomo interpreta più parti, ché gli atti sono le sette età. Primo, il bambino sbava e piange in braccio alla nutrice, poi lo scolaro, piagnucoloso, con la sua cartella e il volto infreddolito dal mattino, che si trascina svogliato, come una lumaca, verso la scuola; e poi l'amante: sospira come una fornace la ballata triste composta per il sopracciglio dell'amata; e poi il soldato, pieno di strampalate imprecazioni, baffuto come un gattopardo, geloso dell'onore, impulsivo e pronto al litigio, sempre alla ricerca, anche nella bocca del cannone, d'una reputazione da quattro soldi; e poi il giudice, pancia rotonda, piena di bei capponi, occhio severo, e rasatura a dovere, saggio acume, pedanteria aggiornata, recita la sua parte; la sesta età ti trasforma in un debole pantalone in ciabatte, le lenti al naso ed una borsa al fianco, calzoni d'un tempo ancora conservati, un mondo troppo largo per le sue gambe rinsecchite, e la voce, da maschio, di nuovo ridotta al falsetto infantile: striduli fischi dal suono incrinato; l'ultima scena, infine, a conclusione di questa varia strana storia, è una seconda infanzia, puro oblio, senza denti, occhi, gusto, senza niente.

E sì: il pensiero va, inevitabilmente, a un celebre sonetto di Belli.

*La vita dell'Omo*

Nove mesi a la puzza: poi in fassciola  
 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 rosalia, la cacca a la ssediola,  
 e un po' de scarlattina e vvormijjoni.

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 bbenedica,  
 viè la Morte, e ffinisce co l'inferno.

*Roma, 18 gennaio 1833*

Fatta salva la marginale differenza che le fasi della vita per Belli non sono sette ma sei (periodo intrauterino; infanzia; giovinezza; età adulta; morte; inferno), la contiguità fra i due testi appare davvero forte, come chiosa Mosetti:

Per Shakespeare l'uomo nella vita "interpreta", dal momento che il mondo è tutto un palcoscenico, più parti; sette età, cioè sette atti. Per Belli esiste la vita nuda e cruda, senza alcuna interpretazione. Questa è la differenza sostanziale. In comune troviamo la scansione cronologica dell'esistenza e un finale davvero raggelante, sia in Belli che in Shakespeare.

**Questo numero.** Protagonisti di questo numero sono anzitutto Mario dell'Arco ed Elia Marcelli, due fra i massimi poeti della letteratura in romanesco del secondo Novecento. All'analisi del poema *Li Romani in Russia*, di Elia Marcelli, sono dedicati i contributi di due studiosi quasi paradigmatici: la professoressa Claudia Lasorsa Siedina, che arriva a Marcelli alla fine di un lungo percorso umano e di studi sui grandi autori della letteratura russa; il giovane Davide Pettinicchio, allievo del professor Massimiliano Mancini, che a Marcelli sta dedicando i suoi studi che ne completano il percorso universitario. Insomma, anche da questo punto di vista il poema di Marcelli sta sempre più rivelandosi per quello che è: molto semplicemente un capolavoro della cultura e della letteratura italiane. La cronaca fotografica dello spetta-

colo tratto da *Li Romani in Russia* che Simone Cisticchi ha portato anche a Mosca ulteriormente conferma il nostro giudizio.

Marialuigia Sipione affronta poi in maniera originale le due “nature” di Mario dell’Arco, quella dell’architetto e quella del poeta: due nature che a una lettura superficiale potrebbero apparire opposte (l’uno guarda all’esterno, l’altro all’interno), ma che, sottoposte a un esame più rigoroso, trovano invece «un moto di ricomposizione» nella direzione di una continua trasformazione cui lo sguardo dell’architetto/poeta sottopone il mondo.

Un altro grande poeta del nostro Novecento completa la parte dedicata agli studi: Giovanni Giudici, che recentemente ci ha lasciato, riletto dal nostro Sabino Caronia.

Magda Vigilante affronta un aspetto meno noto dell’attività di Giorgio Vigolo, quella di raffinato critico musicale.

Laura Fusetti presenta un’iniziativa (giunta alla quarta edizione) volta a intercettare, e magari a favorire, un aspetto su cui indubbiamente la letteratura in romanesco è piuttosto carente, e cioè la prosa.

A questi saggi seguono recensioni, cronache e note varie, a segnalare insomma un dato incontrovertibile: noi il nostro dovere lo facciamo... o almeno cerchiamo di farlo, sempre e comunque.

**Giovanni Giudici.** Con Giovanni Giudici (Porto Venere, 26 giugno 1924 - La Spezia, 24 maggio 2011), che era socio del nostro Centro Studi, per la gloriosa collana “Cento libri per mille anni” (IPZS) curai nel 1998 il volume dedicato a Belli. E le poche volte che ci vedemmo – ne ricordo in particolare una nell’atrio del Teatro delle Arti, oggi misteriosamente scomparso, travolto da chissà quale tsunami della (in)cultura – ci confrontammo e convenimmo su alcuni aspetti, che poi Giudici espresse nella sua introduzione: dove anzitutto Giudici, che pure dichiarava la propria lontananza da qualsiasi dialetto, si confessava «devoto ma discontinuo lettore» di Belli. Del quale poi tracciava un breve e intenso ritratto, tutto intorno al problema dei problemi dei poeti: la lingua che si usa. Che è, per necessità, “straniera”. E che, altrettanto necessariamente, è «un dato corporale, creaturale, sociale e finalmente politico, nella sua assolutezza di lingua unica». Grazie a questa lingua d’arte da lui trovata e coerentemente perseguita, Belli «riesce a darci una rappresentazione a 360 gradi quale, nella letteratura del nostro Paese, forse soltanto un Boccaccio o un Alessandro Manzoni potrebbero aver vantato».

A Giovanni Giudici vada il nostro mesto e reverente saluto.



# *Romani e Russi in Li Romani in Russia di Elia Marcelli\**

DI CLAUDIA LASORSA SIEDINA

*Li Romani in Russia* di Elia Marcelli (1915-1998),<sup>1</sup> il poema epico in dialetto romanesco di circa 9.000 versi in 1115 ottave, è senza dubbio un capolavoro della letteratura italiana a tutt'oggi non ancora conosciuto quanto merita.<sup>2</sup> Del nativo plurilinguismo della tradizione lette-

\* Testo della relazione letta in occasione del seminario in onore della professoressa Claudia Lasorsa Siedina *Bocche romane in terra di Russia*, tenuto nell'ambito del ciclo seminariale *Linguaggio a Roma Tre* il 16 dicembre 2010 presso la Sala riunioni del Dipartimento di Linguistica, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Roma Tre. Nel corso del seminario sono altresì intervenuti Roberto Morozzo della Rocca con una relazione dal titolo *Gli italiani sul fronte russo* e Marcello Teodonio con un intervento intitolato "... la storia, detta a 'sta maniera / Pare fasulla perché è troppo vera!". *La spedizione in Russia nel poema epico di Elia Marcelli Li Romani in Russia*.

1. E. MARCELLI, *Li Romani in Russia*, Bulzoni, Roma, 1988, presentazione di T. De Mauro. Una accurata ristampa, a c. di M. Teodonio, corredata dalla numerazione delle ottave e da una nota bio-bibliografica sull'autore, è uscita a Roma nel 2008 per le edizioni il Cubo. I rinvii all'opera si riferiranno a questa edizione, con la semplice indicazione del capitolo e dell'ottava.

2. Cfr. M. TEODONIO, *L'epica: Armando Fefè, Elia Marcelli*, in *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, a c. di F. Onorati e M. Teodonio, Bulzoni, Roma, 2001, pp. 132-157; S. CARONIA, *La risemantizzazione dell'ottava nei "Romani in Russia" di Elia Marcelli*, ivi, pp. 148-158; cfr. inoltre i convegni, le numerose presentazioni pubbliche (come, per esempio, la relazione di Eugenio Ragni in occasione della Giornata di studio *Russia-Italia a confronto. Dall'Illuminismo al Novecento*, organizzata da Maria Vera Cresti, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Roma Tre, l'11 gennaio 2005), letture artistiche di parti del poema (per esempio, al Teatro Ghione, 4 giugno 1997), trasposizioni teatrali (come, per esempio, il *Racconto per voci e musica* per la regia di Stefano Messina, 4-23 ottobre 2005, Teatro Due Roma). Cfr. infine la *performance*, nell'ambito del programma *Caffeina cultura*, di Simone Cisticchi a Viterbo il 15 luglio

raria italiana, della continuità tra produzione nei dialetti e produzione in lingua e della natura bidirezionale di tale continuità, tesi elaborata da Gianfranco Contini, ha dottamente scritto nella puntuale e circostanziata *Introduzione* Tullio De Mauro.<sup>3</sup>

La scelta del dialetto romanesco, dialetto colloquiale e schietto comprensibile quasi ovunque, in Elia Marcelli è frutto di una profonda consapevolezza morale, del bisogno urgente di raccontarsi e di raccontare la verità per rispondere alla “fame” di verità degli italiani («la guerra posso dirla soltanto in dialetto»),<sup>4</sup> dell’imperativo insieme etico ed estetico, come sottolinea il Caronia, di dire la verità linguistica, la «verità sfacciata» (Belli) non solo sulla Campagna di Russia, ma sulla storia di un’intera generazione, su una tragica vicenda del popolo italiano che è insieme di tutti gli uomini.

Il poema di Elia Marcelli può essere, ed è stato, oggetto di studio e di indagine da molteplici angolazioni: ed è fonte di numerosi stimoli accattivanti, che sollecitano ulteriori approfondimenti e che andrebbero illustrati singolarmente.<sup>5</sup>

2010, nonché lo spettacolo in forma di monologo teatrale per la regia di Alessandro Benvenuti, tenuto a Mosca, nella Sala teatrale sulla via Tverskaja il 31 ottobre 2010.

3. Cfr. altresì *Lingua e identità. Una storia sociale dell’italiano*, a c. di P. Trifone, Roma, Carocci, 2008; nonché l’impostazione programmatica della rivista internazionale «Letteratura e dialetti», 2008, 1, ove si afferma che la letteratura italiana è l’unica in cui il dialetto faccia visceralmente corpo con la lingua e sia parte vitale del nostro passato e del nostro presente letterario. La redazione si chiede: «In effetti, privarla delle opere di Ruzante e Basile, di Meli e Calvo, di Porta e Belli, di Pascarella e Di Giacomo, di Marin e di Loi, del Pasolini friulano e dello Zanzotto trevigiano, non sarebbe una grave amputazione? E non sarebbe impoverito e stinto il nostro teatro se italianizzassimo le variopinte parli in dialetto, dalla commedia dell’arte a quella goldoniana, e oltre?». Cfr. pure il successo del Festival *Volgar’eloquio. Musica, teatro, poesia in dialetto*, che si è svolto al Teatro Piccolo di Milano dal 5 al 9 marzo 2009.

4. Il bisogno impellente di raccontare la verità in Marcelli ci ricorda da vicino l’intonazione netta di Osip Mandel’stam nel *Franco bollo egiziano*, quando il poeta definitivamente consapevole del suo ultimo destino, dichiara col coraggio della disperazione: «Ho fretta di dire la verità. Devo far presto» (la citazione è tratta da S.S. AVERINCEV, *Dieci poeti. Ritratti e destini*, Milano, La Casa di Matriona, 1996, p. 209.)

5. Ne citiamo alcuni: l’orizzonte conoscitivo-esperienziale del fante romano e i valori della famiglia e dell’amicizia; l’orgoglio della “romanità”, identità locale e identità multipla nazionale; tedeschi e italiani nel rapporto verso la popolazione russa; le peculiarità della religiosità romana; la “morte della patria”; imprecazioni e scurrilità come elemento della discorsività popolare romana e la parolaccia come elemento di affettività; la sentenziosità epigrammatica dei distici finali delle ottave; l’etimologia popolare e le deformazioni burlesche popolari (cfr. *teterente*, *pizzicologia*, *Cellario*, “*la Francesca*”, e sim.); alcune potenti descrizioni della natura russa (cfr. *Er bullicame*, ovvero il disgelo) ed altri ancora.

È un documento storico di particolare valore, da assimilare e su cui riflettere oggi, quando l'informazione fattuale non è certo in auge. La riduzione della memoria storica è un dato di fatto ("la guerra delle memorie" sul conflitto 1939-1945 è al centro di aspri confronti); l'opinione crea il fatto, sì che si discute di opinioni, non di fatti; il *politically correct* sterilizza l'espressività e la parola stessa; nel *newspeak* di qualsiasi realtà politica sedicente democratica la parola è abusata, diventa mezzo di strumentalizzazione e manipolazione della collettività che taglia il nesso tra le parole e le cose.<sup>6</sup>

Va detto inoltre che numerosi dettagli delle immagini dal vivo delle varie tappe e fasi della Campagna di Russia italiana, 1941-1943 (la precisa scansione cronologica delle diverse esperienze "in terra di Russia", vista dal semplice fante romano dal 25 giugno 1941 al 26 gennaio 1943) trovano singolare conferma nella recente documentata ricostruzione storica italiana della seconda guerra mondiale, in relazione al fronte sovietico. Di alcuni episodi e vicende del quale, in relazione al fronte meridionale, possono costituire il contrappunto descrittivo-visivo "cinematografico".<sup>7</sup>

6. Cfr. la puntuale Appendice *Genesi di una disfatta*, le Note e la Bibliografia, pp. 300-323. Non menzioneremo ovviamente le molte pubblicazioni e memorie relative all'impresa dell'ARMIR e al fronte russo; le più note al largo pubblico sono: G. BEDESCHI, *Centomila gavette di ghiaccio*, Milano, Mursia, 1963; G. MESSI, *La guerra al fronte russo*, Milano, Rizzoli, 1947; N. REVELLI, *La strada del Davai*, Torino, Einaudi, 1966; M. RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, Torino, Einaudi, 1965. Ricorderemo anche C. GNOCCHI, *Cristo con gli Alpini*, Brescia, La Scuola, 1943, ripubblicato da Milano, Mursia, 2008. Recente contributo è il volume di V. DI MICHELE, *Io, prigioniero in Russia*, dal diario di Alfonso Di Michele, Firenze, Maremmi Editori, 2009. Particolarmente opportuna oggi la rilettura della memorialistica, abbondante e pluralista, dei reduci, e in questo ambito soprattutto la rilettura del poema di Elia Marcelli, anche sullo sfondo della strumentalizzazione memoriale della seconda guerra mondiale oggi in atto. Il recente volume dello storico tedesco T. SCHLEMMER *Invasori, non vittime. La campagna italiana di Russia 1941-1943*, Roma-Bari, Laterza, 2008, infatti – che accusa gli Alpini di stupri, di aver fucilato i civili e commesso violenze sulla popolazione, nonché di antisemitismo, in una parola, contro l'immagine degli italiani "brava gente", da un lato, e del tedesco cattivo e spietato, dall'altra – ha suscitato tra gli storici vivaci polemiche. È difficile sottrarsi all'impressione che la registrazione vigorosa e fedele, la verità sofferta e dolorosa che promana dalla rievocazione di Elia Marcelli, ivi inclusa l'immagine dei rapporti tra italiani e russi e italiani e il "glorioso alleato germanico", dovrebbero fugare ogni sospetto di menzogna, o di esagerazione dei fatti descritti.

7. A. GRAZIOSI, *L'URSS di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica. 1914-1945*, Bologna, Il Mulino, 2007: 447-559, cui si rimanda per la ricostruzione dei fatti, anche sulla base di nuovo materiale d'archivio, e per il fondamentale saggio bibliografico (pp. 567-613).

La verità, purtroppo, è come er vetro  
 ch'è trasparente si nun è appannato,  
 e pe' nascónne quello che c'è dietro  
 basta ch'uno apre bocca e je dà fiato!  
 Cristo, l'ha rinnegato pure Pietro,  
 e Giuda, pe' du' sòrdi, l'ha baciato;  
 e le parole, più so' ricercate  
 più t'hai da domannà chi l'ha pagate! (I, 13)

*È un monumento letterario dell'epica*, della recitatività orale, anima nobile di un popolo e integrità di questa tradizione: la quale, come si è espresso De Mauro, «si è inalveata in Italia entro i dialetti».<sup>8</sup> Nella vena inesauribile e spontanea di un racconto che «risucchia» il lettore, condotto con l'innato *humour* disincantato romanesco che mescola il comico più grottesco alla vera tragedia, facendo sì che la scrosciante risata subito dopo si trasformi in un singulto, «nel piglio popolare e raffinato, assolutamente unico» (Cancogni), l'ottava epica torna a farsi popolare, confermando la congenialità tra dialetto e tradizione epica.<sup>9</sup>

*È la cronografia di un incontro geografico storico antropologico di due umanità*, quella italiana (in particolare romana) e quella russa, còlte dal basso, umiliate, vilipese e dimenticate dalla storia ufficiale. Ed è proprio su questo terzo aspetto, sull'incontro diretto e schietto di natura, cultura, storia – quella «fusione di orizzonti», per usare il termine di Gadamer, e quell'amalgama di umanità tra romani e russi, vittime gli uni e gli altri del delirio di potere e della follia della guerra – che intendo focalizzare, e circoscrivere, l'attenzione nel presente contributo: che ho concepito liberamente, attraverso alcuni *flash*, scorci mirati e squarci sociolinguistici. Tenterò così di saldare un mio antico debito verso Elia Marcelli, che ebbi il piacere di conoscere.

Due precisazioni preliminari si impongono. Con la parola *russo* Marcelli intende spesso anche ucraini e bielorusi, ossia gli slavi orientali, la tradizionale *Rus'*, assai vicini culturalmente e anche linguistica-

8. Marcelli elogia la verità e la veracità del Belli, la cui tradizione dichiara di voler seguire: «L'antri poeti, nun je frega gnente, / pàleno un itajano artificiale» (I, 15, vv. 4-5). Com'è ben noto, anche nell'espressione lirica e nel miglior teatro si impongono le ragioni del ritmo e della vocalità dialettale.

9. Cfr. T. DE MAURO, *Le ottave romanesche di Elia Marcelli*, in *Li Romani*, cit., pp. I-XIII. A conferma dell'andamento recitativo orale, del narratore popolare, richiamo, per esempio, le repliche dialogiche interrogative per lo più all'inizio delle ottave: *E l'antri? Poi che successe? E noi? E dopo? E Mosca? E li russi? ecc.*, *Ce la raccontì?*, che ci ricordano da vicino il Pascarella de *La scoperta dell'America*.

mente tra di loro – e considerati da Hitler razza inferiore, *Untermenschen*, da liquidare fisicamente con l'Operazione Barbarossa insieme al comunismo, «per ripulire il territorio [...] in vista del futuro insediamento tedesco». In riferimento al nemico, con la parola *russo* il nostro autore intende spesso complessivamente il nemico sovietico: nell'Armata rossa erano presenti contingenti di tutte, o quasi, le nazionalità dello Stato plurietnico.<sup>10</sup>

Il poema ricostruisce in 11 capitoli<sup>11</sup> la progressiva avanzata e infine la tragica ritirata di un plotone della Divisione Torino, semplici fanti romani e laziali (“burini”) della Cecchignola: che un giorno del giugno del 1941 vengono convocati per un'adunata. Non per apprendere, come si vociferava, che Mussolini avrebbe annunciato la fine della guerra e che sarebbero tornati tutti a casa, bensì per sentirsi dire che dovevano partire per una «passeggiata» in Russia per dare il colpo di grazia alla “belva bolscevica”.

[...] Laggiù, l'Armata russe sgominate  
scàppeno come lepri spaventate!»

«In pochi giorni, er fronte è già crollato!  
L'invincibili eserciti nazisti,  
dopo che l'hanno rotto e spezzettato,

10. È opportuno richiamare in questo contesto quanto sostiene L.N. GUMILEV in *Oi Rusi k Rossii. Očerki etničeskoj istorii*, Moskva, 1992: 300, su ciò che con evidenza costituisce il fondamento delle relazioni etniche: «la base delle relazioni etniche si trova oltre la sfera della coscienza, si fonda sulle emozioni. Sulla simpatia-antipatia, sull'amore-odio. E la direzione di queste simpatie-antipatie per ogni singola etnia è ben determinata. Questo fatto lo si può valutare come si vuole, ma non per ciò esso diventerà meno reale». Non è mio intento pertanto analizzare comparativamente le contaminazioni romanesco-tedesco, pure presenti, benché in misura assai minore (er *Friz*, la *Vèrmach*, *Dòicce kapùt* ecc.).

11. 1. La Cecchignola (25 giugno – 15 luglio 1941);  
2. La tradotta (18-31 luglio 1941);  
3. La passeggiata (2 agosto – 15 settembre 1941);  
4. Er Nipro in fiamme (25 settembre – 10 ottobre 1941);  
5. Verso er Donnez (11 ottobre – 15 novembre 1941);  
6. Neve e fòco (16 novembre – 4 dicembre 1941);  
7. Quer feroce dicembre '41 (5 dicembre – 25 dicembre 1941);  
8. Er grande gelo (28 dicembre 1941 – 30 aprile 1942);  
9. Dar Donnez ar Don (1 maggio – 2 novembre 1942);  
10. E Hitler morì a Stalingrado (3 novembre – 19 dicembre 1942);  
11. La ritirata (20 dicembre 1942 – 26 gennaio 1943).

stanno a fà, in ogni sacca, un repulisti!  
 [...]
 Forse, pe' noi, c'è ancora un po' de gloria,  
 ma bisogna sbrigasse! In arto er còre!!  
 Annamo in Russia, a fa 'na passeggiata,  
 pe' sfilà a Mosca a passo de parata!! (I, 5-7)

La criminale imbecillità dell'impresa è espressa da un genialissimo tragico *bluff* della nostra potenza militare: ossia dalla assurda trasformazione, attraverso un gioco di parole, di una iniziale programmata *Grande Unità Motorizzata* in *autotrasportata*, quindi in *autotrasportabile*, e infine in *autoscarpata*, come si definì la truppa, ossia in fanteria appiedata.<sup>12</sup>

Remo, Peppe, Mimmo ex-seminarista, detto “er frate” o “er baccelliere”, Salvatore, un vecchio pescatore di Ponza, Nicola, zi' Pasquale, l'anziano caporale, Nino, ex balilla e avanguardista, l'ufficiale “er tenentino” (“er professore”, “er professor quattrocchi”), Righetto, Giggi, l'amico del cuore del protagonista, arrivano in tradotta fino ai Carpazi, attraversando l'Austria e l'Ungheria, finché il 2 agosto del 1941 non s'incamminano in processione lungo la piana desolata della Romania moldava, sperimentando via via dal punto di vista geografico-fisico quanto tradizionalmente si definisce Europa centro-orientale: un enorme “non luogo” del nostro continente nella geografia mentale dell'italiano, parte dei passati storici conglomerati sovranazionali. E mentre i nostri vanno all'accattonaggio nei villaggi ucraini passano, scarrozzando in camion, tedeschi, spagnoli, croati (*Li sfottò*):

Se st'automezzi, ner passà sparati  
 te schizzano de fanga e tu t'incacchi,  
 àprete cielo! sti morammazzati  
 t'empiveno de fischi e de pernacchi!  
 E ner vedè 'sti fanti scarcagnati  
 annà da un polo all'antro a punta e tacchi,  
 tutti ormai mormoràveno: «Accidentil!  
 Ammazza l'Itajani che pezzenti!» (III, 74)

**1. Lo spaesamento della scoperta e l'izba russa.** Attraversato il Prut, entrati in Bessarabia, dopo Strimba, Soroki, il Dnestr, Lugi, i sol-

12. Cfr. I, 46, vv. 4-8; I, 62-63.

dati italiani arrivano a Balta, spietatamente rasa al suolo insieme al suo ghetto. E qui dopo due mesi di cammino, balena alla mente un allarmante sospetto, còlto sulla bocca di Giggi:

Mentre che Peppe annava a cercà l'ova,  
Giggi sbottò: «Ma insomma, dove stamo?  
Me sai di 'sta città indove se trova?  
E poi, se pô sapé 'ndo cazzo annamo?  
Qui, se te perdi, e chi ce s'aritrova?  
Me sa, che da quer dî che camminamo,  
un po' più avanti, nun vorrei sbajare,  
cessa la terra ed incomincia er mare!» (III, 104)

Un senso di sgomento fisico e psicologico, un brivido di malessere e di paura di fronte agli smisurati monotoni spazi pianeggianti («quella terra dove mai s'arriva») coglie tutti quando Mimmo dispiega aperto davanti a loro l'atlante, evocando ai compagni allibiti luoghi remoti e quasi favolosi:

«Balta sta qua; ma poi c'è un'estensione  
che, pe' datte un'idea de la grandezza,  
ariva più lontano der Giappone!  
E passa sopra a tutta la larghezza  
de la Turchia e la Persia; e sur groppone  
de l'India e de la Cina; e poi a s'artezza,  
quanno tutti 'sti Stati so' finiti,  
tocca l'Alasca de li Stati Uniti!»

Giggi fissò la carta e fece: «Cazzo!  
E quer Puzzone cià mannato a piedi!  
Là nun ce arivi, a parte lo strapazzo,  
manco a fà la staffetta co' l'eredità!  
Io je direbbe: "A' gran testadecazzo,  
guarda un po' qua! Sei guercio?! Nun ce vedi?!  
Ma tu, la Giografia nun l'hai studiata?!..."  
Poveri noi! Ammazza che inculata!» (III, 106-107)

E più avanti, dopo la prima nevicata del 7 ottobre 1941, l'interminabile marcia un giorno dopo l'altro, di «venti-trenta chilometri», a volte sotto la bufera di neve, sotto la continua intimazione «Avanti!... Avanti!... Su, serrate sotto!...»:<sup>13</sup>

13. Cap. IV, 106-108.

[...] Tu fallo,  
e dopo, me lo venghi a riccontallo!

Però, lo devi fà pe' un antro mese  
dopo du' mesi che l'hai sempre fatto!  
E dopo che l'hai fatto er terzo mese,  
embè, che cazzo credi d'avé fatto?  
Nu' hai fatto un cazzo! Fatte un antro mese,  
e un antro, dopo quelli ch'hai già fatto!  
Poi basta? E come no! Basta pe' st'anno,  
ma poi l'hai da rifà per un antr'anno!

'Sti chilometri a piedi, messi in fila,  
tra bijetto d'andata e de ritorno,  
so', fiji belli, più de cinquemila,  
come da Gibbirterra ar Nòvo Mónno! [...] (IV, 106-108)

È davanti a questo agghiacciante vuoto deserto che sorprese a suo tempo Napoleone,<sup>14</sup> che i romani scoprono l'isba russa,<sup>15</sup> ultima àncora di sopravvivenza, tana-rifugio, miraggio cui tende l'istinto animale di calore, di cibo, di sonno, segno vivente della civiltà contadina russa ortodossa che crede alla Madre-umida terra, in cui ti perdi nell'abbraccio degli elementi, protetta dal manto della Madre di Dio. Ecco come nel cap. VIII, *Er grande gelo* (28 dicembre 1941-30 aprile 1942) appare l'isba, primitivo temporaneo stanziamento di un'antica popolazione nomade che non ha ancora completamente dimenticato la vita del bivacco:

Drento a quell'isba bianca, sprofonnata  
ne la neve e ner ghiaccio fino ar tetto,  
c'era 'na doppia porta su l'entrata,  
'na stufa a muro co' tre posti-letto,  
quattro banchi, un'icona illuminata,  
du' monelli, 'na vecchia co' un vecchietto,  
e noi, co' quelle facce intontonite,  
stesi qua e là a curasse le ferite.  
[...]

14. Cap. VI, 16-17. Sui grandi spazi russi e la loro percezione si veda in Appendice, I. *Una diversa dimensione dello spazio*, pp. 47-48.

15. Marcelli (p. 112, n. 5) chiarisce: «Tipica casa rurale: il tetto aguzzo di legno e paglia, le mura di argilla, la stufa (spesso in muratura, a vari ripiani usati anche come giaciglio), la proteggono dai più aspri rigori invernali».

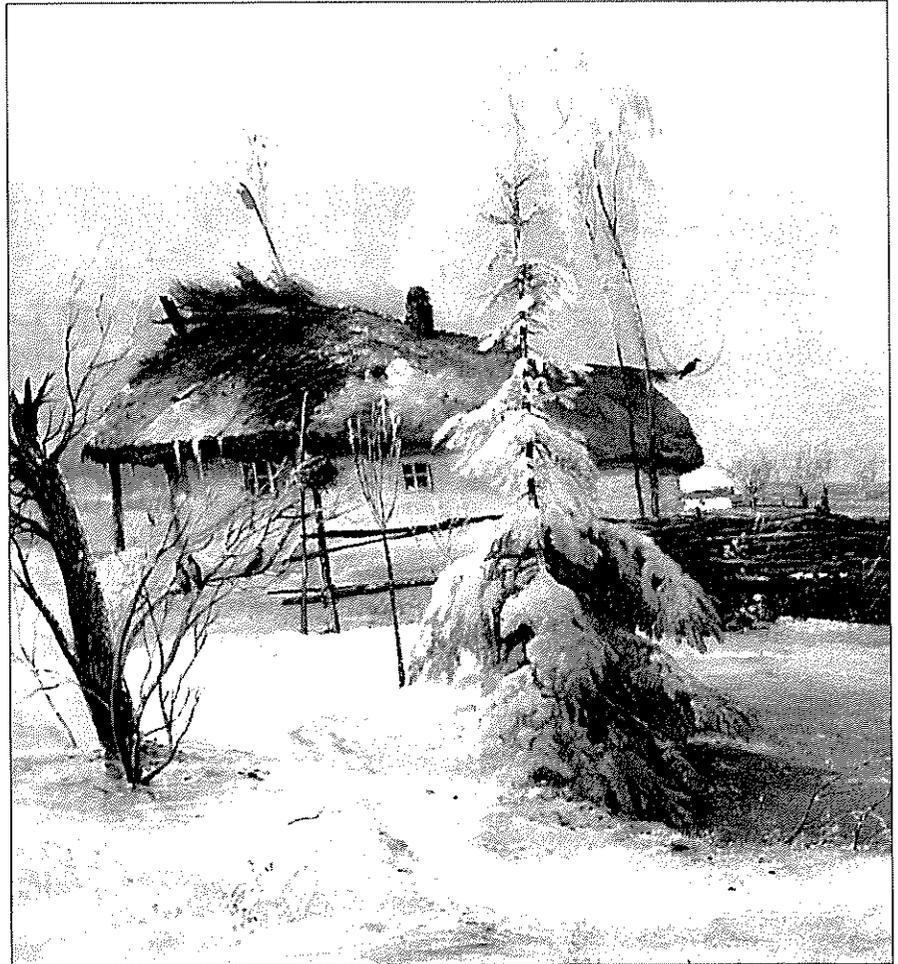
Poi dice, «È notte...» E allora la vecchietta  
 s'inclinava tre vòrte a l'altarino,  
 ognuno s'aggiustava 'na cuccetta  
 su un banco, a terra o sopra ar tavolino;  
 e, spento er lume, drento a la stanzetta  
 restava acceso solo quer lumino  
 davanti a la Madonna, a l'uso loro  
 stampata su 'na latta color d'oro.  
 [...]

La famijola, tutta drento a un letto,  
 dormiva. Se chiamàveno Ili... Ivic...  
 Ma ecco qua, ciò le firme sur libbretto:  
 Vania e Jènia Achimov Vassilivic  
 èreno li nipoti, quer nonnetto  
 era Lonia Cinciàlov Jacovilic,  
 e la vecchietta che acciaccava l'ova  
 s'era firmata Vârvara Achimòva.

Poi c'èreno quei due in fotografia,  
 appesi ar muro, sopra a la spalliera:  
 lui in uniforme de la Fanteria  
 e lei co' la divisa d'infermiera.  
 E la vecchia, fra tanta carestia,  
 li nemici pe' casa e er fijo in guèra,  
 cercava de sfamacce, poveraccia,  
 invece, Cristo, de sputacce in faccia! (VIII, 24, 30 e 35-36)

In questa familiarità umana primordiale emerge la differente religiosità dei due popoli. Da un lato, il ripiegamento sbigottito dell'anima verso la terra oppressa dal cielo, l'anelito alla sofferenza, all'umiltà e alla tarda rassegnazione della cristianità ortodossa russa; dall'altro, il rapporto "paritario", quasi di sfida popolana, con Dio e con i santi (sant'Antonio, santa Lucia, san Gennaro), intercalari-invocazioni come «Cristo mio», «Cristo santo», «Madonna santa», «Santa Vergine», «Madonna bôna», «Santa Maria, abbi pietà di noi», «Madonna riccia», «Gesù», «anime sante benedette», accanto ai vari santi e madonne che infarciscono il discorso,<sup>16</sup> e insieme lacerti di preghiere o litanie (*er Padreterno, er Diesilla, er Miserere, via-cruci, requiam-eterna*, e sim.), di riti, il ricordo struggente di ricorrenze familiari, come Natale, la Befana, Ognissanti, i Mor-

16. Si veda in merito la nota di Marcelli: «È importante considerare che scurrilità, imprecazioni ecc., fanno parte viva di ogni dialetto, che le usa come semplici esclamazioni» (p. 45, n. 4).

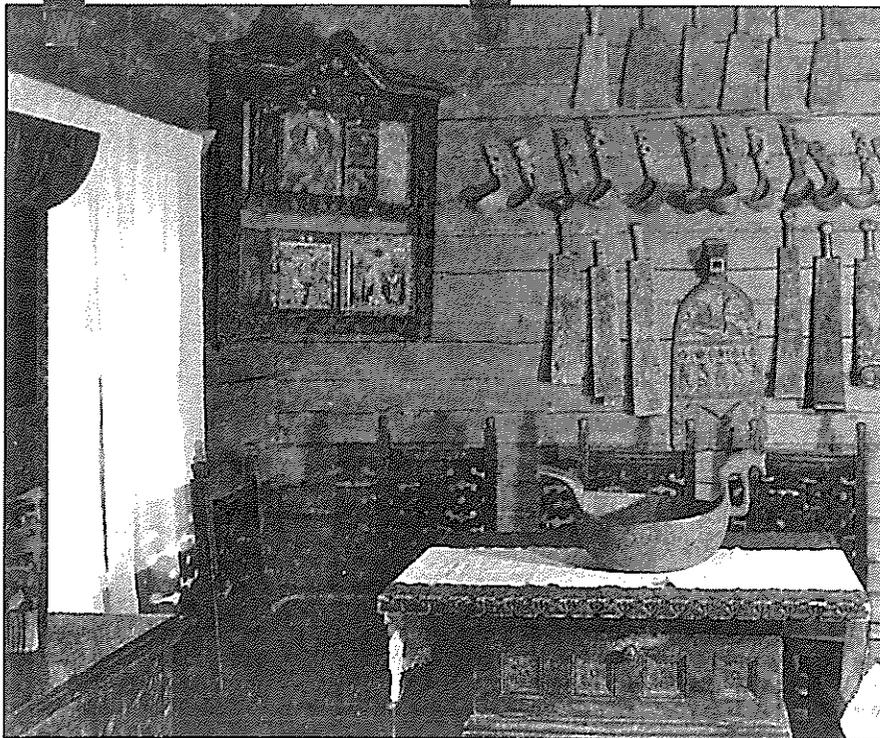


ti. Calda familiarità “provocatoria” della religiosità romana, semplice e robusta, e gusto linguistico assimilativo nel gioco semantico traspare in queste ottave (VIII, 44-45):

E la nonnetta, poi, s’addolorava  
 perché Jenia, una bimba tanto triste,  
 rideva sempre quando lei pregava,  
 e: «Dio? – diceva – Dio? Dio nun esiste!»  
 Povera vecchia, quanto s’accorava!  
 E Mimmo: «Un Dio ce sta!...» E Jenia: «Nu’ insiste!  
 Se lascia che s’ammazzi tanta gente,  
 o nun esiste, oppure è un delin...»



*Nella pagina a fianco. Un dipinto di Aleksej Savrasov, Inverno, che raffigura una isba, tradizionale abitazione contadina russa in grado di conservare il massimo calore nel lungo e freddo inverno russo. Spiccavano all'interno di queste abitazioni la grande stufa e l'angolo dedicato alle icone. In questa pagina. A lato. Icona domestica raffigurante la Madre di Dio. Sotto. Interno di isba con il cosiddetto "angolo bello" (krasnyj ugol) riservato alle icone (in alto a sinistra, nella foto), davanti alle quali ardevano lampade votive.*



«Ohi Bócie!... Ohi Bócie!...» urlava la vecchietta.  
 E 'sto Bócie, che in russo vòr dì Dio,  
 de notte me squassava la cuccetta,  
 me faceva cascà dar posto mio,  
 me spuncicava co' la baionetta;  
 e io: «A' Bócio, ma nun so' tu' fijo?  
 Se pô sapé che vòì? Ma che t'ho fatto?!  
 Làssame pèrde, o io divento matto!»

**2. Umori paesani italiani-romaneschi nel 1941.** Qualche sprazzo di allegro umore paesano ancora si coglie nel tardo autunno del 1941: *Dar Donnez ar Don* (11 ottobre – 15 novembre 1941). Superata Stalino (oggi Doneck) al plotone viene assegnata una missione urgente: entrare nel paesetto presso il fiume Krynka, dove c'è una sacca “da ripulire” e chiudere, ossia una banda armata di partigiani e ufficiali russi. Il Tenentino prende tempo e decide con un'astuzia tutta nostrana di indurre i russi a ritirarsi lungo la strada deserta.

[...] Se in quelle case c'è una banda armata,  
 nun ce conviene prenderla de petto,  
 ma daje spago pe' la ritirata!  
 Perciò imboscamo qui mezzo plotone,  
 e mezzo andrà... cantando una canzone!»

«'Na canzone?! – fa Peppe – Questo è pazzo!»  
 E tutti a criticà 'sta strateggia,  
 perché noantri, chi sapeva un cazzo  
 che cazzo edè la pizzicologgia?  
 Comunque, se pensò, co' 'sto schiamazzo,  
 se vònno, fanno in tempo a scappà via;  
 e così se marciò, speranno in Dio,  
 cantanno a squarciagola «'O sole mio!» (V, 70-71)

Requisiscono così dodici carrettini e catturano una quindicina di ufficiali camuffati da partigiani.

Il ricordo delle corse dei carretti delle feste paesane, o di quando da Rocca di Papa o da Marino al primo albore si andava coi carretti a Roma a portare il vino, entusiasma la voce narrante; e lo induce poi con un'arguta pseudoetimologia a illustrare la differenza tra il carretto classico romano e la *telega* del *mugik* ucraino:



La tačanka in un dipinto di Mitrofan Borisovic Grekov. Leggero carro contadino a due o a quattro ruote, armato di mitragliatrici, fu molto usato in Russia durante la guerra civile.

come quanno, a li tempi d'una vòrta,  
 co' li carretti tutti in processione  
 s'annava a maggio, tra li campi in fiore,  
 a la Madonna der Divin'Amore!  
 Li carrettini, giù pe' lo stradone,  
 ruzzicàveno via come corsari,  
 e s'era alègri, come ai tempi belli  
 de la Sagra de l'Uva a li Castelli! ...

[...]sto caretto però je fa 'na sega  
 ar carettonne classico romano!  
 Lo sai perché lo chiàmeno «telèga»?  
 Perché er mugik, quanno ce ammuccia er grano  
 strilla «Té lega! lega dapertutto,  
 sennò, pe' strada, poi ce casca tutto!»

[...] quattro ròte, tre tavole de pino,  
 'na martinicchia e un asse pe' schienale,  
 e la «telèga», benché bassa e grezza,  
 pe' la steppa va via ch'è 'na bellezza! [...]

Ma poi ce fu un diavolo, se dice,  
 che assieme a li cosacchi più ribbelli  
 ce piazzò sopra una mitrajatrice;  
 e contro li dragoni e li bargelli  
 ogni «telèga» fu 'na farciatrice  
 che coperse la steppa de sfracelli:  
 fuggi e spara, ogni carica zarista  
 finiva in un orrendo acciaccapista!  
 (V, 83, 100, 102-103 e 105).<sup>17</sup>

**3. Riecheggiamenti-screziature letterarie italiane e russe: Puškin, Nekrasov.** La lingua dentro la dialettalità, la contiguità tra dialetto romanesco e letteratura in lingua, affiora limpida e spontanea nelle non infrequenti reminiscenze-riecheggiamenti della letteratura italiana che abbiamo colto. Infatti, di tanto in tanto, nei momenti di intensa commozione, nel frammento lirico, nelle descrizioni della natura, nei passaggi in cui l'ispirazione tocca corde sensibili della storia-psicologia nazionale, Marcelli si libra audace e dà forma al flusso della memoria poetica italiana. Sono venature e reminiscenze di immagini e di ritmi, affinità di umori e stati d'animo, riecheggiamenti più o meno consapevoli.

Nel capitolo 1, *La Messa ar Campo*, prima della partenza ricorda a tratti la sostanza lirica e la commozione dei versi del Giusti in *Sant'Ambrogio*:

Ma quello che me fece più impressione  
 fu, prima de partì, la Messa ar Campo,  
 tra quer quadrato de la Divisione  
 destinata a un destino senza scampo.  
 La sentimmo co' tanta devozione  
 che nun ce l'avrò più fino a che campo,  
 come succede a chi mòre e nun mòre  
 e spera solamente ner Signore.

Se stava tutti zitti, emozionati,  
 davanti a Dio, lì sotto a quelle stelle  
 che, a galla pe' li spazzi sconfinati,  
 so' tanti Mònni e pàreno fiammelle;  
 e da st'òmi, vestiti da sordati

17. Su questi micidiali carri, vedi Appendice 2. *Dalla «telèga» alla tačanka*, p. 48.

tra mille e mille luci brillarelle,  
 ne la pace serena de la sera  
 saliva ar cielo un'unica preghiera. (I, 78-79)

Ma allo struggente coro del Verdi subentra invece qui, al momento dell'elevazione, quasi farsesca irrisione, la banda che intona *Giovinezza*:

[...] Ma ecco, a l'improvviso, una trombetta  
 che sconquassa st'incanto co' 'no squillo,  
 poi uno sbatte de piatti, e poi er trombone  
 che spetazza la solita canzone!

Defatti, ar punto de l'elevazione,  
 che fa la Banda? Attacca «Giovinezza»,  
 che, dopo tutto, è pure 'na questione  
 direi de gusto, de delicatezza!  
 Ma te pare 'na bella educazzione  
 strombettàje a Gesù quella monnezza?  
 Come se Lui morì un venerdì asséra  
 cor fez in testa e la camicia nera! (I, 80-81)

La presenza sullo sfondo di Dante<sup>18</sup> affiora più volte. Il tragico accerchiamento a Nikitovka dei battaglioni destinati alla distruzione è così stigmatizzato: «L'ordine è di resistere ad oltranza... / Come pe' di: lasciate ogni speranza!»

Nella successiva imboscata tesa con successo al comando della sacca, con la cattura degli ufficiali russi camuffati da partigiani, di cui sopra, Giggi apprezza entusiasta la trovata del miope Tenentino:

«Ammàzzelo che genio, 'sto cecato! –  
 me fece Giggi – Hai visto che drittata!  
 Ha pensato che avrebbero pensato  
 che noi nun se pensasse a 'sta pensata!  
 L'ho detta giusta, o me ce so' imbrogato?...»  
 E, ner pensà, se diede 'na grattata,  
 mentre er Tenente nostro spaporchietto  
 zompò dar carro e annò verso er gruppetto. (V, 86)

Lo scarto climatico tra Italia e Russia, legato alla latitudine, non impedisce di percepire aleggiare nell'ottava che descrive il settembre

18. Elia Marcelli si laureò nel 1939 con Natalino Sapegno, discutendo una tesi su Dante: *L'unità estetica della "Divina Commedia" e il valore della poesia di Dante*.

ucraino l'andamento prosodico dell'incipit del *Novembre* di Pascoli:<sup>19</sup>

Era Settembre, e già un'arietta fina  
rispazzolava tutta la pianura  
d'una chiarezza quasi cristallina;  
ma quell'azzurrità, quella frescura  
de la campagna lucida de brina  
te dava come un senso de paura;  
te veniva da chiede ar Padreterno:  
«Sêmo a settembre, ahó, e già pare inverno...» (III, 84)

Il novembre del 1942, nei pressi del Don, rispecchia ormai inequivocabilmente la natura russa. Stupisce infatti la singolare affinità descrittiva – con tutte le distinzioni del caso – con le più ampie celebri strofe puškiniane dell'*Eugenij Onegin* (capitolo IV, strofe XL, XLI), sul cui sfondo Marcelli delinea però il brivido e lo sgomento del romano, che avverte ormai la propria deriva nella natura di un inverno spietatamente ostile:

Novembre: i boschi ormai se so' spojati;  
c'è nebbia, quando t'arzi la mattina,  
e c'è un bianco sui rami e su li prati  
che già te pare neve, anche se è brina.  
Ormai li tempi belli so' passati,  
senti che un antro inverno s'avvicina:  
quanti ricordi!... E tutto quer biancore  
solo a guardallo te se gela er còre! (IX, 56)

Mentre in Puškin già nella strofa XLII si percepisce la nativa familiarità russa con la neve: «sotto i passi già crepitan, dal gelo / inargentati, i viottoli... / [...] allegramente / turbina sulla riva e passa, lieve / pioggia di stelle, già la prima neve».

Nel respiro del cielo già si sente  
l'autunno e il sole brilla raramente;  
più corti sono i giorni, e senza posa  
con un triste fruscio, la misteriosa  
ombra delle foreste si dirada.  
[...]  
Novembre ormai con tutta la sua scorta

19. «Gèmma l'aria, il sole così chiaro /che tu ricerchi gli albicocchi in fiore, /e del prunalbo l'odorino amaro / senti nel cuore».

di tedio e di tristezza è sulla porta.

Rompe oramai le tenebre un'aurora  
nebbiosa e fredda, tace la campagna  
abbandonata ...<sup>20</sup>

L'immagine del Generale Inverno del dicembre 1942, quando dopo la battaglia di Stalingrado ha inizio la spaventosa ritirata, ricorda i tratti del *Voevoda Gelo* di Nikolaj Nekrasov, nel poema *Gelo, naso rosso* (parte seconda, strofa XXX). Ovviamente, il testo marcelliano è meno fantastico e più realisticamente-drammaticamente attualizzato, "romaneschizzato", vorremmo dire.

Come nella celebre strofa I del V capitolo dell'*Onegin*, la neve cade improvvisa e inaspettata:

Era successo quasi de sorpresa:  
'na matina, sortimmo tutti quanti  
e ce trovammo in mezzo a 'na distesa  
de neve e ghiaccio, come l'anno avanti!  
Er fiume, ch'era l'unica difesa,  
biancheggiava de lastre galleggianti;  
«Lo vedi! – strillò Nino spaventato –  
Er Generale Inverno è ritornato!»

Pe' noi, oramai, 'sto Generale Inverno  
era un vecchio cosacco cor barbone,  
che somijava quasi ar Padreterno,  
ma co' l'occhietti furbi de Baffone;  
passeggiava su e giù pe' quell'inferno  
co' tanto de corbacco e sciabholone,  
e a ogni passo, quer cielo s'oscurava,  
se moriva de freddo e nevicava. (X, 34-35)

Così Nekrasov:

Non è il vento che muggia sopra il bosco,  
non sono i rivi scesi giù dai monti  
rumoreggiando: è il voevoda Gelo  
in giro d'ispezione ai suoi domini.

20. A.S. PUŠKIN, *Lirica*, introduzione, versioni, commenti e note di E. Lo Gatto, Firenze, Sansoni, 1968, p. 805.

Egli osserva se i turbini di neve  
han ben coperto i viottoli del bosco,  
se non vi sian spiragli, fenditure,  
non sia nuda la terra in qualche punto.

[...]

Cammina egli a gran passi sovra gli alberi,  
fa scricchiolare l'acqua raggelata  
e i raggi del sole luminoso  
giuocano nella barba folta e irsuta.<sup>21</sup>

4. **I russismi nel romanesco di Marcelli.** Il dinamismo assimilativo, la vitale romaneschizzazione della propria esperienza conoscitiva o, se si vuole, il valore aggiunto della romanità come supplemento di umanità – per cui si potrebbe addirittura parlare di natura tridirezionale della continuità linguistica: italiano-romanesco-russo – si manifesta ad ogni livello linguistico: ossia in ogni partizione tradizionale dell'analisi linguistica: fonologia (vocalismo, consonantismo), morfologia, sintassi, lessico.<sup>22</sup> I tratti della variazione linguistica nel romanesco d'autore del secondo Novecento si colgono tutti presenti nel poema di Marcelli: dalla rotacizzazione di *l*, all'afèresi, alla metatesi, alla prostesi di *a* e di *s* nei verbi, alla *a* allocutiva (*A' tovàric*, *A' Mi'*, *A' roscetto*, *A' Ìvan*, *A' barbari*, *A' regà*, e sim.) e così via, alle peculiarità morfologiche, sintattiche e lessicali-idiomatiche che ho individuato e raccolto a parte, ma che nel loro complesso sono state già sinteticamente illustrate dal De Mauro nella sua *Introduzione*, a cui rimandiamo il lettore.

4.a *La fonologia* – Ci soffermeremo ad illustrare i vari aspetti dell'assimilazione, attraverso l'incorporazione testuale dei nomi comuni e dei nomi propri, dei toponimi russi e non russi, dei *realia*. La prosodia dei prestiti è quella italiana, in cui prevale il vocalismo, laddove nel russo prevale il consonantismo. E mentre in russo l'accento è libero e mobile (può cadere su qualsiasi sillaba, inoltre l'accento grafico non si usa), nel

21. N. NEKRASOV, *Chi vive bene in Russia? Gelo, naso rosso*, a c. di E. Lo Gatto, Bari, De Donato, 1968, p. 396.

22. Cfr. C. COSTA, *Il romanesco d'autore. Fabrizi, Ferrara, Roberti, Rossetti*, in *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, cit., pp. 207-266. Cfr. inoltre: P. D'ACHILLE e C. GIOVANARDI, *Proposte e primi consuntivi per il vocabolario del romanesco contemporaneo*, ivi, pp. 193-206; P. TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carocci, 2008, p. 107; A. STEFINLONGO, *Note sulla situazione sociolinguistica romana. Preliminari per una ricerca*, in «Rivista italiana di dialettologia», pp. 43-67, in particolare p. 52.

Marcelli i prestiti, sia tronchi che sdrucchioli, diventano perlopiù parole piane, col troncamento nelle parole sdrucchiole dell'ultima sillaba. Per esempio:

*Arbùsovo* → Arbuscìovo; *chorošaja* → caroscia; *Berězovo* → Berzòvo (oggi Man'kovo-Berezovskaja); *Donèc* → Dònnez; *Elènovka* → Jelenòvka; *ital'janskie* → tajanski, o italjaski; *Ivàn* → Ìvan; *Isbùšenki* → Isbuscènki; *kolchòz* → còlcos; *Nikìtovka* → Nikitòvka, *Nòvaja* → Nova (Orlòvka); *Roslòv* → Ròstov; *Rýkovo* → Rikòvo; *Tìchaja* → Tikàja, *Ubèžišče* → Ubescisce; *vàlenki* → valènki; *Vasil'evič* → Vassilivic; ecc.

Si noti inoltre la vocale epitetica: Bacche, Izumi, niette, Prutte. ecc.

I gruppi consonantici estranei alla base articolatoria italiana (come *dn-*, *lst-*, *-nsk-*, *-rtk-*, *ugr-*, *vl-*, *usk-* e sim.) si semplificano con il dileguo di una o più consonanti, come in ucr. Dniprò → Nipro; ucr. Dni-propetrovsk → Nipropropetroski; Tolstoj → Tostòi; ital'janskij → italia-ski; Čertkovo → Cercovo; Vorošilovgrad → Voroscilogràd; Jàkovlevič → Jakovilic; Čajkovskij → Cecoski; e simili.

I fonemi russi si assimilano a quelli italiani acusticamente più vicini: r. ž → dʒ o f: mužik → mugik, Bože (vocativo di Bog, Dio, *O Dio!*) → Bocjo; r. č → š: Bogučar → Boguscjar; r. šč → tʃ: tovarišč → tovaric; r. y → i: Krynka → Grinka, Rykovo → Rikòvo; ecc.; inoltre di regola le consonanti russe palatalizzate vengono assimilate alle relative italiane non palatalizzate, r. l' → l (Lonia); r. n' → n (Man'kovo); r. t' → t (catuscia), e simili.<sup>23</sup>

Particolarmente indicativa di questa istintiva assimilazione è la già citata ottava in cui Marcelli tenta di ricostruire nomi, patronimici e cognomi della famigliola di nonni e nipotini che li ospitava e li sfamava nella povera isba. Il Nostro inverte l'ordine comune del patronimico e del cognome, usando inoltre impropriamente il nome al diminutivo (*Lonia*, diminutivo di *Leonid*; cfr. altresì *Vania*, r. Vanja, diminutivo di *Ivan*, Giovanni; e *Jenia*, r. Ženja, diminutivo di *Evgenija*, Eugenia), accanto al patronimico. Il russo, infatti, usa sempre il nome pieno accanto al patronimico, nell'ordine normativo: nome, patronimico, cognome, ossia: *Leonid Jàkovlevič Činčalov*:

23. Dei toponimi, citati dal Marcelli in nota, va detto quanto egli precisa nella nota a pag. 142: «Le mappe, fornite dai Comandi tedeschi, erano copie (antiquate) di quelle sovietiche, che non indicavano... obiettivi militari»: la grafia tedesca dei toponimi è evidente nelle note esplicative di Marcelli stesso. Inoltre l'abitudine alla ridenominazione toponomastica nella Russia dei secc. XX-XXI ci ha reso difficoltoso individuare oggi alcuni dei toponimi citati nel poema.

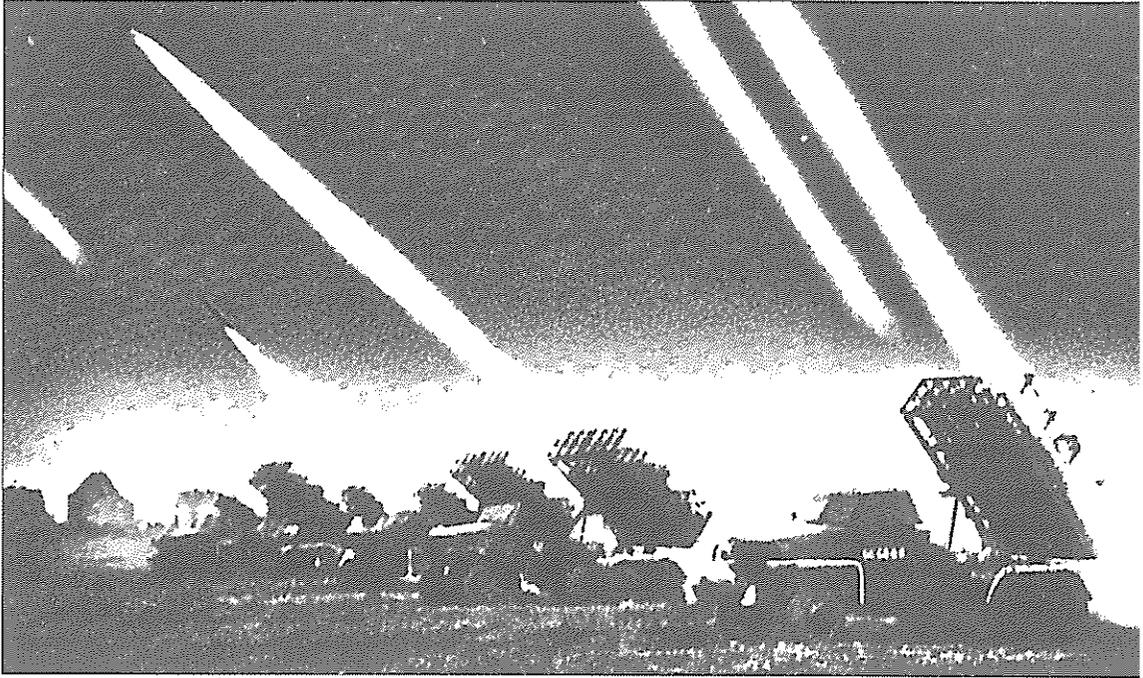
La famijola, tutta drento a un letto,  
 dormiva. Se chiamaveno Ili... Ivic... (r. ... *ilevič*)  
 Ma ecco qua ciò le firme sur libbretto:  
 Vania e Jenia Achimov Vassilivic (r. *Vanja e Ženja Akimov*  
*Vasil'evič*)  
 èreno li nipoti, quer nonnetto  
 era Lonia Cinciàlov Jacovilic, (r. *Lënja* - dim di *Leonid* - *Činčalov*  
*Jâkovlevič*)  
 e la vecchietta che acciaccava l'ôva  
 s'era firmata Vârvara Achimòva." (r.: *Varvâra Akimova*).<sup>24</sup>

4.b La *semantica lessicale* – Contaminazione, mescolazione, ibridazione, forme varie di *pastiche* anche interdialektali italiane, interpretazione-illustrazione semantico-lessicale: modalità diverse tutte presenti nel racconto del Marcelli, che producono una sorta di osmosi genuina di "russitudine" contadina e romanità popolare, affini pur nella loro diversità di temperamento. Abbiamo già citato l'arguto gioco di parole tra *Bocie* e *Bocio*, la disinvolta pseudoetimologia di *telega* ("carretto"). Il Nostro vuole spiegare bene i *realia*, non di rado con una duplicazione semantico-lessicale, in maniera che qualsiasi lettore capisca. Un esempio: «Quer grano era "verboten", requisito...»; e sim.

Vediamo alcuni casi di interpretazione-illustrazione semantica. Laddove Mario Rigoni Stern e Carlo Gnocchi introducono il vocabolo *balka* e Rigoni Stern anche *mugila*, senza alcuna spiegazione, Marcelli nell'ottava del paragrafo *La palificata*, illustra al lettore con un'efficace immagine visiva che cosa sono la *balka* e la *mugila*, fornendo poi in nota la chiave delle continue ondulazioni della steppa, le cosiddette "montagne russe":

E cammina cammina, tutti in fila,  
 la steppa, come er mare, è un po' ondulata,  
 e la cresta de l'onda è la «mugila»,  
 e la «balka» è la conca de l'ondata;  
 e, su 'sto sali e scènni, una trafia  
 de pali e pali e pali sterminata,  
 e in quer silenzio, l'unica canzona  
 è er filo der telegrafo che sòna! (V, 53)

24. Cap. VIII, ott. 35. *Vasil'evič*, figlio di *Vasilij*, Basilio; *Jakovlevič*, figlio di *Jakov*, Giacobbe, Giacomo. Si potrebbe in conclusione affermare che sulla base dei russismi del Marcelli si può costruire un'efficace didattica del russo per studenti italiani, in particolare laziali, più specificamente un corso introduttivo di fonetica del russo.



*Una batteria di lanciarazzi sovietica introdotta durante il secondo conflitto mondiale e installata generalmente su autocarri. Prese il nome dal titolo di una canzone popolare in auge durante la guerra: Katjuša (letteralmente: Caterinella). Essa narra di una ragazza che si strugge di nostalgia per il suo amore lontano, che combatte al fronte. Sul motivo di Katjuša, portata in Italia dai partigiani russi, nacque la canzone partigiana italiana Fischia il vento, infuria la bufera...*

Passiamo nel Bacino industriale del Donec (Donbass), allo sfondamento del fronte italiano sul Don e alla vasta operazione tesa dai russi con una tenaglia verso Rostov (oggi *Rostov na Donu*, Rostov sul Don) per impedire la ritirata alle truppe tedesche nel Caucaso – («dove li tedeschi cozzavano co' mezzi giganteschi!») e alla spiegazione della *catuscia*:

[...] ma li russi l'avéveno fermati  
co' la «catuscia», ch'era un'invenzione  
de 'na fila de razzi scatenati  
chiamata l'organetto de Baffone:  
e quanno che sonàveno 'ste canne,  
sentivi un nonsocché ne le mutanne! (VI, 3)

Seguono i *vàlenki* (che diventano *valénki*), familiari, cari e preziosi per ogni russo, dei quali l'autore spiega chiaramente in nota l'assoluta necessità per i nostri soldati: «I tradizionali stivali di feltro, usati da civili e militari russi, erano la migliore difesa contro i congelamenti. Richiesti fin dal 1941, il Comando Supremo italiano se ne disinteressò». <sup>25</sup>

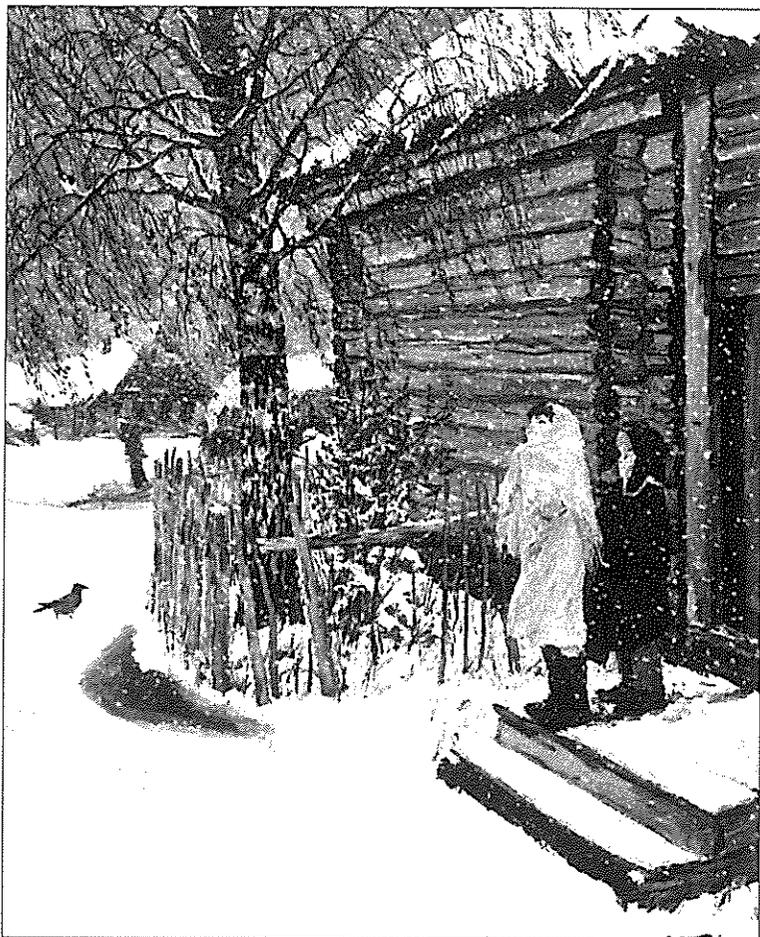
Li valenki, che so'? So' le calosce  
che te scàlleno er piede, da le déta  
fino a l'attaccatura de le cosce!  
D'inverno, so' la mejo arma segreta,  
e là, qualunque russo li conosce;  
ma a Roma, quer Comando anarfabbèta,  
invece de compralli d'occasione,  
ce spediva le scarpe de cartone!

E hai voja a predicà, noi vecchi fanti:  
«Dàtece li valenki!» e hai voja a insiste:  
«Ma so' de feltro, mica de brillanti!  
Senza valenki, qui nun se resiste!»  
Loro fecero orecchie da mercanti:  
«Li rubberanno, come le provviste...»  
Ma quella gente l'usa da mill'anni  
e nun li molla manco se la scanni! (X, 38-39)

4.c *La morfologia* – L'affinità della morfologia russa a quella delle lingue classiche (il russo è morfologicamente la lingua europea più conservativa) consente delle ibridazioni-romaneschizzazioni divertenti che conferiscono singolare disinvoltura all'adattamento delle parole russe, precedute ovviamente dall'articolo determinativo o indeterminativo *un, li, la*, ecc. (l'articolo non esiste in russo). Nella scena in cui i romani condividono con la famigliola dell'isba un po' di grano rubato e, macinatolo con una mola di selce nascosta sotto il letto, cuociono e mangiano insieme delle frittelle, ciascuno mostra le foto dei propri cari.

Nino l'impasta, a forma de frittella,  
pìa le fotografie da la saccoccia,

25. Non migliori furono i pianificatori tedeschi: nei confronti dello Stato Maggiore tedesco Žukov afferma di aver perso il rispetto dopo aver visto gli abiti e le calzature dei prigionieri di guerra tedeschi. Infatti, sottolineava, qualunque invasore della Russia doveva sapere che col gelo bisognava fare i conti e che bisognava prepararsi adeguatamente. Cfr. A. GRAZIOSI, *L'URSS di Lenin e Stalin*, cit., pp. 496-497



*Arkadij Plastov, La prima neve. I bambini indossano i valenki, i tradizionali stivali di feltro usati dai russi per combattere il freddo.*

le mostra a tutti: «Questa è mi' sorella,  
 questa è mi' madre...» E er vecchio fa «Caròscia!»  
 «Solo caruccia? Ahó!» «Ma vòr di bella!»  
 «Ah, mó ce sêmo! E bravo er sor capoccia!»  
 E Remo: «Vedi, questa qui è mi' moje  
 prima che je pijassero le dòje!» (III, 69)

*Chorošaja* in russo vuol dire “brava”, “buona” e anche “bella”, e pare perciò naturale che il romano in quel contesto la assimili all'epiteto italiano *caruccia*, foneticamente il più vicino.

Nel capitolo *Verso er Donnez* il comandante del battaglione, “er Panza”, guida il plotone al paesetto accanto al fiume Krynka, per effettuare l’ennesima operazione di “pulizia” di una sacca. La palificata che seguono palo palo, a un tratto si biforca e il comandante decide di chiedere la strada a un ragazzino che passa insieme a un gruppo di gente imbacuccata trascinando uno slittino:

Ma, verso sera, 'sta palificata  
se biforcò in du' file, e sur ronzino  
er Panza se grattava la pelata.  
Dopo un po', strascinanno uno slittino  
passò un gruppo de gente imbacuccata,  
e lui chiese la strada a un regazzino,  
«perché, – dice – un malènko pô sbajasse,  
ma de li grandi è mejo nun fidasse!» (V 56)

*Màlen'kij*, agg. e s.m., “piccolo” (qui “bambino”, “ragazzino”) viene qui sostantivato e italianizzato come sostantivo maschile singolare piano in -o. Analogo processo di assimilazione fonetico-morfologica subisce altrove la parola *tank*, carro armato, s.m., che occorre nella forma plurale *tanke*, percepita evidentemente come s.f. *tanka*.

Icastica è l’originale interpretazione romanesca di *stàrosta* (lett. “il più anziano”), il capo del kolchoz dei contadini, reso con «un vecchio», «er più», al quale il Tenentino chiede il permesso di requisire i dodici carrettini:

[...] Poi, come vidde certi carrettini  
davanti a un capannone più imponente,  
sède der «còlcos» de li contadini,  
mannò a chiamà lo «stàrosta»; e t’ariva  
un vecchio, er più de la Coperativa. (V, 77)

Nel capitolo 7, *Quer feroce Dicembre '41* si descrive la conquista del costone di Elenovka, i durissimi scontri della “battaglia di Natale” del 1941, senza più rancio, senza più munizioni, e costretti come sempre a rubare, come avviene nel fallito tentativo di Peppe di rubare in una stalla una vacca a una contadina e l’entrata a Ubèžišče:

Ma pure li oramai, senza distingue  
tra schiavetti e negrieri nazzionali,  
succede ciò che ce contraddistingue:  
prima de scaricà li materiali,

senti subito di le malelingue:

«Dobro italiaski, ma però... zabrali!»

che poi vôr di', comunque te la squadri,

«Bòni itajani, sì, ma tutti ladri!» (VII, 98)

«Dobro italiaski» è romaneschizzato (russo *ital'janskije*, o più correttamente, *ital'jancy*: ma è chiaro e naturale che i nostri non distinguono tra aggettivo e sostantivo) si potrebbe tradurre: «Gli italiani sono brava gente». *Zabrali*, 3° pl. del pass. perf. del verbo *zabirat'/zabrat'*, «portar via», «accaparrare», «arraffare» (ossia letteralmente «hanno rubato», «hanno ripulito tutto») è perfettamente integrato nella morfologia italiana, tanto da apparire al lettore italiano come un probabile maschile pl. (non per niente il sinonimo fornito a spiegazione nel testo è «ladri»).

**5. L'ora della vendetta.** Già la steppa del Don sterminata e deserta (anche se è il Dnepr, l'antico Boristene, il fiume che nell'immaginario collettivo est europeo segna il confine geografico tra Europa e diciamo pure latamente, Asia), la vista dei dromedari, la steppa dei Calmucchi e infine l'avvistamento dell'ampio fiume lento lento inducono nei nostri romani, popolo eminentemente mediterraneo, la percezione di una natura completamente diversa, di una civiltà altra, di una transizione esotica di popoli e costumi, ormai appunto asiatici:

[...] d'inverno è fredda, bianca, congelata,

a primavera è un mare de fanghija,

e d'estate è una pampa concallata,

un deserto d'erbacce e de scopija,

che se cerchi una casa o qualche stalla

te ce sperdevi prima de trovalla.

[...]

«Dopo er Don, c'è la steppa dei Carmucchi,

e più avanti, la steppa dei Ghirghisi:

'ste bestie le portarono li turchi,

quanno l'Impero russo stava in crisi

e mongoli, cinesi e mammalucchi

arrivarono qui e furono uccisi...»

«Vorresti di che a piedi, gnente gnente

sêmo arrivati ne l'Estremo Oriente?!» (IX 12 e 19)

Il nostro C.S.I.R. (Corpo di Spedizione Italiana in Russia) viene smembrato e aggregato ai tedeschi, sotto il comando di questi ultimi. L'ARMIR, con l'arrivo nel settembre del 1942 delle tre Divisioni del

Corpo d'Armata Alpino (Trentina, Julia, Cuneense, lentissime e pesanti in pianura, con 5.000 muli ciascuna),<sup>26</sup> consta di 220.000 uomini, ma viene schierato dal comando tedesco lungo 300 chilometri.

La battaglia di Stalingrado (17 luglio 1942-2 febbraio 1943), fu l'ora della vendetta: la più dura battaglia della storia – con la decisione di Stalin di affidarsi ai due migliori comandanti Vasilevskij e Žukov, la formazione di un corpo ufficiali giovane e di elevata qualità, il ripristino dell'unicità del comando, il nuovo spazio concesso allo spirito d'iniziativa e la liberazione dalla sorveglianza di commissari politici, la capacità dello Stato sovietico di spremere le risorse del Paese e della popolazione fino all'ultima goccia, l'eccezionale mobilitazione sovietica – ha del "miracoloso": nella coscienza nazionale russa la guerra si era ormai trasformata nella "Grande guerra patriottica".<sup>27</sup> I nostri romani assistono alla feroce brutalità dell'esperienza, al vero e proprio inferno, stupefatti della capacità di sopportazione e dal disprezzo della vita di cui i russi danno prova.<sup>28</sup>

Dopo il tradimento dei tedeschi,<sup>29</sup> l'estremo sfascio, quando carri armati grossi come palazzi li circondano e intimano loro la resa («li megafoni urlàveno "Itajani! Ma dove andate?! Arzàte quelle mani!"»), – e dopo la morte di Nino e Remo, falciati insieme al tremante soldato tedesco che raccolgono incautamente da una latrina da campo mentre sta pregando con un rosario in mano (XI, 118-123), i pochi sopravvis-

26. Cfr. IX, 41-42. Si veda la nota di Marcelli, p. 289, n. 2.

27. Cfr. sull'argomento M. GELLER, A. NEKRIČ, *Storia dell'URSS dal 1917 a Eltsin*, Milano, Bompiani, 1997, p. 514; A. GRAZIOSI, *L'URSS di Lenin e Stalin*, cit., in particolare il cap. XII, *La dolorosa via per Stalingrado, 1941-42*, pp. 471-514. Cfr. anche Appendice 3. *L'eccezionale mobilitazione dell'URSS*, p. 48-49.

28. Come scrive Graziosi (op. cit., p. 537), «Le perdite sovietiche furono terribili, anche a causa dell'abitudine di lanciare attacchi frontali senza pensare al loro costo in vite umane, condivisa, sulla scorta delle tradizioni zariste, da tutti i grandi comandanti sovietici, con la possibile eccezione di Rokossovskij». Questi attacchi, definiti una «strategia a quattro stadi: tre onde spianano il terreno e la quarta ci passa sopra», ottenevano la vittoria «soffocando il nemico con i nostri morti», come disse nel 1995 Viktor Astaf'ev, rifiutando una medaglia con il volto di Žukov che, a suo dire, aveva annegato l'Europa nel sangue dei contadini russi. Cfr. a questo proposito, in Marcelli (VIII, 46-48), la descrizione del paragrafo *Nova Orlovka*, che riguarda il proseguimento, a sud, dell'offensiva di Žukov che tentava di riconquistare il bacino del Donec (battaglia di Izjum). Cfr. anche Appendice 4. *L'eroismo di un popolo*, pp. 49-51.

29. «Li tedeschi in carrozza, e a strabbalzoni / noi dietro, co' quell'odio che ce univa: / loro, perché 'sta turba de straccioni / da dà in pasto a li russi, je serviva; / noantri, senza carri né cannoni, / pe' nun annà dispersi a la deriva; / così, benché t'odiàveno e l'odiavi, / je se correva appresso come schiavi» (XI, 74).



*Il famoso manifesto La Madre-Patria chiama: la donna mostra il testo del giuramento militare.*

suti vengono circondati dai partigiani russi, che li sospingono verso un paesetto:

De lì a un minuto, ce se presentòrno  
 una ventina d'òmmini in borghese:  
 quello più vecchio ce girava attorno  
 e poi, cor mitra, ce indicò un paese  
 che all'orizzonte ardeva come un forno:  
 «Dòicce Kapùt!» strillò. Noi ce s'arrese,  
 Peppe piagneva, io me raccomandai,  
 e lui «Italiàski? – urlò – Davai! davai!»<sup>30</sup>

30. *Davai* (*davàj*, 2° p. s. dell'imper. del verbo *davat/dat'*, "dare", letteralmente "dài!", e perciò vale significa *passa!, vai vai, forza, coraggio, avanti, procedi, va', passa oltre* e sim.). Si tratta di un'esortazione estremamente comune, di uso quotidiano, che in bocca a un russo suona perlopiù di incoraggiamento. A nostro avviso, non sempre si è interpretato correttamente negli autori italiani il valore semantico-lessicale del vocabolo russo (cfr. *La strada del Davai*, di Nuto Revelli). Altro è il fatto che i prigionieri italiani venivano avviati nei centri di raccolta e destinati ai campi di lavoro dei Lager.



E ne l'urlà «davai!» stese quer dito  
verso la steppa, verso quer deserto  
bianco de neve fino a l'infinito.  
«Davai!» e scacciati su quer mare aperto  
che vai e vai e nun hai mai finito  
de soffrì dopo avé tanto sofferto,  
era peggio de Dio quanno incazzato  
scacciò via Adamo, er giorno der peccato! (XI, 124-125)

**6. Istantanee comparate de *Li Romani in Russia*.** A conclusione della nostra indagine ci piace proporre, nella loro rappresentatività “esemplare”, alcune delle molte istantanee delle relazioni etniche profonde che abbiamo individuato, tra romani (e più latamente italiani) e russi, della loro alterità-complementarità.

*Nella pagina a fianco. Combattimenti tra le rovine di Stalingrado. In questa pagina. A lato. Un anziano e un giovanissimo partigiano russo.*



Il 17 gennaio 1943, iniziata tra l'altro la ritirata degli Alpini, i nostri arrivano decimati e congelati a una valletta:

C'era la luna, sopra a quer ghiacciaro,  
ce se vedeva come fosse giorno;  
quann'ecco che viè giù un mostro d'acciaro,  
punta er cannone, gira er muso attorno,  
e se ferma davanti ar pipinaro  
sbuffanno fiare e fumo come un forno:  
e guardava 'sta massa de straccioni,  
gelati, co' le braccia a pennoloni.

Un omo zompò giù da la torretta;  
e ce veniva incontro piano piano  
dicènno « Bòni... no kapùt... aspetta...  
tajànski carasciò... » e s'aprì er pastrano,

da un pacchetto sfilò 'na sigheretta  
e ce la stava offrènno co' la mano,  
quanno sentimmo un colpo de pistola  
che je stroncò le dita e la parola.

Quello resta un momento intontonito,  
torna su a lo sportello, lo riabbassa,  
e er carro s'impennò, come impazzito,  
ripiombò su la neve e a testa bassa,  
co' la furia d'un bufalo ferito,  
se slanciò strepitanno su la massa,  
ce passò sopra, e corse via sparato  
scavano uno stradone insanguinato! (XI, 105-107)

Istintivo desiderio russo di fraternizzare, frustrato, e furia di bufalo ferito: binomio altamente caratteristico. Sempre nell'ultimo capitolo, *La ritirata*, Marcelli narra due episodi d'incontro tra romani e russi: *In trappola* (ottave 127-131) e *L'attore* (133-135).

Nel primo i nostri, come nella ben nota foto della ritirata degli Alpini del gennaio 1943, avanzano disfatti e inebetiti in un mare di ghiaccio, incappucciati come mostri con due fori per gli occhi («quer casco bianco a trenta sotto zero / te congelava in testa anche er pensiero», 126, vv. 7-8):

Se marciava de notte, impauriti  
d'èsse visti e ammazzati pe' vendetta;  
e s'era a un pelo de finì impietriti,  
quanno se vidde un lume e 'na casetta.  
Rischio pe' rischio, s'annò là, sfiniti,  
Mimmo bussò, e ce aperse una donnetta,  
ce fece entrà, e restammo lì impalati:  
lo stanzone era pieno de sordati.

Ereno fanti de l'Armata Rossa!  
Se rimase a guardacce tra nemici,  
«Gesù – pensai – l'avemo fatta grossa:  
sêmo cascati in bocca ai borscevic!»  
e fissavo, su l'orlo de la fossa,  
li parabelli e le mitrajatrici  
a fianco a loro, lì, pronte pe' l'uso,  
«Addio, stavòrta avemo propio chiuso!»



*Alpini italiani in ritirata fotografati durante un momento di sosta in un bosco della Russia nel gennaio 1943.*

Ce prese come un panico, un terrore  
 ner véde tutte quelle stelle rosse;  
 se pensò de scappà, méttese a còre,  
 ma loro zitti, e noi nun ce se mosse;  
 poi, dopo un po', ripresero a discóre  
 e a magnà e beve come gnente fosse;  
 la donna fece segno a un regazzino,  
 e lui ce chiuse in uno sgabuzzino.

Se stava calli; er ghiaccio già scolava  
 da li stracci der mucchio appennicato  
 quanno sentii la porta che scrocchiava:  
 «Eccoli, – feci – mamma...» e entrò un sordato  
 co' un callàro de zuppa che fumava;  
 poi guardò Giggi, er piede congelato,  
 fece 'na smorfia, uscì, e da lo stanzone  
 ce mannò un pacco de medicazione.

*L'attore*

S'era arivati in mezzo a l'orticello,  
 quanno vedémo Peppe che s'arresta:  
 c'era 'na croce, sopra a un monticello  
 de neve, e lì, co' un panno nero in testa,  
 'na donna che s'arzò, chiuse er cancello,  
 poi corse, e Peppe je acchiappò la vesta:  
 «No, no! Nun li chiamà!...» ma a l'improvviso  
 lei, ner vortasse, je sputò sur viso.

E Peppe je se mise in ginocchione:  
 «Io so' innocente! A me, m'hanno costretto!  
 Ma sì, spùtame in faccia, ciài ragione,  
 ma io che c'entro?! Io so' un poveretto...»  
 e je baciò, piagnenno, er medajone  
 der fijo morto che ciaveva in petto:  
 «Pe' Cristo santo, làssame annà via,  
 làssame ritornà da mamma mia!»

Chissà se recitava o era sincero:  
 perché l'omo, ridotto a fà l'attore,  
 se c'è da piagne, piagne pe' davéro,  
 mentre che er dramma è colpa de l'autore.  
 Lei stava lì, cor fazzoletto nero,  
 guardò er ritratto e se lo strinse ar còre,  
 e nun se mosse più; poi co' la mano  
 ce salutò, pôrella, da lontano.

Da un lato, l'ospitalità, naturale e sacra per i russi,<sup>31</sup> e l'umana compassione, fattiva e diretta (vorremmo dire, senza sorriso: il popolo russo sorride e «ride di rado e pallidamente», osserva don Gnocchi; ma è con lo sguardo che il russo ride, e sorride, come ben colse Custine<sup>32</sup>); la materna pietà verso il nemico.<sup>33</sup> Dall'altro, l'italiano, “attore nato”

31. Una scena simile, vissuta da lui individualmente, descrive in maniera analitico-argomentativa RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, cit., pp. 108-109. L'autore così conclude: «Così è successo questo fatto. Ora non lo trovo affatto strano, a pensarvi, ma naturale, di quella naturalezza che una volta deve esserci stata tra gli uomini». La scena del Marcelli è un quadro drammatico, dipinto dal vivo, più essenziale e asciutto.

32. MARQUIS DE CUSTINE, *La Russie en 1839*, Tom II, Bruxelles, 1844, p. 63.

33. Innumerevoli sono gli episodi di gesti di umana compassione, specie delle donne russe, verso i superstiti in ritirata. Carlo Gnocchi ricorda di essere stato curato, malato, da una donna che vide accanto a sé tutta la notte inginocchiata a porgergli silenziosamente qualche tazza di brodo. «Né quel gesto di umana e materna pietà verso

vero o presunto, attore reale o ideale, di cui il russo nella sua semplice ingenuità, percepisce l'umanità essenziale e sempre, con un acuto istinto, la sincerità o la falsità.

Con la morte di tutti i compagni e infine dell'amico Giggi, che è insieme sigillo della "morte della patria" di un popolo sconfitto e disperato,<sup>34</sup> si conclude la rimpatriata de *li romani* e il poema:

Quanno la mano je cascò sur ghiaccio,  
 «A' Gi', me senti?! – urlavo disperato –  
 Assassini! – strillai – Ma pe' Cristaccio,  
 sei nato ieri, e già t'hanno ammazzato!...»  
 Poi je copersi er viso co' 'no straccio,  
 e solo, in quell'inferno sconfinato  
 pieno de morti senza sepoltura,  
 seguitai a camminà pe' la pianura.

«Dopo tante sciagure l'uomo, solo, prosegue il suo tormentato cammino: la lotta contro la guerra non è ancora finita», commenta il Nostro nell'ultima nota.

Rimpatriato dalla Russia per congelamento, Marcelli fonda nella clandestinità, con un gruppo di reduci, la Lega Pacifista Italiana (LPI): che, ufficializzata nel 1945, durante i lavori della Assemblea Costituente invia una petizione per la "neutralità permanente" da inserire nella nuova Costituzione della Repubblica. Se la mozione non riuscì a passare, essa contribuì certamente, come precisa il Teodonio, a far inserire nel dettato costituzionale l'affermazione che quello italiano non dovrà mai essere uno Stato aggressore.

Il poema di Marcelli, che coniuga linguisticamente italiano, romanesco e russo, è un nemico deve sembrare strano o eccezionale. Quando finirci o buttarci per la strada sarebbe stato come scacciare o accoppiare un cane randagio, noi abbiamo visto tutta la popolazione rurale della Russia Bianca e dell'Ucraina, accampata tra i ruderi, decimata dalla fame e dall'occupazione tedesca, aprirci le porte delle tiepide case, metterci a dormire nel proprio letto, per andare essi nel pagliaio, medicare le nostre ferite e i congelamenti, dividere con noi le ultime riserve di viveri, sottrarci alla cattura, additarci la via della salvezza e della fuga; tutto con la silenziosa e semplice naturalezza di un rito normale e doveroso. E conclude: «E, del resto, chi tra i superstiti di quella paurosa e irripetibile avventura non è in grado di raccontare o non fu oggetto di episodi di tal genere ai quali deve la sua libertà e la sua vita?» (GNOCCHI, *Cristo con gli Alpini*, cit., pp. 40-41).

34. «E l'antri?... E l'antri, se nun so' tornati, / so' morti! Amico, nun dà retta a inganni: / «Sono dispersi... stanno carcerati...» / Poveri giovinotti de vent'anni, / pure da morti se li so' sfruttati! / So' dispersi la fregna che ve scanni! / So' morti! abbandonati come cani! / Aspèttali, che tórreno domani!- (XI, 99).

sco e russo in un unico registro espressivo dello stesso italiano, è la testimonianza somma dell'avventura conoscitivo-esistenziale dell'uomo, quella terribile esperienza storica "estrema" de *Li Romani in Russia* in una guerra di giganti, su un territorio crudelmente ostile e immenso: e ci invita a una attenta rilettura della storia d'Italia. Gli europei occidentali (gli italiani e *li romani*, in primis, è il messaggio di Marcelli) da un lato, e i russi per la loro esperienza di una guerra spietata, dall'altro, hanno una responsabilità particolare nella scelta che nell'attuale era globalizzata farà l'Europa, ossia l'Unione Europea, del suo avvenire. Un avvenire che ha bisogno di recuperare quella dimensione unitaria europea dei secoli XVIII e XIX che poi si è persa, impoverendo l'attuale Europa. Un recupero e una scelta lungimirante che riconosca l'equivalenza delle esperienze storiche e in cui le forme dell'unione europea tengano in considerazione tutte le componenti etniche – romanza, germanica e slava – confessionali e culturali: ciò che solo può assicurare pace e giustizia sociale.

## Appendice

### 1. Una diversa dimensione dello spazio

Degli enormi spazi pianeggianti – bosco, steppa, fiumi – e della loro influenza sulle peculiarità della cultura russa molto è stato scritto dallo storico V. Ključevskij e dagli slavofili; N. Berdjaev scrive nel suo saggio *Il potere dello spazio sull'anima russa* (nella raccolta di saggi *Il destino della Russia*, 1918) «Ci sono molte cose misteriose nella storia russa, nel destino del popolo russo e dello stato russo» e Ju. Stepanov:

Le relazioni tra il popolo russo, che gli slavofili decantavano come popolo privo di stato, e l'enorme stato russo fino ad oggi restano un enigma della filosofia della storia russa. Ma più di una volta è stato sottolineato il fatto che nel destino della Russia i fattori geografici, la sua posizione nel globo terrestre, i suoi spazi sconfinati hanno svolto un ruolo enorme. La posizione geografica della Russia era tale che il popolo russo fu costretto a formare uno stato enorme [...] il popolo russo ha conquistato questi spazi con facilità, ma difficile era l'organizzazione di questi spazi in uno stato che è il più grande del mondo, il mantenimento e la salvaguardia dell'ordine in un tale stato. Le migliori forze del popolo russo sono state spese in questa direzione. [...] Le esigenze dello stato lasciavano troppo poco spazio al libero gioco delle forze. Tutta l'attività esteriore del popolo russo si applicava al servizio dello stato. E questo ha lasciato un'impronta di tristezza nella vita dell'uomo russo. I Russi non sono quasi capaci di gioire. Manca ai Russi il gioco creativo delle forze. L'anima russa è oppressa dall'immensità dei campi russi e dalle sconfinite nevi russe [...] all'anima russa gli sconfinati spazi russi richiedevano umiltà, rassegnazione e sacrificio, ma insieme essi proteggevano l'uomo russo e gli davano un senso di sicurezza. [...] Egli ha sempre confidato troppo sulla terra russa, sulla madre-Russia. Egli quasi confonde e identifica la madre-terra con la Vergine (la Madre di Dio) e ripone le speranze nella sua intercessione (Ju. S. Stepanov, *Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury. Opyt issledovanija*. Moskva, 1997, p. 513).

Si vedano altresì i celebri versi di F. Tjutčev: «La Russia non s'intende con il senno, / né si misura col comune metro: / la Russia è fatta a modo suo, / in essa si può credere soltanto» (trad. di T. Landolfi, in F. Tjutčev, *Poesie*, prefazione di A.M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1964). Dal canto suo, Carlo Gnocchi tanto per restare nella memorialistica dei reduci, nel suo *incipit* del paragrafo intitolato *Civiltà orizzontale*, scrive: «La Russia è indubbiamente una grande terra vaga di mistero e inafferrabile, né io credo che anche una lunga e stretta consuetudine di vita possa darne il significato completo a un'anima occidentale» (*Cristo con gli Alpini*, cit., p. 32). E altrove, osservando l'enorme sproporzione in Russia tra l'uomo e l'ambiente naturale, così osserva: «Chi non è mai stato in Russia, come chi non è mai stato in alto mare, non sa che cosa significhi la rotondità della Terra e la pienezza completa di un

emisfero celeste»; «più che dai russi, fummo vinti dalla Russia. [...] La Russia mi appariva sempre alla fantasia stanca come una gran massa inerte, oceanica, enigmatica, che si lascia passivamente possedere, consente di avanzare cedevole e misteriosa, ma poi ti si chiude improvvisamente alle spalle, ti congutina, ti diluisce e ti annulla nella sua desertica immensità, così che tu non puoi liberartene per quanto vada e forsennatamente ti sforzi di camminare verso l'orizzonte dilatato e irraggiungibile». È la percezione di pascaliana angoscia per la debolezza umana di fronte all'infinito descritta da Philippe de Ségur in *Napoleone in Russia*, richiamata da più di uno studioso. Come ha ben rilevato A. Graziosi, la gracilità storica dello Stato russo, la sua relativa indifferenza rispetto alla modernizzazione, la specificità dell'Impero russo – plurietnico, con decine di culture, religioni, nazioni frammiste le une alle altre – e la sua difficoltà nel ripensarsi come “stato nazionale” pongono grande difficoltà allo storico della Russia, giacché non si tratta di una normale storia “nazionale”. È indubbio che la componente geostorica e antropologica russa abbia poi influito sulla natura dell'URSS, ovvero sulla «qualità tragica e l'inusuale grado di imprevedibilità della storia sovietica» (Cfr. A. Graziosi, *L'URSS di Lenin e di Stalin*, cit., pp. 23-29).

## 2. Dalla «telèga» alla tačanka

La *tačanka* è una carro d'assalto trainato da cavalli e dotato di armi. Essa venne ampiamente usata dal comandante della Prima Armata a cavallo S.M. Budennyj (1883-1973) sul fronte meridionale contro il generale zarista A. Denikin. Il “diavolo” cui si allude nel poema di Marcelli (V, 105, v. 1) – come spiega lo stesso autore (p. 136, n. 1) – è il leggendario comandante di divisione dell'Armata rossa Vasilij Ivanovič Čapaev (1887-1919), che respinse verso la Siberia l'Armata bianca del generale zarista A.B. Kolčak. Annegò nel fiume Ural. Sulla *tačanka* e i suoi vari tipi cfr. *Pesnja o tačanka* (Canzone sulla *tačanka*), *tačanka rostovčanka*, *tačanka kievljanka*, *tačanka poltavčanka* ovvero *tačanka* di Rostov, di Kiev, di Poltava.

## 3. L'eccezionale mobilitazione dell'URSS

Riportiamo alcune considerazioni di A. Graziosi sulle cause che favorirono la vittoria dei russi.

Cosa rese possibile la vittoria di fine 1942, e quindi quella del 1945? Nel 1946 Stalin spiegò quest'ultima con il partito e il marxismo, ai quali nel 1947 Voznesenskij aggiunse il Gosplan, che, grazie al socialismo, era stato capace di manipolare le leggi economiche. Altri hanno sottolineato il ruolo del gelo, del-

l'immensità russa, delle risorse del paese, dello stesso Stalin, degli aiuti americani, della capacità di sopportazione del popolo e di quelle di apprendimento dei generali sovietici, tutti fattori che sicuramente contarono. Ma resta il carattere "miracoloso" dell'eccezionale mobilitazione sovietica, specie in vista della povertà di chi fu mobilitato e delle sconfitte dei primi mesi – fondamentale fu, accanto alla battaglia di Stalingrado, la battaglia di Kursk del luglio 1943, in cui cadde il fiore dell'esercito tedesco, e l'offensiva in Bielorussia (Operazione Bagration) iniziata il 23 giugno 1944. Più che il ruolo del partito emerge, come ha notato Seghers, quello del conglomerato statale di agenzie flessibili e personalizzate, ma centralizzate e sottoposte al GKO (Comitato statale alla difesa), una burocrazia straordinaria che rimpiazzò quella esistente prima della guerra e rappresenta forse la suprema incarnazione del "commissario" in cui Hintze vide il nucleo essenziale dello stato moderno.

Il sistema sovietico, nato dalla guerra e per la guerra, e incarnazione della potenza dello stato in condizioni estreme, tornava così alla missione per cui era stato concepito, mentre la più importante e forse unica forma di concorrenza, cui gli stati sono sottoposti, vale a dire il conflitto con i loro simili, lo costringeva a fare spazio alla verità, verità che la lunga pace [...] dei decenni successivi avrebbe permesso di relegare in secondo piano. Come fece dire ancora una volta Grossman a due scienziati, il centralismo sovietico si provò insomma, in quelle condizioni e per quegli scopi, un motore sociale di una potenza incomparabile, capace di fare miracoli. Ne ha compiuti e ne compirà ancora. Se lo stato ha bisogno di voi, vi spremerà, vi userà con tutte le vostre idee e il vostro lavoro. Ma se la vostra idea corrisponde ai suoi interessi, ecco a voi il tappeto volante, vale a dire un potere all'apparenza messo al servizio dei suoi servitori, un potere burocratico epperò capace di far scomparire burocrazia e formalismo per ottenere, grazie a metodi straordinari, tutto ciò di cui aveva bisogno (GRAZIOSI, op. cit., pp. 513-514).

#### 4. *L'eroismo di un popolo*

In questo contesto è opportuno rilevare la noncuranza della vita e della personalità umana nella Russia sovietica, ben colta da don Gnocchi quando descrive la mancanza di igiene personale e collettiva, l'infierire di malattie infettive e il regime di durezza in cui vive il soldato russo:

Anche la totale assenza di notizie sulla sorte dei prigionieri in cui sono lasciate le famiglie dei nostri prigionieri in Russia rientra purtroppo nel quadro della mentalità e del costume russo. Tale è la noncuranza della vita e della personalità umana, così blando il vincolo familiare, che i russi troveranno strane, esagerate, e... borghesi la nostra angoscia e l'instancabile ricerca dei superstiti inconsolabili (*Cristo con gli Alpini*, cit., p. 41).

Ciò non toglie che lo stesso Gnocchi, pur conoscendo bene l'impopolarità del regime sovietico di Stalin tra i contadini, si domandi perplesso come

essa si componga con «l'autentico eroismo dimostrato dai soldati russi in guerra»:

Passività, inerzia costituzionale e abitudine millenaria al servaggio verso i poteri costituiti...? Risveglio di forze insospettate e latenti, operato dalla condotta politica tedesca sgraziata e incauta? Vastità e varietà di una nazione dove ogni movimento unitario è destinato a disarticolarsi e a spegnersi nella lontananza? Incantamento ed esaltazione puerile di un popolo primitivo di fronte alla potenza industriale e meccanica creata innegabilmente dal regime...?

Gnocchi sottolinea

il tormento profondo e quasi tellurico di questo popolo dall'ispirazione messianica che è ancora ben lontano dall'aver preso coscienza di sé e chiarificazione; esso è ancora allo stato informe e contraddittorio, è un faticoso crogiolo nel quale s'incontrano e ribollono gli elementi delle più disparate civiltà e maturano le esperienze estreme della nostra epoca rivoluzionaria e malata (op. cit., pp. 44-45).

Ma a Gnocchi, secondo noi, fa difetto la conoscenza della storia russa. La nostra percezione è che fattori decisivi nella vittoria dell'Armata rossa, oltre all'importanza del centralismo sovietico, ben evocato dal Grossman-Graziosi, furono: l'invincibile avversione per la violenza e la brutale ferocia dell'aggressione tedesca (come disse Stalin: «I nazisti sono stati molto efficaci nello spingere il nostro popolo a combatterli»), il senso del dovere e di appartenenza, lo spirito di sacrificio e la voglia di libertà, l'elemento messianico che tradizionalmente è parte costitutiva della sensibilità russa, e in cui fede religiosa e patriottismo nazionale (l'orgoglio nazionale che nell'Ottocento si chiamava «la gloria russa») convergono e producono nell'umiliato e sofferente contadino e operaio, in condizioni storiche estreme, effetti «miracolosi».

Interessante a questo proposito la lettura del volume di Natalia N. Narotchnitskaïa, *Que rest-t-il de notre victoire? Russie-Occident: le malentendu*, Paris, Éditions des Syrtes, 2008, che analizza i rapporti tra la coscienza nazionale russa e la filosofia del neoliberalismo occidentale, rilevando in particolare la reticenza dei politici a riconoscere il contributo sovietico nella vittoria contro il nazismo (infatti, nonostante la brillante operazione americana dello sbarco in Normandia, il grosso delle forze tedesche era in Russia), reticenza che si evince dalla strumentalizzazione politica e ideologica della memoria. Riporterò la nota del Marcelli, p. 287:

La Wehrmacht firmò la resa il 9-V-'45 dopo aver avuto contro i sovietici il 70% delle sue perdite complessive. Nel corso del conflitto l'URSS affrontò e sbaragliò 607 divisioni germaniche, gli Alleati ne sconfissero 176. I morti della 2ª Guerra Mondiale furono 55 milioni, di cui: URSS 21 milioni, Germania 8 milio-

---

ni, Ebrei 6 milioni, Giappone 1,2 milioni, Impero Britannico 600.000, Italia 500.000, USA 325.000. Secondo i dati del Compendio Storico Militare Germanico (Berlino 1961) le perdite della Germania contro l'URSS furono di c. 7 milioni tra morti e feriti.

Cfr. altresì Geller e Nekrič, *Storia dell'URSS dal 1917 a Eltsin*, cit., pp. 509-510. Una tale reticenza della storiografia contemporanea – al di fuori delle opere scritte da specialisti – e dei politici europei occidentali nei loro discorsi commemorativi, secondo l'autrice, porta di conseguenza a ridurre l'opposizione Occidente-URSS alla contrapposizione democrazia-comunismo.



# *La prima redazione de* *Li Romani in Russia*

## Osservazioni e brani inediti

DI DAVIDE PETTINICCHIO

*Li Romani in Russia*, atroce, esorbitante «monumento» della tragica Operazione Barbarossa elevato da un autore che ha vissuto la disfatta in prima persona e che mai sarà abbandonato dal ricordo degli orrori della guerra, è per Marcelli progetto di una vita, pensiero dominante assiduo, unico punto fermo di una biografia altrimenti mobile e avventurosa. L'opera trova una sua prima sistemazione al momento della copiatura – eseguita probabilmente tra la fine del 1974 e il 1976<sup>1</sup> – su tre agende annuali,<sup>2</sup> che costituiscono anche il primo documento a noi pervenuto del poema, attualmente conservate presso la sezione Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con collocazione A.R.C. 47 I/1.

È impossibile pronunciarsi su quanto esista prima: il diario tenuto durante la guerra, più volte menzionato nei *Romani*, pertiene alla leggenda interna della narrazione piuttosto che alla filologia, ed è dotato ai nostri occhi di uno statuto vago ed evanescente, per certi versi acco-

1. La prima data certa è 1 aprile 1975, a c. 123r della prima agenda, in corrispondenza di quella che nell'edizione a stampa sarà l'ottava 4 del cap. IV. Tuttavia possiamo assumere come termine *post quem* il 12 maggio 1974, vergato a c. 24r in calce a una favoletta in versi di stampo trilussiano: sul verso della stessa carta prende avvio il poema, intitolato provvisoriamente *Li Romani alla conquista de l'URSS*. Il termine di riferimento più tardo è il 3 luglio 1976, secondo l'appunto sulla c. 115v del terzo manoscritto, in corrispondenza della conclusione del poema.

2. Le agende sono distinte dal numero posto in esponente di seguito alla siglatura: A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup> e A.R.C. 47 I/1<sup>3</sup>.

stabile a quello dei «popolari discorsi» che Belli afferma di volgere in poesia.<sup>3</sup> È certo tuttavia che questa prima redazione ci pone di fronte a uno stato già avanzato dell'opera: il testo è contenuto pressoché interamente, nella forma di un poema già dotato di un'articolazione precisa, vicina alla stesura definitiva nel dispiegarsi dei nuclei narrativi fondamentali, ma anche nei sottoinsiemi che da essi si dipartono e nella suddivisione in capitoli e paragrafi. Marcelli ha insomma già una idea chiarissima dei *Romani*; ciononostante, il testo dovrà passare attraverso continue rielaborazioni e riscritture prima di trovare una sistemazione stabile solo con la stampa del 1988,<sup>4</sup> a più di quarant'anni di distanza dalla campagna militare: ulteriore anacronismo di un poema epico che già nella forma e nella lingua si volge intenzionalmente indietro.<sup>5</sup> Tra il punto di partenza e quello di arrivo possiamo annoverare almeno una stesura intermedia e un numero ben più ampio di trascrizioni, ognuna portatrice di varianti proprie,<sup>6</sup> segno della perenne insoddisfazione dell'autore, costantemente in preda al timore di non dimostrarsi all'altezza di una missione ardua, vissuta con ardore apostolico.<sup>7</sup> Gli inter-

3. G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, 2 voll., Newton & Compton, 1998, *Introduzione*, I, p. 4.

4. E. MARCELLI, *Li Romani in Russia*, Roma, Bulzoni, 1988. Traggo le citazioni dalla nuova edizione, a c. di M. Teodonio, Roma, il Cubo, 2008 (d'ora in poi siglata: RR).

5. Già nell'introduzione del mio volume *Concordanze del poema in romanesco Li Romani in Russia di Elia Marcelli* (Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010, pp. XXXI-XXXII) annotavo: «[...] se la composizione di un *epos* riportato alla propria natura di racconto orale, e per di più in romanesco, può apparire doppiamente anacronistica, la narrazione che ne scaturisce si concilia perfettamente con la profonda arcaicità di ogni conflitto: non vi è progresso tecnologico che possa snaturare la fatalità della sua essenza, da sempre uguale a se stessa».

6. Questi testi, tutti dattiloscritti, sono raccolti anch'essi nella sezione I di A.R.C. 47 della B.N.C., con numerazione progressiva fino a 6, secondo l'ordine cronologico dei documenti. Una descrizione complessiva del fondo Marcelli è fornita da L. LATTARULO, in *Attraverso le carte di Elia Marcelli. L'indimenticabile orrore della guerra*, in «il 996», VII, 2-3, maggio-dicembre 2009, pp. 37 sgg. Nelle successive citazioni farò sempre riferimento allo stesso numero della rivista, rimandando semplicemente a «il 996».

7. In una lettera del 1978 indirizzata a Giulio Einaudi, conservata in fotocopia presso l'archivio con segnatura A.R.C. 47 VII Marcelli 1, il Nostro afferma (cc. 2r e 3r): «Ho girato il mondo: viste cadere le speranze di un'Italia nuova, che desse un taglio al passato, ho rinnegato fisicamente la cultura per il lavoro manuale, per anni ho fatto l'emigrante ai tropici, il muratore, il falegname, il cameriere, il venditore ambulante ecc., ho perfino vissuto lungamente fra le tribù primitive dell'Amazzonia (imparando molto da loro); ma il ricordo di quella tremenda avventura in Russia, sempre chiara fin nei particolari più minuti, non mi si è mai sbiadito nella memoria. Era tutto e sempre dentro di me, come un dovere da compiere».

venti successivi non intaccano dunque gli aspetti contenutistici dei *Romani*, ma avviano un inesausto processo di rielaborazione formale e riduzione del testo, mentre le aggiunte successive sono pochissime, e quasi sempre vengono a sostituire altre scritture presenti già in A.R.C. 41 I/1.<sup>8</sup>

Nella medesima direzione si muove peraltro già la prima redazione qui presa in esame: le travagliate carte delle agende che la costituiscono sono costellate di varianti, cancellature, correzioni anche distanti nel tempo, che configurano diverse fasi di scrittura e revisione spesso non agevolmente individuabili; quasi sempre occorre affidarsi a tenui indizi, come il diverso tratto di penna o la posizione che gli interventi occupano nello spazio della pagina. Rimandando ad altra sede una descrizione più accurata dei manoscritti, basti qui accennare alla compresenza nell'agenda di tre stati testuali molto diversi: abbiamo una forma "di entrata", che risulta la più interessante a causa della distanza rispetto alla versione dei *Romani* da noi conosciuta, e che presenta quasi tutte le ottave inedite di cui si parlerà qui di seguito. L'autore è poi intervenuto, probabilmente a distanza, modificando pressoché tutte le ottave ed eliminandone un buon numero: possiamo individuare perlomeno due fasi correttorie, che in generale segnano un progressivo avvicinamento all'edizione a stampa, ed hanno generato il testo "di uscita" che costituirà il punto di partenza delle riscritture successive.

Pur tralasciando la complessa questione delle varianti, vorrei soffermarmi su un dato emerso complessivamente dallo studio delle agende: l'unità di lavoro di Marcelli è essenzialmente la singola ottava, nucleo di senso compiuto che, seppur collegato alle contigue in una narrazione distesa dal respiro epico, si configura come un tassello dotato di una autonomia semantica e strutturale interna. Spessissimo l'autore interviene sulla singola stanza senza dover agire di conseguenza sulle circostanti, e il suo lavoro è volto piuttosto a conferire ad ognuno di questi lacerti testuali il massimo di efficacia e incisività, con un'attenzione meticolosa al lessico e all'*ordo verborum*. Questa costante insoddisfazione è peraltro rivelatrice di una sensibilità stilistica che rischia di essere sottovalutata in un poeta che ama gli «idiotismi» della plebe di

8. Cospicue differenze si incontrano per esempio in corrispondenza della parte iniziale del capitolo 5, una digressione sugli inganni perpetrati dalla propaganda fascista in Italia (A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, cc. 49v-51r, che saranno sostituite dalle ottave 5-9 di RR), e nel paragrafo della "lode" della Roma antica, maestra di civiltà e di carneficine (A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, cc. 125r-126r, corrispondenti a RR VI, 138-143).

cui si elegge a esponente e che può apparire monotono nel costante ricorso alle reiterazioni formulari tipiche del genere epico.

Ogni ottava è dunque portatrice di varianti proprie che solo in piccola misura si ripercuotono in altri luoghi del poema, e proprio questo ci consente di mettere provvisoriamente da parte le questioni bibliologico-filologiche, per considerare invece direttamente le sezioni del poema escluse dalla redazione definitiva. Si tratta essenzialmente di frammenti brevi, che si esauriscono nello spazio di una o due ottave, di solito già cancellati nelle agende, cui vanno aggiunti due episodi di maggiore lunghezza, accompagnati da punti interrogativi e da altri segni dei dubbi dell'autore sul loro inserimento nell'opera. Questi brani, perfettamente congruenti con il macrosistema testuale dei *Romani in Russia*, portano l'impronta immediatamente riconoscibile della poesia di Marcelli, ondegianti come sono tra felici invenzioni e improvvisi goffaggini, ma tutti ugualmente fedeli – a prescindere dal loro valore estetico – alla loro missione di testimonianza storica.

Non è facile ragionare sui motivi delle esclusioni, anche perché è sufficiente uno sguardo d'insieme all'edizione definitiva dei *Romani* per constatare quanto poco dovesse essere interessato l'autore a confezionare un testo equilibrato o agevolmente "assimilabile": il poema conserva delle dimensioni a dir poco imponenti, e talvolta risulta arduo non perdersi in una vicenda che, nonostante l'ampio respiro tonale, per lunghi tratti sembra procedere sempre uguale, intessuta com'è di variazioni su tema di un unico, dilagante meccanismo di sopraffazione. L'esigenza primaria di fornire un documento totale della Campagna di Russia, che non lasci in ombra alcun aspetto dell'atroce disfatta, ci cala in una realtà di eventi speculari, tragicamente segnata dalla reiterazione di abomini che si somigliano tra loro. I soldati romani sono come condannati «*abbeterno*» a soffrire la fame e il freddo, a subire passivi il comportamento criminale dei loro vertici, a ripiegare disastrosamente innanzi a forze belliche sempre superiori. La stessa scrittura si adegua alla qualità degli eventi: se le medesime situazioni si ripropongono incessantemente, incessantemente è necessario porle per iscritto, magari spendendo sempre identiche parole, confezionando ottave terribili nella loro similarità. Insomma la ripetizione, lungi dall'essere evitata, è strategia retorica fondamentale dei *Romani*, e l'opera di taglio non vuole sottrarre nulla ai contenuti<sup>9</sup> – ciò rappresenterebbe una vio-

9. Vi è una unica, importante eccezione: un lacerto testuale di tre stanze, più volte cancellate e riscritte, riferisce di una assurda esercitazione militare nel bel mezzo

lazione della verità –, ma è finalizzata piuttosto a realizzare il massimo degli effetti, dotando le vicende di una evidenza fulminea ed eliminando ridondanze nelle notazioni di atmosfera.

In più occasioni abbiamo la conferma della sensibilità finemente registica dell'autore, che imprime al proprio testo una vivacità di stampo drammaturgico;<sup>10</sup> per esempio, all'inizio del memorabile e rivelatore episodio delle truppe «autotrasportabili»,<sup>11</sup> originariamente trovavamo queste due ottave:<sup>12</sup>

I Er Capoccione, insomma pe' stà a galla  
 inventò er Fascio, che se prometteva  
 de portà er comunismo a Santa Galla.  
 Mo', però, sta cambiale je scadeva  
 e nun ciaveva sòrdi pe' pagalla;  
 così ne firmò un'antra che diceva:  
 "Pagherò pe' la testa de Baffone  
 3000 carri armati – Er Capoccione –".

della interminabile marcia verso il nemico (A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, cc. 103v-104v, tra RR III, 84 e 85). Riporto qui quella che sembrerebbe essere l'ultima stesura del brano, senza tenere conto delle versioni accantonate: «Ma poi successe un fatto madornale, / che ve lo vojo proprio raccontà: / sai che fece er Commando Generale? / Invece de manacce da magnà / ce mannò a di che pe' riarzà er morale / de chi stava da un mese a camminà / bisognava, magari senza spari, / fà un giorno de manovre militari! I I C'era, se vede, chi se divertiva a mette aceto e sale su la piaga / e a sfotte un poveraccio che soffriva / pe' settanta centesimi de paga! / Tanto stava lontano e nun sentiva, / appena la notizia se propaga, / l'insurti e l'accidenti a profusione / che je mannava tutto er battajone! I I Fra i possin'ammazzalli e li mortacci, / se fece, avanti e indietro, come fessi / un po' de giostra co' li catenacci, / una corsetta co' li piedi lesti / e poi se cascò a terra come stracci. / Quanto ar morale, ce restorno impressi / presa pel culo, sfreggio, data e posto, / ch'era Pescianca, er 29 d'Agosto». Se il Marcelli, instancabile accumulatore di prove che rivelino l'insensatezza di quanto è accaduto, accatista senza requie vicende intessute del medesimo meccanismo ottuso e crudele, davvero non possiamo immaginare il motivo dell'esclusione di un episodio certamente emblematico, che vede da una parte i soldati, inermi vittime spossate dalla fame e dal cammino, dall'altra gli ufficiali, infinitamente distanti, che pretendono di fronteggiare i naturali bisogni fisici con le aeree parole della circolare; ancora una volta, ai fanti non resta che sfogarsi con la consueta violenza verbale, e poi inesorabilmente obbedire.

10. Sulla qualità cinematografica e drammaturgica della scrittura del Nostro, cfr. C. MARCELLI, *Elia Marcelli poeta e regista. Quando la poesia diventa sequenza cinematografica*, in «il 996», cit., pp. 85 sgg.

11. RR I, 55-62.

12. Si è cercato di riportare gli inediti, fitti di varianti, sempre nella veste rispondente all'ultima volontà dell'autore, prima che egli optasse per la loro cancellazione.

II Lui nun ciaveva manco un carrettino!  
 Ma si annava in protesto, chi pagava?  
 Pagava Pantalone, er fantaccino  
 che poi, 'na vòrta in Russia, s'attaccava!  
 Ma lui studiò la cosa a tavolino  
 pe' pijà du' piccioni co 'na fava:  
 imbrojà li tedeschi e l'itajani  
 spacciano le zanzare pe' aroplani!<sup>13</sup>

Eliminando questa didascalia introduttiva, l'inganno operato da parte di Mussolini ai danni degli alleati viene direttamente messo in scena nella tragicomica sequenza del *Friz*, inviato da un Hitler «pignolo e diffidente» a misurare le effettive capacità belliche degli italiani. Chi legge è così portato ad assumere il punto di vista dell'ufficiale «teutonico» – con quanto questa connotazione implica da sempre riguardo a precisione, meticolosità, rigore talvolta insopportabile –, e dinnanzi alla scoperta della verità raddoppia lo stupore, facendosi cogliere totalmente indifeso di fronte al ridicolo *escamotage* linguistico; forte deve essere in lui il desiderio di seguire il nazista, che «zompa su un sidecà» e fugge dal *nonsense* per tornare al familiare, prussiano rigore.<sup>14</sup> In più, la cancellazione della seconda ottava permette a Marcelli di sottrarre alla misera commedia dell'arte dei potenti, nel poema sempre presentati come macchiette caricaturali dalle movenze burattinesche, il povero fantaccino Pantalone: costui sarà degradato a marionetta – e ad animale, a giocattolo, a oggetto inerte – solo in seguito alla deumanizzazione sistematica operata dalla guerra, grottesco teatrino contro natura e contro ragione.<sup>15</sup>

Ancora più interessante la soppressione della prima ottava nell'episodio della preghiera disperata del protagonista:

13. A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, c. 42r.

14. RR I, 62: «La sera, arivò pure er Generale, / perché ar Friz, senza gnente de rottabbile, / quer «trasportata» je sonava male. / «Ma er trasporto – je fecero – è probbabile! / 'Sta Divisione, nun sarà speciale, / ma converrà ch'è «autotrasportabile!» / Er Friz crollò a 'sta gran cojoneria, / zompò su un sidecà e scappò via!».

15. Riporto qui un'altra ottava inedita (A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, c. 115v) che, oltre a fornire una sintesi fulminea di molti dei temi che attraversano il poema, è particolarmente felice nella figurazione del surreale «spettacolo» della guerra, di cui gli ufficiali sono distaccati spettatori: «St'avanti e indietro, st'ommini perduti, / sto guardà da lassù un agonizzante / cor binocolo in mano, sti cornuti, / come môre a teatro un commediante, / quer ritornà de li sopravvissuti / senza avé fatto gnente d'importante, / pare 'na cosa fòri der pensiero: / eppure, quer che dico, è tutto vero!».

- I Dio mio, me pento d'ogni mala azzione;  
 Perdona se ho rubbato, se ho ammazzato...  
 Ma l'avrò fatto senza l'intenzione  
 perché mica lo so dov'ho sparato!  
 E casomai, cià còrpa quer Puzzone,  
 quer Puzzone che me cià mannàto!  
 Io stavo tanto bene a casa mia,  
 ma te chiedo perdono, e così sia."
- II E giù giù, un'antra scarica! "Dio mio,  
 ma che t'ho fatto?..." E un'antra già se sente  
 che parte e vola in aria. "Santo Dio,  
 nun m'ammazzà così, io so' innocente!  
 o forse pensi che ciò còrpa io  
 E ormai nun giova più si uno se pente...  
 Ecco che ariva... e giù, un antro boato!  
 Dio! Maledetto er giorno che so' nato!"<sup>16</sup>

Già all'interno dell'agenda abbiamo il passaggio da una prima scrittura piuttosto prolissa in due stanze, in cui la supplica di un'anima al Creatore è inquinata, ancora, dall'emergere della ossessionante figura di Mussolini (nella consueta denominazione smitizzante di *Puzzone*), che non cessa di dominare i pensieri del soldato Marcelli nemmeno quando la morte sembra imminente, a una seconda, in cui tutto si affida al tragico dialogo tra la voce piangente del romano e il rumore terribile dei colpi di artiglieria, quasi voce fatale di un Dio fattosi inesorabile punitore. Davvero notevole qui il montaggio alternato di questo "scambio di battute", con i primi tre versi divisi tra le due voci, e gli ultimi due, a rima baciata, occupati rispettivamente da un terribile boato e dalla piangente, estrema esclamazione. La debole autodifesa della prima ottava, ancorata a una visione "catechistica" dei peccati (con quel *e così sia* formulare che suona vagamente parodico), e infantile nel tentativo di rivolgere altrove il castigo, non ha ragione di sussistere; dal suo canto, nel corso delle revisioni Marcelli perviene a una formulazione sempre più convincente della seconda, aperta da una invoca-

16. A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, c. 100r. La seconda ottava è stata in seguito riscritta sul manoscritto (c. 99v), in una forma che si conserva fino all'edizione a stampa (RR VI, 65): "Ave Maria... Perdono, Cristo mio... / Ma che t'ho fatto?... Nun t'ho fatto gnente..." / E giù 'na sveja! "Quant'è vero Dio, / me possino cecà, io so' innocente!" / Ne parte un'antra. "E che ciò colpa io?! / No schiavo come me, de che se pente?..." / Ecco che ariva, e giù, un antro boato! / "Me pento, sì! me pento d'èsse nato!".

zione sincera e disperata, che sintetizza con efficacia l'ottava precedente, e chiusa da un endecasillabo memorabile, trasudante il fatale legame, che più volte affiora nell'opera,<sup>17</sup> tra schiavitù e innocenza.

È impossibile qui riflettere singolarmente su tutte le eliminazioni, ognuna dotata di ragioni interne non sempre chiare; tuttavia possiamo rilevare che la cassazione delle singole stanze agisce con particolare sistematicità su alcune tipologie testuali precise, individuabili senza che si pretenda di elaborarne una casistica rigida ed esaustiva.

Sacrificabili risultano in primo luogo le ottave di commento, da parte di Marcelli e dei personaggi che di volta in volta si fanno latore del suo pensiero, delle vicende occorse. Se l'insopprimibile pulsione giudicante rappresenta uno dei tratti propri e immediatamente identificabili della narrazione, e costituisce il più evidente elemento di distinzione rispetto ai romanzi di Rigoni Stern, Revelli, Bedeschi, maggiormente vicini costoro a una poetica neorealistica, talvolta proprio l'eliminazione del giudizio esplicito conferisce un clima di inesorabilità a situazioni assurde e sadiche. Già nell'introduzione alle *Concordanze* del poema<sup>18</sup> ho rilevato come le estemporanee esplosioni di rabbia dei soldati costituiscano la loro unica, velleitaria autodifesa di fronte al dilagare delle iniquità: di questa reazione esercitata unicamente nello spazio della parola abbiamo, nella prima stesura, un numero ancora più elevato di esempi. Siamo nell'ottobre 1941, il C.S.I.R. è da mesi impegnato nel suo straziante cammino, il clima si fa sempre più rigido; l'unico conforto che si offre ai soldati è quello del grido rancoroso, dell'invettiva violenta contro un bersaglio lontano e irraggiungibile.

E daje e daje, "E che semo de fèro?!"  
strillavan Peppe, Romolo, Righetto.  
"Sempre a pedagna pure sottozero!"  
ah, Ni', io je farebbe un servizietto  
ar Tappo e ar Formatore dell'Impero,  
prima che me se geli er piselletto!  
E che je frega?! Loro stanno càlli  
a magnà e beve, possin'ammazzalli.<sup>19</sup>

Notevole la chiusa, tipicamente marcelliana: la locuzione *possi-*

17. Nel poema non sembra esservi alternativa tra il ruolo dell'oppressore e quello dell'oppresso: l'*omo* «o fa lo schiavo o succhia er sangue artrui» (RR XI, 96, v. 3).

18. PETTINICCHIO, *Concordanze*, cit., *Introduzione*, pp. XVII-XVIII.

19. A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, c. 47r.

*n'ammazzare*, variamente coniugata, figura nei *Romani in Russia* in posizione di fine ottava in altre cinque occasioni, e le occorrenze aumentano di numero qualora si considerino altre formule equivalenti.

Lo stesso schema si ripete quando la battaglia sta infuriando a Petri-kovka: le SS sono rimaste in retrovia e si relazionano con gli italiani, che occupano in solitudine la prima linea, con il consueto disprezzo.

“Chi credeno da esse, st'Esse-Esse?!”

– Nun se saluta? Bella educazzione! –

– Cianno er marchese? – “Forse so' le stesse che quanno ce facessimo questione, j'avemo dato certe callalessè!”

“Ma piantatela! Quest'è la Divisione de li Vichinchi. – Embè? – quella famosa.

– Ma a me, mica m'avanza quarche cosa! –”<sup>20</sup>

Tra le voci dei romani non può che spiccare quella del Marcelli, sempre sollecito a fornire il proprio punto di vista nella duplice veste di soldato-attore che condivide la terribile sorte dei propri commilitoni, e di narratore-*filosofo* che riflette a posteriori su quanto è accaduto, con i toni accesi di un apocalittico castigatore dei *mores* e la spiccata tendenza all'espressione sentenziosa e alla considerazione gnomica. La riflessione si solleva allora dall'*bic et nunc* per vertere *tout-court* sull'*ômo*,<sup>21</sup> allo scopo di metterne a nudo tutta la piccolezza morale che impedisce l'affrancamento dalla meschina cura dei propri ristrettissimi interessi e la nascita di qualsiasi impulso empatico.

Mbè, l' ômo vivo, finché è vivo lui,  
dopo 'na stragge, chiama er beccamorto,  
s'attappa er naso a quella puzza altrui  
e poi magari prega a collo storto;  
però nun penza, li mortacci sui,  
che puzza più da vivo che da morto!  
Dovrebbe, avanti a quer macello umano,  
strappasse via l'occhiacci co' le mano.<sup>22</sup>

20. A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, c. 125v. Troviamo altre ottave di commento da parte dei soldati romani in A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, c. 98v; A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, cc. 54v,166r.

21. Questa tendenza rimane peraltro molto marcata nel poema: in RR abbiamo trenta attestazioni del termine *omo*, in un terzo dei casi utilizzato in senso collettivo, come oggetto di una riflessione di natura esistenziale o morale.

22. A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, c. 126v.

Congeniale al Marcelli è la brevità epigrammatica, l'enunciazione limpida di massime dall'assoluta trasparenza – *la verità è come er vetro* – che risulterebbero addirittura banali se la necessità continua di metterle per iscritto non fosse di per sé segno del loro mancato assurgere allo *status* di luoghi comuni universalmente condivisi:

E poi se sa: la legge der sordato  
 è tutta all'incontrario der borghese.  
 Basta che tu obbedisci a un graduato  
 e pòi pure brucià tutto un paese.<sup>23</sup>

Altrove ci imbattiamo nell'intellettuale consapevole, che rivendica l'utilità della propria narrazione e promuove una letteratura che abbia la forza di ergersi a custode e propagatrice del vero, per quanto scandaloso e indecente questo risulti: in opposizione a quanti si servono di belle parole ufficiali per sopire le coscienze e intorpidire gli animi, il pulsante verbo marcelliano ci pone di fronte al dolore senza alcun filtro, nella speranza che sia proprio la forza dell'impatto traumatico a impedirci di dimenticare: è nell'oblio che da sempre confidano i carnefici di ogni epoca.

“Taja, taja! Lo vedi, er pupo piagne!”  
 “E piagne sì, lui nun capisce un cazzo!”  
 “Capisce eccòme! Ma a sentì ste lagne  
 se piscia sotto e bagna er materazzo!”  
 “E nun è mejo che impara ste magagne<sup>24</sup>  
 piuttosto che viè su come un pupazzo?!  
 Mejo che piscia mo', che quann'è granne  
 se sporchi pure peggio le mutàne!”<sup>25</sup>

Frequente è anche l'eliminazione delle descrizioni paesaggistiche, spesso utilizzate come raccordi narrativi, panoramiche estese che pre-

23. A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, c. 40v. L'ottava, solamente abbozzata, consiste di solo questi quattro versi. Incontriamo altre stanze inedite dominate dallo sdegnoso commento del poeta in A.R.C. I/1<sup>1</sup>, c. 51r; A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, cc. 54r, 69r, 137v; A.R.C. 47I/1<sup>3</sup>, c. 48r.

24. Preferisco in questo caso mantenere l'ipermetria del verso così come è attestato sul manoscritto, piuttosto che intervenire con una regolarizzazione.

25. A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, c. 163r. A c. 48v della stessa agenda ci imbattiamo in un'altra ottava inedita di riflessione letteraria che merita di essere citata: «Che v'ho da dì? Qui ce vorebbe er Belli / pe' ricontavve a forza de realismo, / sta campagna de Russia, fiji belli, / e pe' spoiallo gnudo er patriottismo, / che mica è quello de li manganelli! / Chi è nostargico ancora der fascismo, / si scavi, o in prima linea nun c'è stato, / o sur sanguaccio nostro cià magnato!».

ludono al rifocalizzarsi dell'attenzione sulle gesta dei romani: queste raffigurazioni ambientali ci pongono quasi sempre di fronte a un algido e cristallino mondo di ghiaccio, la cui desolazione splendida e uguale ovunque è a malapena disturbata da tenui tracce di vita umana e vegetale. Indubbio il legame genetico che intercorre tra le seguenti due ottave e quella, potentissima, che chiude il poema:<sup>26</sup>

E la natura, intanto ce guardava  
dar cielo e da la terra silenziosa,  
con il suo sguardo che ce circondava:  
'na pianta, controluce, ruggiadosa,  
un'isba cor camino che fumava,  
un laghetto, cor sole, tutto rosa;  
solo, in quer monno gelido de vetro  
a l'improvviso te guardavi dietro.<sup>27</sup>

Scavarono, pe' uscì, sette scalini  
in quer muro de ghiaccio ch'attappava  
tutte le case fino a li camini.  
C'era un silenzio, nun soffiava bava  
de vento, fino a l'ürtimi confini  
c'era solo quer bianco ch'acceccava;  
quer bianco, steso sopra a la pianura,  
su li morti e li vivi in seportura.<sup>28</sup>

Nulla può interferire con questo universo glaciale e desertico, a malapena scalfito dalle stesse vicende belliche; tutt'al più è l'uomo, ridotto a cadavere inerte, a farsi immobile elemento paesaggistico perfettamente integrato nel ciclo di avvicendamento delle stagioni, residuo privo di legami con la sua precedente sostanza organica:

26. RR XI, 147: «Quando la mano je cascò sur ghiaccio, / «A' Gi', me senti?! – urlavo disperato – / Assassini! – strillai – Ma pe' Cristaccio, / sei nato ieri, e già t'hanno ammazzato!...» / Poi je copersi er viso co' 'no straccio, / e solo, in quell'inferno sconfinato / pieno de morti senza sepoltura, / seguitai a camminà pe' la pianura».

27. A.R.C. 47 I/1', c. 105r, di seguito a RR III, 85.

28. A.R.C. 47 I/1', c. 5v, di seguito a RR VIII, 50. Notevole è anche la stanza riportata sulla c. 52r del secondo manoscritto, segnata dalla ossessiva ripetizione – con il reiterarsi della rima identica – del lemma 'bianco': «E frattanto, laggiù, quelle spianate / èreno diventate tutte bianche! / Bianca la steppa, bianche le vallate, / e bianche l'isbe, e strade e piste bianche, / bianche le truppe incolonnate, / le carogne e le croci tutte bianche, / e qua e là vedevì l'ärberelli / grondanti de ghiaccioli e cannelli!».

Prima la neve, poi sotto li ghiacci,  
 e mo' sta fanga che l'ammascherava;  
 schifati, ammontonati, poveracci,  
 vermini, mosche, un puzzo ch'accorava,  
 le facce teschi, le divise stracci,  
 su quer deserto nero come lava,  
 russi, tedeschi, ucràini ed itajani  
 'ntrecciati co' le gambe e co' le mani.<sup>29</sup>

Difficile rendere conto delle ragioni dell'eliminazione di queste ottave; per quanto riguarda le rappresentazioni del deserto glaciale, possiamo solo ipotizzare che, tramite la riduzione delle note paesaggistiche nei capitoli centrali, l'autore intenda intensificare il *climax* tragico della parte conclusiva, tutta dominata dal *disumano oceano bianco senza sponna*, assurto definitivamente da sfondo a protagonista incontrastato. Si potrebbe avere un immediato riscontro di ciò considerando la variazione, di riscrittura in riscrittura, nell'andamento delle occorrenze dei termini legati all'area semantica *ghiaccio-freddo-neve*: l'impressione complessiva è che si verifichi una generale riduzione di esse, soprattutto all'altezza dei capitoli VII, VIII, IX, di contro alla loro conservazione nell'ultimo; manca ancora tuttavia uno studio approfondito delle varianti che possa confermare quella che rimane una ipotesi suggestiva ma da comprovare.

Subisce una decisa riduzione anche lo spazio riservato alle rappresentazioni pittoresche di quel «microcosmo Roma-madre-infanzia»<sup>30</sup> che sempre campeggia nei pensieri dei suoi figli e riemerge ancora con prepotenza quando il poema sta per concludersi, nel doloroso vagheggiamento del morente Giggi; questo polo familiare e umano è stato nel corso delle riscritture progressivamente eroso da quello opposto, il prevaricante «macrocosmo Russia-alterità-morte»,<sup>31</sup> che ha ridotto in generale lo spazio per la notazione patetica e commossa.

29. A.R.C. 47 I/1<sup>3</sup>, c. 14r. Il primo abbozzo di un'altra ottava paesaggistica si trova a c. 81r di A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, in corrispondenza dell'inizio del terzo capitolo del poema, *La passeggiata*.

30. Traggio la sequenza associativa da S. CARONIA, *Un'anabasi dialettale*. «E solo, [...] seguitai a camminà pe' la pianura», in «il 996», cit., p. 82.

31. L. LATTARULO annota a riguardo, in *Attraverso le carte di Elia Marcelli*, cit., p. 49, che «sia con i richiami alla situazione domestica e quotidiana, in cui il vecchio reduce racconta, sia con i ricordi del piccolo mondo che affiorano nel corso della narrazione Marcelli crea un oggettivo contrasto rispetto alla vicenda bellica, non togliendone però e anzi accentuandone la tragicità».

Diversi tagli sono stati apportati all'altezza del secondo capitolo, quello della partenza dei soldati dallo Scalo Tiburtino, in cui si dipinge un ampio quadro del mondo che si abbandona, nella maggioranza dei casi per sempre.

Interessante rilevare che alcuni elementi delle ottave qui tagliate riemergeranno in luoghi insospettabili, proprio nei versi sulle *terre forastiere* che i romani sono costretti a percorrere. Così abbiamo sorprendenti corrispondenze, che rivelano l'unica, comune natura degli umili:

C'èreno, poi, diverse vignarole  
scese da li Castelli cor tramvetto,  
o da Frascati, a piedi sotto ar sole  
o da Rocca de Papa cor caretto;  
co' quelle veste larghe campagnole,  
'no scialle a fiori e in testa er fazzoletto,  
paréveno trovasse un po' sperdute,  
come antiche romane decadute.  
[A.R.C. 47/I 1<sup>1</sup>, c. 55r].

C'era, tra quella gente poveretta  
rimasta in mezzo a 'sta tribbolazione,  
'na madre de famija, 'na donnetta  
co' la polacca, cor fazzolettone,  
cor busto nero su la camicetta  
come s'usa in Friùli o a Frosinone,  
differente da loro un pochettino  
soltanto ner parlà, ch'era ucraino.<sup>32</sup>  
[RR V, 33]

A dominare sono però ovviamente le dissonanze di un universo speculare e rovesciato, in alcuni tratti quasi capovolgimento di quello consueto. Consideriamo un'altra ottava cassata: il tenero e commosso ricordo del Natale viene da subito accantonato, per poi riemergere, terribilmente stravolto, nella descrizione della battaglia del 25 dicembre 1941, che nella versione a stampa è chiusa dalla stessa immagine, adesso straniante, delle calze appese al camino (e ricompare anche quel *Gesù Bambino* che è *hapax* nei *Romani in Russia*):

32. Ritroviamo un'altra raffigurazione affettuosa del "nemico" nell'ottava, precocemente accantonata, che descrive la *famijola* russa fattasi soccorritrice dei soldati italiani feriti (A.R.C. 47 I/1<sup>2</sup>, c. 172v, di seguito a RR VIII, 35).

Quella notte lassù se dormì poco.  
 Ripensavo a quann'ero regazzino,  
 [a]<sup>33</sup> quanno s'aspettava attorno ar fôco,  
 che nascesse pe' noi Gesù Bambino;  
 quer ballo d'ombre ce pareva un gioco,  
 tra le carzette appese sur camino,  
 in attesa che mamma e zi' Letizzia  
 l'empissero de noci e rigulizzia!<sup>34</sup>  
 [A.R.C. 47 I/1, c. 72v (di seguito a RR II, 62)].

Ner cielo azzurro, sopra a la vallata,  
 volàveno angeletti e cherubbini,  
 che sonanno li pifferi in picchiata  
 calàveno a sdraià li sordatini;  
 su li fili de la palificata  
 spenzolàveno trecce d'intestini,  
 come sarcicce appese sur camino  
 tra le carzette de Gesù Bambino!<sup>35</sup>  
 [RR VII, 104].

Vorrei soffermarmi adesso sui due passi inediti di maggiore estensione: molto interessante è l'«Inserzione ne “La Verità”», trascritta sulla

33. La preposizione è assente nel manoscritto: l'integrazione si è resa necessaria per ottenere un endecasillabo corretto.

34. Spiccatamente folkloristica risulta anche l'ottava attestata in A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, c. 58r, in cui «un carrettiere de Marino» consola «co' du' bicchier de vino» un gruppo di affranti milanesi e bresciani «senza nessuno, soli come cani, / fra tanta gente, pôri polentoni!» (vv. 5-6).

35. Nella redazione manoscritta A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, c. 58v l'ottava ha una fisionomia leggermente differente. Dalle tipologie delineate rimangono escluse altre undici ottave inedite, genericamente ridondanti e volte quasi sempre a rimarcare aspetti che emergono già chiaramente in altri brani conservati dei *Romanti*. Un gruppo di una certa entità è costituito da alcune stanze della seconda agenda che ampliano le scene di guerra (cc. 60v, 62r, 96r, 134r, 152r), accantonate probabilmente per motivi stilistici, in favore di scritture di analogo contenuto più efficaci. Per quanto riguarda le altre ottave non catalogate, vorrei riportarne una particolarmente felice nell'illustrare il senso di soffocamento indotto dall'imperare della censura. Riferendosi a una lettera della propria famiglia, resa ormai illeggibile dai solerti interventi dei burocrati del regime, un fante così si esprime: «Guarda un po' questa, m'è arivata jeri, / e ancora, in mezzo a 'ste spennellature / nun riesco a capiye li penzieri: / 'gni tre parole, du' scancellature! / Me sento pieno de carabbigneri / in testa, addosso, tra le cuciture, / a casa mia, ner letto de mi moje, / drento la panza quanno cià le doje!» (A.R.C. 47 I/1<sup>1</sup>, c. 38v). Veramente efficace è qui l'immagine di un potere che penetra nell'esistenza dell'individuo fin nei meandri più reconditi, per invaderne ogni spazio intimo e privato.

seconda agenda (c. 194, *recto e verso*) come porzione a parte dotata delle indicazioni sul luogo in cui va collocata; il brano si ricollega al passaggio-chiave del primo capitolo in cui l'autore enuncia nitidamente il senso della propria scrittura e le motivazioni profonde del richiarsi al magistero belliano:<sup>36</sup> il grande padre ottocentesco si è fatto fautore – laddove gli «antri poeti [...] / lécccheno il gregorio a chi è potente» – di una poesia e di una lingua che, lungi dal ridursi a strumento della sistematica mistificazione del reale, siano in grado di porsi in rapporto frontale con la verità.

«Me sbajerò, perché so' un ignorante, / ma er Belli dà le mele pure a Dante!»,<sup>37</sup> ci dice il Nostro, deciso ad allontanare da sé lo *status* di «poeta laureato» organico al sistema; eppure, nella prima redazione, le otta-ve sono integrate da un doveroso *pendant*:

I E poi, Dante è un poeta dialettale,  
perché allora la lingua era er latino  
e er prete la leggeva sur messale  
strusciàno l'erre moscia sur dentino.  
Ma er popolo parlava naturale,  
co' quer dialetto schietto da burino,  
che a parlaje latino, porco monno,  
te mannava affanculo chiaro e tonno!

II Chi parlava toscano, chi abruzzese,  
chi sardo, chi pujese e chi ciociaro;  
er latino era peggio de l'ingrese,  
una lingua de penna e calamaro  
per imbrojà la gente de paese!  
Insomma, pe' capisse e parlà chiaro,  
ognuno a casa sua, caro compare,  
ha da scrive e parlà come je pare!

III Mo', ar posto der latino clericale,  
l'itajano è la lingua der mistero!  
Sì er prete l'ha schiaffata sur messale  
vôr dì che quer che dice nun è vero!  
E vallo a capì un po' er Teleggiornale!  
Er romanaccio, arméno, è più sincero:  
è un parlar chiaro, senza complimenti,  
propio de còre, come te la senti!

36. RR I, 11-16: il brano inedito andava inserito dopo l'ottava 14.

37. RR I, 14, vv. 7-8.

La schietta formulazione è perfettamente congruente con l'impostazione sociolinguistica complessiva del poema: il volgare dantesco era allora dialetto, e si poneva quindi in naturale contrasto con il latino, lingua dell'inganno al servizio delle gerarchie ecclesiastiche: anche il Sommo Poeta è degno di essere eletto a paradigma, alla pari di Belli e di Tolstoj, dell'intellettuale che si oppone alla voce dominante del potere, intrisa di subdola affettazione già nella pronuncia leziosa dell'officiante. Segue, nella seconda parte della prima ottava, quella che possiamo considerare una microrappresentazione del poema stesso, ennesima *mise en abîme* la cui rozzezza è coerente con quanto si va enunciando: compito dei *Romani in Russia* è proprio quello di «man-nare affanculo», senza ipocrisia o calcoli, il manipolo di mistificatori e banali criminali che da sempre piegano la comunicazione ai propri fini egoistici. Del resto, non vi è alcuna differenza tra il *latinorum* «de pena e calamaro» e l'«itajano» di oggi, «lingua der mistero» irradiata dagli altari e dalla televisione, secondo un flusso di segni e di informazioni rigorosamente unidirezionale.

Accanto all'amato Belli, dunque, l'autore della *Commedia*. Questa apologia di Dante, la cui conservazione all'interno del poema avrebbe ulteriormente appesantito una riflessione metaletteraria già piuttosto ampia, lungi dall'essere il semplice relitto sentimentale delle passioni accademiche del giovane Marcelli, permette di misurarsi con quello che rappresenta l'altro grande punto di riferimento fondamentale della poetica del Nostro: *Li Romani in Russia* acquista allora ai nostri occhi i connotati di una catabasi<sup>38</sup> negli inferi terreni della guerra,<sup>39</sup> secondo un itinerario che porta il protagonista-autore a confrontarsi con il progressivo annichilimento della figura umana, fino al tragico esito della sua totale negazione nell'immobile *ghiacciato* che «nun finisce mai»: una *wasted land* affatto simile alla distesa del Cocito, «lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembante».<sup>40</sup> Nel ricordare questo per-

38. Cfr. S. CARONIA, *Un'anabasi dialettale*, cit., che fin dal titolo del proprio intervento mostra di preferire la definizione di «anabasi dialettale», sulla scorta di quanto Vittorini aveva scritto riguardo al *Sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern.

39. Si noti che nel poema il lemma «inferno» è attestato tredici volte, quasi sempre in relazione semantica con la guerra, e talvolta con il preciso significato di «luogo di fiamme e dolore», secondo un uso non totalmente figurato.

40. D. ALIGHIERI, *Inferno*, commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2005, canto XXXII, vv. 23-24 (pp. 949-950). Mi manterrò in questa analisi su un livello di interpretazione generale, pur nella convinzione che tra le due opere intercorra un preciso rapporto di parentela, nelle soluzioni figurative come nella misura del verso.

corso il Marcelli, alla pari di Dante, investe la scrittura poetica dell'arduo compito di ristabilire le coordinate del bene e del male, di porre un freno – sebbene senza il conforto di una prospettiva ultraterrena<sup>41</sup> – al dilagare di una ingiustizia direttamente sperimentata nel proprio vissuto biografico.

Ponendosi da questo punto di vista agli antipodi del Belli, che nell'*Introduzione* ai *Sonetti* ostenta l'ambiguo distacco dell'antropologo presentandosi come «citatore» dei discorsi altrui,<sup>42</sup> il poeta dei *Romani* coltiva una idea di letteratura che è coinvolgimento in prima persona dell'autore con la sua identità morale e culturale; se si può considerare questa scelta una ovvia conseguenza della sua effettiva partecipazione alla Campagna di Russia, occorre aggiungere che proprio il coinvolgimento totale e genuino nella narrazione da parte di chi scrive conferisce al poema il valore di autenticità poetica in grado di riscattare e dotare di necessità anche gli aspetti più forzati di un testo dalle scoperte finalità morali e didattiche. Allo stesso modo, nel rivolgersi alla *Commedia*, la tesi di laurea del Nostro veniva a rovesciare i postulati dell'impostazione estetica idealistica che contraddistingueva la critica letteraria post-risorgimentale, intendendo dimostrare come all'interno dell'opera anche il complesso degli aspetti strutturali e ideologici, tradizionalmente al di fuori della «forma» teorizzata dal De Sanctis, vibrasse di profonda poesia: in Dante il «pensiero» non è mai disgiunto dalla verità del «sentimento», ma è anch'esso radicato nella «più riposta intimità dell'io del poeta». Possiamo allora rileggere, con il pensiero rivolto questa volta ai *Romani*, uno stralcio dell'*Unità estetica della Divina Commedia ed il valore della poesia di Dante*:

41. Va comunque precisato che nei *Romani* il momento del problematico riscatto, da identificarsi con il ristabilimento di una verità storica rimossa dalla memoria nazionale, si colloca interamente all'esterno della narrazione, che termina con la tragica morte dei compagni del protagonista, «condannato» a vagare da solo in un *inferno* senza fine (RR XI, 147, vv. 7-8). Alla vertiginosa risalita in superficie, verso orizzonti segnati dal rinnovarsi della speranza, da parte di Dante e della sua guida nella conclusione della prima cantica della *Commedia* (*Inferno*, cit., canto XXXIV, vv. 133-139, p. 1028: «Lo duca e io per quel cammino ascoso / intrammo a ritornar nel chiaro mondo; / e senza cura aver d'alcun riposo, / salimmo sù, el primo e io secondo, / tanto ch'i vidi de le cose belle / che porta 'l ciel, per un pertugio tondo. / E quindi uscimmo a riveder le stelle») corrisponde dunque la fatale resa dei «romani», sfiancati e incapaci di continuare la lotta per l'esistenza: «E Mimmo?» «Ha detto: va', ch'io resto a séde, / tanto oramai... nun potrò più vedelle / le bellezze der mónno e de le stelle.» (RR XI, 141, vv. 6-8).

42. Cfr. a riguardo G. FERRONI, *Divagazioni sulla citazione*, in *Lecture Belliane*, 2, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 21 sgg.

Come nella sintesi dell'atto estetico non è dato superare il sentimento dall'atto pensante; così nella personalità poetica di Dante non è dato separare concretamente lo spirito poetico dal mondo dei suoi pensieri. Questi sono la materia viva del suo sentimento, senza di cui questo non sarebbe che un vuoto sentire; e come il contenuto dell'opera si identifica con la sua forma, così il pensiero del poeta si identifica con il suo sentimento. Guardiamoli entrambi questi elementi nello spirito di Dante; e vedremo che non sono nemici inconciliabili, ma fratelli che s'abbracciano, che si stringono forte, fino a diventare una cosa sola. E se le due parole suonano discordi all'orecchio; ebbene, non parliamo più di sentimento ma di passione, non più di pensiero ma di ideale; e le due cose appariranno così vicine e affini da unificarsi; perché nell'alta passione vibra il pensiero e nell'alto ideale il sentimento. Così proprio come nella più riposta intimità dell'io del poeta, in quella sua individualità pure donde esso trae le più belle armonie, aleggia sempre una concezione della vita accarezzata da tutte le voci dell'anima.<sup>43</sup>

Tornando al passo, un'ultima considerazione va fatta: come la favella di Belli era *romanesca*, e non *romana*, in Marcelli essa è detta, con ulteriore valenza dispregiativa, *romanaccia*, senza che questa scelta sia riconducibile a esigenze metriche. La nobilitazione letteraria del romanesco, conseguita in oltre un secolo di scritture dialettali riconosciute e apprezzate – si consideri la notorietà di autori come Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco –, ha infatti generato in chi stia cercando proprio l'aspetto incolto e primigenio del dialetto, la necessità di un ulteriore abbassamento.

L'episodio eliminato di maggiore estensione è quello intitolato «Sonia», posto all'inizio del IX capitolo, tra quelle che costituiranno le ottave 2 e 3 di RR.<sup>44</sup> Siamo in maggio, la natura sta rinascendo, i soldati possono godere di un breve periodo di provvisoria serenità a Rikovo; basta un attimo di pace perché possano risorgere l'amore per la vita e i naturali impulsi del corpo:

I Io abbordai 'na ragazza e certe sere  
annàvo a casa sua: de differente  
c'èreno libbri e libbri, cristalljere  
de minerali e er gusto de l'ambiente,  
perché er padre, diceva, era ingegnere;

43. E. MARCELLI, *L'unità estetica della Divina Commedia ed il valore della poesia di Dante*, A.R.C. 47 II/1, c. 96r.

44. A.R.C. 47 I/1<sup>3</sup>, cc. 15r-17v.

sarà, pensavo, un tipo strafottente,  
e invece era a la mano, lavorava,  
zappava l'orticello, e poi studiava.

II Co' lei facevo certe chiacchierate  
perché, er russo, io un po' lo ponimajo:<sup>45</sup>  
kliébba è er pane, scartòffe le patate,  
la zuppa è er bullijòn, loccù er cucchiaio  
spassibba è grazie... e intanto voi magnate;  
poi, split vòr di "ciò sonno, 'ndo me sdrajo?"  
e mentre v'appoggiate su un divano  
er resto je lo dite co' le mano!

III Ma li, avoja a fà gesti cispadani!  
Lei voleva sapé tanti cazzetti  
sur modo de campà de l'itajani;  
e me toccò spiegàme a pupazzetti,  
tipo papiri, come l'eggizziani;  
ogni ômo era una croce, du' zeppetti,  
'no zero pe capoccia, e a prima vista  
ce se vedeva er buzzo de l'artista!

IV Er matrimonio? Dopo la funzione  
la pupazza e er pupazzo vanno a letto;  
ma er prete nun je dà l'assoluzzione  
se a ogni botta nun esce un pupazzetto;  
quanno lei n'ha sfornati un battajone  
lui comincia a mancàje de rispetto;  
er prete corre, e chiama un Diavolaccio  
che li pìa e li strascina all'Infernaccio!

V Poi feci un pipinaro de cornuti,  
du' belli amanti, un becco cor mustacchio,  
li trova a letto, spara, so' fottuti,  
sbirri, carabbighneri cor pennacchio,  
un par d'annetti e addio, tanti saluti  
ar sacrosanto vincolo der cacchio!  
Lui torna dar medesimo curato,  
si sposa un'antra sgrinfia e l'ha fregato!

VI Annà in galera? E arméno nun lavori!  
Ce so' li ladri? Quelli dilettranti,

45. Dal russo *ponimaju*, «(io) capisco», qui utilizzato con valore di imperfetto.

ma li professionisti stanno fôri:  
 industriali, impresari, commercianti,  
 rigattieri, spezziali, osti, dottori,  
 macellari, strozzini, negozianti  
 'ndo li pijano tutti sti mijoni?  
 Li fregano a noi poveri cojoni!"

VII Sonia me strappò er fojo da le mano:  
 "E che sarebbe 'sto cannibalismo,  
 sto speculà su ogni bisogno umano?  
 La legge vostra – fece – è l'egoismo  
 E voi sareste un popolo cristiano?  
 Ma allora è più cristiano er comunismo!"  
 Io restai co' la mano rattroppata  
 che faceva "zabbrali" co' le dita!

VIII Che je potevi di? Posai distratto,  
 la mano su la sua, e, ner trattenella  
 lei se sbiancò; ma poi, fissò er ritratto  
 d'un cosacco appoggiato a 'na stampella  
 "Sta a Yalta, sur Mar Nero... J'hanno estratto  
 'na scheggia... Forse resterò zitella,  
 ma se torna – e tremò su sta parola –  
 lo sposo pure co' na gamba sola!"

IX Io me gelai. Ma guarda la madonna, –  
 pensai tra me – dopo sto vortafaccia,  
 che vôi sperà, la fregna de tu nonna!  
 "Sonia – je feci – insomma 'sta guerraccia,  
 chi la vince? Risponni chiara e tónna,  
 senza paura." Lei me guardò in faccia  
 me fece come un sorrisetto, e poi  
 "Sta guerra – disse – la vincêmo noi."

Questa momentanea rivincita dell'uomo – come spirito e come corpo – su tutte quelle forze che hanno operato ininterrottamente per mortificarlo e annichilirlo ci sembra eccessivamente calcolato, ma è comunque di interesse notevole: finalmente ci viene mostrato un impulso comunicativo sincero e disinteressato, dettato da un'ansia di conoscere e farsi conoscere che permette il superamento di qualsiasi barriera linguistica, poco importa se per mezzo di parole o esprimendosi *a pupazzetti*. In Marcelli e nei suoi compagni l'amore di Roma non è mai chiusura in un universo limitato, arroccamento nel campanile: la scelta

del dialetto, idioma materno in grado di aderire intimamente alla realtà, non pregiudica l'inesauribile curiosità verso contesti culturali e linguistici lontani e "altri", senza che se ne ricavino necessariamente effetti estemporanei e caricaturali di *pastiche*. Peraltro, se il narratore dimostra di aver assimilato un lessico tutto alimentare e fisiologico, Sonia articola pensieri complessi, in grado di demolire, non senza una punta di brioso qualunquismo, tutte le ipocrisie della "civile" società occidentale. Si parte dal matrimonio, presentato come un istituto di facciata dietro cui si annida il dominio patriarcale e sottomissorio del maschio, secondo una drammatica sproporzione delle parti;<sup>46</sup> segue l'attacco a coloro che possono esercitare impuniti il loro dominio criminoso e ingiusto: industriali, banchieri, commercianti e così via, in una rassegna fluviale che finisce per investire pressoché tutte le tipologie dei lavoratori non salariati. Per finire, abbiamo l'accorata denuncia dell'unica legge vigente in una società capitalistica, quella dell'egoismo dei possidenti. Ma ecco che, dopo queste considerazioni sature di moralismo, la stanza VIII segna una felice sterzata, con la trionfante vittoria della realtà viva del sentimento sulle parole di principio: il repentino moto affettivo di Sonia può allora compiere il miracolo, e riscattare ciò che poco prima ci era stato presentato come guscio vuoto, rituale insensato.

La sincerità del sentimento può ricondurre al significato originale quanto un uso distorto e prolungato ha reso logoro e inservibile: non si tratta in fondo della stessa operazione di restaurazione di senso che la poesia di Marcelli intende operare sulla letteratura, troppo spesso elemento decorativo di logiche di dominio?

46. Avvertiamo qui il riverberarsi di alcune questioni ancora incandescenti e ampiamente dibattute ai tempi della stesura del poema: nel maggio del 1974 si era votato il referendum sull'abrogazione della legge sul divorzio, da pochi anni in vigore; inoltre possiamo ricordare che fino al 1981 il «delitto d'onore» – menzionato nella stanza V del brano – godrà di un trattamento privilegiato, con pene attenuate, nel Codice Penale. Così recitava l'articolo 587: «Chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni. Alla stessa pena soggiace chi, nelle dette circostanze, cagiona la morte della persona che sia in illegittima relazione carnale col coniuge, con la figlia o con la sorella». Anche questo immediato legame con l'attualità potrebbe costituire una delle ragioni dell'accantonamento dell'episodio.

.....

.....

# *Marcelli è grande e Cristicchi è il suo profeta*

DI FRANCO ONORATI

Se non in questo numero, in quale altro?

Parlare del poema di Elia Marcelli, come fanno Lasorsa e Pettinicchio con i rispettivi loro scritti, ignorando l'impegno militante con il quale ormai da due anni Simone Cristicchi va diffondendo in Italia e all'estero le ottave de *Li Romani in Russia* sarebbe imperdonabile. Siamo di fronte a un "caso" di segno positivo, non frequente nella storia di un testo poetico: il caso cioè di un'opera letteraria che ispira una riflessione critica e stilistica che coinvolge il mondo accademico e gli studiosi del dialetto: un mondo cioè per sua natura circoscritto; ma a tale riflessione si accompagna una fortuna teatrale che ne dilata la diffusione, conquistando un pubblico non specializzato.

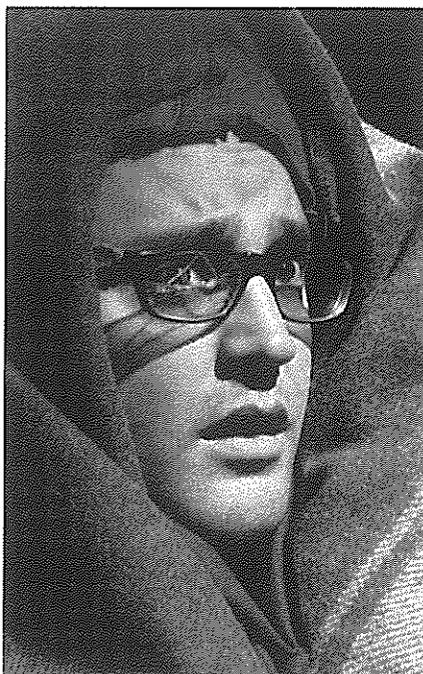
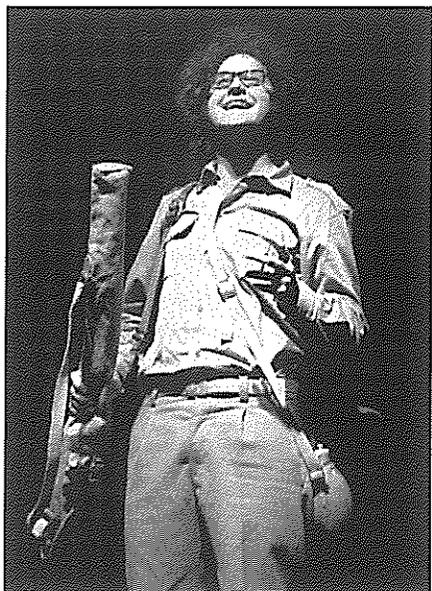
L'incontro con il poema di Marcelli ha fatto emergere nel cantautore romano una vocazione che era probabilmente implicita nella sua formazione e che aspettava un'occasione che la facesse emergere, rivelando lo spessore di una persona capace di andare oltre la vittoria a un festival di Sanremo, per affiancarsi in modo originale a quella generazione di affabulatori – come Marco Paolini o Ascanio Celestini – che hanno restituito alla scena un'impronta politica, nel senso più alto del termine.

I presupposti di questa maturazione si erano del resto già manifestati qualche tempo dopo il successo sanremese del 2007: il nostro "ricerc-autore" (come si diverte a definirsi) iniziò a girare l'Italia degli ex manicomi, a leggere le lettere dei degenti, scrivendoci sopra uno spettacolo che già era teatro-canzone, ironico e commovente; ha continuato poi rievocando i canti delle miniere di Santa Fiora, per appro-

dare infine al «racconto di una guerra a millanta mila miglia», come recita il sottotitolo che ha voluto dare al monologo ricavato dal testo di Marcelli. Risale all'agosto 2009 un'intervista pubblicata su «L'Unità», nella quale, rispondendo a chi gli chiedeva qualche anticipazione sullo spettacolo dedicato alla Campagna di Russia, così rispondeva: «È la riduzione di un'opera del poeta romano Elia Marcelli fatta da Marcello Teodonio, professore e studioso di testi romaneschi. Marcelli fu uno dei pochi "straccioni" a tornare vivo dalla spedizione in Russia assieme a mio nonno e scrisse quest'opera grandiosa tutta in ottave. L'idea mi è nata dal fatto che mio nonno quando era in vita non mi raccontava mai niente di quella guerra, faceva fatica a rievocare ciò che aveva vissuto. Dunque ho pensato di colmare il vuoto e ho scoperto un'opera che fa commuovere ma anche sorridere, in cui il dialetto rende tutto più vivo, più reale e anche drammatico. Riesce a smascherare in maniera plateale ciò che è stato il fascismo. Mussolini pur di esserci al momento della spartizione della torta ha ritenuto che si potessero sacrificare 200mila italiani, tutti ragazzi giovani come mio nonno, che aveva 18 anni».

E all'intervistatore, che constatava il crescente orientamento di Cisticchi verso il teatro-canzone e verso l'impegno civile, così replicava: «Credo fermamente che chi fa il mio mestiere abbia un ruolo importante: raccontare cose che riguardano la memoria, la storia e il mondo in cui viviamo oggi. È una cosa che sento molto, al di là del pubblico che può anche diminuire a seconda dei progetti. Lo spettacolo *Canti di miniera, d'amore, vino e anarchia* con il coro di Santa Fiora ad esempio è nato per gioco ed è diventato un tour di venti date. Questo significa che la gente ha voglia di vedere spettacoli che non siano allineati, che non si esauriscano solo nella consueta formula del concerto».

Quella scelta è risultata vincente e da allora i passaggi in TV – ricordo la partecipazione al programma *Parla con me* del maggio 2010 – e le repliche in teatro si sono susseguite con ritmo crescente; la tournée italiana ha toccato piazze grandi e piccole, come Brescia, Bardonecchia, Torino, Sezze, Brugherio, Genova, Ancona, Radda in Chianti, Viterbo, Arezzo, Serravezza, Monza, Barberino di Mugello, Camerino, Roma (in due teatri: Biblioteca Quarticciolo e Tor Bella Monaca), Potenza Picena, Follonica e Matera. L'elenco, fornitomi dallo stesso Cisticchi, è aggiornato per difetto, risalendo al novembre dello scorso anno, ai giorni cioè immediatamente successivi al debutto dello spettacolo a Mosca, del quale abbiamo già riferito sulla nostra rivista. Al rientro in Italia così Cisticchi commentava con me quella eccezionale



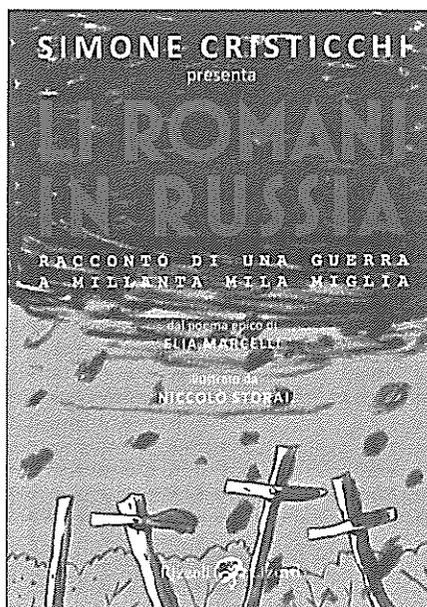
*Simone Cesticchi in alcuni momenti dello spettacolo portato in tournée.*



esperienza: «sono appena rientrato da Mosca, dove ho debuttato con lo spettacolo davanti a un pubblico strapieno di russi e italiani che, commossi dal racconto, mi hanno applaudito per quasi 5 minuti, riempiendo il mio cuore di gioia per questo evento davvero straordinario. Ho conosciuto anche le persone dell'Istituto Italiano di Cultura, che mi hanno parlato del vostro bellissimo progetto legato a Belli e Gogol', cui lei parteciperà nei prossimi giorni».

Richiesto di chiarire ulteriormente le motivazioni che lo hanno portato ad inserire stabilmente nel suo repertorio un monologo tratto da *Li Romani in Russia*, così Criticchi, partendo da un dato biografico della sua famiglia, mi ribadiva il senso della sua scelta: «Mio nonno si chiamava Rinaldo, fece parte della Divisione Torino, e fu uno dei pochi a tornare, ma non volle mai raccontarmi niente di questo episodio della sua vita. Quando casualmente ho ascoltato per la prima volta questo testo, durante una lettura del prof. Teodonio, ne ho subito capito l'importanza e l'indubbia grandezza. Fin da subito ho pensato che avrei dovuto fare qualcosa per far conoscere questo capolavoro a un pubblico più vasto! Incredibile: il poeta Elia Marcelli riesce a descrivere l'orrore della guerra con la poesia! Una sfida veramente ardua, che a mio parere ha vinto senza dubbio. L'idea del monologo è arrivata un po' dopo, ma è stata comunque una folgorazione. In fondo, l'idea è quella di fare uno spettacolo di teatro civile, che racconta l'episodio più drammatico della seconda guerra mondiale, utilizzando per la prima volta la lingua del popolo, il dialetto. Inoltre, la novità assoluta di un testo del genere, soprattutto se rappresentato a teatro, è nell'uso dell'ottava classica, la metrica dei grandi poemi epici come l'*Orlando furioso* o la *Gerusalemme liberata*. L'ottava, inoltre, è la metrica dei cantastorie, dei "cunti" siciliani, e dei poeti improvvisatori (o a "braccio"), di cui ancora oggi sopravvive un non troppo sparuto gruppo di esponenti tra il Lazio e la Toscana. Quindi, in un secondo momento, pensando al ruolo dei cantastorie per le antiche civiltà, ho pensato che questo testo dovesse essere "detto", oltre che "letto"; ed ho cominciato ad imparare a memoria i primi capitoli. Dopo tre mesi e mezzo di lavoro continuo sulla memoria, sono diventato padrone del testo, ed ora fa parte di me. Per mia fortuna ha accettato di lavorare alla regia dello spettacolo un grande uomo di teatro e di cinema, come Alessandro Benvenuti, che sicuramente sarà un importante supporto per me. Un ringraziamento particolare va alla persona e al lavoro di Marcello Teodonio, senza il quale non avrei mai scoperto questo testo e questa avventura non sarebbe mai partita».

Lo spettacolo di Cisticchi, cui mi è capitato di assistere a Roma, è corredato da un “programma di sala” del quale riproduciamo la copertina: come si può notare il poema è illustrato da Niccolò Storai: in merito a queste illustrazioni, nella prefazione al libro Cisticchi scrive: «Nell’interpretazione grafica e nei bellissimi disegni di Niccolò Storai, troviamo in forma inedita l’orrore della guerra, la disperazione dell’uomo che si sporca le mani col suo stesso sangue, costretto dagli eventi a non riconoscere più suo fratello, nemmeno il suo amico o i propri commilitoni. In effetti, l’assenza di



“buonismo” e di qualsiasi edulcorazione dei fatti, la schiettezza della lingua di Marcelli, lo stile cinematografico della narrazione, sono solo alcuni elementi che mi hanno convinto a lavorare su questo testo, immaginando uno spettacolo, trasformandolo poi in monologo teatrale [...]. Penso sia fondamentale mantenere viva una memoria attraverso la lettura, la conoscenza della storia “tra le righe”, sia che si tratti di ricoverati in manicomio, che di soldati semplici di fanteria è un modo per vendicarli, per riscattare quei corpi dall’anonimato: un piccolo gesto di riconoscenza per le persone inghiottite dal vortice della storia»

Bravo Cisticchi!

.....

.....

# *Su e giù per Ponte degli angeli*

## La poesia “girovaga” di Mario dell’Arco

DI MARIALUIGIA SIPIONE

Recensendo nel 1946 la silloge poetica *Taja ch’è rosso*, Pietro Paolo Trompeo e Antonio Baldini davano il via al caso Mario dell’Arco, caso che – da quel momento in avanti – avrebbe coinvolto critici, scrittori e intellettuali del calibro di Leonardo Sciascia e don Giuseppe De Luca, Pier Paolo Pasolini e Muzio Mazzocchi Alemanni, Silvio Ramat e Pietro Pancrazi, Carlo Bo e Giorgio Vigolo, Pietro Gibellini ed Emerico Giachery, Franco Onorati e Lucio Felici.<sup>1</sup>

A quell’altezza, Mario Fagiolo (questo, com’è noto, il vero cognome del poeta) è un quarantunenne che esercita la professione di architetto e che ha all’attivo, in collaborazione con Mario Ridolfi, quello che è a tutt’oggi considerato uno dei capolavori dell’architettura del ventennio, il Palazzo delle Poste di piazza Bologna a Roma. Dal 1946, da quei giudizi lusinghieri espressi da Baldini e Trompeo, il suo *nom de plume* sarà più volte associato a quello del grande rivale, Trilussa,<sup>2</sup> e a quello del grande maestro Giuseppe Gioachino Belli.

Architettura e poesia, dunque, si delineano da subito come due poli

1. Una sintetica ma ben rappresentativa panoramica di giudizi critici e di pareri di lettura sull’opera di Dell’Arco si trova in appendice a *Roma di Mario dell’Arco: poesia e architettura*, Catalogo della mostra, Roma, Fondazione Marco Besso, 4-28 ottobre 2005; Istituto Nazionale di Studi Romani, 13 dicembre 2005-18 febbraio 2006, a c. di Marcello Fagiolo e Carolina Marconi, Roma, Gangemi, 2005, pp. 141-145.

2. E proprio su Trilussa, un inedito Dell’Arco critico letterario scrive nel 1951 *Lunga vita di Trilussa*.

interdipendenti e attivi anche quando la scelta dell'attività letteraria, da parte di Fagiolo, sarà netta e assoluta.

Si sarebbe legittimati a ricavare, da quello che ho appena detto, una contrapposizione manichea tra *homo faber* e *homo fictus*, tra uomo di scienza e uomo di fantasia, tra mentalità rigorosa e mentalità creativa: il che costituirebbe di per sé un luogo comune, se non fosse che lo stesso Dell'Arco teneva a marcare la differenza tra le due realtà, un obiettivo che perseguiva sia mantenendo una netta distinzione tra i due nomi (con un curioso senso antifrastico, dato che "Fagiolo" pertiene al mondo della cultura, e che "Dell'Arco" si attaglia a quello della natura), sia rilasciando dichiarazioni come la seguente:

Attenzione! Se mi vedi sul ponte d'una casa in costruzione, alle prese col colore d'un intonaco o la sagoma d'una cornice, sono Mario Fagiolo. Se invece mi trovi a pancia all'aria in un prato, intento a fare il sollettico alle nuvole, col filo d'erba che tengo in bocca, non c'è da sbagliare: sono Mario Dell'Arco.<sup>3</sup>

Ecco che allora la vera contrapposizione tra le due "tensioni" sembrerebbe essere di tipo dinamico, come se il polo del movimento spettasse all'architetto e quello della stasi al poeta (impressione corroborata anche da poesie come *Accidia*, una sorta di manifesto meta-letterario).<sup>4</sup>

Ma è vero anche il contrario: perché se l'architetto è colui che plasma, programma e fissa la materia in una forma immutabile, il poeta – o meglio quel particolare tipo di poeta che ha incarnato Dell'Arco – è colui che a quella stessa materia ridà vita, come quelle «colonne grigge [...] / col cappello / fori de moda» che «vanno in carosello»;<sup>5</sup> o il cavallo di Castore che al Corso «lassa l'occhi / addosso a la vetrina»,<sup>6</sup> o ancora quel san Pietro che il poeta ci ha abituato ad immaginarci in pose quotidiane e secolari.

Notiamo quindi come quello del poeta sia un movimento di tipo

3. Cfr. quanto riportato nella sezione *Dell'Arco su Dell'Arco: spunti per una autobiografia*, del volume *Roma di Mario dell'Arco*, cit., p. 40.

4. Nonostante sia probabilmente una delle più note, riporto il testo (così come apparve nella raccolta del 1946) della lirica *Accidia*, data l'importanza che riveste per il presente discorso: «Chi più de me? Me sdraio in mezzo ar prato, / tra papaveri e bocche-de-leone, / e me sento er padrone der creato. / Ma er celo è troppo limpido: / pescò una macedonia ner pacchetto / e fo nasce una nuvola, / così domani piove e resto a letto».

5. Ho estrapolato un paio di versi dalla poesia *Tempio de Vesta*, inserita nella silloge *Taja ch'è rosso*.

6. *Er cavallo de Castore* è compresa nella raccolta *Roma 18 Poesie* del 1956.

eversivo, sia perché usufruisce di uno strumento linguistico ben preciso, più duttile e malleabile dell'italiano (a tal riguardo, il poeta dichiarava di aver appreso dalla viva voce della madre quanto metaforico e delicato potesse essere il romanesco),<sup>7</sup> sia perché, diversamente dal progettista, che è al servizio delle leggi della fisica e che a quelle deve sempre obbedire, il poeta può infrangerle (e penso alla cupola di San Pietro che «s'apre a spicchi come un portogallo»;<sup>8</sup> o ancora a quelle cupole «gonfiate» a fiato da Borromini e Michelangelo, più mastri vetrai, mi verrebbe da dire, che non architetti e progettisti).<sup>9</sup>

Ma soprattutto mi sembra che ci sia, in quello poetico, un moto di ricomposizione. Rispetto all'architetto, che si impone sulla natura ed ha uno sguardo proiettato sul mondo esterno, il poeta si fa forte di uno sguardo interiore, che rispetta quel mondo esterno al quale si avvicina con tocco leggero, cercando di entrare in contatto con gli altri esseri viventi, accomunati tutti dal dolore universale. Lo percepiamo chiaramente nelle poesie elegiache (quelle dedicate alla morte del primo figlio,<sup>10</sup> o ancora nel *Vangelo secondo Mario dell'Arco*, la *plaque* del 1983), e ce ne accorgiamo consultando la bibliografia critica sul poeta, che di volta in volta ha evidenziato una «deliziosa delicatezza» (Antonio Baldini), una certa «malinconia, anzi la tristezza e qualche volta sin la tetraggine» (don Giuseppe De Luca), una predilezione per la «mezzatinta» dei sentimenti (Ettore Paratore), o ancora una certa «funebre grandezza» (Fortunato Bellonzi).<sup>11</sup>

Vi è però tutta un'altra componente (tra l'altro, costituisce la fetta più cospicua della sua produzione poetica) che non si può risolvere né nel dinamismo dell'*homo faber*, né nella stasi contemplativa del poeta e che, mi sembra, si caratterizzi per un'«estrosa leggerezza» (nella felice sintesi di Giachery). C'è una parte del *corpus* dell'archiano che trae ispirazione dal passeggiare del suo autore. Non ci troviamo, in queste

7. Numerose le attestazioni di riconoscenza e di gratitudine nei riguardi della figura materna; la contrapposizione tra il tedesco e l'inglese, frutto della scolarizzazione, e il romanesco, appreso in casa, verrà puntualmente richiamata dal poeta in ogni sua rievocazione biografica.

8. Così nella poesia *Er giorno der Giudtzzio*, una delle più esemplificative della carica visionaria ed eversiva della poesia dell'archiana.

9. Come recita la lirica dal titolo *Cuppole*, su cui la critica si è puntualmente soffermata.

10. Il rimando è alla raccolta *La stella de carta*, risalente al 1947, tutta o quasi modulata su toni intimisti e quasi in odor di *Ecclesiaste*.

11. Rimando ai giudizi critici riportati tra le ultime pagine di *Roma di Mario dell'Arco*, cit.

poesie, di fronte all'uomo che fa, che ha un compito preciso da assolvere, né di fronte al poeta che si interroga sul fato e il destino dell'uomo, bensì a un personaggio che cammina, vaga, si perde tra le cose, attraversa la città di Roma con fare svagato o distaccato da una finalità ben precisa. Respiriamo un'aria calviniana, ci sembra di trovarci dentro una delle storie di Marcovaldo, anche perché spesso l'io lirico dell'archiano viene "trovato" dalle cose, diventa partecipe delle trasformazioni più intime del mondo, assiste a metamorfosi che non sappiamo se siano reali o frutto della sua immaginazione, ma poco importa: ciò che risulta chiaro, è che egli non si affanna in cerca di qualche epifania di portato ontologico. Dello stesso parere è Lucio Felici, per il quale

la trasformazione, nella sua poesia, investe tutto: piccoli oggetti della vita quotidiana, monumenti della città (e qui può avere agito il Vigolo dei "fantasmi di pietra"), i ponti, le innumerevoli cupole che si sollevano in cielo simili a palloncini. E poi le cose e i fenomeni della natura: i fiori, le piante, gli alberi, il sole, l'acqua, la notte...<sup>12</sup>

L'occhio che contempla queste trasformazioni spesso si abbandona – come si evince da una lettura anche solo rapsodica dei testi – a una sorta di ingenuo antropocentrismo, per cui gatti, alberi, fiori, nuvole e statue pensano e agiscono come farebbe, nelle loro stesse condizioni, non tanto un poeta o un *raisonneur*, ma l'uomo comune. Ecco quindi che la speranza, per il personaggio di queste brevi composizioni, coincide con un bel piatto di insalata mista in cui affondare la forchetta (*Verde più verde*);<sup>13</sup> una delle massime soddisfazioni è «sputare in testa» a chi smonta dall'automobile (*Er gusto mio*),<sup>14</sup> e la poesia si deve accompagnare ad almeno tre portate perché «solo a panza piena / s'apprezza» (*A un amico*).<sup>15</sup>

Entra nelle case, questo sguardo girovago, che parte dal mercato (la prima raccolta, quella del 1946, ripropone onomatopeicamente il grido del cocomeraro), ma mai diventa semplice omaggio al popolare o al macchiettismo. Conosce a fondo la mitologia, il personaggio dell'archiano, e in questo molto si distanzia da quel creativo popolano pop-

12. Così L. FELICI, *L'“innovatore” della poesia romanesca*, in *Studi su Mario dell'Arco*, a c. di F. Onorati con C. Marconi, Roma, Gangemi, 2006, p. 46.

13. Testo che compare nella silloge *Poesie 1942-1967*, pubblicata nel 1967.

14. Nell'omonima raccolta del 1953.

15. *A un amico* è inserita nella silloge *Poesie 1942-1967*.

mitografo di Belli, che confonde e riscrive le vestigia della Roma classica; ancora, si fa permeare da visioni e apparizioni che si dischiudono senza grosse difficoltà a chi si prende la briga di attraversare la città di Roma tenendo gli occhi e le orecchie ben aperti: ce lo dimostrano poesie come *Funtana dell'Api*, *Piazza San Pietro*, *Bolle de sapone*.

Non vi è il tentativo, a mio avviso, di imitare una superficiale e fanciullesca leggerezza, né si nasconde una qualche volontà allegorica, nelle immagini che ci vengono proposte: le bolle di sapone tali sono e tali è giusto che restino nell'interpretazione del lettore.

Potremmo essere riconoscenti a Dell'Arco anche solo per la grazia aerea delle immagini e per aver saputo declinare il duro romanesco (che già Belli aveva definito «sconcia abietta buffona favella») in una forma melodiosa di italiano dialettale. Eppure, quella appena «attraversata» è una produzione tutt'altro che scevra da trascendenza e che si può leggere, secondo me, come il *trait d'union* tra le due diverse componenti che ho tratteggiato prima (la dimensione pragmatica dell'architetto *versus* la natura speculativa del poeta).

Credo infatti che proprio grazie allo sguardo mobile dell'io lirico il lettore possa calarsi nei panni ora del merlo, ora del gabbiano, ora di quei fiori a cui va prescritta una «cura di vitamine»,<sup>16</sup> ma anche in quelli del picchio che ausculta l'albero malandato,<sup>17</sup> e ovviamente anche in quelli dell'albero stesso. Vi è, evidentemente, il rifiuto di una qualsiasi illuminazione, manca senza dubbio quell'ansia montaliana dell'individuare una «maglia rotta nella rete che ci stringe»... Ma attenzione, però, a non cadere nella trappola: Mario dell'Arco non è Walt Disney e i suoi animaletti antropomorfizzati e parlanti qualcosa ci dicono.

Ci troviamo dunque di fronte a delle epifanie ontologiche? Direi di no, dato che il varco che consente al poeta di squarciare la superficie delle cose viene sempre nascosto, coperto, da quell'ingenuo antropocentrismo che ho già richiamato. Potremmo, piuttosto, chiamarle «anti-epifanie» o «epifanie alla rovescia», dal momento che, anche quando si trova di fronte a un'ape, a un cavallo o a un'aiuola di margherite, anziché lasciarsi permeare dalla realtà che gli si propone, il personaggio dell'archiano la illumina con la propria individualità e peculiarità psicologica. La sua poesia, dunque, ci propone un Mario dell'Arco ora «camuffato» da filo d'erba, ora da colomba, ora da blocco marmoreo.

16. Ovviamente richiamo la poesia omonima, pubblicata nella raccolta *Taja ch'è rosso*.

17. Mi rifaccio alla deliziosa *Er picchio*, pubblicata nel 1953, nella raccolta *Er gusto mio*.

Quando questo avviene, alle volte si ingenera nel lettore un risultato bonariamente comico, ma spesso – almeno così mi pare – questo procedimento lascia affiorare il profondo ritegno del poeta, che preferisce schermare le proprie considerazioni sulla realtà mantenendo per sé uno sguardo ondivago. Del resto, se l'occhio dell'io lirico si cristallizzasse sulle cose, avvertirebbe, in tutta la sua brutalità, quel dolore e quella sofferenza di cui ha dato espressione nelle raccolte (penso a *Stella de carta*, al *Vangelo...*, e alle altre menzionate prima), quasi unicamente dedicate a toni mesti, crepuscolari e meditativi.

La possibilità di nuove visuali e nuovi entusiasmi è subordinata alla possibilità di mantenersi “liberi”, evitando di restare troppo invischiati nella materia: solo così il personaggio di Dell'Arco può godere delle trasformazioni che gli propongono la Roma monumentale e la lussureggiante natura di Genzano; solo così – con la coda dell'occhio – può sinotticamente intravedere il movimento del gatto-arcobaleno e delle statue sul ponte degli Angeli, quel ponte che: «È cascato pe' sbajo sopra ar Tevere. L'angioli, boni boni, / se so' appollati su li murajoni» e che, «ar segnale, apreno l'ale / e riporteno er ponte in Paradiso».<sup>18</sup>

E quest'ultima citazione credo aiuti anche a spiegare il titolo del mio contributo: andare su e giù per ponte degli Angeli, per un poeta come Mario dell'Arco, significa ribadire la componente tangibile, architettonica della Roma barocca (e quindi rispettare i propri studi di urbanistica e storia dell'arte); umanizzare le statue che sovrastano il ponte (e quindi dare libero sfogo alla propria fantasia e creatività), ma anche ribadire la liceità e la bellezza dell'andare peregrinando, senza vincoli, senza pensieri, per la città che si ama.

Ovvero, per dirla con altri romani illustri, di erigere il proprio personale “monumento” alla “città dell'anima” per antonomasia: Roma.<sup>19</sup>

18. Ovviamente cito scorciando da *Ponte dell'angioli*, poesia della prima raccolta dell'archiana (e dopo titolo di un'altra silloge di testi).

19. Sulle possibili tangenze Dell'Arco-Vigolo, rinvio a P. GIBELLINI, *La poesia dialettale fra realtà e lirismo: da Di Giacomo a Dell'Arco*, in *Studi su Mario dell'Arco*, cit., p. 37

# Giorgio Vigolo tra musica e poesia

DI MAGDA VIGILANTE

Alle varie attività svolte da Giorgio Vigolo come poeta, narratore, filologo editore del Belli, critico letterario, si aggiunse, a partire dal 1945, anche quella di critico musicale, esercitata dapprima sul quotidiano «L'Epoca» e, in seguito, su «Risorgimento liberale», «Il Mondo», fino alle ultime cronache musicali del 1975 apparse sul «Corriere della sera». Nello stesso arco di tempo egli teneva in RAI anche diverse rubriche radiofoniche d'argomento musicale.

Nella prefazione al volume *Il canocchiale* [sic] *metafisico*,<sup>1</sup> Vigolo dichiara di avere accettato a malincuore il nuovo incarico in quanto lo costringeva ad impiegare gran parte del proprio tempo a seguire concerti, opere liriche e a scriverne sui giornali con scadenze stabilite. In questo modo era distolto forzatamente dall'attività letteraria e con amarezza il poeta si chiedeva se

i molti manager del suo talento che lo hanno tenuto per tanti anni al remo nelle loro galee non debbano rispondere di aver tolto alla nostra letteratura chissà quanti bei libri, romanzi, confessioni, ricordi della sua lunga e travagliata esistenza che avrebbe potuto scrivere senza l'incubo pendolare degli articoli della radio.<sup>2</sup>

Tuttavia, non a caso gli amici Moravia, Piovene, ma soprattutto De-benedetti, gli avevano offerto l'incarico di critico musicale per «L'Epoca». Infatti – lo sottolineò spesso nelle interviste e negli scritti au-

1. G. VIGOLO, *Un poeta all'Opera in Il canocchiale metafisico*, Roma, Edizioni della Cometa, 1982, pp. 7-15.

2. Ivi, p. 10.

tobiografici – era vissuto fin dalla nascita in un ambiente dominato dalla musica: suo padre, funzionario del Ministero della Marina, si esibiva volentieri come baritono; la madre aveva una bellissima voce da contralto e lui stesso, oltre ad aver passato gran parte della sua vita sugli spartiti per pianoforte, aveva assiduamente frequentato, fin dai primi decenni del Novecento, i concerti e i melodrammi rappresentati all'Augusteo e al Teatro Costanzi.

Vigolo riteneva tuttavia che l'attività di critico musicale avesse spezzato il preesistente equilibrio tra il tempo dedicato alla musica e quello dedicato alla letteratura a svantaggio di quest'ultima. Fu solo a partire dal 1965, con la rubrica radiofonica *Musica e poesia*, in onda fino al 1975, che il nostro poté tornare a dedicarsi equamente alle due grandi passioni della sua vita.

Occorre a questo punto precisare che, per sua stessa ammissione, Vigolo fu un critico musicale particolare, non certamente tecnico. Amava, infatti inserire nelle proprie cronache musicali diverse considerazioni di carattere sia letterario che filosofico. D'altra parte anche la sua poesia e la sua prosa erano contraddistinte da una raffinata sensibilità musicale: egli amava organizzare il discorso poetico o narrativo in un'accorta orchestrazione degli effetti sonori creati dalle parole e dai periodi. In un taccuino regalatogli dal poeta Arturo Onofri, suo amico, sotto la data 1921 egli aveva trascritto con il titolo *De musica et amore*<sup>3</sup> una serie di riflessioni sul potere esercitato dalla musica sugli uomini. L'anno successivo le riflessioni furono edite con il nuovo titolo *Aforismi. Sicut amor musica* nel quindicinale «Le Cronache d'Italia».<sup>4</sup> In esse Vigolo attribuiva alla musica la stessa capacità di trasformazione operata sull'anima umana dall'amore per cui «l'amore e la musica sono le chiavi d'oro che sprigionano l'anima dal serrato carcere dell'individuazione e la liberano a vibrare dell'universa vita».<sup>5</sup>

Nella prima trasmissione radiofonica di *Musica e poesia* andata in onda il 27 febbraio 1965 con il titolo *Leopardi e la musica*,<sup>6</sup> Vigolo affronta subito il tema della scissione che, a un certo punto, si verificò tra queste due arti nella cultura italiana, indagando l'atteggiamento verso la musica di uno dei massimi poeti italiani. Dai riferimenti alla musica contenuti nello *Zibaldone* si evince, a parere di Vigolo, che il poeta «risenti del tradizionale disprezzo che i letterati italiani dopo il Cinque-

3. Biblioteca Nazionale di Roma, Archivio G. Vigolo, A.R.C. 16, Sez. L/4.
4. Cfr. a. I, fasc. 2 (5 luglio 1922), pp. 72-73.
5. A.R.C. 16, Sez. L/4, c. 34v.
6. A.R.C. 16, Sez. F III/3a, cc. 7-20.

cento ebbero per i musicisti (a differenza di Dante che tanto esaltava il suo Casella)». <sup>7</sup>

In effetti Leopardi non apprezzava la musica strumentale, ma risentiva piuttosto del gusto musicale italiano del primo Ottocento che privilegiava quasi esclusivamente il melodramma. Citava spesso Rossini e lodava la voce di un famoso soprano del suo tempo, Angelica Catalani. Pur partendo da questa constatazione, Vigolo riesce però a capovolgere il giudizio sui limiti musicali – se così possiamo definirli – del grande poeta grazie alla sua notevole cultura musicale, ma soprattutto grazie alla sua innata predisposizione a cogliere la musicalità intrinseca al verso poetico.

Lo studioso nota con finezza come Leopardi avesse chiamato *Canti* la raccolta delle proprie poesie in sintonia con il coevo canto della musica lirica ottocentesca e come fosse tuttavia riuscito a superare il gusto musicale del tempo, come rivelerebbe il celebre verso iniziale di *A Silvia* in cui il settenario si dilata in più ampia misura come in tre lente spaziose battute musicali: «Sil viarimém briancóra», nelle quali la musicalità metrica del Leopardi non è più operistica e melodrammatica ma si rivolge a qualcosa di più interiore di più intimo tale da rendere plausibile il paragone con la musica strumentale. <sup>8</sup>

Questa considerazione può estendersi anche agli «andanti» con cui si aprono *Le ricordanze* oppure *L'infinito*, così intensi, calmi e di profondissima interiorità, al punto da sembrare «vibrati su corda di violoncello o dagli archi di un quartetto». <sup>9</sup> Vigolo si spinge fino a ritrovare nella poesia leopardiana l'eco degli *Adagi* quasi contemporanei di Beethoven: il primo tempo della *Sonata al chiaro di luna*, il Largo e Mesto della *Sonata in re maggiore* – sicuramente ignorati dal poeta – ma assorbiti per una misteriosa osmosi. La poesia di Leopardi va oltre i limiti rappresentati dall'Italia del melodramma e mostra affinità con la più alta musica strumentale dell'epoca. Vigolo suggerisce questa ardita interpretazione, applicando a Leopardi, in chiave musicale, il proprio ideale di sintesi tra romanticismo e classicismo a cui tendevano in quel periodo storico sia la musica che la poesia.

Nelle successive trasmissioni Vigolo affronta la sfida di individuare elementi letterari nelle composizioni di grandi musicisti, analizzando il complesso rapporto tra musica e poesia «principalmente attraverso queste due modalità di ricerca». D'altra parte egli si autodefiniva in un

7. Ivi, c. 11r.

8. Ivi, c. 17r.

9. *Ibid.*

epigramma *musicus inter poetas / poeta inter musicos*. Per il continuo intrecciarsi di significati e simboli presente nell'opera del grande compositore, Vigolo non esita quindi a intitolare *Bach poeta* la trasmissione andata in onda il 15 marzo 1969,<sup>10</sup> affermando che «non vi è parola, non vi è gesto, non vi è fatto naturale che non sia espresso con una corrispondente figura ritmica o armonica, con un vero commento temato».<sup>11</sup> Rivela una sua straordinaria e personalissima capacità di saper integrare analisi d'ambito musicale con nozioni letterarie o filosofiche, sottolineando per esempio come sia necessario nell'ascolto delle *Passioni* o delle *Cantate* di Bach fare attenzione anche al testo e alle intenzioni espressive o minutamente descrittive e pittoriche del compositore, altrimenti la comprensione della sua musica diventa parziale e unilaterale.

Vigolo si concentra in particolare sulla simbologia presente nella *Passione secondo Giovanni*, di cui lo stesso Bach versificò il testo utilizzando come modello un poema, allora in gran voga, sulla passione di Cristo del tedesco Barthold Heinrich Brockes. Attraverso la versificazione la *Passione* di Bach presenta legami con la poesia tedesca barocca, ma anche una rilevante componente mistica e pietistica che l'avvicina ai Romantici. Le pagine in cui questi elementi appaiono in maniera più evidente sono per Vigolo l'*Arioso n. 3*, suggestivamente definito *della Primula*, e l'*Aria n. 32*, o *Grande Aria dell'Arcobaleno*. Ambedue sono «delle vere e proprie contemplazioni musicali, dove l'azione drammatica della Passione si interrompe e l'ascoltatore è invitato a concentrarsi su alcune immagini dolorose che la musica gli propone».<sup>12</sup>

La prima di esse è una spina che sboccia in un fiore profumato di primavera, la seconda è un dorso solcato dalle piaghe della flagellazione che diventa un arcobaleno. Le parole dell'*Arioso* invitano il fedele a contemplare come sulle spine sia sbocciata la primula, fiore di gaudio che apre il cielo. L'immagine è veramente poetica e possiede anche un profondo significato mistico e forse esoterico.

Bach si rivela poeta della parola,

perché ad esprimere e sintetizzare immagine e simbolo usa un termine che contiene il cielo, *des Himmels*, e cioè il nome di un fiore, *Himmelsschlüsselblume* che in tedesco vale «la primula» ma che vuol dire letteralmente «fiore chiave del cielo» e che insomma unisce tre simboli: fio-

10. Cit., A.R.C. 16, Sez. F II/41c, cc. 7-13.

11. Ivi, c. 7r.

12. Ivi, c. 9r.

re, chiave e cielo, in una sola parola. È senza dubbio una fitta condensazione di simboli e di antitesi in pochi versi, che sollecitano però una delle pagine musicali più singolari, Bach vi usa per la prima volta la forma originale dell'*Arioso*.<sup>13</sup>

L'*Aria n. 32* si propone come un'altra intensa contemplazione in cui Bach vede il dorso del Cristo solcato dalle sanguinose ferite come un cielo sovrastato da uno stupendo arcobaleno, simbolo della grazia. Vigolo però non si limita a mettere in luce le immagini simboliche, ma le pone in rapporto con la musica, notando come a una determinata immagine corrisponda una musica vasta, di particolare ampiezza ed elaborazione, nella quale viene affidato al tenore un lunghissimo gorgheggio sulla «o» di *Regenbogen* che in tedesco significa appunto "arcobaleno".

La vastissima cultura di Vigolo gli permette anche di trovare un segreto rapporto che unisce la spina con l'arcobaleno, spiegando la vicinanza dei due simboli nell'*Arioso* e nell'*Aria* di Bach: ricorda infatti una leggenda riportata da Plinio nelle *Storie naturali* a proposito di una spina chiamata *aspalato*, la quale possedeva la straordinaria capacità di emanare un profumo fortissimo e soavissimo se toccata dall'arcobaleno.

Ci siamo soffermati a lungo su questi due esempi per descrivere i procedimenti seguiti da Vigolo per rivelare il rapporto significativo che unisce poesia e musica. Da un lato, egli esamina la musicalità insita nelle opere di insigni poeti come Petrarca o Hölderlin – per citarne solo alcuni –, dall'altro analizza gli echi letterari presenti nelle composizioni di grandi musicisti come Beethoven, Wagner o il meno conosciuto Salomone Rossi, autore polifonico strumentale operante tra Cinque e Seicento. A proposito di Hölderlin, Vigolo<sup>14</sup> rileva come non sia stato mai esplorato il rapporto del poeta tedesco

con la musica in particolare, con la musica del suo tempo, con i musicisti e le loro composizioni che egli poteva suonare essendo vissuto nella Germania musicalissima di fine Settecento e principio Ottocento.<sup>15</sup>

13. Ivi, c. 10r.

14. A Vigolo si deve la migliore traduzione italiana delle liriche Hölderlin (*Poesie*, Torino, Einaudi, 1952), corredata da un fondamentale saggio introduttivo.

15. G. VIGOLO, *Quali musiche suonò Hölderlin?* Testo di una conferenza tenuta a Roma, a Villa Sciarra, il 28 ottobre 1966 e conservato nell'Archivio Vigolo, A.R.C. 16, Sez. I IV/7, c. 11r. Il testo della conferenza è una versione ampliata del testo dallo stesso titolo, letto il 27 marzo 1965, nella trasmissione radiofonica *Musica e poesia*.

Testimonianze coeve di suoi amici attestano che il poeta tedesco non solo aveva ricevuto una raffinata educazione musicale nel famoso collegio di Tubinga, ma era stato anche primo violino nell'orchestra del collegio. Anche in seguito, dal 1796 al 1798, durante il periodo trascorso a Francoforte nella casa di Susette Gontard Borkenstein, amata e immortalata come la Diotima dell'*Hyperion*,<sup>16</sup> il poeta dedicava gran parte della giornata alla musica che eseguiva insieme alla Borkenstein: «La presenza della musica nella vita e nella poesia di Hölderlin occupa un posto primario, è continua e specifica come forse in nessun altro poeta».<sup>17</sup>

Vigolo mette in evidenza come anche Leopardi fosse appassionato di musica; privo però di una vera educazione musicale, non suonava nessuno strumento e non apprezzava la musica strumentale, diversamente dal poeta tedesco, che suonava con abilità diversi strumenti e alcuni magistralmente, oltre ad avere una bella voce tenorile, come ricordano varie testimonianze.

Hölderlin, tuttavia, mantenne un silenzio assoluto sulla musica tanto nelle sue opere che nelle lettere, né ricordò mai composizioni o compositori del suo tempo. A parere di Vigolo questo silenzio può essere spiegato come un divieto a considerare la musica separata dalla poesia. Tale inibizione si potrebbe collegare sia alla sua totale ammirazione per il mondo greco, presso il quale la musica era condannata «come mollezza di costume», sia a una certa «disistima e diffidenza fra letterati e musicisti».

Il poeta continuò a suonare anche nei lunghi 37 anni della follia, quando alloggiava nella torre sul Neckar, affidato al falegname Zimmer che lo teneva a pensione. Se nulla sappiamo sui pezzi suonati in precedenza da Hölderlin, i poeti Waiblinger e Schwab testimoniano che durante la malattia suonava ancora il pianoforte, ma in modo molto anomalo: eseguiva infinite variazioni sullo stesso tema, per esempio sulle parole: *Mich fliegen alle freuden* («Tutte le gioie mi lasciano»), e questo – commenta Vigolo – è «l'unico titolo certo di una musica suonata da Hölderlin di cui ci sia rimasta un'indicazione».<sup>18</sup>

Per testimoniare il rapporto esistente tra musica e poesia, Vigolo ricorre anche ai numerosi suoi racconti dove l'elemento musicale ha un ruolo prevalente. In questo modo egli può attingere ad un esteso repertorio in quanto in molte prose la narrazione si dipana a partire da

16. F. HÖLDERLIN, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, Frankfurt, Insel, 2006.

17. Archivio Vigolo, cit., c. 12r.

18. Ivi, c. 31r.

suggerzioni musicali oppure vi sono vari riferimenti alla musicalità che pervade la stessa realtà quotidiana.

Nella trasmissione del 18 gennaio 1969<sup>19</sup> Vigolo rielabora un racconto risalente addirittura alla sua prima raccolta di prose edita, *La città dell'anima*.<sup>20</sup> Il racconto si sviluppa dall'intuizione fantastica che «[...] le nuvole possano vibrare di una loro musica tenuissima, che dei singolari fenomeni di rifrazione acustica se ne possano verificare, degli echi, delle iridescenze foniche».<sup>21</sup> Insieme ad alcuni amici, l'io narrante si reca sulla cima del monte Cavo, nei pressi di Roma, dove assiste allo straordinario fenomeno di riconoscere i mille suoni e rumori che, emessi nelle vie di Roma, echeggiano da una gigantesca nuvola la quale costituisce il doppio sonoro della città reale. Nel comporre i testi per le trasmissioni, Vigolo utilizza anche articoli di giornali opportunamente rielaborati, dimostrando come riferimenti musicali siano disseminati ovunque nella sua vasta produzione.

A volte mette a frutto la profonda conoscenza della propria città natale, amorosamente riscoperta nelle zone e negli edifici meno noti. Rievoca così antichi teatri ormai scomparsi, come quello di Tordinona, divenuto in seguito Apollo, che era nascosto in fondo a vicoli oscuri fra via dei Coronari e la riva del Tevere ancora senza muraglioni. Ricorda fra l'altro che proprio in quel teatro era stata rappresentata nel gennaio 1834 la *Norma*, con protagonista Giuseppina Ronzi, ammiratissima interprete del capolavoro belliniano, acclamata come la migliore dopo Giuditta Pasta.<sup>22</sup>

Al di là del valore musicale, la *Norma* presenta un singolare *pastiche* di motivi poetici, drammatici, religiosi, mitici e preistorici, del quale Vigolo svela i retroscena, mostrando la sua capacità di spaziare negli ambiti più disparati, dallo storico, al mitico, al letterario. In primo luogo riferisce il particolare poco noto dell'intervento della censura pontificia, la quale fece sostituire sui manifesti il titolo *Norma* con il sottotitolo *La foresta d'Irminsul* che si riferisce alla colonna o alla quercia di Irmino ovvero Odino o Wotan, oggetto di culto per i popoli nordici.

Ma il librettista del melodramma, Felice Romani, aveva adattato per il testo del melodramma la tragedia *Norma* che il drammaturgo francese Alexandre Soumet aveva rappresentato nel 1831 a Parigi. Poiché i

19. *Una notte a Monte Cavo* in Archivio Vigolo, A.R.C. 16, Sez. F II/41c, cc. 1-6.

20. Il racconto compare con il titolo *Il miraggio sonoro* nel volume edito a Roma dall'editore Studio Editoriale Romano nel 1923, pp. 17-27.

21. A.R.C. 16, Sez. F II/41c, c. 1r.

22. *La Norma a Tordinona*, A.R.C. 16, Sez. F II/41c, cc. 14-19.

romani chiamavano Normania la Normandia è possibile che il Soumet abbia voluto significare col nome Normà, la normanna, la donna del Nord, nome che suona meglio con l'accento francese, a parere di Vigolo, mentre in italiano suscita l'associazione con la norma giuridica o morale e, forse, per tale motivo era stato censurato.

Risalendo alle fonti del libretto di Romani, Vigolo nota come Soumet avesse a sua volta compiuto nel suo dramma un *pastiche* fra la *Medea* di Euripide e un episodio di *Les Martyrs* di Chateaubriand, in cui agisce un'eroina della Gallia druidica, Velleda. In questo incredibile intreccio di testi era scomparso del tutto il simbolico dolmen di Irminsul, simbolo della connessione di cielo e terra e quindi del mondo materiale con quello spirituale; e il librettista Felice Romani sostituì la quercia mitologica con quella dove Velleda/Norma eseguiva riti magici come sacerdotessa. Come si vede, da un semplice nome Vigolo ricava lo spunto per tracciare una affascinante ricostruzione letteraria, storica e filologica, qui necessariamente riferita per sommi capi.

Per Vigolo la musica non solo collabora alla creazione letteraria, ma permea in profondità la vita stessa di ogni uomo. Egli paragona i motivi che percorrono le singole esistenze umane a quelli della musica<sup>23</sup> perché «ambidue scorrono nel tempo, hanno le loro armonie e dissonanze, vanno verso le loro cadenze e il loro ultimo silenzio».<sup>24</sup> Ognuno di noi potrebbe ascoltare questi motivi, scoprire la loro segreta partitura dove si alternano i momenti in maggiore o in minore. La musica è così connaturata all'anima umana che può svelare il senso della propria esistenza a chi ha acquisito un particolare udito interiore.

Nell'ascolto si possono riconoscere i motivi che intonano come un corale nella nostra vita dalle origini fino al momento presente. Sviluppando nella sua completezza il paragone tra musica e vita umana, Vigolo arriva ad affermare che a colui il quale possiede l'orecchio più fine e la memoria musicale, non solo si rivela il motivo ancora incompiuto della propria esistenza, ma per la forza di propulsione insita nel motivo egli riuscirà a procedere oltre fino a profetizzare il proseguimento che già gli risuona nell'orecchio. Attraverso l'equiparazione tra lo svolgimento della vita umana e il dispiegarsi dei motivi musicali fino al loro compimento, Vigolo introduce una nuova e originale concezione della musica e ne pone in risalto il suo più alto e profondo valore.

23. Cfr. *I motivi della vita*, testo andato in onda il 12 aprile 1969. Il testo è conservato in cit., Archivio Vigolo, A.R.C. 16, Sez. F II/41c, cc. 31-35.

24. Ivi, c. 31.

## *Rustica Romana Lingua*

### Un premio per i prosatori in romanesco

DI LAURA FUSETTI

Sono passati già quattro anni da quel giorno in cui Stefano D'Albano ed io, stanchi degli innumerevoli e tutti uguali concorsi di poesia in dialetto romanesco, abbiamo deciso di fare noi un concorso, ma diverso, più nuovo e più interessante. Ne abbiamo parlato con Marcello Teodonio il quale, entusiasta dell'iniziativa, ha subito lanciato una sfida: «se deve essere un concorso nuovo ed originale, facciamolo in prosa». E così è nata *Rustica Romana Lingua* testimoniata dalla storia di Carlo Magno e dalla nascita delle lingue neolatine.

Quasi per gioco è così cominciata questa nuova avventura. Abbiamo subito coinvolto, per formare una prestigiosa giuria, il professor Eugenio Ragni, cattedratico insigne e la dottoressa Laura Biancini, responsabile della sezione romana della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

La premiazione della prima edizione abbiamo voluto avvenisse in Campidoglio per avere un battesimo istituzionale e beneaugurante.

Ma la nostra grande paura era: “parteciperà qualcuno al nostro nuovo concorso? O andrà rovinosamente deserto? Come reagiranno i poeti e gli scrittori in dialetto di fronte a questa novità?”

Man mano che si avvicinava la data della scadenza eravamo sempre più preoccupati, ma... miracolo! I lavori cominciarono ad arrivare tanti, belli e interessanti. Ricordi ma anche favole, episodi divertenti, commoventi e coinvolgenti. Insomma avevamo indovinato. A Roma c'erano tanti scrittori dialettali che conservavano nel cassetto i loro scritti senza la speranza di vederli mai pubblicati. Ma come respon-

sabile della casa editrice L'aura di Roma ho deciso che il premio per i lavori migliori era proprio quello di pubblicarli in un'antologia. Antologia unica anch'essa perché non esiste nulla del genere nel panorama editoriale romano. Così i nostri concorrenti, oltre ai riconoscimenti consegnati nel giorno della premiazione, hanno avuto anche la soddisfazione di leggere finalmente i loro scritti in una pubblicazione a cui abbiamo voluto dare una veste editoriale bella ed elegante.

Dopo il successo del primo anno che ha visto vincitore Paolo Proccacci con il racconto *Cenci*, è arrivata la seconda edizione. La nostra giuria è diventata ancora più importante con l'ingresso di un altro prestigioso cattedratico: il professor Claudio Giovanardi direttore del dipartimento di Linguistica dell'Università Roma Tre.

Tanti lavori anche nella seconda edizione, la cui premiazione è avvenuta, come per la terza e per la quarta, nella bellissima sede dell'Istituto di Studi Romani all'Aventino. Vincitrice Francesca Di Castro con il racconto *Fium'amante*.

Sempre più convinti è partita la terza edizione che ha visto vincitore Mario Tidei con *Quella strega de Cassandra*.

Come non indire una quarta edizione? Eccola qui. Partecipanti numerosissimi, ma soprattutto, e questo è accaduto di anno in anno, il livello letterario delle composizioni e la padronanza del dialetto sono cresciuti in maniera straordinaria, dandoci così la certezza che il nostro lavoro ed il nostro impegno non sono stati inutili. Lo scopo infatti era proprio questo: scoprire nuovi talenti che sapessero scrivere in un romanesco piacevole e impeccabile. Vincitore Giovanni Pace con *Fama a capisse*, originale colloquio, che riportiamo alle pagine seguenti, fra la statua del bersagliere e un passante romano.

Nell'antologia abbiamo pubblicato quindici racconti. Avvincenti, divertenti e interessanti ma la cosa che ci rende orgogliosi è che li leggerete scritti nel nostro nobile dialetto, diretto discendente della lingua dei nostri padri latini.

E per l'anno prossimo? Grandi innovazioni ed iniziative per festeggiare il quinquennio.

## *Famo a capisse*

DI GIOVANNI PACE

De statue a Roma ce n'avemo tante. Stanno lì che pareno fa la guardia a le piazze o a li monumenti, zitte, sempre co' 'n'aria de superiorità, com'a ditte: 'passa presto e nun me guardà tanto, che co' te nun ce vojo parlà. E' 'n peccato, perché quando che uno j'arivorge 'n'occhiata, sarebbe bbello de sentisse ariccontà le storie der passato, d'aritrovà l'idee de personaggi famosi de tanto tempo fa, magari ancora valide e 'n tantinello dimenticate. Certo, nun è propio sicuro si sò le statue che nun vonno parlà o semo noi che nun le sapemo interrogà ppiù.

M'è capitato, presempio, de fa tardi 'na sera e d'aritrovamme a Porta Pia, co' davanti 'na piazza che nun era quella che cognoscemo tutti, piena de machine, de busse, de rumore, 'n'inferno, 'nzomma, che nun vedi l'ora de scappà via. La nuttata era dolce, le machine poche e veniveno solo 'gni tanto, camminanno 'n punta de rote pe nun fa caciara. Forze fu pe sta carma 'nzolita che me venne voja d'affissà er Berzajere che, sur piedistallo suo, ner mezzo de la piazza, co' la tromba ne la sinistra, er fucile ne la destra e su la capoccia 'n disco volante co' le piume, stava a core nun se sa pe annà dove. Com'avete capito, a forza de guardallo, me venne 'n testa de provà a parlaje, de chiede quarche cosa: hai visto mai ch'arisponnesse? Me resi conto, però, che c'ereno du problelemi: prima de tutto penzai che, si è vero che le statue nun cianno voja de parlà manco si sò sedute, figuramose a rivorge 'na domanda a uno che core... e poi c'era er fatto che si er Berzajere, com'era quasi sicuro, veniva da luntano, che lingua parlava? Anche si lui m'avesse risposto, io l'avrei potuto capi?

Ner mentre che me ggiraveno ne la testa sti dubbi, me successe com'a Filumena. Ma no! Nun state a penzà a una de Trastevere! Vojo d'i Filumena... quella d'Eduardo, quella che sentì 'na voce ner vicoletto de Napoli. Defatti propio de 'na voce se trattava: «Ma che te stai a 'nventà! Te credi che nun l'ho capito che te 'nventi problelemi che nun ce sò?» M'arivortai pe esse sicuro de nun avé gnisuno accanto, penzai a quarche effetto strano de la cena co' l'amichi e de la romanella, poi me sembrò maleducato nun risponne:

«Aò, chi sei? Si sei 'n'omo fatte sotto e si sei 'na statua... Allora vor dì che nun hai capito gnente. Quando ch'ho detto che me sarebbe piaciuto de sentì parlà 'na statua, è chiaro ch'era 'no scherzo, volevo da dì che le scurture te ponno suscità drento quarcosa. Tu sei solo 'n po' de tonnellate de travertino e de bronzo: s'è mai sentito dì che li monumenti parleno pe ddavero?»

«Bravo! Devi da esse 'no scenziato! Ce volevi ggiusto tu pe facce sapé

che li monumenti nun parleno! Ma, vedi, ce sta 'n particolare ch'hai trascurato o che nun sai: io nun sò 'n monumento. Ma che perdo tempo a fa co' te, la corpa è tutta de voi Romani...»

«Noi Romani? Perché, tu de dove sei?»

«Lassamo sta, che t'arisponno doppo. Stavo a dì che voi, a Roma, quando che volete indicà Porta Pia, ve capita de dì: "La piazza indove ce sta er monumento ar Berzajere". Nun è accusi? Nun dite mai "La piazza indove ce sta er Berzajere der monumento"»

«Mo ho capito tutto: stanotte ho beccato uno che cià voja de cojonamme. Però, guarda, vojo sta ar ggioco. Spieggheme che c'è de diverzo tra quello che dichì tu e quello che se dice de solito a Roma»

«Te servo subito: si parli der monumento a quarcuno dàì pe scontato che quello nun c'è ppiù, mentre si dichì "er Berzajere der monumento" stai a indicà uno che c'è, magari nun se sa bbene in quale forma, ma c'è... c'è de sicuro e la statua der monumento è sortanto la figura de uno ch'è ancora vivo o, armeno, nun è morto der tutto. Mo hai capito chi te sta a parlà: so io, er Berzajere der monumento. Sì, lo so. Stai a penzà che sò 'n fissato, uno che vò spaccà er capello, ma nun è accusi. Er fatto è che quello che successe qui fu tanto granne che me sò aritrovato come impijato a sta piazza, a sta Porta... Sto qui da 'n sacco d'anni, ma mi xèro venuo... Cioè, volevo dì ch'ero venuto... »

«Ah, t'ho beccato: nun sei romano!»

«No. Mi son d'un piccolo paese del Veneto... Sò der Veneto, 'nzomma»  
«Oddìo, sto a parlà co' 'n cruccio! 'N cruccio, aggiugni, che parla come li romani! Ma come fai a parlà come me?»

«Ma no... Nun parlo come te. Er fatto è che tutti l'anni ch'ho passato su quer piedistallo, ner mezzo de sta piazza (e, credeme, n'ho 'ntese tante!), m'hanno fatto imparà er dialetto vostro. Pe nun vantamme troppo dimo che l'ho quasi imparato. Me capita solo, quarche vorta, de scivolà ne la parlata mia, si m'emoziono 'n po', si me capita de parlà de li posti 'ndo sò nato... Te stavo a dì, appunto, che ho lassato le tere mie, la famija, 'na morosa, sarebbe a dì 'n'innamorata, che ciavevo ar paese pe venì qui, a morì pe 'n'idea a ppochi metri da 'ndove semo adesso»

«E poi? Te sei impijato? Ma che vor dì... Io, si stavo ar posto tuo, me ne sarebbe tornato subito ar paesello. Vòi mette? Lassù, sia puro sotto forma de spirito, perché oramai eri morto, potevi arivedè li tu' parenti, la ragazza che te voleva bbene... che stai a fa qua: er cruccio 'n mezzo a li Romani? Nun te vojo scoraggià, ma te vedo male, speciarmente co' li tempi che coreno...»

«Ce lo so ch'è difficile da crede, ma quela famosa battaja ch'hanno aricontato mille vorte ne li libri de storia nun se svorze propio ner modo che sanno tutti. O, pe mejo dì, l'avvenimenti importanti sò quelli che

cognosci, ma ce fu anche, armeno pe me, quarcosa... quarcosa de mio perzonale che me fece decide de restà qua»

«E sarebbe?»

«Era l'arba de quer famoso 20 settembre der 1870. Stavamio accampati a Villa Torlonia a aspettà l'ordine pe l'urtimo attacco. Mentre che ce liti-gavamo pe avé l'onore de portà la bandiera se intese er comanno "Avanti per la Patria"... e fu tuto 'n gridar, 'no squillar de trombe, 'n metterser a cantar...

E po' attacar le mura che parevan un sipario per no véderla quela città: quela Roma sognada su' banchi de scola...»

«Guarda che stai a parlà da cruccio. Si vòì, te faccio cognosce 'n profes-sore de romanesco che te po' da n'addrizzata...»

«... le vie, le case antiche, li monumenti. Ce scoppiava er core a penzà che stavamio a fa la storia: la civirtà de Roma la stavamio a sposà co' quela de la Grecia antica, passanno pe la Sicilia, co' er Rinascimento de la Toscana, co' le Repubbliche Marinare... in altre parole stavamio a dà 'na capitale all'Itaja, che se chiamava Roma»

«Sì, me va tutto bbene. Ciai raggione. Però, tutte ste cose, le sapevamio ggjà. Forze voresti aggiugne che nun sempre ce l'avemo presenti... Parlo de tutti... 'n po' noi... 'n po' l'antri... Però, quela cosa che t'ha fatto restà... io nun l'ho ancora capita»

«Santa pasienza! Ti... no ti vol aspetar! Mo ciarivo, no? Le mura se comin-ciorno a sgretolà proprio ner punto 'ndove s'era previsto de fa la brec-cia: de fianco a la porta, a destra, senz'offenne Maria. Mano a mano che er bucio s'allargava, li botti de l'artijeria se faceveno ppiù radi, mentre che la porvere de li blocchi de muro che cadeveno s'ammischiava co' er fumo de li spari. Nun stavo a vede più gnente, me pareva d'esse ar paesello mio, quando che c'è la nebbia fitta e sei come drento a 'na bambacia. Sò momenti ch te pare d'esse solo e de vive 'n sogno. Ma, si sogno fu, ce fu 'n risvejo traggico. Annanno avanti senza vede gnente, a l'improvviso l'infilai co' la bajonetta... me n'accorzi solo da er grido che fece. Quasi all'istesso istante me sentii trafitto pur'io. Ce comin-ciammo a parlà senz'ancora vedesse, aspettanno che scennesse er porverone:

"Ti... chi x'è?"

"Sò 'n papalino... e tu?"

"Mi son Veneto"

"Certo che dev'esse bbella Venezia"

"Sì... x'è bela come 'na tosa"

"Gioè?"

"Come disé vu? Come 'na ragassa, 'nsoma!"

"Ah, ho capito: 'na ciumachella"

"E Roma, come xèla? La volevo véder ma mi... me sento morir"

"Fatte conto ch'è come 'na donna bellissima che, puro si nun è propio ner fiore dell'anni, emana fascino da tutte le fattezze sua, cà l'occhi 'n po' intristiti da tanti penzieri, come si drento a quello sguardo profondo ce potessi trovà tutti li secoli passati... Ce se potrebbe morì pe lei. E defatti io sto a morì pe Roma"

"No me dir! E mi che sto a far? No sto a morir per Roma e per l'Italia, per sta putela che no g'ha nianca dieci anni?"

Ner frattempo er porverone s'era diradato e m'arित्रovai sdrajato su le macerie vicino a Gino (m'aveva detto che lui se chiamava 'sor Gino' e io j'avevo risposto d'esse Luiggi). Poi ce strignemmo 'na mano e accusi, come dua fratellini, passammo a 'na vita mijore. Ma quello fu pé noi come 'n giuramento, 'na promessa de restà uniti. Tutte le notti, circa a st'ora, Gino ariva, io scenno dar piedistallo e se metemo a ciacolar, a ariccontasse tante storie... in tutti st'anni nun avemo ancora fenito. Mo l'hai capito perché sto qui?"

«Pe capillo, l'ho capito. Ma ho capito puro ch'hai sbajato tutto. Me dispiace pe te, ma quela regazzina, la 'putela' come la chiami tu, mo de anni sai quanti ce n'ha? Centocinquanta. Fatte li conti. E la sai 'n'antra cosa? Mo nun ce sta più gnisuno disposto a morì pe lei...»

«Adesso no me star a dir ste cosse. Sta per venire Gino...»

«Adesso, caro mio, ce se vò divide, no unì. Sta bbella storia che m'hai ariccontato nun va ppiù de moda...»

«Col Gino parlemo tute le sere de Roma, de Venesia, de bersaglieri, de quando ghe xe fa la sfilata del due giugno...»

«Ma nun hai mai penzato de tornà su... a fa er cruccio da le parti tua?»

«... tuti lo sanno che quando ghe xè 'na pausa ne la sfilata vol dir che stemo per arrivar noialtri. In sto momento ti vedi i papà che disen ai putèi "st'attento: ora ci sono i bersaglieri". Se sente la fanfara arivar dal Colosseo e... tuti de zò a gridar, a bater le mani, d'ogni region, de tuti i paesi... Xè complicato no pianzer...»

«Guarda che stanno a mette er confine e si nun ciai er passaporto, doppo, 'ndo vai?»

«Lasseme star... Mi... mi non voggio nianca sentirle... ste stupidate!!!»

Così se sentì gridà ne la piazza deserta, ch'arintronò pe le parole der Berzajere.

E io me n'annai verzo casa, co' drento la felicità perfida d'avé fatto incazzà 'n'amico novo: er Berzajere cruccio de Porta Pia.

## *Letteratura come vita*

### Ricordo di Giovanni Giudici

DI SABINO CARONIA

Se ne è andato, a maggio di quest'anno, all'età di 87 anni, un altro poeta che ha segnato un momento importante della poesia italiana del dopoguerra: Giovanni Giudici.

Nato nel 1924 a Le Grazie, frazione di Porto Venere (La Spezia), Giudici si era laureato in letteratura francese a Roma con Pietro Paolo Trompeo discutendo una tesi su Anatole France.

Tra le sue raccolte *La vita in versi* (1965), *Autobiologia* (1969), *O Beatrice* (1972), *Il male dei creditori* (1977), *Il ristorante dei morti* (1981), *Lume dei tuoi misteri* (1984), *Salutz* (1986), *Fortezza* (1990) e *Quanto spera di campare Giovanni* (1993).

In una recensione a *La vita in versi* apparsa in «Il Contemporaneo» del luglio 1965, indicando nel poeta ligure un tipico rappresentante della «internazionale crepuscolare», Franco Fortini scriveva:

Cinquant'anni fa sarebbe stato una figura dell'internazionale crepuscolare, esponente d'un ceto minoritario, quello piccolo-borghese. Ma oggi l'arco della sua vita corrisponde da noi a quello d'una maggioranza. Degradazione delle concezioni del mondo, cattoliche o socialiste; passaggio dalla provincia alla grande città o dalla città della vecchia Italia a quella, colonizzata, di oggi; dalla condizione del "dottò" o del letterato intiepidito nella sua clericatura a quella di tecnico o scriba dell'industria [...]. È il passaggio alla borghesia salariata in era di "capitale sociale": vive e s'accampa su tre quarti d'Europa, si commiserà da Madrid a Odessa, acquista tascabili a Edimburgo e Catania, riflette sull'avvenire del Terzo Mondo, rinnova la tessera al PC locale, dice o non dice le

orazioni se il figlio è malato, deplora la civiltà dei consumi. L'esistenza le è divenuta «i futili giri, i lunghi e brevi sospiri, / tra due vicinissimi estremi /linea inessenziale contorta».

Riprendendo il giudizio di Fortini, il critico Giorgio Linguaglossa nel suo recente volume *Dalla lirica al discorso poetico. Storia della poesia italiana (1945-2010)* (Roma, Edilazio, 2011) afferma:

Il richiamo anamnestico allo “stampo” crepuscolare della poesia di Giudici è calzante, in un quadro di ristrutturazione del linguaggio poetico al di fuori del “traliccio” pascoliano e del pastiche di marca neoavanguardistica. Dal punto di vista dello “stampo” crepuscolare, lo “stile non-stile” era dunque una via obbligata che consentiva di ospitare anche i detriti del linguaggio del neorealismo depurato di ogni elemento ideologico e descrittivo, misturati con una miriade di asserzioni gnomiche, aforistiche, sentenziose, miscelate con una grande varietà di proposizioni disconnesse ad effetto distanziante e straniante. Tutto un armamentario stilistico di comune dominio in quegli anni che la poesia di Giudici assimila e sintetizza con grande acume e tempestività. Quello che sembrava essere il punto di arrivo: lo “stile non-stile” (quanta parte di questo “stile” lo si deve alle influenze delle innumerevoli traduzioni!), si rivela invece essere un punto di partenza: il “riformismo moderato” dell’abbassamento della temperatura stilistica compiuto da Giudici si rivelerà il paradigma stilistico più durevole e duraturo per la poesia delle generazioni seguenti. In questo senso, la poesia di Giovanni Giudici contribuisce ad operare quella sterzata verso Milano che l’antologia di Anceschi aveva abbozzato ma non era riuscita a definire. La milanesizzazione della poesia italiana è ora un fatto compiuto: è stata posta la seconda pietra verso l’edificazione del linguaggio poetico del nuovo “modello istituzionale”.

È da queste considerazioni che può prendere avvio un personale provvisorio bilancio sulla poesia di Giudici. Il bozzettismo del quotidiano e del domestico, l’autocommiserazione in tonalità pseudomontaliane e intimiste, l’accurata sbadataggine metrica, l’ironia verso la precedente tradizione, hanno potuto indurre facilmente parte della critica a leggerlo in chiave neocrepuscolare; e senza dubbio tipicamente neocrepuscolare, come osserva Mengaldo, è, per esempio, in *La vita in versi*, «il tema della cronica indecisione operativa come mancata crescita: “Ho l’età / in cui dovrei fare ciò che volevo / fare da grande e ancora non l’ho deciso”» (*Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 918).

Ma in proposito già nel 1966, in una recensione apparsa su «Rinascita», Giansiro Ferrata giustamente osservava:

Neocrepuscolarismo è una formula polemica molto ripetuta, fino a ieri, contro i suoi stessi utenti: la si applicò a Montale con la medesima pedanteria sragionante che a Saba, e poi servì a “dilatare” – è il termine giusto se adoperato contro chi adopera male anche le nozioni più ovvie – certi ricorsi da Pasolini a Sanguineti. Meno che mai è utile in merito a Giudici, questa smania dilatatoria verso gli aspetti “neocrepuscolari” dei poeti che non vi cadono ma se ne valgono per tutt’altri risultati, forti o meno.

E in verità quella di Giudici, già a partire da *La vita in versi* (1965), che dichiara fin dal titolo quale fosse l’intenzione e il senso del poetare del nostro (il continuo riscontro del fare e del dire o, per dirla con Zaggarro, «la possibilità di un reale incontro tra le pulsioni della vita e la ricerca di tradurla in forma»), era una poesia che nasceva dalle continue e minime occasioni quotidiane, il che poteva anche giustificare la collocazione del nostro su una posizione neocrepuscolare, ma che in realtà, come ben ha osservato Giuliano Manacorda, «conteneva due vie d’uscita verso una meno semplicistica lettura della realtà, la nota ironica anzi l’aperta denuncia dello stato d’assedio in cui quelle occasioni ci tengono e la condizione di attesa di qualcosa che le possa infine transcendere».

Se si volesse operare una sezione, o meglio una verticale, come la chiamerebbe Giacomo Debenedetti, nell’opera di Giudici, essa si potrebbe fare all’altezza del *Male dei creditori* (1977) che, come ben sottolineato da Maurizio Cucchi, è venuto ad assumere il significato notevole di sintesi e approfondimento rispetto ai temi, agli spunti del suo lavoro precedente ed in particolare a *La vita in versi*.

In *Il male dei creditori*, riprendendo un motivo che era già in un componimento de *La vita in versi*, *Piazza Saint-Bon* («Sbraita decoro il creditore, infierisce / sull’insolvente [...] / gli è contro solo il bambino che trema / [...] il figlio del debitore – io / sono stato»), Giudici sviluppa il concetto sabiano dei creditori.

Il poeta, bisognoso di libertà, è costretto a crocifiggersi alle rime di una società disumana dove creditori reali e simbolici lo perseguitano e lo tormentano.

Saba, «il vecchio maestro», l’uomo «passato per tanta pena» (*La via*), è il nume emblematico del poeta, che, da indifesa natura quale è, non può dare ciò che richiede l’insensibilità di tali mercanti. In *Il male dei*

*creditori* il poeta può considerarsi solo «un mezzo o al massimo / tre quarti d'uomo» (*L'Etica di Bonhoeffer*), può nascondersi dietro un «egli» che non lo riguarda per sfuggire alle bugie delle parole altrui, lui che, per la sua educazione cattolica, confessa sinceramente: «Tutto ho preso alla lettera» (*Alla lettera*).

È il caso di sottolineare l'importanza di quel componimento intitolato *L'etica di Bonhoeffer*: «[...] O uomo reale / o speranza certamente non riposta più in basso / del cuore di Gesù / o uomo che osi sbagliare / o tu del quale / la forza è non giudicare / più pazienza ti chiedo / ti chiedo più religione».

Vien fatto di richiamare quanto scrive Mario Soldati in *Il Paradiso della canonica*:

Cerco Jacques Maritain [...] cerco una frase che Noventa non si stanca mai di citare. Eccola: «Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que nous arrivons à un temps où toute espérance placée moins haut que le cœur du Christ sera déçue». Traduco: «ciò che è sicuro, in ogni caso, è che stiamo arrivando a un'epoca in cui qualunque speranza riposta meno in alto del cuore del Cristo sarà delusa». Ancora oggi dobbiamo amare gli altri, il prossimo, e dobbiamo accettare la sofferenza e la morte, ma soltanto come regola di comportamento, soltanto come se la frase di Maritain ci offrissi la meno vaga di tutte le possibili ipotesi: di tutti i possibili simboli, il meno lontano dalla verità.

Dunque accanto a Saba Noventa, dopo quello con Saba l'incontro con Noventa che insegna a Giudici «che un poeta non deve aspirare ad essere abbastanza bravo. Un poeta deve aspirare alla grandezza».

Per Noventa come noto il dialetto è veicolo di una polemica frontale non solo contro la poesia ma contro tutto lo sviluppo del pensiero moderno, negando il quale egli nega anzitutto la poesia che lo esprime. Così egli può rilanciare una concezione della poesia che non teme di essere effimera. È un anacronismo consapevole che risponde a quello dei valori cui Noventa si richiama, l'onore e la santità per esempio, come nella bellissima *Dove i me versi...* in cui è la precisa consapevolezza, sottolineata da Fortini, che la poesia «non ha tutti i diritti come vogliono i moderni» e si deve quindi cercare «più in là».

È appunto da Noventa che Giudici deriva quella sua visione morale della vita, una visione che ha bisogno di

una concezione unitaria del mondo non come disegno dogmatico ma come aspirazione a una totalità: questo ancora ci lascia la speranza.

Una visione morale d'insieme dice che se tu fai questo ne consegue quest'altro. Obbliga alla coerenza e implica un progetto di trasformazione. E invece hanno voluto condannarla e abolirla come fosse metafisica. Vorrebbero distruggere la dimensione stessa della progettualità, per garantirsi uno status quo perenne.

---

---

# Cronache

di **Franco Onorati**

## **Assemblea del Centro Studi**

Il 18 maggio 2011, presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani, si è tenuta l'assemblea dei soci del Centro Studi, sotto la presidenza di Marcello Teodonio.

L'avvio dei lavori è stato preceduto da un commosso ricordo di Mariella Teodonio, moglie del Presidente, mancata il 9 maggio: della sua prematura scomparsa vogliamo rendere partecipi quanti la conobbero e le vollero bene, perché la nostra associazione non esaurisce la sua missione nel raggiungimento delle proprie finalità culturali, ma è anche luogo di affetti e di vincoli amicali.

- All'ordine del giorno l'approvazione del bilancio consuntivo dell'esercizio 2010: alla lettura della relazione del tesoriere Franco Onorati e di quella dei revisori dei conti (illustrata da Paolo Grassi), è seguita l'approvazione con voto unanime. Il bilancio, che presenta entrate per € 19.622,40 ed uscite per € 13.705,80, si chiude quindi con un saldo attivo di € 5.916,63.

- Si sono poi illustrate in dettaglio le iniziative in corso o alla cui futura programmazione si è cominciato a lavorare; tra le prime, il convegno *Letteratura lingua e dialetto: identità nazionale*, che si svolgerà nei giorni 18-19-20 ottobre 2011; in calendario, l'incontro sarà preceduto

dal tradizionale *Omaggio a Belli*, nel giorno anniversario della nascita del Poeta (7 settembre), che si svolgerà presso la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, avendo come filo conduttore i rapporti fra Giggi Zanazzo e Belli.

- Quanto alle manifestazioni previste a medio-lungo termine, Marcello Teodonio ha fatto riferimento alla possibile ripresa delle "Lecture belliane": i contatti in corso con i responsabili del Teatro di Roma fanno sperare che una nuova serie possa aver luogo nella prossima stagione, in uno dei 2 teatri (Argentina o Valle) in predicato. Una trattativa è del pari in essere con l'Amministrazione Provinciale, alla quale si è prospettato un nuovo ciclo degli incontri "Belli va a scuola" già sperimentati con successo in passato.

- In merito all'impegno editoriale del Centro Studi, si annunciano imminenti due pubblicazioni: il volume che raccoglie gli atti del convegno *Belli e l'archeologia*, curato da Ilde Consales e Gabriele Scalessa; e il libro che, del pari, riunisce gli atti del convegno dedicato a Giggi Zanazzo, per le cure di Franco Onorati e Gabriele Scalessa. Alda Spotti sta poi lavorando alla trascrizione del carteggio Belli-Calvi, destinato al n. 3/2011 della rivista «il 996». Le celebrazioni del doppio anniversario di Zanazzo culmineranno nella stampa della sua

produzione teatrale, a cui stanno attendendo Paola Paesano e Laura Biancini.

### Scrivono di noi

Fa piacere segnalare due recensioni dedicate ad altrettanti nostri volumi. La prima, dovuta a Claudio Costa, è apparsa sul primo numero della rivista on-line diretta da Nicola Merola "OBLIO = Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca", ed ha avuto per oggetto il *Belli milanese*. L'altra, a firma di Cosma Siani, è comparsa su «L'INDICE dei libri del mese», Anno XXVIII, Aprile 2011, con il titolo *La traduzione: la fortuna di Belli all'estero. Romanesco e scozzese lingue esuberanti* si è occupata del volume *Belli da Roma all'Europa*.

### Michael Sullivan traduttore del Belli

(a c. di Cosma Siani)

Mentre apprendiamo con piacere la notizia che si prospetta finalmente la pubblicazione in volume delle numerose traduzioni belliane di Michael Sullivan, segnaliamo la comparsa di una ulteriore minisilloge dei suoi sonetti di Belli in versione inglese nella rivista «Journal of Italian Translation», o *JIT*, come viene abbreviata, un corposo semestrale ideato e diretto da Luigi Bonaffini presso il Department of Modern Languages and Literatures al Brooklyn College della City University of New York. Nell'ultimo

fascicolo, da poco uscito (anno V, Fall 2010), *JIT* ospita dieci *Sonetti di G.G. Belli tradotti da Michael Sullivan*, preceduti da un articolo di Cosma Siani, *Michael Sullivan traduttore del Belli. A Review Article*, che ricalca la trattazione dello stesso Siani nel volume *Belli da Roma all'Europa. I sonetti romaneschi nelle traduzioni del terzo millennio* (a c. di Franco Onorati, Roma, Aracne, 2010).

Sullivan non è solo il più peculiare traduttore del Belli, per il suo modo volutamente viscerale di appropriarsi del mondo belliano e attualizzarlo in ambiente anglosassone moderno, più ancora di quanto facciano il Burgess e il Garioch; allo stato attuale delle conoscenze, è anche il più prolifico traduttore, con 323 sonetti resi in inglese, in maggioranza inediti, in piccola parte pubblicati. In attesa di vedere il suo largo florilegio belliano realizzato in libro, può far comodo a chi studierà queste versioni sapere quali sono quelle pubblicate a tutt'ora. Eccole qui di seguito, in ordine alfabetico di titolo e identificate dal numero d'ordine dell'edizione Vigolo.

Riccardo Duranti è stato il primo a occuparsi di questo traduttore nel suo saggio *Le molteplici sfide traduttive dei Sonetti di Belli*, in *Translating Voices, Translating Regions. Proceedings of the International Conference* (Rieti, September 2005), a c. di Nigel Armstrong e Federico M. Federici, Roma, Aracne, 2006. In appendice al saggio, riporta con testo a fronte i seguenti 38 sonetti tradotti da Sullivan:

A Nnina 97; Caino 180; Chi cerca trova 1620; Er caffettiere filosofo 805; Er giorno der giudizio 273; Er lavoro 840; Er ragazzo ggeloso 530; Er rofiano onorato 327; Er Zzignore e Ccaino 1146; L'amico de Muccio 1168; L'arca de Novè 861; L'uomo bbono bbono bbono! 514; La bbella Giuditta 213; La circoncisione der Zignore 331; La creazzione der monno 165; La lavannara zoppicona 1975; La morte co la coda 2136; La Papessa Giovanna 278; La puttana e 'r pivetto 485; Le confidenze de le ragazze (otto sonetti) 585-592; Le risate der Papa 1348; Li beccamorti 1109; Li conti co la cusscenza 1732; Li dilitti d'oggi-giorno 1275; Li du' ggener'umani 1169; Li manfroditi 323.

### Attività dei soci

Si è conclusa a maggio 2011 la lunga maratona dei "Caffè letterari" che all'insegna della tematica "risvegliare reminiscenze", lungo un percorso della durata di 25 incontri, ha avuto luogo al Teatro Vittoria, in taluni casi giovandosi della partecipazione degli attori Paola Minaccioni e Stefano Messina o del complesso "Il Canzoniere di Roma", di cui fanno parte Sara Modigliani (voce), Marco Onorati (voce), Sonia Maurer (chitarra), Luca Mereu (mandola) e Felice Zaccheo (mandolino). All'interno di questo ciclo, va segnalata la seduta dedicata al ricordo di Cesarina (Titti) Vighy, nel corso della quale sono stati riproposti testi e musiche che hanno accompagnato la sua vita e la sua scomparsa.

La Libreria Croce ha ospitato la presentazione del libro di Salvatore Renna *Roma forestiera: l'incontro*, svoltosi il 6 maggio 2011, ha visto tra gli oratori i consoci Mauro Mellini e Franco Onorati.

### 72ª edizione della *Strenna dei Romanisti*

L'edizione 2011 della *Strenna dei Romanisti* è il fiore all'occhiello dell'omonimo Gruppo, del quale fanno parte diversi soci del Centro Studi, in un rapporto di sinergia e interdipendenza che vede i due sodalizi operare solidalmente a sostegno della cultura di Roma. Questa edizione contiene, fra l'altro, i saggi dei consoci Laura Biancini (*Dall'Osteria della Cisterna al Caffè Greco in compagnia di Ceccarius*), Livia Borghetti (*Un drago a Roma?*), Massimo Collesanti (*Ancora un ritratto di Stendhal a Roma? Quartum non datur*), Alighiero Maria Mazio (*Spigolando nel Piano Regolatore del 1883*) e Franco Onorati (*Le stagioni romane di Maria Callas*).

### Dell'Arco versus Contini

La rivista «Ermeneutica Letteraria» ha dedicato due numeri (VI-2010 e VII-2011) al ventennale della morte di Gianfranco Contini. Tali pubblicazioni hanno costituito l'argomento di un seminario che si è svolto a Venezia il 5 maggio 2011. Il primo dei due fascicoli, dedicato al tema delle interpretazioni di Contini, conteneva tra

gli altri un saggio di Pietro Gibellini, che si è occupato di *Contini e la poesia del primo Ottocento*; quanto al secondo numero, che verteva sui carteggi continiani, sono da segnalare la pubblicazione dell'intervento di Edoardo Ripari (*Un articolo perduto e una lettera ritrovata. Carteggio Contini-Cecchi-Raimondi*) e di quello di Giuseppe Porta (*La strada che Contini indicava*), i nostri soci presenti all'incontro.

A Carolina Marconi, cui è affidata la conservazione del Fondo Mario dell'Arco, era affidata una relazione su *Gianfranco Contini-Mario dell'Arco. Il carteggio (1946-1949)*. Al suo rientro a Roma la studiosa – che, lo ricordiamo, si è specializzata sull'*opera omnia* dell'archiana, come testimonia la pubblicazione di tutte le poesie romanesche del poeta – ci ha riferito sul seminario con una più ampia sintesi dalla quale, per motivi di spazio (e me ne scuso con l'interessata) estraggo il seguente passo:

La dott. Carolina Marconi è intervenuta brevemente per illustrare il suo saggio dedicato al carteggio fra Contini e Mario dell'Arco. Si tratta di sedici lettere inedite, conservate presso l'Archivio di Dell'Arco a Roma e presso la Fondazione Franceschini a Firenze, scritte fra il 1946 e il 1949: esse attestano l'interesse del filologo per la poesia dell'archiana – a partire dall'esordio di quest'ultimo con la silloge *Taja ch'è rosso*. Di notevole interesse appare la prima lettera di Contini, che all'analisi lucida e documentata di quella raccolta unisce la segnalazione dell'opera prima di Pier Paolo Pasolini e un ricordo personale di grande impatto emotivo. Il breve carteggio, che Dell'Arco costellava di poe-

sie, alcune delle quali rimaste inedite, attesta la stima reciproca, che pur tuttavia non seppe (o non volle) risolversi in amicizia. La richiesta di una recensione, vivamente e ripetutamente riproposta da Dell'Arco, apparentemente disattesa da Contini, ha in realtà un risvolto inatteso, scoperto tra le righe del carteggio incrociato tra Cecchi, Contini e Giuseppe Raimondi, illustrato da Edoardo Ripari nel suo saggio: Contini avrebbe scritto una recensione alle *Ottave* di Dell'Arco se non si fosse frapposto un litigio tra lui e Cecchi, in relazione al mancato arrivo presso il direttore dell'*«Illustrazione Italiana»* di una recensione su un libro di Raimondi. La relatrice ha auspicato, insieme ad altri estensori dei saggi, che venga al più presto pubblicato l'epistolario completo di Contini, per poter cercare le "fila" di tanti "discorsi interrotti", e incrociare le parole di Contini con quelle dei suoi illustri corrispondenti. L'intervento s'è concluso con il ricordo personale attinente alla figlia di Antonio Baldini, primo estimatore della poesia dell'archiana, una novità assoluta all'interno dell'epistolografia continiana.

### **La prima volta del premio "Vincenzo Scarpellino"**

Nella pletora di premi destinati alla poesia in dialetto si distingue quello intitolato a Vincenzo Scarpellino per la poesia nei dialetti del Lazio, indetto dall'associazione L'incontro e dal Centro Culturale Lepetit.

Entrambi gli organismi sono operanti a Roma, in quel quadrante della città che insiste attorno al Parco Tor Tre Teste; si tratta di un quartiere periferico caratterizzato da un'edilizia di buona qualità e da una ricca dota-

zione di verde pubblico che ha trovato nella chiesa dell'architetto Richard Maier un elemento di forte identità culturale, capace di proiettare quell'aggregato urbano – altrimenti anonimo – a un livello sovracittadino. Tutti dati positivi, che si saldano efficacemente all'attività promossa dai succitati sodalizi, impegnati da anni nell'ambito della poesia dialettale, come dimostra la serie di «Quaderni» dedicati al dialetto della provincia di Roma. Nel precedente fascicolo della nostra rivista G. Scalessa ha recensito il volumetto, quinto della serie, che si è occupato dei *Castelli Romani e del litorale sud*; ad esso ha fatto séguito il sesto quaderno che col titolo *Dialetto e poesia nei 121 comuni della provincia di Roma* ha inteso riepilogare anni di ricerche sul campo, offrendo una mappa articolata della produzione vernacolare nell'area considerata.

La presentazione del quaderno, avvenuta l'11 giugno 2011, è stata

l'occasione per la proclamazione dei vincitori del concorso il cui esito ha confermato l'originalità dell'impostazione, dato che tra i finalisti figuravano numerosi concorrenti attivi in dialetti "provinciali": e nella terna dei vincitori si sono piazzati, nell'ordine, Aurora Fratini (dialetto sambuciano), Enrico Meloni (dialetto romanesco) e Maria Lanciotti (dialetto sublacense).

I promotori della competizione hanno intitolato il premio a Vincenzo Scarpellino (Roma 1934-1999), autore di numerose raccolte poetiche in romanesco, per sottolineare il vincolo fra il quartiere, nel quale Scarpellino visse e morì, e la loro iniziativa: quasi a voler assegnare a Tor Tre Teste la dignità di una "piccola patria", capace di animare un osservatorio in grado di allargare il suo sguardo a un ambito territoriale più vasto. E che a presiedere la giuria ci sia Achille Serrao, è garanzia di una selezione attenta e rigorosa.

.....

.....

## Recensioni

ARNALDO MILANESE, *54 stórie del lac d'Isé Alcamònega de Brèssa e de rüa Confettora*, Brescia, laQuadra, 2011, pp. 120 + CD-ROM

di **Laurino Giovanni Nardin**

E chi se l'aspettava, in un libro di poesie, un'ala che scappa al terzino, fa gol e tutti si mettono ad urlare (anzi: «l'ala la scapa al tersì / la fa gol / e töcc i se mèt a usà»)? E non è l'unico momento "spiazzante" di questo bel libro di poesie, 52 più due poemetti, a fare il totale del titolo, scritte in un dialetto bresciano (e dintorni), non facilissimo da capire, non fosse per la traduzione italiana a piè pagina.

E chi lo sapeva che la luna parla in dialetto? E che gli stocchi del mais alti trenta centimetri e le pertiche per la raccolta delle olive nascondono squarci di poesia? E magari non ci stupiranno più di tanto gli accenni a Proust, a Van Gogh, a Buzzati, a Salinger, visto che si capisce subito che di poeta colto si tratta. Ma Mino Martinazzoli? Ma Paolo Rumiz? E poi personaggi di varia umanità: il prete sprezzante per i piedi sporchi dei ragazzi, la professoressa trasandata, lo Stefano del vino intento a pigiare la sua uva americana, gli africani con le borse piene di roba, i fratelli che si chiedono chi metterà sul 740 le spese per il funerale del padre.

*dessedàs prèst, ala campagna*

el còrp dè Marta  
enciosit férem  
traèrs nel lèt de scarfòì

par che 'l spètes el leàs del sul

e che le pèrtegehe ólte  
dei òm dele olie  
le se mètes a laurà  
svelte ne l'aria

Marta - bela Marta -  
tòet vià ch'èl udür  
che te gh'èt adòs  
dela nòt

só ché  
e me 'ndüine la tò figüra  
che sgamba sò e zó  
'n del cap dei melgäs

spuntù dricc  
trenta ghèi  
fò de tèra

*svegliarsi presto, alla campagna // il  
corpo di Marta / chiuso in sé fermo /  
traverso nel letto di cartocci / pare  
aspetti il levar del sole // e che le per-  
tiche alte / degli uomini delle olive / si  
mettano al lavoro / svelte nell'aria //  
Marta - bella Marta - / togliti quel-  
l'odore / che hai addosso / della notte  
// sono qui / e indovino la tua figura /  
che sgambetta su e giù / nel campo  
del mais tagliato // spuntoni dritti /  
trenta centimetri / fuor di terra.*

*periferia / nòt*

nòt scüra e de tompèsta  
òna cadéna cürta

la liga 'l muturì a la ferada –  
el vènt el squassa la biligòrnia  
de chèsta periferia bandunada

l'è sóta l'ùnic lampiù  
(empissàt da òna centràl  
malandada)  
che 'l còrp del s.cèt  
l'è restàt en bocadù -  
el cortèl 'n dela schéna  
el casco roèrs  
'n banda al sanc cagiàt

l'èra 'l fiöl  
del presidènt dela circoscrissù -  
apèna fade le elessiù

*periferia / notte // notte scura e tempestosa / una catena corta / lega il motorino all'inferriata - / e il vento squassa la malinconia / di questa periferia abbandonata // è sotto l'unico lampione / (acceso da una centrale malandata) / che il corpo del ragazzo / è rimasto bocconi - / il coltello nella schiena / il casco rovesciato / vicino al sangue rappreso // era il figlio / del presidente della circoscrizione - /giusto fatte le elezioni*

È un crogiolo, Milanese, che attira a sé, alla sua poesia, le più umili cose, accanto a personaggi veri o letterari, a pensieri profondi e ricordi struggenti. E allo stesso modo agisce nei confronti della lingua. Vale a dire che attira a sé, al suo dialetto, (così mescolato che fa pensare a volte a un idioletto, ma qui ci vorrebbe un bresciano doc...) termini che niente hanno a che vedere con il dialetto (latini: *mater dulcissima*, *coitus interruptus*; inglesi: *kee way*, francesi: *bon anniversaire*, italiani: «case Fanfani», «le Pagine Gialle»)

A inquadrare quest'opera (prima

di Arnaldo Milanese nel contesto della poesia dialettale, bresciana in particolare, ci pensa, Pietro Gibellini, nella sua densa e intensa prefazione. Dove ci dice un sacco di cose, per esempio che almeno due poeti bresciani sono da annoverare fra color che non passeranno: Franca Grisoni e Achille Platto; e dove esamina criticamente, da par suo, la cifra stilistica di Milanese. Coticché, dal punto di vista critico, resta ben poca erba sul terreno dove è passata la falciatrice di Gibellini.

Anche l'autore ci mette quattro pagine sue per spiegare il proprio rapporto con il dialetto, lui che dialettologo non è nato, ma che ha girato un po' l'Italia e il mondo (ha lavorato e lavora per il teatro), per poi tornare lì, da dove era partito, così come torna il vecchio marinaio de *La ròndena* (sarà una rondine? non c'è traduzione del termine) de *rùa Confettora*, e rivedere i luoghi di una volta, nell'omonimo poemetto che chiude la raccolta.

Il libro è impreziosito da un CD-ROM con la registrazione delle poesie lette da Eddy Gambarà, Renato Borsoni, Sergio Mascherpa e dall'autore stesso. Registrazione che presenta qualche variante rispetto al testo scritto: *la cala zò la sera* (p. 93) nel sonoro diventa *la ve zò la sera*.

Per la lettura si consigliano diverse fasi. La prima di approccio: bresciano sì, ma con l'occhio pronto a cadere sul basso della pagina. La seconda solo in italiano. Poi si può passare all'ascolto del CD. E infine, l'ultima fase, quella buona: lettura integrale in puro bresciano.

ARMANDO ARPAJA, "Roma affatata". *Antologia di storie romane sospirate dai versi di Giggi Zanazzo: ricerche storiche, fotografie, selezione dei testi editi e inediti*, Roma, Edizioni Studio12, 2010, 332 pp. + CD.

di **Giulio Vaccaro**

Tra le molteplici iniziative culturali, scientifiche e editoriali intraprese per il doppio anniversario zanazziano (2010: 150 anni della nascita; 2011: 100 anni dalla morte) merita certamente una menzione d'onore l'antologia curata dal nipote del poeta, Armando Arpaja.

Quella antologica potrebbe sembrare, ma solo all'apparenza, un'operazione di basso profilo. Lo stesso Arpaja sembra quasi voler giustificare questa scelta, ribadendo che «la testimonianza più bella sarebbe la pubblicazione completa di tutte le sue [scil.: di Zanazzo] opere o almeno delle sue poesie» (p. 3). Tuttavia non è così; e non è così per due essenziali motivi: il primo è che il materiale zanazziano è, anche solo limitandosi all'edito, estremamente abbondante; il secondo è che a questo materiale andrebbe aggiunto tutto l'inedito (o l'edito solo in fogli volanti, riviste, ecc.) che emerge dai manoscritti conservati presso la Biblioteca Angelica di Roma. Nell'ultimo di questi manoscritti (il 2420) lo stesso Zanazzo ha raccolto le proprie opere sparse: si tratta di 117 carte, su cui sono incollate o (rarissimamente) trascritte le pubblicazioni su periodico, introdotte con il titolo (sulla carta di guardia anteriore): *Puzzonate (no tutte perch  n'ho scritte a mmijara)*

*fatte a l'imprescia e scritte sottogamma pe' li foji: Capitan Fracassa, Ruggantino, Casandrino, La Commedia Umana, er Messaggero, Cronachetta Azzurra, La Repubblica Letteraria, La Gazzetta del Popolo della Domenica, La Fornarina, ecc. ecc.* Lo stesso titolo apre anche la sezione propriamente antologica del volume di Arpaja, a p. 12. Questo materiale, unitamente a quello degli altri codici contenenti opere poetiche, attende ancora, oltre a uno studio critico, una catalogazione accurata (su cui mi riprometto di tornare in altra sede). Arpaja sceglie di pubblicare anche testi inediti (credo la fonte sia da identificare con il manoscritto 2415), ma ovviamente essi non possono essere che una goccia nel mare.

Va anche detto, riprendendo le parole di Arpaja, che «il materiale [...] è rimasto per decenni relegato nell'ombra, poco citato e meno ancora letto» (p. 3). Una ricognizione bibliografica non fa che confermare questo dato: negli ultimi vent'anni le pubblicazioni di opere di Zanazzo sono appena sei: due si occupano delle *Voci dell'antico dialetto romanesco*, due sono edizioni dei *Proverbi* e due delle *Favole*. Per trovare un'edizione delle poesie bisogna risalire addirittura al 1976 (con una ristampa per Newton & Compton del-

l'edizione di Orioli, uscita nel 1968 in tre volumi per Avanzini e Torraca) e poi via via più indietro, fino alla raccolta antologica curata da Mario dell'Arco nel 1951 e – infine – ai due volumi curati da Alfredo Zanazzo, usciti addirittura nel 1921-1922. Spostandosi sul versante degli studi, la recente bibliografia curata da A. Ferro in collaborazione con P. Paesano (*Per una bibliografia di Giggi Zanazzo*, in *Omaggio a Giggi Zanazzo*, a c. di F. Onorati, Roma, 2010, pp. I-V) testimonia negli ultimi cinquant'anni appena quattro contributi critici sull'autore, la cui fama sembra essersi decisamente eclissata nel secondo dopoguerra.

I due problemi appena accennati (assenza di edizioni e assenza di studi) rendono ancora più evidente il primo grande merito della raccolta di Arpaja: riportare al centro dell'interesse della critica la figura di Zanazzo.

Ma non è questo il maggior merito del libro. Compilare un'antologia di un autore prolifico come Zanazzo può portare inevitabilmente alla tentazione di fare una sorta di "il meglio di", cui fortunatamente Arpaja resiste. Egli sceglie, invece, un percorso zanazziano attraverso Roma, in un libro che raccoglie insieme poesie e prose (e a Zanazzo va riconosciuto l'indubbio merito di essere il più grande prosatore romanesco) e che accoglie al suo interno anche un ricchissimo apparato iconografico (in parte dovuto all'Arpaja medesimo) che si distanzia dal consueto patrimonio della Roma sparita alla Roessler Franz. Il curatore ha inoltre aggiunto spesso, a margine dei brani

antologizzati, dei profili storici o culturali (per le chiese spesso tratti dai repertori dell'Armellini).

Dopo una sorta di "autopresentazione" di Zanazzo (pp. 2-12), si passa quindi alle *Cbiese, Madonne e Bbone donne* (pp. 13-48), agli *Usi, costumi, credenze, leggende e pregiudizi del popolo romano* (pp. 49-65; il titolo è solo un riecheggiamento del titolo zanazziano), ai *Santi, feste, statue parlanti e pasquiniate* (pp. 66-95), alle *Cose de Papi* (pp. 96-107), a *San Luviggi Gonzaga e li Gesuiti* (pp. 108-11), al rapporto con il mondo ebraico (*Roma e li Ggiudii*, pp. 112-18), ai luoghi del potere (*S.P.Q.R.*, pp. 119-28), agli *Antichi mestieri* (pp. 129-42) e ai *Maghi, le streghe e gli spiegatori di sogni* (pp. 143-55), alla *Gente straniera* (pp. 156-64), alle poesie dedicate alla regina Margherita e alla principessa Elena (pp. 165-67), a una sezione di *Curiosità e storia* (pp. 168-73), per finire questo viaggio per Roma a Trastevere (*Pe' Trestevere*, pp. 174-93). La parte finale del volume è invece dedicata a singole raccolte (*Fiori d'acanto*, pp. 194-213; *Canti popolari romaneschi*, pp. 214-27; ai ritratti pubblici o privati, pp. 228-61; al teatro, pp. 261-75; al «Rugantino», pp. 276-80; alle raccolte lessicali e agli scritti dialettali, pp. 281-310).

Al termine della lettura si recupera non solo la percezione di una Roma in mutazione – o in «modernizzazione», come dice giustamente Arpaja (p. 2) – ma anche e soprattutto si recupera il nocciolo poetico di uno scrittore spesso a torto sottovalutato.

Ciò che rimane, purtroppo, nel-

l'ombra è il dato filologico. Mancano, in particolare, sia l'esplicitazione dell'opera da cui è estratto ciascun brano antologizzato, sia un indice generale alfabetico delle poesie o dei passi citati. Soprattutto la mancanza di indicazioni bibliografiche pregiudica al lettore da un lato la possibilità di vedere se durante il trentennio e più di produzione poetica ci sia stata un'evoluzione nella percezione della città da parte di Zanazzo; dall'altro rende impossibile (ed è un peccato) individuare a prima vista il materiale inedito raccolto da Arpaja.

Per quanto riguarda i brani riportati, il curatore dichiara che i testi «in romanesco sono fedeli agli scritti originali di Giggi Zanazzo» (p. 329). Dai pochi confronti che si possono istituire, laddove Arpaja pubblica testo e immagine originale dell'edizione o del manoscritto, non sembrerebbe che il proposito sia sempre rispettato. È il caso per esempio del sonetto *Er confettacciaro* (p. 142), che viene così stampato da Arpaja:

Ber carnevale! Sì, varda migragna!  
a 'gni loggia ce pènneno du' stracci,  
tre o quattro purcinelli, du' pajacci,  
quarche servetta de piazza de

Spagna...

Li possin'ammazzà e li confettacci  
nonsignora: mache tignaccia cagna!  
E nu' la vonno intènne 'sti cazzacci  
che senza li confetti addio

sciampagna.

Viva la faccia de li tempi scòrsil!  
nun dico li meloni, ni le pigne,  
ma potemio tirà puro li torsi.  
Stiedi in questura, e de

premess'aibbò.

Pe' quanto feci e dissi, hai tempo a  
spigne,  
intant' in culo j'entra e in testa no.

laddove il testo di Zanazzo ha:

Bber carnevale! sì, vvarcla migragna!  
a 'gni loggia ce pènneno du' stracci,  
tre o quattro purcinelli, du' pajacci,  
quarche servetta de piazza

de Spagna...

Li possin'ammazzà' e li confettacci  
nonsignora: ma cche tignaccia

cagna!

E nu' la vonno intènne 'sti cazzacci  
che ssenza li confetti addio

sciampagna.

Viva la faccia de li tempi scòrsil!  
nun dico li meloni, ni le pigne,  
ma ppotemio tirà' ppuro li tórsi.

... Stiedi in questura, e dde

premess'aibbò.

Pe' quanto feci e dissi, hai tempo a  
spigne,  
intant' in ... j'entra e in testa no.

Al di là del sistematico rovesciamento dell'apostrofo indicante l'afesi, vengono regolarmente soppressi i raddoppiamenti iniziali e spesso anche gli accenti, che sono invece una parte essenziale nella teorizzazione linguistica e dialettale di Zanazzo. Discussibile anche il riempimento dei tre puntini dell'ultimo verso con il termine *culo* (dal punto di vista testuale indubitabile), visto che la stessa soluzione non è praticata in casi analoghi, come nel sonetto *La Francia* (p. 158), in cui l'ultima terzina recita (nell'edizione Zanazzo) e tal quale rimane nell'edizione Arpaja:

L'ha 'mbriacata, l'ha ccotta e l'ha  
stracòtta;

E ar punto d'abbracciàssela der tutto,  
J'ha ddetto: «Prima, pàgheme, m...»

Più aderente alla grafia zanazziana sembra il sonetto *A la Principéssa 'Elena der Montenegro* (p. 167; *Elena* è una resa grafica dell'*Élena* del manoscritto). In un caso del genere, tuttavia, sarebbe opportuno dire che ci si trova di fronte a un primo abbozzo del testo. Il primo verso stampato da Arpaja (lo zoppicante decasillabo «Si cciai bello er core com'è 'r viso», ancora con soppressione dell'accento su *core*), viene infatti corretto da Zanazzo nell'edizione definitiva in «Si er core ce l'hai bello come er viso».

Più problematica l'interpretazione del sonetto *A Ermete Novelli*, in cui la versione di Arpaja (p. 241) differisce sia dal testo del manoscritto (riprodotto nella medesima pagina) sia dal testo “canonico” fissato dall'Orioli.

Questa è la versione dell'Arpaja:

*A Ermete Novelli*

Fra li più gran artisti de 'sto monno  
ricorderete che tu sei proprio l'asso:  
la Ristori e Sarvini, er sor Tommaso,  
a momenti co' te nun ce la ponno.  
Perché er mestiere lo conosci a  
fonno  
in modo da fa piagne' e de dà spasso:  
fiotti e faresti piagne puro un sasso.  
ridi e fai schiattà puro chi cià sonno!  
Te possino... che straccio de  
talento!...  
muti de punt'in bianco de pensà  
manco si fussi stato ar Parlamento.  
Grann'ufficiale tu! Ma tu, ber fijo,  
ciài tanto panno da potè incarnà  
millanta presidenti der consijo!

Diversa la versione del manoscritto

*A Ermète Novelli*

Fra li ppiù gran artisti dé 'sto monno;  
ricòrdete che Ttu sei proprio l'asso.  
La Ristori, e Sarvini er sor Tomasso,  
a mmoménti co' Tte nun ce  
l'appónno.  
Perché ér mestière lo conoschi a  
fónno,  
i' mmòdo dé fà ppiagne' e ddé dà  
spasso:  
fiotti, e ffaresti piagne puro un sasso,  
ridi, e ffai schiattà' ppuro chi... ccia  
ssónno!  
Té pòssino... che straccio dé talènto!  
Muti dé punt'in bianco dé pénsà'  
manco si ffussi stato ar Parlamento.  
Grann'ufficiale Tu?! Ma ttu bber fijo,  
ciai tanto panno, da potè' incarnà'  
millanta Prisidenti der Consijo!

A questa resta più fedele quella edita da Orioli:

*A Ermete Novelli*

Fra li più gran artisti de 'sto monno  
ricordete che tu sei proprio l'asso:  
la Ristori e Sarvini, er sor Tomasso,  
a momenti co' te nun ce la ponno.  
Perché er mestiere lo conoschi a  
fonno  
in modo da fà piagne' e de dà  
spasso:  
fiotti e faresti piagne puro un sasso:  
ridi e fai schiattà puro chi cià sonno!  
Te possino... che straccio de  
talento!...  
muti de punt'in bianco de pensà  
manco si fussi stato ar Parlamento.  
Grann'ufficiale tu! Ma tu, ber fijo,  
ciài tanto panno da potè' incarnà  
millanta presidenti der consijo!

Si sarà di fronte a una variante redazionale anche nel sonetto (a p. 208), che nella versione di Arpaja s'intitola *Ar mi' Amore che sta lontano* e recita:

Tè ne se' ita fora e m'hai lassato  
affritto e solo com'un orfenello.  
Come me sei sparita, amore bello,  
er core drent'er petto m'è mancato!  
E de l'urtimo bacio che m'hai dato  
me n'è arimasto come un tantinello:  
sento incora quel labbro tremarello  
che me l'ha su la fronte appiccicato.  
Tu sei come la rosa, anima santa,  
che si la tocchi appena cor un deto  
la mano già t'odora tutta quanta.  
Ma prima che me mori torna armeno:  
lo sai che spero io pe' morì quieto?  
De datte un bacio e de moritte  
in seno.

Nella versione a stampa riprodotta nella stessa pagina, il titolo è *Ar mi' Amore lontano* e il testo è sensibilmente diverso (soprattutto ai vv. 2 e 10):

Tè ne se' ita via, e mm'hai lassato  
addolorato com'un orfenello:  
come me sei sparita, amore bbello,  
er core drent'ar petto m'è amancato!  
E ddell'urtimo bbacio che mm'hai  
dato  
me n'è arimasto com'un tantinello:  
sento incora que' llabbro tremarello,  
che mme l'ha su la fronte appiccicato!  
Tu sei come la rosa, anima santa;  
che nu la tocchi manco cor un deto,  
e la mano t'odora tutta quanta.  
Ma pprima che me mori, torna  
armeno,  
lo sai che spero io pe' mmo' quieto?  
De datte un bacio e dde moritte  
in seno.

Fornire un'edizione critica dell'opera di Zanazzo non era, ovviamente, negli intenti di Arpaja. Il suo lavoro, tuttavia, ripropone con forza il tema della necessità di un'operazione di questo genere, essenziale per comprendere le posizioni culturali e linguistiche zanazziane, ingiustamente cadute nell'oblio.

«Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart», n. 50, autunno 2010

di **Anna Maria Curci**

Il n. 50 di «Zibaldone», rivista tedesca di cultura italiana contemporanea, porta la data dell'autunno 2010 ed è interamente dedicato, come recita il titolo: *Italien 1861-2011: Einheit und Vielfalt* (Italia 1861-2011: unità e varietà), al 150° anniversario dell'Unità d'Italia.

Come precisano Thomas Bremer e Titus Heydenreich nella bella in-

troduzione, gli autori di questo numero, che conferma la grande qualità dei contributi dati dagli studiosi di italianistica alla rivista, hanno voluto dispiegare un panorama ampio della varietà dei temi e della diversità di opinioni che si addensano intorno alle celebrazioni per una ricorrenza che è anche occasione di bilanci e riflessioni.

Aprè la serie dei contributi l'articolo di Michael Metzeltin, *Die Entstehung der modernen Nationalstaaten* ("La nascita degli Stati nazionali moderni"). Mettendo a confronto storia e miti legati alla nascita dello Stato nazionale in alcuni Paesi europei e dando particolare rilievo al caso Italia, Metzeltin individua motivi ricorrenti e momenti di raccordo tra storiografia e creazione di un patrimonio culturale nazionale, in un percorso entro il quale individua tappe comuni: nascita di una coscienza nazionale; delimitazioni territoriali; storicizzazione; standardizzazione e storicizzazione di una lingua nazionale; canonizzazione dei testi; istituzionalizzazione; elaborazione di processi mediatici; globalizzazione. Segue una significativa scelta di enunciati, noti e meno noti, distribuiti nell'arco di alcuni secoli, sull'Unità d'Italia: *Von Machiavelli bis Magris. Stimmen zur (Un-)Einheit* ["Da Machiavelli a Magris. Voci sulla (dis-)unità"].

Nell'originale italiano, come le testimonianze sulla (dis-)unità d'Italia, appare qui anche la novella *Libertà* di Giovanni Verga, che precede il notevole contributo di Maurizio Padovano, in questo numero di «Zibaldone» riprodotta nell'efficace traduzione in tedesco di Titus Heydenreich. Nel suo *Risorgimento verkehrt. Das Massaker von Bronte (1860) im Blick von Giovanni Verga, Leonardo Sciascia und Florestano Vancini* ["Risorgimento rovesciato. Il massacro di Bronte (1860) nello sguardo di Giovanni Verga, di Leonardo Sciascia e di Florestano Vancini"], Padovano

propone una interessante triangolazione di prospettive sulle vicende di Bronte: la novella *Libertà* di Verga; il film di Florestano Vancini del 1972 *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*, alla cui sceneggiatura ha contribuito in misura rilevante Leonardo Sciascia; il lavoro di documentazione e critica dello stesso Sciascia. L'analisi comparata di scelte narrative e di sequenze filmiche è acuta e arricchita dal riferimento non solo, come era naturale prevedere, al copione del film, ma anche ad altri scritti di Leonardo Sciascia, raccolti nel volume *La corda pazzza*.

Nell'interessante articolo *Wahlkampf im frühen Nationalstaat. Intellektuelle und Bürgertum um 1875. Francesco De Sanctis' Wahlreise in Süditalien* ("Campagna elettorale agli albori dello Stato nazionale. Intellettuali e borghesia intorno al 1875. Il viaggio elettorale di Francesco De Sanctis nell'Italia meridionale"), Thomas Bremer dimostra come il racconto di De Sanctis *Il viaggio elettorale* sia uno dei primi reportage della storia della letteratura italiana e, allo stesso tempo, «probabilmente l'opera più spettacolare sui rapporti tra intellettuali e politica e un viaggio nella vita, vista dall'interno, della borghesia meridionale dell'Italia dei primi anni successivi all'unificazione».

Karin Schmeißner propone una ampia e dotta carrellata di film sul Risorgimento nel suo contributo *Das Engagement für den Einheitsstaat: Das Risorgimento und Garibaldi im italienischen Spielfilm* ("L'impegno

per lo Stato unitario. Il Risorgimento e Garibaldi nel cinema italiano"). Sulla base di una dettagliata documentazione storica, sottolinea come il cinema italiano si sia confrontato costantemente con il processo di unificazione nazionale, fin dal primo film del 1905, *La presa di Roma* del regista Filoteo Alberini.

*Die Italiener und ihre Sprache* ("Gli italiani e la loro lingua") di Sabine Schwarze si configura come un vero e proprio studio di storia della lingua. Sulla scorta di quanto affermato da Frank-Rutger Hausmann in un articolo apparso sulla rivista «Italienisch» nel 2000, La Schwarze sottolinea come il concetto di *italianità*, già esistente come mito prima dell'unificazione, abbia generato nella coscienza linguistica alcuni *topoi*, in parte derivazioni di miti secondari. Un esempio per tutti: dal pensiero della romanità, che unisce l'idea dell'Italia come «erede dell'antica Roma» a quella di «culla della civiltà europea», è derivato il pensiero della lingua italiana come «erede e figlia ben riuscita» della lingua latina. La finzione di una cultura italiana unitaria genera a sua volta il *topos* della «lingua letteraria canonizzata e stabile», affermatosi per lungo tempo nella coscienza linguistica italiana. Eppure, prosegue la Schwarze con opportuni riferimenti alla *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963) di Tullio De Mauro e a *Cavour e il suo tempo* (1969) di Rosario Romeo, Vittorio Emanuele II, primo re d'Italia, usava il dialetto piemontese perfino nei colloqui con i suoi ministri e per Cavour, che prediligeva anche lui il

dialetto piemontese e il francese, l'italiano «è una lingua scolastica, nella quale si ritrova con fatica negli anni di vita parlamentare». Non mancano i riferimenti alla «politica dell'italofonia», che sfocia nel 2001-2002 in un disegno di legge per la creazione del CSLI, Consiglio Superiore della Lingua Italiana, e alla evoluzione della lingua italiana in una prospettiva internazionale di mutamenti.

*Geschichte als Vexierbild* ("Storia come immagine ambigua") è il titolo del contributo di Friederike Hausmann. *Vexierbild* è il nome che denota un'immagine ambigua, che può essere vista in due modi diversi. La Hausmann pone l'interrogativo circa «il come e il perché» la Lega abbia puntato sul Medioevo e, in particolare, su particolari luoghi, eventi, personaggi: i comuni settentrionali opposti a Federico Barbarossa, il giuramento di Pontida, la battaglia di Legnano, Alberto da Giussano. In realtà, spiega la Hausmann, se il fenomeno Lega, come dimostra Ilvo Diamanti, è creatore di identità, la «mitizzazione» della Lega Lombarda e della battaglia di Legnano oltrepassa i confini lombardi già con i fondatori della Repubblica Cisalpina, per poi diventare simbolo di lotta per l'autonomia («dovunque è Legnano», recita l'inno di Mameli) da Garibaldi a Mazzini, da Berchet a Carducci, passando per Verdi. È ironia della storia, si chiede, che la Lega riprenda oggi i miti del Risorgimento, perfino quelli la cui veridicità (l'esistenza stessa di Alberto da Giussano) è messa oggi in discussione? Friederike Hausmann

menziona, definendolo «Geschichtsschinken», “polpettone storico”, la fiction cine-televisiva (RaiUno e Rai Cinema) *Barbarossa*, voluta fortemente dalla Lega nel 2009, infarcita di tutti i miti ormai confutati dalla storiografia. Accosta affermazioni messe in bocca all'Alberto da Giusano della fiction a quelle di Umberto Bossi, dimostrando come non sia stato difficile per la Lega sfruttare – con un apparentemente piccolo, in realtà ben significativo spostamento di senso – miti ben noti agli italiani sin dai banchi di scuola e caricati di un'alta dose di pathos.

*Wir und sie. Die Intellektuellen Italiens über ihr Land* (“Noi e loro. Gli intellettuali italiani a proposito del loro Paese”) è il titolo della versione tedesca del contributo di Stefano Sasso, tradotto da Elisabeth Sasso-Fruth. Sasso ricostruisce dettagliatamente il “paesaggio” composto dalle prese di posizione degli intel-

lettuali italiani sul loro Paese, nel dialogo costante tra *Noi* (gli intellettuali) e *Loro* (il popolo), in una tensione “bifronte” (Sasso si richiama esplicitamente al dio Giano) tra il passato della ricca tradizione culturale e lo slancio ovvero la preoccupazione per il futuro.

Dal ricchissimo *Notizbuch*, “quaderno di appunti” che conclude il volume, va senz'altro menzionata la presentazione della mostra *Totò & Karl Valentin. Zwei Nonsens-Künstler aus dem europäischen Süden* (“Totò e Karl Valentin. Due artisti del nonsense dal Sud europeo”), che mette uno accanto all'altro due geni dell'improvvisazione, accomunati da diversi elementi, non ultimi la scelta del dialetto e il linguaggio del corpo. Alla mostra, al Valentin-Karlstadt-Museum di Monaco di Baviera dal 24 giugno al 17 ottobre 2010, dovrebbe seguirne una analoga a Napoli nel corrente 2011.

GIULIO VACCARO, *«Nun c'è lingua come la romana». Voci dell'antico dialetto romanesco in Giggi Zanazzo*. Presentazione di Claudio Costa, Roma, il Cubo, 2010.

di **Elisa Guadagnini**

Il bel volume di Giulio Vaccaro ha *in primis* il merito di rendere noti prodotti dell'attività lessicografica di Giggi Zanazzo finora inediti. Il testo oggetto di edizione è la lista delle “Voci dell'antico romanesco” contenuta nel manoscritto 2419 della Biblioteca Angelica di Roma; ma l'editore si premura di pubblicare anche una lista di “Voci della campa-

gna romana”, anch'essa precedentemente inedita e contenuta nel medesimo manoscritto.

Nell'introduzione, queste due opere sono opportunamente inserite entro il quadro più ampio della produzione e dell'interesse lessicografico di Zanazzo, fatto che consente anche all'editore la formulazione di una verosimile ipotesi di datazione

dei testi al primo decennio del Novecento.

La lista delle voci "antiche", in particolare, consta di 597 elementi: l'edizione associa a ciascuno di esse un commento teso a individuare altre occorrenze del lemma nel *corpus* della letteratura romanesca e nella tradizione lessicografica. Come sottolinea anche Claudio Costa nella presentazione del volume, questa verifica ha consentito di appurare che circa un sesto delle voci zanazziane è costituito da *hapax* – rappresenta cioè una nuova acquisizione per gli studi del romanesco.

L'interesse dell'opera travalica tuttavia il piano meramente glossografico: le "Voci dell'antico romanesco" sono il frutto coerente di una specifica concezione culturale che individua nella tradizione scritta del passato la fonte privilegiata per la descrizione del romanesco, la cui caratterizzazione è affidata essenzialmente al lessico. Il gusto antiquario ed eminentemente libresco di Zanazzo, così come il suo approccio prettamente lessicografico al problema della descrizione dialettologica, sono ben inquadrati nell'introduzione al volume. Sono senz'altro condivisibili le conclusioni di Giulio Vaccaro, secondo cui la rilevanza dell'opera lessicografica di Zanazzo (e, direi, delle "Voci antiche" in particolare) si fonda da un lato sull'interesse di un'analisi lessicale condotta dal punto di vista "antropologico" (e non "dialettologico", come è il caso in un autore come il Belli), dall'altro sulla sostanziale novità metodologica costituita dalla scelta di spogliare i testi della tradizione letteraria

(senza limitarsi più alla registrazione dell'uso vivo, del parlato).

È inoltre merito dell'editore aver individuato le fonti spogliate da Zanazzo per la compilazione delle "Voci antiche": si tratta principalmente del *Jacaccio* di Giovanni Camillo Peresio e del *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri, integrati da elementi lessicali tratti dai sonetti del Belli e dagli *Avvertimenti a' lettori circa il parlare che si usa dal volgo di Roma*, posto da Benedetto Micheli a premessa del suo poema *La libertà romana acquistata e difesa*.

Rigore filologico si manifesta anche sul piano più propriamente editoriale: sono conservati l'uso grafico e la sistemazione del materiale dell'autografo zanazziano. Per quanto attiene il primo aspetto, in particolare, Giulio Vaccaro ripercorre i momenti fondamentali della riflessione scientifica sulla grafia del romanesco e riconduce le scelte di Giggi Zanazzo alle posizioni di Francesco Sabatini. Circa l'organizzazione delle voci, l'editore evince convincentemente una *ratio* piuttosto semantica che strettamente alfabetica, opportunamente conservata nell'edizione: altrettanto opportunamente, il volume è corredato da un indice alfabetico degli elementi che rende agevole la consultazione.

Al corredo scientifico finalizzato propriamente all'intelligenza del testo si affianca, nell'introduzione al volume, una trattazione sintetica ma esaustiva che descrive criticamente la lessicografia del romanesco: entro questo ampio quadro, come si diceva, è inserita l'opera zanazziana.

Il volume costituisce, nel suo complesso, un'ottima edizione di un inedito (anzi due) zanazziano, e un ottimo *status quaestionis* circa la les-

sicografia del romanesco, ambito all'interno del quale Giulio Vaccaro aveva già dato prova di grande competenza.

## Libri ricevuti

a cura di Laura Biancini

Emanuele COGLITORE, *La spada che decapitò Beatrice Cenci al Museo Criminologico di Roma (ma non è una cosa seria)*. Roma, il Cubo, 2011, pp. 27. Edizione fuori commercio.

L'opuscolo, a dispetto del titolo, è in realtà una cosa seria: in esso, infatti, l'autore espone l'errore in cui sarebbe incorso il Museo Criminologico nell'indicare uno spadone come strumento del supplizio di Beatrice Cenci e della sua matrigna. In realtà le due donne sarebbero state decapitate con la mannaia, antenata della ghigliottina.

L'autore aveva precedentemente scritto in merito una risentita lettera alla Direzione del Museo: ad essa però seguì un inspiegabile silenzio e più tardi la pubblicazione dell'immagine di quella spada incriminata da parte di un autorevole quotidiano romano.

Fu così che Emanuele Coglitore, inascoltato ma non rassegnato, decise di dare alle stampe questo interessante saggio a sostegno delle sue tesi.

Laura GORLANI, *Roma e Lazio: letteratura e civiltà*. Roma, Palombi, 2010, pp. 400.

Un'ampia introduzione di Caterina Valcherra, che traccia un panorama della cultura romana fino ai giorni nostri, precede una vasta scelta di testi e testimonianze commentati e documentati nell'intento di ricostruire non solo la grandezza della cultura di Roma e del Lazio, ma soprattutto la sua profonda e peculiare identità. La scelta, partendo dalle guide medievali di Roma, prosegue con la *Cronica* dell'Anonimo Romano, propone, secolo per secolo, testi interessanti e significativi firmati da santa Francesca Romana, Flavio Biondo, Stefano Infessura fino a Peresio, Berneri, Metastasio, Belli, Zanazzo, Cardarelli, Vigolo, Moravia, Cerami, solo per citarne qualcuno.

Una bibliografia e utili indici completano l'opera.

Carolina MARCONI, *Gianfranco Contini-Mario Dell'Arco. Il carteggio (1946-1949)*, in «Ermeneutica Letteraria» VII (2011), pp. 51-68

Le sedici lettere pubblicate in questo articolo (7 di Contini e 9 di Dell'Arco, conservate nell'archivio del poeta presso il Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma e la Fondazione Contini di Firenze) testimoniano l'apprezzamento dell'illustre critico nei confronti della poesia di Dell'Arco fin dall'esordio, e nello stesso tempo, con la suggestiva immediatezza propria di questi documenti, la natura del singolare rapporto tra i due intellettuali che, come fa notare l'autore, fu profondo e importante ma, sorprendentemente, non si trasformò in amicizia.

Difficile sottrarsi al fascino di quelle pagine che ci permettono di seguire in diretta alcune fasi fondamentali della poesia di Mario dell'Arco anche attraverso l'illuminante lettura di un critico come Contini che in più non risparmia suggerimenti ad altri grandi della letteratura come Pier Paolo Pasolini, per il quale spende parole più che lusinghiere, fino a Belli e Pascarella. Interessanti infine sono i riferimenti al poeta Christian Morgenstern che Contini legge con particolare interesse accostandolo a Dell'Arco.

A una lettera del 14 aprile 1948 nella quale il poeta romano dà notizia a Contini dell'uscita della rivista «er ghinardo» che il critico definisce «elegantissimo e simpaticissimo» segue un'ultima tardiva cartolina del luglio 1949 dell'illustre critico che però nel frattempo s'era trasferito a Friburgo.



Finito di stampare nel settembre 2011 da  
il cubo  
via Luigi Rizzo 83  
00136 Roma

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