

POESIA DIALETTALE DEL MOLISE

TESTI E CRITICA

A cura di

Luigi Bonaffini, Giambattista Faralli, Sebastiano Martelli



Marinelli editore

POESIA DIALETTALE DEL MOLISE
TESTI E CRITICA

DIALECT POETRY FROM MOLISE
TEXTS AND CRITICISM

A cura di / Edited by

Luigi Bonaffini, Giambattista Faralli, Sebastiano Martelli

Cosmo Marinelli Editore: Isernia 1993

INDICE / CONTENTS

<i>Prefazione di Hermann Haller</i>	II
<i>Preface by Hermann Haller</i>	III
<i>Introduzione</i>	VI
<i>Introduction</i>	VII

GIUSEPPE ALTOBELLO

<i>Introduzione di Giambattista Faralli</i>	2
<i>Introduction by Giambattista Faralli</i>	3
<i>Testi</i>	8
<i>Texts</i>	9

DOMENICO SASSI

<i>Introduzione di Mario Aste</i>	21
<i>Introduction by Mario Aste</i>	22
<i>Testi</i>	25
<i>Texts</i>	26

MICHELE CIMA

<i>Introduzione di Sebastiano Martelli</i>	38
<i>Introduction by Sebastiano Martelli</i>	39
<i>Testi</i>	50
<i>Texts</i>	51

LUIGI ANTONIO TROFA

<i>Introduzione di Luigi Fontanella</i>	67
<i>Introduction by Luigi Fontanella</i>	68

<i>Testi</i>	77
<i>Texts</i>	78

EUGENIO CIRESE

<i>Introduzione di Luigi Biscardi</i>	98
<i>Introduction by Luigi Biscardi</i>	99

<i>Testi</i>	114
<i>Texts</i>	115

GIOVANNI CERRI

<i>Introduzione di Sebastiano Martelli</i>	153
<i>Introduction by Sebastiano Martelli</i>	154

<i>Testi</i>	171
<i>Texts</i>	172

NINA GUERRIZIO

<i>Introduzione di Sabino d'Acunto</i>	196
<i>Introduction by Sabino d'Acunto</i>	192

<i>Testi</i>	202
<i>Texts</i>	203

GIUSEPPE JOVINE

<i>Introduzione di Luigi Bonaffini</i>	223
<i>Introduction by Luigi Bonaffini</i>	224

<i>Testi</i>	237
<i>Texts</i>	238

GIOSE RIMANELLI

<i>Introduzione di Giambattista Faralli</i>	260
<i>Introduction by Giambattista Faralli</i>	261

<i>Testi</i>	268
<i>Texts</i>	269

BIBLIOGRAFIA	296
BIBLIOGRAPHY	297

Prefazione

In seguito al recente revival della secolare tradizione “non ufficiale” di poesia dialettale in Italia e all'estero, molti poeti meridionali poco noti in precedenza sono affiorati alla ribalta. A differenza della Puglia, della Calabria e Lucania, rappresentati bene nell'antologia appena pubblicata di G. Spagnoletti e C. Vivaldi (*Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, Garzanti 1991), il Molise è stato trascurato quasi completamente. Tale silenzio persistette ostinatamente, nonostante le scelte critiche proposte da Pasolini e Dell'Arco nella loro opera pionieristica dei primi anni Cinquanta. Persino tra le antologie dialettali dedicate a una sola regione o città – ne troviamo oltre una decina per il napoletano, il siciliano o il modenese – vi è per il Molise una sola raccolta, la *Prima antologia dei poeti dialettali molisani*, pubblicata nel 1967, a quattro anni dallo statuto del Molise come regione autonoma. Si tratta di un florilegio con oltre trenta poeti, benchè privo di un orientamento critico rigoroso. Il presente lavoro di Bonaffini, Faralli e Martelli riempirà ora questo vuoto, offrendo una scelta autorevole di nove poeti novecenteschi originari di questa regione montuosa mediana che si estende fino al mare Adriatico, circondata dalle regioni Lazio e Campania ad ovest, dall'Abruzzo a Nord e dalla Puglia al sud. Il lavoro è innovativo in quanto si tratta della prima antologia molisana trilingue – con traduzioni cioè in italiano e inglese – e in quanto propone un ricco campione di poesie scritte da poeti tra cui Eugenio Cirese, il solo molisano occasionalmente presente nelle antologie; Giuseppe Jovine e Giovanni Cerri; Nina Guerrizio, l'unica poetessa dell'antologia; Giuseppe Altobello, considerato da qualcuno il caposcuola della poesia dialettale molisana. E' presente anche Giose Rimaneli, un poeta che scrive in lingua e in dialetto in America. Per ogni poeta troviamo un breve profilo critico compilato dai tre curatori, da poeti (come Luigi Fontanella e il molisano Sabino d'Acunto), nonchè da studiosi e traduttori di poesia dialettale operanti negli Stati Uniti.

Il presente lavoro porta la poesia dialettale molisana fuori dal suo isolamento, ironicamente in un periodo storico quando i dialetti svaniscono lentamente dall'uso quotidiano, convergendo con la lingua nazionale, come testimonia qualche testo del volume. Tale isolamento fu causato da vari fattori,

Preface

With the recent revival of the long-standing “unofficial” tradition of dialect poetry inside and outside Italy, many previously little known Southern Italian writers have come to a prominent surface. But unlike Apulia, Calabria, Lucania, which are well represented in the most recent anthology by G. Spagnoletti and C. Vivaldi (*Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, Garzanti 1991), Molise has been neglected almost entirely. This neglect has been persistent, despite Pasolini-Dell’Arco’s critical selections proposed in their pioneering work of the early fifties. Even among the many vernacular anthologies devoted to one region or town — we find more than ten such works for Neapolitan, Sicilian, Modenese, and close to that number for Abruzzese — Molise is represented by just one text, Emilio Ambrogio Paterno’s *Prima antologia dei poeti dialettali molisani*, published in 1967, four years after Molise was declared an autonomous Italian region. It is a florilegium of over thirty poets, albeit devoid of any serious critical perspective. The present work by Bonaffini, Faralli and Martelli now fills this gap with an authoritative selection of nine twentieth century poets from the mountainous South-central region that falls down to the Adriatic sea and is surrounded in the West by Latium and Campania, North by Abruzzo, and South by Apulia. It is innovative in being the first trilingual anthology of Molise — translations are both into Italian and English —, and in presenting a rich sampling of poetry by such poets as Eugenio Cirese, the only poet occasionally included in anthologies; Giuseppe Jovine and Giovanni Cerri; Nina Guerrizio, the only woman poet; Giuseppe Altobello, by some considered the *caposcuola* of Molise dialect poetry. It includes Giose Rimanelli, a poet writing both in Italian and dialect in North America. Each poet is introduced by brief critical sketches produced by the three editors, by poets (such as by Luigi Fontanella and the Molisan Sabino d’Acunto), and by a group of scholars and translators with an interest in dialect poetry who operate in the United States.

The present work leads the dialect poetry of Molise out of its long isolation, ironically at a moment in history when the Italian dialects are slowly

IV

tra cui anche la difficoltà linguistica del dialetto, e forse dalla presenza e attività letteraria egemoni dell'Abruzzo con i suoi importanti centri culturali. L'eclisse si deve però anche al forte contrasto che si nota tra le molte imprese linguistiche nel settore della dialettologia abruzzese e molisana ad opera soprattutto di Ernesto Giammarco e la sua monumentale opera lessicologica e grammaticale da una parte, e la mancanza di opere simili di filologia e critica letteraria circa la produzione letteraria molisana. L'antologia contribuirà ad allargare il coro di poesia dialettale. I lettori potranno apprezzare il dialetto molisano con i suoi dittonghi che richiamano alla mente i vicini dialetti campani, l'intensa metaforia, le palatalizzazioni del tipo calabro, le sue vocali finali indistinte con il loro effetto sulle rime e sul ritmo dei sonetti di Altobello, o dei versi liberi di Jovine. Le traduzioni inglesi non solo danno all'impresa una dimensione internazionale, ma concorrono a riportare il lettore al testo originale, promuovendo perciò paragoni con temi popolari e colti, con forme e tecniche poetiche usate da poeti dialettali appartenenti ad altre tradizioni.

Hermann W. Haller

disappearing from use and are converging with the national language, as evidenced by some of the texts in this volume. This isolation was caused by various factors, including the linguistic difficulty of the dialect, and perhaps the dominating literary presence and activity of Abruzzo with its important cultural centers. However, the eclipse is also due to the vast gap that lies between the strong linguistic accomplishments in the field of Abruzzese and Molisan dialectology that we owe in particular to Ernesto Giammarco's monumental lexicological and grammatical works, and the void in philological and critical activities on Molise's literary production. The anthology presented here will contribute to widening the chorus of dialect poetry. It will contribute to the reader's enjoyment of the Molisan dialect with its diphthongs that call to mind neighboring Campania, its intense metaphonies and Calabrese-like palatalizations, its soft mute endings that affect both the rhymes and rhythms of Altobello's sonnets or Jovine's free verse. The English translations give the enterprise not only an international dimension, but will cause the reader to go back to the original text, thus allowing comparisons with themes both popular and learned, and with poetic forms and techniques employed by dialect poets from other traditions.

Hermann W. Haller

INTRODUZIONE

Col passare degli anni il capitolo della poesia dialettale si conferma quello forse più originale e consistente della letteratura regionale molisana, anche se in recenti proposte antologiche della poesia dialettale del Novecento - mi riferisco a: *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, a cura di M. Chiesa e G. Tesio, 2 voll., Milano, Mondadori, 1984; *Poeti dialettali del Novecento*, a cura di F. Brevini, Torino, Einaudi, 1987 di poeti molisani non vi è traccia, nonostante qualificati precedenti di inclusione e di giudizio critico, valga per tutti Pasolini¹.

Forse è il caso e non certo per spirito campanilistico o per vittimismo meridionalistico mai abbastanza vituperato analizzare le ragioni di tali assenze e cancellazioni.

L'antologia di Brevini che pure è pregevole per certe incursioni sociologicoletterarie dell'introduzione e per la compattezza dei medaglioni critici dei poeti selezionati è una emblematica operazione con una forte "caratterizzazione senza dubbio 'nordista'², con scelte dovute a "fanatico arbitrio piuttosto che a matura consapevolezza" da cui consegue "una pesante manomissione storica"³ che si aggiunge alla totale assenza di "storicizzazione"⁴, intrupando in un indistinto contenitore esperienze poetiche degli anni Trenta e quelle dell'ultimo ventennio, omologando i diversi livelli e dislivelli del rapporto linguadialeto, poesia egemone e poesia dialettale, laddove l'asse di continuità ed innovazione ha una scansione storica non omologabile. La posizione fortemente privilegiata, e criticamente ingiustificabile, concessa ai poeti settentrionali a scapito di quelli meridionali viene sottolineata anche da Hermann Haller, autore dell'importante antologia bilingue di poesia dialettale, *The Hidden Italy*, (Wayne State University Press, Detroit 1986) in una sua recente recensione all'antologia di Brevini: "...non si può fare a meno di notare un certo squilibrio regionale delle selezioni nella forte preferenza per i poeti settentrionali e in particolare per Loi e Tessa, squilibrio che andrebbe spiegato: di fronte alle quattrocentosettantatré pagine dedicate a quindici poeti appartenenti a zone dialettali del Nord, solo tre poeti meridionali vengono ospitati, con meno di cento pagine".⁵ Siamo di fronte ad una ennesima somministrazione di quella "linea

INTRODUCTION

Through the years, the chapter of dialect poetry remains perhaps the most original and consistent of the regional Molisan literature, even though in certain recent anthologies of Twentieth Century dialect poetry – I am referring to *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, edited by M. Chiesa and G. Tesio, 2 vls., Milano, Mondadori, 1984; *Poeti dialettali del Novecento*, edited by Franco Brevini, Torino, Einaudi, 1987 – there is no trace of Molisan poets, notwithstanding qualified precedents of inclusion and critical judgments, to mention only Pasolini.¹

It is perhaps appropriate – and certainly not out of chauvinism or southern self-commiseration, never reviled enough – to analyze the reasons for such omissions and deletions.

Brevini's anthology – which on the other hand is valuable for certain sociological-literary incursions in the introduction and for the compactness of the critical profiles of the poets selected – is an emblematic operation with a strong "characterization showing without a doubt a 'northern'² bias," with choices due to "fanatical whim rather than mature awareness," from which derives "a heavy historical tampering"³ which is added to the total absence of "historicization,"⁴ crowding together in the same indistinct container poetic experiences of the Twenties and those of the last two decades, homologating the different levels and disparities of the relationship language-dialect, dominant poetry and poetry in dialect, whereas the axis of continuity and innovation has a historical scansion which cannot be homologated. The strongly privileged, and critically unjustifiable, position accorded to northern poets at the expense of southern ones is also underlined by Hermann Haller, author of the important bilingual anthology of dialect poetry *The Hidden Italy* (Wayne State University Press, Detroit 1986), in a recent review of Brevini's anthology: "...one cannot help but note a certain regional disproportion of the selections in the strong preference for northern poets and in particular Loi and Tessa, a disproportion that needs to be explained: as opposed to the four hundred and seventy-three pages devoted to fifteen poets belonging to dialect areas in the North, only three southern poets are included, with less than a hundred pages."⁵ We are faced with yet another administration

VIII

lombarda”⁶ che ormai ci ossessiona come gli spots pubblicitari grazie ad una critica che non dismette mai il vecchio vizio del consenso e soprattutto della ripetizione una volta provincialistica oggi “consumistica”, cassa di risonanza di scelte editoriali e critiche fatte altrove ed immesse in un circuito che ha terminali prestabiliti.

Delio Tessa, dopo la ineccepibile sistemazione criticofilologica nella “linea lombarda”, è assurto agli altari non solo del maggior poeta dialettale, ma di uno dei maggiori tout court del secolo; e così anche le pagine di una sceneggiatura cinematografica del Tessa, *Vecchia Europa*, diventano “pagine [...] di mirabile prosa”, di “una unità scenica per intero liricamente compiuta ed espressa” insomma “un’opera d’arte autonoma”⁷.

Si badi bene: è fuori discussione che Tessa sia un importante poeta dialettale e che andasse rivalutato, come sosteneva Mengaldo circa dieci anni fa, sottolineando forse un po’ enfaticamente che il disinteresse della critica per questo poeta, “uno dei più grandi del nostro Novecento senza distinzione di linguaggio, fosse una vergogna” della critica italiana⁸. Ma che dire allora della “manomissione storica” e del “fanatico arbitrio” che guidano operazioni critiche ed editoriali in cui si cancellano Di Giacomo, Russo, Viviani, Buttitta e lo stesso Cirese, per far posto a nuovi arrivati con pubblicazioni molto modeste, come Franca Grisoni?

Ha ragione Stussi nel sostenere e detto da un severo filologo come lui, per giunta non meridionale, la cosa conforta molto che le scelte antologiche come quella in questione sono motivate pesantemente dalla “diversa misura delle iniziative promozionali; dal coinvolgimento di istituzioni”⁹ e da altro che non rientra proprio nei confini dei “giudizi di valore”.

Le notazioni di Stussi ci rinviano opportunamente a problemi di politica culturale regionale che non sono estranei alla marginalità e cancellazione di autori della poesia dialettale molisana nella circolazione e sistemazione critica nazionale dell’ultimo ventennio. Alla “sfortuna” dei nostri poeti molisani ha contribuito e contribuisce in modo determinante la penosa condizione testuale della loro produzione: di Cirese nonostante la circolazione nazionale nel secondo dopoguerra e l’attenzione di critici di rilievo a cominciare da Pasolini manca a tuttoggi una sistemazione criticofilologica della sua produzione che tra l’altro dovrebbe tener conto di una interna progressione legata al contestuale lavoro antropologico che Cirese veniva svolgendo soprattutto sul versante dei canti popolari; una poesia che ha tempi e modi differenziati di avvicinamento e distanza lungo un percorso che unisce le stratificazioni storicoantropologiche, la tradizione poetica egemone e le nuove esperienze della poesia novecentesca.

Decisamente disastrosa la situazione editoriale della poesia di Cerri:

of that “Lombard line”⁶ which by now haunts us like advertising spots, thanks to critics who never renounce the old vice of consent and above all of repetition, once provincial today “consumer-prone,” soundboard of editorial choices and critiques made elsewhere and inserted in a circuit with preset channels.

Delio Tessa, after his impeccable critical-philological placement in the “Lombard line,” has risen to the altars not only of the greatest dialect poet, but of one of the greatest *tout court* of the century: and similarly even the pages of a film script by Tessa, *Old Europe*, become “pages of marvelous prose,” of “a scenic unity wholly complete and expressed lyrically,” in short “an autonomous work of art”⁷.

Let us be clear about this: it is beyond question that Tessa is an important dialect poet and that he should have been reappraised, as Mengaldo maintained ten years ago, underscoring – maybe a bit emphatically – that the lack of critical interest in this poet, “one of the greatest of our Twentieth Century without distinction of language, was a disgrace” for Italian criticism⁸. But then what about the “historical tampering” and the “fanatical arbitrariness” that guide critical and editorial operations which erase Di Giacomo, Russo, Viviani, Buttitta and Cirese himself, to make room for newcomers with scanty publications, such as Franca Grisoni? Stussi is right in maintaining – and coming from such a rigorous philologist, not a southerner to boot, it is very comforting – that the anthological choices like the ones in question are heavily motivated by “the different measure of promotional initiatives; by the involvement of institutions”⁹ and by other things that do not really fall within the bounds of “value judgment.”

Stussi’s remarks refer us opportunely to problems of regional cultural policy which are not extraneous to the marginality and erasure of authors of Molisan dialect poetry in the circulation and critical designation of the last two decades. To the “bad luck” of our Molisan poets has contributed and still contributes decisively the pitiful condition of their texts: Cirese – notwithstanding the national circulation after the second world war and the attention of notable critics, starting with Pasolini – still today lacks a critical-philological arrangement of his work, which moreover should take into account an internal progression linked to the anthropological work being carried out by Cirese above all in the area of folksongs; a poetry that has distinct periods and modes of being, near or distant along an itinerary that joins historical-anthropological stratifications, the dominant poetic tradition and the new experiences of Twentieth Century poetry.

Definitely in a shambles is the publishing status of Cerri’s poetry: the

l'unica raccolta, *I Guaie*, pubblicata da Rebellato con una presentazione di Giose Rimanelli nel 1959 e riproposta meritoriamente da Marinelli nel 1978, ha il grande limite di una totale assenza di storicizzazione; manca la datazione dei testi per cui poesie degli anni Venti sono mescolate ad altre degli anni Cinquanta. Senza contare che questa edita è solo una piccola parte della produzione poetica di Cerri rimasta inedita e con prevedibili rischi di dispersione.

Più fortunato Luigi Antonio Trofa che nel 1972, per le cure del figlio Mario e per merito della Cassa di Risparmio Molisana, ebbe raccolte le poesie in dialetto in un volume di elegante veste editoriale, *Pampuglie*, oggi però introvabile. Fortunato anche Giuseppe Altobello le cui opere, grazie alla passione ed alla competenza di un'altra poetessa dialettale, Nina Guerrizio, fin dal 1966 possono circolare con facilità in un'unica raccolta che ha avuto diverse ristampe¹⁰.

Un reprint ha avuto l'opera principale di Domenico Sassi, *A storie de Sande Lé*, nel 1985, mentre dispersa è la sua produzione inedita come dispersa è tutta quella produzione minore degli anni Venti-Trenta che restano il periodo più vitale nella storia della poesia dialettale molisana.

Insieme ai testi sono mancate le sistemazioni critiche: l'unica antologia resta ancora quella modesta di Paterno, *Prima antologia di poeti dialettali molisani*¹¹. Questa grave carenza di testi verificabile oggi nella impossibilità di reperimento degli stessi non solo a livello nazionale ma anche regionale non crediamo sia estranea alla marginalizzazione della poesia dialettale molisana nella grande riproposta del dialetto e della poesia dialettale dell'ultimo quindicennio¹². Anche per questo un contributo critico come quello di Biscardi, *La letteratura dialettale molisana tra restauro e invenzione*¹³, acquista un ruolo fondante, un contributo da cui partire per ricomporre unitariamente e con severità scientifica voci e materiali dispersi della poesia dialettale lungo tutto il Novecento.

Come pure acquistano benemerite molteplici iniziative editoriali che tendono a rimettere in circolazione testi mai più riediti dal loro primo apparire. È il caso della riproposta della prima raccolta poetica di Michele Cima *Trascurse d'anemale* (Riccia, 1990), pubblicata per la prima volta a Campobasso nel 1927.

Nel quadro della poesia dialettale molisana Michele Cima (1884-1932) occupa un posto particolare. Se da un lato per la sua estrazione culturale di maestro elementare qualsiasi discorso critico non può non accomunarli alla condizione identica di Cirese e Cerri, e prima ancora del compaesano Berengario Amorosa, pure per certe sue opzioni linguistiche e formali, per l'uso che fa della tradizione colta ed insieme di quella folklorica, va ad occupare una posizione abbastanza originale. Sul legame strettissimo che corre tra la poesia dialettale molisana e gli studi sulla cultura popolare, Alberto M. Cirese ha dato negli anni

only collection, *I Guaie* (Troubles), published by Rebellato with an introduction by Giose Rimanelli in 1959 and commendably reissued by Marinelli in 1978, has the great limitation of a total lack of historicization; the dates of the texts are missing, so that poems from the Twenties are mixed with others from the Fifties. Without considering that the poems published represent only a small part of Cerri's work, which remains unpublished, with predictable risks of dispersion.

More fortunate is Luigi Antonio Trofa whose poems, thanks to the care of his son Mario and to the Cassa di Risparmio Molisana, were collected in 1972 in an elegantly edited volume, *Pampuglie*, which however is unfindable today. Fortunate is also Giuseppe Altobello, whose works, thanks to the passion and competence of another dialect poet, Nina Guerrizio, have been circulating since 1966 in a single volume which has seen several reprints¹⁰.

Domenico Sassi's main work, *A storie de Sande Lè* (The Story of Saint Leo), underwent a reprint in 1985, while scattered is his unpublished production, as is also the whole production from the Twenties and Thirties, which remains the most vital period of Molisan dialect poetry.

In addition to the texts, there has been a lack of critical editions: the only anthology still remains the one by Paterno, *Prima antologia di poeti dialettali molisani*¹¹ (First Anthology of Molisan Dialect Poets). This serious scarcity of texts – which can be verified today in the impossibility of finding the latter not only at the national level, but at the regional as well – is not irrelevant, we believe, to the marginalization of Molisan dialect poetry in the great new revival of dialect poetry in the last fifteen years¹². For this reason as well, a critical contribution such as Biscardi's, *La letteratura dialettale Molisana tra restauro e invenzione*¹³, assumes a founding role, a contribution from which to begin in order to recompose in a unified manner and with scientific rigor the scattered voices and materials of dialect poetry through the whole Twentieth Century.

Similarly, well-deserving praise goes to numerous publishing initiatives that tend to put back into circulation texts never reedited since their first appearance. This is the case with the reprint of Michele Cima's first poetic collection, *Trascurse d'animale* (Animal Dialogues) (Riccia, 1990), first published in Campobasso in 1927.

In the framework of Molisan dialect poetry, Michele Cima (1884-1932) occupies a singular position. If on the one hand, because of his cultural extraction, any critical discourse cannot avoid associating him with Cirese's and Cerri's identical situation, and with the even earlier one of his fellow townsman Berengario Amorosa, yet for certain linguistic and formal options, for the way

Cinquanta un contributo fondamentale¹⁴ offrendo un profilo assai denso e scientificamente ineccepibile degli studi di tradizioni popolari nel Molise dalla metà dell'Ottocento fino alla metà del Novecento, scandendo tra l'altro ottimamente i tre tempi che si pongono alla preistoria della poesia dialettale molisana; in particolare la fase positivistica che vede nel Molise il formarsi e l'operare di studiosi quali Enrico Melillo, Emilio Pittarelli e Luigi D'Amato collegati ai grandi protagonisti degli studi demologici come Pitrè e De Gubernatis ed alla elaborazione nazionale degli studi antropologici ed in particolare di quelli sulla poesia e sui canti popolari; Biscardi ha invece evidenziato il "fortissimo ascendente" che Francesco D'Ovidio ha avuto nello stesso periodo sulla cultura molisana, e per quanto concerne il corpus normativo e metodologico nell'uso del dialetto l'influenza andrà ben oltre nel tempo toccando l'esperienza di tutti i poeti dialettali della prima metà del Novecento, in quanto la sua normativa di '*restauro dialettale*' [...] rimarrà, per lungo tempo, esemplare e privilegiato riferimento¹⁵".

Ancora da approfondire resta invece il capitolo sui modelli letterari complessivi e sulla loro circolazione nella scuola: quali modelli dominassero nella formazione dello strato sociale e professionale, quello dei maestri elementari, che ha avuto un ruolo centrale nella circolazione delle idee, nella costruzione di una vera e propria mentalità, nella stessa formazione della classe dirigente locale e regionale.

La poesia di Cirese, Cima, Cerri, maestri di scuola, non può essere separata dalla loro professione che è all'origine di molte opzioni linguistiche, estetiche ed ideologiche della loro poesia. La stessa scelta del dialetto, per Cima come per Cirese e Cerri, ha la sua origine nella loro condizione di maestri di scuola della provincia rurale: imbevuti di tradizione letteraria scolastica (Romanticismo, Carducci, Pascoli) ed insieme profondamente solidali e integrati nella realtà sociale contadina in cui vivevano, essi incarnano un ruolo di cerniera tra la cultura popolare e quella dotta.

Ed una larga influenza su questo filone della poesia dialettale molisana avranno alcuni passaggi della politica scolastica nazionale come quelli decisivi della riforma gentiliana del 1923. Sono soprattutto gli studi di Lombardo Radice, ispiratore dei nuovi programmi della scuola elementare del 1923, a trovare largo credito tra i primi sensibili operatori scolastici nella provincia molisana: rifiuto del normativismo ed unificazionismo linguistico dei manzonisti, proclamazione della dignità dei dialetti e delle culture locali, affermazione del plurilinguismo e dell'autonomia delle culture e tradizioni dialettali, recupero ed uso nell'insegnamento scolastico del patrimonio etnico-linguistico dialettale. Indicazioni che innescarono un vivace lavoro di ricerca di canti popolari, di recupero ed uso del

he uses both cultured and folk traditions, he occupies a rather original position. On the very close link between Molisan dialect poetry and the studies of folk culture, A.M. Cirese has given a fundamental contribution¹⁴ in the Fifties, offering a very dense and scientifically unassailable profile of the studies of folk traditions in Molise from the middle of the nineteenth century to the middle of the twentieth, moreover subdividing very well the three periods that form the prehistory of Molisan dialect poetry; in particular the positivistic stage, which saw in Molise the development and activities of scholars such as Enrico Melillo, Emilio Pittarelli and Luigi D'Amato, connected to the great leaders in folklore studies like Pitrè and De Gubernatis, and to the national elaboration of anthropological studies and in particular those on poetry and folksongs. Biscardi instead has pointed out the "very strong influence" that Francesco D'Ovidio had in the same period over Molisan culture, and as far as the normative and methodological corpus in the use of dialect is concerned, his influence will reach much further in time, touching the experience of all the Molisan dialect poets of the first half of the twentieth century, inasmuch as his precepts concerning 'the restoration of dialect' [...] will remain, for a long time, an exemplary and privileged reference point"¹⁵.

Still in need of further study remains instead the chapter on the whole of literary models and their circulation in the schools: models which predominated in the development of the social and professional stratum, that of elementary school teachers, which had a key role in the circulation of ideas, in building an actual mindset, in the very development of a the local and regional ruling class.

The poems of Cirese, Cima, Cerri, school teachers, cannot be divorced from their profession, which is at the origin of many of the linguistic, aesthetic, ideological choices of their poetry. The choice of dialect itself, for Cima as for Cirese and Cerri, has its origin in their condition as school teachers in the rural province: imbued with scholastic literary tradition (Romanticism, Carducci, Pascoli) and at the same time solidly behind and integrated into the peasant social reality in which they lived, they act as a hinge between folk and high cultures.

And a great influence on this vein of Molisan dialect poetry will have certain passages of the national school policy, like the decisive one of the Gentile reform of 1923. It is above all the studies of Lombardo Radice, inspirer of the new programs for the elementary schools in 1923, which find a great deal of credit among school teachers in the Molisan province: rejection of the normative orientation and attempts at linguistic unification on the part of the followers of Manzoni, proclamation of the dignity of dialects and local cultures, affirmation of plurilinguism and of the autonomy of dialect cultures and traditions, recovery

XIV

patrimonio antropologico e dialettale dentro e fuori la scuola, prima che la fascistizzazione della società e della cultura devitalizzassero ed omologassero tutto questo originale movimento, le cui conseguenze si avvertono sulle pagine delle riviste regionali già alla fine degli anni Venti.

Nella prima metà degli anni Venti il Molise aveva dato un qualificato contributo al recupero e riproposta dei dialetti e delle culture regionali nella scuola con i due sussidiari di Berengario Amorosa e di Eugenio Cirese¹⁶ che, sollecitati dalle indicazioni pedagogiche e didattiche di Lombardo Radice e dalle nuove direttive della riforma gentiliana, mostravano come la scuola molisana si muovesse in sintonia con la migliore elaborazione culturale pedagogica nazionale e come soprattutto guardando al manuale di Cirese il discorso sul dialetto avesse trovato un terreno assai fertile.

Tutto questo comporta che nella poesia dialettale molisana della prima metà del secolo possiamo distinguere due filoni: il primo appunto quello dei maestri di scuola della provincia, Cirese, Cima, Cerri; ovviamente con le loro peculiarità individuali: la vocazione liricomicale di Cirese, l'impianto culto-classico di Cima, la tendenza realistica di Cerri.

L'altro filone è quello che per la sua matrice sociale e culturale potremmo definire urbano: si tratta di professionisti (medici, avvocati) come Altobello e Trofa, che tendono piuttosto ad una traduzione ironica, talvolta anche elegiaca, in chiave borghese, delle forme espressive popolari, un privilegiamento della teatralizzazione, dell'espressivismo, della carnevalesizzazione; un essere dentro e fuori rispetto al mondo popolare in cui l'ironia gioca un ruolo primario.

L'ironia è invece quasi del tutto assente nei maestri di scuola, se non l'ironia di matrice letteraria (fiaba, favola) che come nel caso di Cima si mescola a quella dai toni medi della tradizione popolare. Largamente presente, soprattutto in Cima, è invece la componente "didascalica" che si collega alla genesi ed alla fruizione scolastica della poesia dialettale e a quel ruolo di cerniera che i maestri nella realtà della provincia svolgono tra cultura popolare e cultura egemone.

C'è da aggiungere che il teatro dialettale molisano degli anni Venti-Trenta un capitolo del tutto sconosciuto della letteratura regionale si collega proprio al filone urbano della poesia dialettale. Simile è infatti il dentro-fuori rispetto al mondo popolare che si rivela nel gioco dell'ironia, nel farsesco enfatizzato, nella carnevalesizzazione delle situazioni popolari, nella caricatura linguistica. Esemplari sono i testi dell'isernino Vincenzo Viti, personaggio poliedrico e vero e proprio caposcuola del teatro dialettale molisano negli anni Venti, testi nei quali si realizza una contaminazione e fusione tra i tipi paesani, creati dallo spirito satirico del popolo, e tipi e situazioni elaborati su modelli di estrazione colta; insomma una sorta di circolarità tra una linea dal basso, di elaborazione popolare, con farse e tipi proposti dalla cultura e dall'immaginario

and use in school teaching of the ethnic-linguistic dialect heritage. Suggestions which gave rise to lively endeavors of research of folksongs, of recovery and use of the anthropological and dialect patrimony inside and outside the school, before the fascistization of society and culture could devitalize and homologate this whole original movement, whose consequences are already detectable in the pages of regional reviews by the end of the Twenties.

In the first half of the decade, Molise had given a qualified contribution to the recovery and reproposal of dialects and regional cultures in the schools with the two primers by Berengario Amorosa and Eugenio Cirese¹⁶ who, prompted by Lombardo Radice's pedagogical and didactic principles and by the new directives of the Gentile reform, showed how the Molisan school was moving in step with the best national pedagogical cultural development and how — looking above all at Cirese's manual — the discussion over dialect had found very fertile ground.

All this implies that in the Molisan dialect poetry of the first half of this century we can distinguish two trends: the first is indeed the one represented by the school teachers from the province, Cirese, Cima, Cerri; obviously with their individual peculiarities: Cirese's melic-lyrical vocation, Cima's cultured-classical framework, Cerri's realistic tendencies.

The other trend is the one we could define urban by virtue of its social and cultural milieu: it is represented by professionals, like Altobello and Trofa, who tend rather toward an ironic translation, at times even elegiac, in a bourgeois key, of popular expressive forms, a preference for theatricalization, expressivism, carnivalization; a being inside and outside with respect to the popular world in which irony plays a primary role.

Irony is instead almost totally absent from the school teachers, with the exception of a kind of irony having literary roots (fairy tales, fables) which, as is the case with Cima, mingles with that from medium-toned folk tradition. Present to a great degree is instead, in Cima above all, the "didactic" component, which is tied to the genesis and scholastic fruition of dialect poetry and to the role of hinge that schoolteachers play in the reality of the province between folk culture and dominant culture.

It should be added that the Molisan dialect theater of the Twenties and Thirties — a completely unknown chapter of regional literature — is connected precisely to the urban trend of dialect poetry. Similar is in fact the inside-outside with respect to the world of the people which is revealed through the play of irony, in the emphatic farce, in the carnivalization of popular situations, in the linguistic caricature. Exemplary are the texts of Vincenzo Viti from Isernia, a versatile figure and the actual trailblazer of the Molisan dialect theater in the Twenties, texts in which there takes place a contamination between the townsfolk

popolare, ed una dall'alto, realizzata dai ceti borghesi, che affidano anche a personaggi popolari messaggi ideologici alti o li rendono interpreti di una dimensione del "tragico" che generalmente il dialetto, da sempre, non è stato abilitato ad esprimere.

Eugenio Cirese che, come nota Biscardi, parte da una matrice tardo-romantica e positivistica ed attraversa progressivamente tutte le esperienze della poesia dialettale molisana del primo cinquantennio, approdando, nel corso di varie fasi di aggiornamento e di sperimentazione formale, ad una estrema scarnificazione ed alleggerimento della parola poetica, nella sua ricerca di un linguaggio assoluto, endofasico, per l'importanza dei risultati ottenuti, per la serietà del suo impegno, anche filologico, e per il significato che la sua poesia ha avuto per la produzione più recente, rimane il punto di riferimento obbligatorio per tutta la poesia dialettale molisana. È infatti all'insegna della sensibilizzazione della parola, della sperimentazione, dell'affinamento degli strumenti linguistici, di un continuo e vigile interrogarsi sul rapporto tra lingua e dialetto e tra poesia dialettale e poesia in lingua che si muove gran parte della poesia dialettale dell'ultimo quarantennio, che potrebbe costituire un terzo filone da aggiungere ai due già menzionati. È già stato notato come perfino in Cerri, il cui tragico ed implacabile pessimismo non trova riscontro nell'opera di Cirese, l'uso di alcuni moduli stilistici, come ad esempio l'infinito ottativo, sia da far risalire al suo predecessore. Lo stesso si può dire di Giuseppe Jovine, con riferimento particolare al peso antropologico che viene riconosciuto alle tradizioni popolari, alla "maitanata", all'epicedio e ad altre forme popolari. Ma mentre il linguaggio di Cirese diventa progressivamente un linguaggio "squisito", pascolianamente "separato", il linguaggio di Jovine, che pure riconosce la validità e la portata dell'operazione condotta a termine dal poeta di Fossalto, sul filo di una vigile intelligenza critica, di mediazione e di compromesso tra tradizione popolare e mondo colto, e tra dialetto, tradizione poetica e realizzazione poetica, non rinuncia al suo ruolo di testimonianza storica, di sedimentazione di esperienze concrete, di autentica espressione di una civiltà, anche se destinata a scomparire. Ed è proprio da questa fedeltà allo spessore antropologico ed alla corposità del dialetto che scaturiscono le impennate espressionistiche e la più che casuale violenza espressiva in diversi punti di *Lu pavone*. Risultati altrettanto interessanti raggiunge di frequente la poesia della Guerrizio, il cui arco produttivo segue un simile percorso di affinamento e di aggiornamento, ma nella direzione di una spesso sorprendente intensità analogica, inedita nella poesia dialettale molisana. Certamente "à la page", come direbbe Pasolini, è infine la recente poesia dialettale di Giose Rimaneli, nella quale confluiscono le esperienze letterarie e culturali più svariate e lontane, dalla musica jazz agli antichi trovatori provenzali,

types, created by the satirical spirit of the people, and types and situations developed after models of cultured origin: in sum, a sort of circularity between a line from below, of popular development, with farces and types provided by popular culture and imagination, and one from above, realized by the middle class, which entrusts even popular characters with high ideological messages or makes them the interpreters of a dimension of the "tragic" which generally dialect has never been empowered to express.

Eugenio Cirese who, as Biscardi points out, starts from late-Romantic and positivistic roots and progressively goes through all the experiences of Molisan dialect poetry of the first half century, finally achieving, in the course of various stages of updating his poetry and of formal experimentation, an extreme bareness and lightness of the poetic word, in his search for an absolute, endophasic language, because of the importance of the results attained, the seriousness of his commitment, even philological, and the significance that his poetry has held for the most recent production, remains an obligatory reference point for all Molisan dialect poetry. In fact, much dialect poetry in the last forty years, which might constitute a third trend to be added to the two already mentioned, is characterized by the sensitization of the word, by experimentation, by the refinement of the linguistic instruments, by a constant and vigilant questioning of the relationship between Italian and dialect and between dialect poetry and Italian poetry. It has already been noted how even in Cerri, whose tragic and implacable pessimism has no parallel in Cirese, the use of certain stylistic devices, such as the optative infinitive, can be traced back to his predecessor. The same can be said of Giuseppe Jovine, with particular reference to the anthropological weight credited to folk traditions, to the "maitanata" (love song), to the epicede and other popular forms. But while Cirese's language becomes progressively "refined," "separate" as in Pascoli, the language of Jovine, who nevertheless recognizes the validity and the far-reaching import of the operation carried out by the poet from Fossalto, grounded on a vigilant critical intelligence, on a mediation and compromise between folk tradition and cultured world, and between dialect, poetic tradition and poetic realization, does not renounce its role as historical witness, sedimentation of concrete experiences, authentic expression of a civilization, even if destined to disappear. And it is precisely this fidelity to the anthropological density and earthiness of dialect that gives rise to the expressionistic surges and to the more than casual expressive violence in several places of *Lupavone* (The Peacock). Results just as interesting are frequently achieved by Guerrizio's poetry, whose productive arc follows a similar course of refinement and updating, but in the direction of an often surprising analogic intensity, without precedents in Molisan dialect poetry.

XVIII

dalla poesia latina e goliardica medievale a William Blake e alla poesia americana moderna, sempre all'insegna di uno spregiudicato sperimentalismo, del plurilinguismo, della diffusa letterarietà, del gioco, dell'ironia, ma anche di un fondamentale ritorno alle origini, ad un tempo antropologiche ed esistenziali, linguistiche e letterarie.

Questa sintetica disamina che segue vuole fornire al pubblico dei lettori, soprattutto quello non regionale e straniero, una informazione-mappa della produzione poetica dialettale del Novecento molisano che, pur non avendo alcuna pretesa di completezza, sia adeguatamente esemplificativa dell'attività dei molti autori più o meno recenti impegnati su questo non facile versante della creatività letteraria; e che senza un filtro critico a priori e conseguenti giudizi di valore ci consenta di delineare un'area non marginale del tessuto culturale e letterario regionale, del quale il persistente e tenace filone della poesia vernacolare costituisce un elemento connettivo altamente significativo. L'unico scopo di questo rapido ed essenziale repertorio è, come si diceva, quello di prospettare principalmente ai "non addetti" una cognizione globale della letteratura lirica in dialetto su un piano diacronico e sincronico che possa funzionare da utile orientamento informativo, specie riguardo a quegli autori, vecchi e nuovi, non storicizzati criticamente o addirittura non sufficientemente catalogati. Un inventario, insomma, che ci auspichiamo sia funzionale presupposto ad ulteriori approcci, ricognizioni ed approfondimenti da parte dei lettori interessati. Non mancheranno vuoti e lacune nel prospetto che presentiamo, ma riteniamo di aver registrato con sufficiente scrupolo le voci più coltivate ed attive in uno spettro storico-geografico abbastanza ampio e finora poco esplorato.

Nel quadro che stiamo tracciando merita una dignitosa collocazione **Raffaele Capriglione** (S. Croce di Magliano, 1874-1921); fu un appassionato ricercatore ed interprete delle tradizioni e dei costumi del suo popolo, ritratti con vivacità ed arguzia in versi di pregevole qualità estetica. In dialetto scrisse "Il Ciammaricone"; "A risposta du Ciammaricone"; "I vicchiarielle"; "L'uteme sabbate d'abbrile"; "I verdrocchie"; "La ricotta toste"; "I pucce é guardie"; "A cince Zi Cicce"; "U spare".

Indubbiamente una presenza importante è quella di **Emilio Ambrogio**

Certainly “à la page,” as Pasolini would say, is finally the recent dialect poetry of Giose Rimanelli, which absorbs the most varied and farflung literary and cultural experiences, from jazz music to ancient Provençal troubadours, from Latin and goliardic medieval poetry to William Blake and modern American poetry, always characterized by open experimentation, by plurilinguism, by diffuse literariness, by playfulness and irony, but also by a fundamental return to origins, at the same time anthropological and existential, linguistic and literary.

The aim of the following survey is to provide the reading public, above all non-regional and foreign readers, with a broad map of the Molisan dialect production in the Twentieth century which, while not laying any claim to completeness, may adequately exemplify the activity of the many authors, more or less recent, working in this demanding sphere of literary creativity; and which, without an a priori critical filter and resulting value judgments, will allow us to outline an area of the cultural and literary landscape of the region which is not of marginal importance. The persistent and tenacious vein of vernacular poetry constitutes a highly significant connective element. The only aim of this rapid and essential repertory is, as already mentioned, to afford mainly the non-specialized reader a global overview of poetry in dialect, both diachronic and synchronic, that might serve as a useful, informative orientation, especially with respect to those authors, old and new, not historicized critically or even adequately catalogued. In sum, an inventory that we hope will be a functional premise to further approaches, studies and inquiries on the part of interested readers. Our prospectus will not be free of gaps and omissions, but we think we have recorded with sufficient accuracy the most active and cultivated voices, in a rather wide historical-geographical spectrum so far largely unexplored.

Raffaele Capriglione (S. Croce di Magliano, 1874-1921) deserves a dignified position in the outline that we are sketching; he was an impassioned researcher and interpreter of the traditions and customs of his people, represented with zest and wit in well-crafted verses. He wrote in dialect “Il Ciammaricone” (Ciammaricone); “A risposta du Ciammaricone” (Ciammaricone’s Answer); “I vicchiarielle” (The Old People); “L’uteme sabbate d’abbrile” (The Last Saturday in April); “I verdrocchie”; “La ricotta toste” (The Hard Ricotta); “I pucce é guardie”; “A cince Zi Cicce”; “U spare.”

Undoubtedly important is **Emilio Ambrogio Paterno**, student of

Paterno (Montenero di Bisaccia), cultore di storia patria, giornalista, critico letterario, instancabile animatore culturale, autore della *Prima antologia di poeti dialettali molisani* (1967) ed egli stesso poeta in vernacolo, di cui ricordiamo alcuni titoli significativi: “All’aria libera”; “Pajese”; “Parente e amice”; “Figure pajesane”; “Use e custume”; “Canzone e Frammente”; “Chiure nascoste”.

Un altro esponente della poesia dialettale molisana fu **Giovanni Eliseo** (Campobasso), giornalista, poligrafo, acuto osservatore delle passioni e dei sentimenti del suo popolo e fine poeta dialettale. Nel 1926 partecipò alla Sagra Regionale organizzata dalla “Rivista del Molise” con alcune poesie, tra cui “Terra nostra”, che ottenne il primo premio.

Una figura nell’insieme non trascurabile è **Dante Valentini** (Morrone del Sannio), autore di musiche e poesie molto prolifico, e caratterizzato da una delicata vena melodica. Alcune delle sue canzoni/poesie hanno avuto successo anche all’estero: tra esse ricordiamo “Lu passerieglie”, che ebbe il primo premio nel Raduno Folkloristico di Campobasso del 1951. Molte altre, come “La zetella paesana”, “Molise sconosciuto”, “Cafuncelle”, “Pè, pè, pè la Maiella”, che hanno ottenuto riconoscimenti lusinghieri, coniugano la morbidezza del sentimento al consumato rigore dello stile.

Ragguardevole, e non solo dal punto di vista quantitativo, è stata l’attività letteraria di **Camillo Carlomagno** (Agnone, 1909-1976), poeta in lingua – *Parole al vento del Matese* (1963), *Pellegrino in Terra Santa* (1964), *Dalla rampa del mio cuore* (1967), *Lo scalpello* (1971) – oltre che in dialetto. La sua produzione, che comprende *Parole al vento* (1963), *Voce de mundagna* (1969), *Gende nustrana* (1969) e, postumo, *Voglie candà* (1980), appare connotata da un costante processo di scarnificazione e di riduzione all’essenziale del dialetto e non lascia intendere la dipendenza da modelli letterariamente colti, ma è istintuale e solidamente radicata nel mondo popolare altomolisano. La poesia di Carlomagno si alimenta di un delicato e trepido lirismo che rispecchia quel pudore, quella malinconia, quell’asciutta sentimentalità propria della gente della sua terra, di cui l’autore interpreta la fatica, il sacrificio, le sotterranee emozioni. Considerevole rappresentante del filone dialettale è **Emilio Spensieri** (Vinchiaturò, 1911), la cui immaginazione poetica scaturisce da una calda e sottile percettività dell’ambiente naturale, sorpreso e ritratto nei suoi moti e colori tipici, ai quali si coordinano la presenza, il respiro, l’attività dell’uomo: questo dato emerge dall’analisi della raccolta di poesie *Cumme fusse allora* (1957-1973). Il suo impegno poetico è integrato da un’intensa attività di ricercatore delle bellezze storiche del Molise: *Itinerari* (1978), *Vinchiaturò* (1980) – e di narratore: *Il*

national history, journalist, literary critic, tireless promoter of cultural events, author of *The First Anthology of Molisan Poets in Dialect* (1967), and himself a vernacular poet, some of whose significant titles are: “All’aria libbera” (In the Open Air); “Pajese” (Town); “Parente e amice” (Relatives and Friends); “Figure pajesane”; “Use e costume” (Habits and Customs); “Chiure nascoste” (Hidden Flowers).

Another figure of Molisan dialect poetry was **Giovanni Eliseo** (Campobasso), journalist, versatile writer, keen observer of the passions and emotions of his people and a fine dialect poet. In 1925 he took part in the Regional Festival organized by the *Rivista del Molise* with a few poems, among which “Terra nostra” (Our Land), winner of the first prize.

A poet not to be forgotten is **Dante Valentini** (Morrone del Sannio), a prolific author of music and poetry, and characterized by a delicate melodic vein. Some of his songs and poems have achieved some success even abroad: among them we recall “Lu passerieglie” (The Little Sparrow), that won first prize in the Folkloric Gathering at Campobasso in 1951. Many more, such as “La zetella paesana” (The Town Girl), “Molise sconosciuto” (Unknown Molise), “Cafuncelle” (Country Bumpkin), “Pè pè pè la Maiella” (Pè Pè Pè the Maiella), which have received flattering notices, combine delicacy of feeling with a consummate stylistic rigor.

Noteworthy, and not just in terms of quantity, has been the literary activity of **Camillo Carlomagno** (Agnone, 1909-1976), who wrote in Italian — *Parole al vento del Matese* (Words to the Matese Wind, 1963), *Pellegrino in Terra Santa* (Pilgrim in the Holy Land, 1964), *Dalla rampa del mio cuore* (From the Ramp of My Heart, 1967), *Lo scalpello* (The Scalpel, 1971) — as well as in dialect. His production, which consists of *Parole al vento* (Words in the Wind, 1963), *Voce de mundagna* (Voice of the Mountain, 1969), *Gende nustrana* (Our People, 1969) and the posthumous, *Voglie candà* (I Want to Sing, 1980), is marked by a constant process of paring down the dialect and reducing it to its essential core, and it does not betray a dependency on cultured literary models, but is instinctual and solidly rooted in the popular world of Upper Molise. Carlomagno’s poetry is nourished by a delicate and restless lyricism that reflects the modesty, the melancholy, the wry sentimentality of the people of his land, whose hardships, sacrifices, subterranean emotions the author interprets. A notable representative of the dialectal vein is **Emilio Spensieri** (Vinghiaturo, 1911), whose poetic imagination is born from a warm and subtle perception of nature, captured and represented in its characteristic movements and colors, coordinated with the presence, the breath, the activity of man: all this is clearly evident in the collection of poems *Come fusse allora* (As If It Were Then, 1957-

vento nei vicoli (1982), profondamente imbevuto degli umori e dei ricordi tradizionali della sua terra.

Ermanno Catalano (Trieste, 1922), studioso di storia locale e saggista – autore di una preziosa biografia dello storico molisano Giambattista Masciotta: *Giambattista Masciotta*, 1983 – si propone con apprezzabili risultati: segnaliamo di lui la silloge *I tiempe càgnene* (1986). Di tutto riguardo è la produzione di **Giovanni Barrea** (Riccia, 1941), una delle figure più notevoli della recente poesia dialettale molisana, sia per la quantità che per la qualità dell'opera, autore di diverse raccolte di liriche in lingua ed in dialetto: *Groviglio di spine* (1964), *Senz'ombra d'amore* (1965), *Cu core 'mmane* (1970), *Viarelle de fore* (1972), *L'emigrante* (novella in versi, 1975), *Lùppele e ssenisce* (1977), *Virie de state* (1985); e della ricerca *Proverbi, cantilene, indovinelli, scioglilingua del popolo di Riccia* (1974). L'ispirazione più autentica di Barrea è di natura morale: egli avverte tormentosamente il franare dell'antico ordine e della dimensione umana di quell'ordine, travolto dal progresso della civiltà industriale, che ha determinato l'abbandono dei paesi, delle campagne, della misura patriarcale della vita; ma, per contrasto, dalla pensosa contemplazione del disfacimento, risorge il canto del poeta che spazia sulle incontaminate bellezze della natura molisana e s'inebria del profumo dei fiori, dei colori tersi del cielo.

Completano questa rassegna autori più o meno giovani, le cui voci, comunque, costituiscono un interessante veicolo di espressioni linguistiche, di sostrati antropologici, di tensioni umane intensamente vissute in quest'ultimo ventennio che registra in modo preoccupante la frattura tra passato e presente, tra vicissitudine interiore ed automatismi ed incrostazioni esterne, in sostanza, tra memoria, anche nostalgica, di mondi defunti e allucinanti realtà attuali. Segnaliamo, dunque, con una priorità che è soltanto cronologica (di nascita o di pubblicazione):

Valentino Nero (Agnone, 1924) *Poesie dialettali agnonesi* (1967); **Michele di Ciero** (Agnone, 1932-1970), organizzatore dei primi concorsi di poesia dialettale "G. Cremonese", *Sc-terlambe che se perde* (1972); **Pasquale di Lena** (Larino, 1941), direttore dell'Enoteca Nazionale di Siena, scrittore e pubblicista, *U pensiero* (1989); **Giovanni di Risio** (Baranello, 1944), *Vierne* (1982); **Pietro di Toro** (Campobasso), *La cumeta* (1974); **Nicola Iacovino** (Isernia, 1947, poesie inedite); **Turillo Tucci** *Cenza che ze sfoche* (vol. I) *I monologhi* (1967); *Cenza che ze sfoche* (vol. II) *I dialoghi* (1968); **Antonio Manocchio** *Nu poche de tutte* (1972); *Ze fa pe dicere* (1973); *Spezzeculianne* (1980); **Mario Morrone** *Addusele* (1980); **Nicolino di Donato** *Quanne cale u sole* (1990); **Elena Caticchio** (Campobasso, 1923), *Z'è sberretate 'u gliommere* (1991); **Nicola M. Nuzzi** (Boiano, 1950), *Cichere de Ciele* (1991); **Luigi Bifulchi** (Ielsi, 1917-1991) *O scarpe c'ò nòcche* (1992).

73). His literary work is complemented by an intense interest in Molise's historical treasures: *Itinerari* (Itineraries, 1978), *Vinghiaturo* (Vianghiaturo, 1980), and by his work of narrative: *Il vento nei vicoli* (The Wind in the Alleys, 1982), steeped in the humors and traditional memories of his land.

Ermanno Catalano (Trieste, 1922), student of local history and essayist – author of a valuable biography of the Molisan Historian Giambattista Masciotta (*Giambattista Masciotta*, 1983) – has authored some significant work: we point out his *I tièmpo càgnene* (Times change), 1986). An important place holds the body of poetry by **Giovanni Barrea** (Riccia, 1921), one of the most notable figures of recent Molisan poetry, both for the quality and quantity of his work, the author of several collections of poems in Italian and in dialect: *Groviglio di spine* (Tangle of Thorns, 1964), *Senz'ombra d'amore* (No Trace of Love, 1965), *Cu core 'mmane* (Heart in Hand, 1970), *Viarelle de fore* (Country Roads, 1972), *L'emigrante* (The Emigrant, a verse narrative, 1975), *Lùppele e ssenisce* (Embers and Ashes, 1977), *Vurie de state* (Summer Wind, 1985); and of the study *Proverbi, cantilene, indovinelli, scioglilingua del popolo di Riccia* (Proverbs, Singsongs, Riddles and Tongue-twisters of the People of Riccia, 1974). Barrea's most authentic inspiration has a moral origin: he senses painfully the breakup of their old order and of the human dimension of that order, overrun by the progress of industrial society, which has caused the abandonment of the towns, of the countryside, of the patriarchal measure of life; but in contrast, from the thoughtful contemplation of the collapse, the poet's song rises again, taking in the pristine beauty of the Molisan landscape, inebriated by the the fragrance of the flowers and the clear colors of the sky.

This overview concludes with authors who are more or less young, and whose voices constitute an interesting vehicle of linguistic expressions, anthropological substrata, human tensions intensely lived in these last two decades that witness the worrisome split between past and present, between inner life and external automatisms and deposits, essentially between the memory, even nostalgic memory, of defunct worlds and nightmarish present reality. We therefore bring to the attention of the reader, in chronological order (birth or publication date), the following:

Valentino Nero (Agnone, 1924) *Poesie dialettali agnonesi* (Dialect poems from Agnone, 1967); **Michele di Ciero** (Agnone, 1932-1970), the organizer of the first "G. Cremonese" dialect poetry contests, *Sc-terlambe che se perde* (Distant Thunder, 1972); **Pasquale di Lena** (Larino, 1941), director of the Enoteca Nazionale di Siena, writer and journalist, *U pensiero* (The Thought, 1989); **Giovanni di Risio** (Baranello, 1944), *Vierne* (Winter, 1982); **Pietro di Toro** (Campobasso), *La cumeta* (The Kite, 1974); **Nicola Iacovino** (Isernia,

NOTE

- ¹ P.P. Pasolini, M. Dell'Arco, *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952; vi è antologizzato Eugenio Cirese, sul quale Pasolini torna nel 1957, *Un poeta in molisano*, poi in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.
- ² A. Stussi, in "Belfagor", n. 4, luglio 1988, p. 485.
- ³ G. Spagnoletti, *Troppi assenti all'appello*, in "Il Messaggero", 22 dicembre 1987.
- ⁴ G. Pampaloni, *Dialetto è diletto*, in "Il Giornale", 11 ottobre 1987.
- ⁵ "Annali di Italianistica", Vol. 8, 1990, p.507.
- ⁶ L'edizione critica dell'opera omnia poetica di Tessa, curata da Dante Isella, è stata pubblicata da Einaudi nel 1985.
- ⁷ D. Tessa, *Vecchia Europa*, a cura di G. Sacchi, premessa di A. Stella, Milano, Bompiani, 1986. Il volume è apparso nella *Nuova Corona*, collana diretta da Maria Corti.
- ⁸ *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978.
- ⁹ "Belfagor", n. 4, luglio 1988, p. 485.
- ¹⁰ G. Altobello, *Sonetti molisani*, con la versione italiana di Nina Guerriero, Campobasso, 1966, 1982.
- ¹¹ Pescara, Arte della Stampa, 1967.
- ¹² Un qualsiasi accenno alla poesia dialettale molisana manca nei due ponderosi volumi che raccolgono gli Atti del Convegno di Palermo (1-4 dicembre 1980), *La letteratura dialettale in Italia*, a cura di P. Mazzamuto, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia – Università di Palermo, 1984.
- ¹³ Isernia, Marinelli, 1983. Un primo sintetico panorama era stato proposto da G. Jovine, *La poesia dialettale molisana*, in *Benedetti molisani*, Campobasso, Edizioni Enne, 1979, pp. 79-91.
- ¹⁴ A.M. Cirese, *Saggi sulla cultura meridionale*, I, *Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*. Roma, De Luca, 1955. Alcuni capitoli sono stati riscritti e riproposti nel vol. *Intellettuali e mondo popolare nel Molise*, Isernia, Marinelli, 1983.

1947, unpublished poems); **Turillo Tucci** *Cenza che ze sfoche* (Cenza's Outburst, vol. I) *I monologhi* (Monologues, 1967); *Cenza che ze sfoche* (Cenza's Outburst, vol. II) *I dialoghi* (The Dialogues, 1968); **Antonio Manocchio** *'Nu poche de tutte* (A Little Bit of Everything, 1972); *Ze fa pe dicere* (Blowing Steam, 1973); *Spezzeculianne* (Here and There, 1980); **Mario Morrone** *Addusele* (Listen, 1980); **Nicolino di Donato** *Quanne cale u sole* (Sunset, 1990); **Elena Caticchio** (Campobasso, 1923), *Z'è sberretate 'u gliommere* (Unraveled Skein, 1991); **Nicola M. Nuzzi** (Boiano, 1950), *Cichere de Ciele* (Sky Fragments, 1991); **Luigi Bifulchi** (Ielsi, 1917-1991) *'O scarpe c'ò nòcche* (Shoes and Tassels, 1992).

NOTES

¹ P.P. Pasolini, M. Dell'Arco, *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952; included in the anthology is Cirese, whom Pasolini takes up again in 1957, "Un poeta in molisano" (A Poet in Molisan), later in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.

² A. Stussi, in *Belfagor*, n.4, July 1988, p.485.

³ G. Spagnoletti, "Troppi assenti all'appello" (Too Many Absent from Roll-call), in *Il Messaggero*, December 22, 1987.

⁴ G. Pampaloni, "Dialetto è diletto" (Dialect is Delight), in *Il Giornale*, October 11, 1987.

⁵ *Annali di Italianistica*, Vol.8, 1990, p.507.

⁶ The critical edition of Tessa's poetic opus, edited by Dante Isella, was published by Einaudi in 1985.

⁷ D. Tessa, *Vecchia Europa*, edited by C. Sacchi, preface by A. Stella, Milano, Bompiani, 1986. The volume has appeared in the series *Nuova Corona* directed by Maria Corti.

⁸ *Poeti italiani del Novecento*, edited by P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978.

⁹ *Belfagor*, n.4, July 1988, p.485.

¹⁰ G. Altobello, *Sonetti molisani*, Italian translation by Nina Guerrizio, Campobasso, 1966, 1982.

¹¹ Pescara, *Arte della Stampa*, 1967.

¹² Any mention of Molisan dialect poetry is missing from the two heavy volumes that contain the Proceedings of the Palermo Symposium (December 1-4 1980), *La letteratura dialettale*

¹⁵ L. Biscardi, *La letteratura dialettale molisana*, cit., p.27.

¹⁶ B.G. Amorosa, *Il Molise*, Milano, Mondadori, 1924; E. Cirese, *Gente buona*, Lanciano, Carabba, 1925.

in *Italia*, edited by P. Mazzamuto, Palermo, School of Literature and Philosophy – University of Palermo, 1984.

¹³ Isernia, Marinelli, 1983. A first synthetic overview had been given by G. Jovine, “La poesia dialettale molisana,” in *Benedetti molisani*, Campobasso, Edizioni Enne, 1979, pp.79-91.

¹⁴ A.M. Cirese, *Saggi sulla cultura meridionale*, I, *Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*. Roma, De Luca, 1955. Some of the chapters have been rewritten and included in the vol. *Intellettuali e mondo popolare nel Molise*, Isernia, Marinelli, 1983.

¹⁵ L. Biscardi, *La letteratura dialettale molisana*, op. cit., p.27.

¹⁶ B.G. Amorosa, *Il Molise*, Milano, Mondadori, 1924; E. Cirese, *Gente buona*, Lanciano, Carabba, 1925.

La poesia dialettale del Molise

Dialect poetry from Molise

GIUSEPPE ALTABELLO

Giuseppe Altobello, medico, ornitologo, letterato, glottologo, appassionato ricercatore delle tradizioni popolari e del folklore della sua terra, suggerisce l'immagine tipica del vecchio galantuomo di provincia di una volta, sincero conservatore, garbatamente ironico, arguto conoscitore dei costumi e dei comportamenti della sua gente, nostalgicamente proteso con la memoria ad un passato in via di estinzione, ma abbastanza distaccato da poter sottomettere le soggettive tensioni emotive ad una risoluta autodisciplina intellettuale e linguistica.

Le motivazioni del suo impegno sono dettate, oltre che dalla sua naturale vocazione creativa, dalla convinzione, maturata nel clima culturale del positivismo e del filologismo, che i dialetti "...sono lingue al pari delle altre e possono ritenersi per ciò come lo specchio nel quale si riflettono le mille forme in cui lo spirito nazionale, nella sua infinita ricchezza si manifesta. Questa nostra lingua campobassana, che contiene tante vivide luci della parola latina, che colle sue voci aspre e rudi sta a rappresentare l'anima della nostra secolare stirpe di montanari, indicandoci le più lievi sfumature del suo pensiero; questa lingua che echeggia in ogni angolo della nostra terra, che suona sempre dolce e carezzevole al nostro orecchio, che ci ricorda le persone più care, le nostre case, le nostre usanze, i vecchi focolari, ha pure il diritto di essere, come tante altre, salvata dall'abbandono ed offerta agli studiosi per le loro ricerche. Mi è sembrata utile la fatica anche pel fatto che il nostro dialetto si va ora rapidamente mutando ed imbastardendo, per cui noi andiamo perdendo a poco a poco tutto un dovizioso tesoro lessicale che forma la nostra ricchezza spirituale, che fa anch'essa parte del comune patrimonio intellettuale nazionale". È l'Autore stesso, dunque, che fornisce (nelle D"ue parole" introduttive alle *Poesie dialettali di Campobasso*, 1926, p. 109) la giusta chiave di lettura del suo mondo poetico, che del resto si presenta di per sé con una cristallina chiarezza di motivazioni, di linguaggio, di procedure compositive. Con molta franchezza egli dichiara il suo attaccamento alle voci autentiche della sua terra e con altrettanta modestia enuncia la semplice intenzione di raccogliere e offrire agli studiosi documenti di vera lingua vernacolare campobassana, quella normalmente parlata nella fase precedente alla diffusa contaminazione favorita dallo sviluppo dei tempi e dalle trasformazioni sociali, eludendo problematiche specificamente estetiche ed o cinali, tranne un

GIUSEPPE ALTOBELLO

Giuseppe Altobello (Campobasso, 1869-1931), doctor, ornithologist, man of letters, enthusiastic researcher of his land's popular traditions and folklore, suggests the typical image of the old provincial gentleman of times past, sincere and conservative, courteously ironic, a witty expert in the customs and behavior of his people, nostalgically turned with his memory toward a disappearing past, but with enough detachment to be able to submit his subjective emotional tensions to a resolute intellectual and linguistic self-discipline.

The motivations behind his commitment are dictated, besides his natural creative vocation, by the conviction, matured in the cultural climate of positivism and philologism, that dialects "are languages just like all the rest and can therefore be considered the mirror that reflects the thousand forms in which the national spirit, in its infinite richness, is manifested. This language of ours spoken in Campobasso, that contains so many vivid lights from the Latin word, that with its harsh and jagged sounds represents the soul of our age-old race of mountain people, showing us the most subtle nuances of its mind; this language that echoes in every corner of our land, that sounds always soft and soothing to our ear, that reminds us of the people we loved the most, of our houses, our customs, the ancient fireplaces, has the right to exist as well, like so many others, saved from neglect and consigned to scholars for their research. This labor has also seemed useful to me because our dialect is undergoing a rapid process of change and bastardization, so that we are gradually losing all the rich lexical treasure that forms our spiritual wealth, which is also part of the nation's common intellectual patrimony." The author himself, then offers (in the introductory "Few Words" of *Poesie dialettali di Campobasso*, 1926, p. 109) the right key to reading his poetic world, which at any rate presents itself with a great clarity of motivations, of language, of procedures of composition.

With a great deal of frankness he proclaims his attachment to the authentic voices of his land and with equal modesty he announces the simple intention to gather and offer scholars the documents of the true vernacular language from Campobasso, the one normally spoken in the phase which precedes the wide spread contamination favored by historical developments and social transformations, except for a brief mention, in the same introductory

breve accenno, nello stesso scritto introduttivo, alla scelta del “sonetto” come struttura privilegiata in tutte le sillogi composte.

La sua professione di medico, abituato al contatto diretto con la gente, costituiva un prezioso veicolo di conoscenza di realtà linguistiche oltre che umane e sociali, sì che le competenze mediche finivano con l'essere integrate da esperienze demopsicologiche, promuovendo e rafforzando nel poeta l'attitudine all'osservazione, all'analisi, alla registrazione, più che l'inclinazione al ripiegamento interiore, all'estasi soggettivamente emozionale, al bruciante palpito veramente lirico, libero nei diagrammi sintattici e nell'amplificata allusività semantica.

La poetica di Altobello, infatti, si prospetta essenzialmente come oggettivata percezione del mondo popolare con i suoi riti e tradizioni e feste, nel quale con compiaciuta e sofisticata artigianalità linguistica si immedesima, appagando, così, per vie più o meno indirette, i suoi fremiti nostalgico-memoriali, una certa benevola e a volte moralistica tendenza ironica, il suo disincantato conservatorismo di galantuomo, che non si riconosce nello “stile” del presente ed evade col ricordo nel mito di un'età precorsa: quella di Minghe Cunzulette e Peppa, simboli della più autentica e non più esperibile umanità del passato.

La dimensione etica e psicologica dell'Autore, scevra di asprezze e di spigolosità, si irradia in una puntigliosa e vigilata selezione linguistica intesa al recupero del tessuto vernacolare più arcaico e “puro” non imbastardito, nel quale si decanta l'urgenza fortemente avvertita di riesumare e attualizzare la verace identità della parlata campobassana, senza belletti e verniciature. L'operazione, che rischia di frequente anche una certa, prevedibile frigidità, è condotta sul registro di un filologismo abbastanza agguerrito, puntuale e sobrio, non macchietistico e non accademico, in equilibrio tra la scrupolosa scoperta visivo-memorale, meticolosamente trascritta, e il brivido compresso della commozione, le cui corde raramente vibrano. È il marchio di questa poesia, librata fra l'intenzione di aderire in profondità alle cadenze foniche e al ritmo sintattico dei soggetti popolari e un'esigenza, squisitamente erudita, di elevare il “parlare sporco” alla nobile, aristocratica letterarietà della tradizione lirica in lingua, mediante l'adozione di una delle più antiche ed austere strutture compositive: il sonetto. In fondo è questo il punto cruciale dell'operazione poetica di Altobello, ed è il caso di dire che, tranne qualche rara, inevitabile trasgressione, l'Autore riesce ad ottenere una naturale simbiosi tra i ritmi propri, spontanei dell'eloquio popolare e la rigida codificazione metrica del sonetto. Non ha probante significato quanto egli scrive, circa la scelta del sonetto, nella già citata premessa (p.108): “Debbo dire poi che ho preferito il sonetto alle altre forme poetiche per i suoi ristretti confini, perché essendo un componimento ben limitato, come in una cornice, non permette divagazioni, e sopprime ogni ripetizione e lungaggine

writing, of the “sonnet” as a privileged form in all his collections.

His medical profession, which accustomed him to a direct contact with the people, represented a precious vehicle for the knowledge of certain linguistic, as well as human and social, realities, so that his medical skills would eventually be integrated with demopsychological experiences, promoting and strengthening in the poet his talent for observation, for analysis, for recording, rather than his inclination for reflection, for subjectively emotional ecstasy, for the burning pulsation which is truly lyric, free in the syntactical diagrams and in the amplified semantic allusiveness.

Altobello’s poetics, in fact, seems essentially an objectified perception of the popular world with its rituals and traditions and feasts, with which he identifies with delighted and sophisticated linguistic craftsmanship, thus satisfying, through more or less indirect means, his nostalgic-memorial longings, a certain benevolent and at times moralistic ironic tendency, his disenchanting gentlemanly conservatism, which does not recognize itself in the style of the present and evades through memory in the myth of an age gone by: the age of Minghe Cuzulette and Peppa, symbols of the most authentic and no longer knowable humanity of the past.

The author’s ethical and psychological dimension, free from harshness and jaggedness, radiates in a meticulous and watchful linguistic selection aiming at the most archaic and “pure” vernacular material, not yet “bastardized,” through which is filtered the strongly-felt need to exhume and actualize the true identity of the Campobasso speech, without make-up or veneers. The operation, which frequently also risks a certain foreseeable coldness, is carried out with a rather solid philological training, precise and sober, neither lampoonish nor academic, balanced between the scrupulous visual-memorial discovery, meticulously transcribed, and the compressed shiver of emotion, whose cords rarely vibrate. The hallmark of this poetry, hovering between the intention to adhere closely to the phonic cadences and the syntactic rhythm of popular subjects and the strictly erudite need to elevate the “dirty talk” toward the noble, aristocratic literariness of the Italian lyric tradition, is the adoption of one of the most ancient and austere of all metrical forms: the sonnet. After all this is the crucial point of Altobello’s poetic operation, and it can be said that the author, save for the inevitable rare transgression, succeeds in obtaining a natural symbiosis between the spontaneous rhythms of popular speech and the rigid metrical codification of the sonnet. What he says about the choice of the sonnet in the aforementioned introduction (p. 108), has no decisive meaning: “ I must say moreover that I have preferred the sonnet to other poetic forms for its strict limits because, being a composition precisely fixed, as in a frame, it does not permit digressions, and suppresses every repetition and prolixity which, in light topics, might get out of

che, in argomenti lievi, avrebbero potuto facilmente prendere la mano". La verità è che il restauro di una forma connotativa "classica" nel pieno fervore degli sperimentalismi linguistico-letterari del '900 (di cui sicuramente Altobello era a conoscenza, date le proiezioni, almeno a livello di pubblicazioni giornalistiche, anche in provincia) ha un sapore fortemente polemico, in organico al suo conservatorismo ideologico e al suo tirocinio formativo di matrice ottocentesca, specificamente carducciana, che andava a innestarsi sul rinnovato vigore che la Riforma Gentile conferiva agli studi delle tradizioni popolari nel quadro della politica "ruralistica" del fascismo.

In questa breve indagine ho seguito il testo *Sonetti molisani* nell'ordine cronologico disposto da Nina Guerrizio per le varie sillogi, di cui ha curato anche la versione in lingua, nelle ristampe del 1966 e del 1982 (Campobasso, Ed. Lampo): *Trascurrenne de le feste* (inedita); *Da lu fronte*, 1918; *Poesie dialettali campobassane*, 1926; *Minghe a Peppa* (inedita).

Giambattista Faralli

Nota bio-bibliografica

Giuseppe Altobello nasce a Campobasso nel 1869, dove muore nel 1931; medico, musicista, scienziato, glottologo, poeta, fu personaggio versatile e di poliedrica cultura, come dimostrano i suoi studi e ricerche sulla fauna: recentemente è stato riproposto, con prefazione di Corradino Guacci, il *Saggio di ornitologia italiana. I rapaci* (Isernia, 1990). Tutta la produzione poetica di Altobello è stata raccolta, a cura di Nina Guerrizio, nel volume *Sonetti molisani* (Campobasso, 1966, rist. ivi, 1982) che comprende sia le sillogi edite, *Da lu fronte* (Campobasso, 1918), *Poesie dialettali campobassane* (Campobasso, 1926), che quelle inedite: *Trascurrenne de le feste*, *Minghe e Peppe*,

Tutti i testi sono tratti da *Sonetti molisani*.

Le traduzioni in lingua sono di Nina Guerrizio.

hand."The truth is that the restoration of a " classic" connotative form in the full fervor of linguistic-literary experimentation in the 20th century (with which Altobello was certainly familiar, given its diffusion, at least at the level of newspaper articles, even in the province) has a strongly polemical flavor, in keeping with his ideological conservatism and his formative training of 19th century origin, which was grafted onto the renewed vigor that Gentile's reforms conferred to the study of popular traditions in the framework of Fascist "rural" policies.

In this brief essay I have followed the text of *Sonetti Molisani* in the chronological order provided by Nina Guerrizio for the various collections, for which she also edited the Italian translation, in the 1966 and 1982 reprints (Campobasso: Edizioni Lampo): *Da lu fronte* (From the Front), 1918; *Poesie dialettali campobassane* (Dialect Poems from Campobasso), 1926; *Minghe a Peppa* (Minghe to Peppa, unpublished).

Giambattista Faralli

Bio-bibliographical Note

Giuseppe Altobello was born in Campobasso in 1869, where he died in 1931; doctor, musician, scientist, linguist, poet, he was a versatile figure with a multifaceted culture, as shown by his studies and research on the fauna: *Saggio di ornitologia italiana* (Essay on Italian Ornithology) has been recently reissued with a preface by Corradino Guacci (Isernia, 1990). Altobello's entire poetic works have been collected in the volume *Sonetti molisani* (Molisan Sonnets, Campobasso, 1966, 2nd ed. 1982), edited by Nina Guerrizio, containing both the published collections, *Da lu fronte* (From the Front, Campobasso, 1918), *Poesie dialettali* (Dialect Poems, Campobasso, 1926) and those unpublished: *Trascurrenne de le feste* (Talking of Feasts), *Minghe e Peppe* (Minghe and Peppe).

All texts are taken from *Sonetti molisani*.
Italian translations are by Nina Guerrizio.

La festa de le muorte

I.

Ngopp'a ogne rame d'arbere
ngiallite na lacrema la negghia ci
ha pusata e a chiagne pe la gente
seppellite lu cieie è fatte scure sta
jurnata.

Na vranca 'e passarielle
appecundrite pe dente a nu
frattone z'è menata e n'hanne
cchiù cantate, hanne funite
quann'hanne viste chesta
matenata.

Senz'esse da lu viente manche
smuosse ogni cepriesse fute che
z'è nfusse cala nu chiante amare
pe le fosse:

e lu cepriesse fute cumme fusse
de chesta terra nu spressorie
gruosse la benedice senza che lu
usse.

La festa dei morti I– Sopra ogni ramo d'albero ingiallito / la nebbia una lacrima ha
posata, / e a pianger per la gente seppellita / il ciel si è fatto scuro sta giornata. / Uno stormo di passeri
inristiti / dentro una grossa fratta s'è buttato / e non ha più cantato, hanno finito / quando hanno visto
questa mattinata. / Senza essere dal vento manco mosso / ogni cipresso folto ch'è bagnato / manda giù
un pianto amaro per le fosse: / ed il cipresso folto, come fosse / di questa terra un grosso aspersorio, /
la benedice senza che lo scuoti.

(Tr. Luigi Bonaffini)

All Souls' Day

I.

On every branch of every yellow tree the
fog has left a single tear behind the sky 's
so dark today it's hard to see, it wants to
weep for all those in the ground.

A band of melancholy little sparrows flew
inside a heavy thicket all together and did not
sing again, they suddenly stopped as soon as
they had seen the morning weather.

Without being even jiggled by the wind
every thick cypress tree that felt the rain
trickles with bitter tears down in the
ditches

and the thick cypress tree, as if it were a
giant aspergillum for this earth, blesses it
without needing to be shaken.

Primavera 1917

I.

É primavera, Tata, è lu mumente de
scammesciarle a le campagne
aperte, de trascorre fermate cu la
gente, de sta cuntiente, fore, a lu
scupierle;

de repiglià de core lu
buvente, accavallà majese,
fa' le nzierle, zappà la vigna,
mette le sumente purtà
l'anemalucce all'erva sperte.

Pe nu' suldate mmece è la
stagione de repulì ste terre addò
aggrappate cumm'a gramegna
dent'a nu frattone,

cumm'a spine de ruve,
abbarbecate pe' ssotte a qualche
vecchie pedarone, sta lu
nemmiche nuostre qua 'ncastrate.

Primavera 1917 I.– É primavera, padre, è il momento / di stare scamicciato là in
campagna / di discorrere fermi con la gente / di star contenti fuori, all'aria aperta; / di prendere il
bidente con piacere, / fare i solchi al maggese, far gli innesti, / zappar la vigna, metter le sementi, /
portar le pecorelle per i prati. / Per noi soldati invece è la stagione / di pulir queste terre ove
aggrappato / sì come la gramigna in un macchione, / come spini di rovo, abbarbicato / per di sotto a
qualche vecchio ciocco, / sta il nemico nostro, qua, incastrato.

Spring 1917

I.

It's springtime, father, and the time has
come to take our shirts off in the country,
where you can stop with people, chatter
some, and be content outdoors, in the open
air;

eager to hold the pitchfork and work hard, to
graft, to plow the fields still fallow, to lay
down the seeds, to hoe the vineyard, and
lead the sheep to graze upon the meadow.

For us soldiers it is instead the season to
clean up all these lands, where rooted deep
like couch grass inside a bristling thicket,

stubbornly clinging like blackberry thorns
beneath the fallen trunk of some old tree,
here, trapped in, our enemy still waits.

III

Eme accusci passate Marze e Abbrile
 ciacianijanne assieme, tra cumpagne,
 tenenne sempe mmane lu fucile,
 menanne sempe l'ucchie a ste
 campagne

quann'ecche Magge e da le
 cannarile de le kannune, senza
 ma' sparagne, esce ogni botta
 quante nu varile a scapuccià le
 cime 'e ste muntagne.

Senz'allentà migliara 'e
 battarije arresbegliate leste
 qua pe' ffore fanne lu vere
 nferne, ira de Ddije,

cumme quanne, cuntinue, pe' ore e
 ore, tu te truvacce sempe nferruvie
 strascenate pe' dent'a le trafore.

III. –Abbiam così passato Marzo e Aprile / chiacchierando tra noi, tra compagni, / tenendo
 sempre in mano il fucile, / volgendo sempre gli occhi alla campagna, / quand'ecco arriva Maggio e
 dalle gole / dei cannoni, senza tregua/ esce ogni botta come un barile / a frantumare le cime delle
 montagne. / Senza allentar, migliaia di batterie / risvegliate ben presto di qua fuori / fanno un
 inferno vero, ira di Dio, / come se di continuo, ore ed ore, / tu ti trovassi sempre in ferrovia / via
 trascinato per le gallerie.

III.

And so we passed the time both March and
April yammering together, among friends,
always with our hands holding the rifle always
turning to look toward the fields

when May suddenly arrives, and from the mouth
of the cannons, without ever a rest, big as a
barrel every shell shoots out and blows to
pieces the near mountain crest.

Without a let up, a thousand batteries that
are awakened soon enough out here
strike up the wrath of God, a dreadful hell,

as if for hours on end you found yourself
always on railroad tracks, and if you were
endlessly being dragged inside the
tunnels.

L'acqua de la Fota

VIII.

Ventima cara e doce de
l'Abrile fatta tupella da lu
prime sole, tu manne
abbasce pe le cannarile
l'addore de le toppe de vijole;

tu cante ent'a le chiuppe misse
nfile canzone ch'hanne doce le
parole, tu va pe le caute e sbiglie
arile, mitte a le cielle scenna
p'ogne vuole.

Tutte le chiante stanne a farte
nchine, te mannene salute de
sfujta appena che tu passe o
t'avvecine;

ogne terra pe te diventa zita
ch'aspetta a vraccia aperte che le
mine le sciure d'ogne fratta ch'è
sciurita.

VIII. – Zefiro caro e dolce dell'aprile / intiepidito dal primo sole, / se spiri
mandi giù per la gola / il profumo dei ciuffi di viole; / tu canti dentro i pioppi messi
in fila / canzoni che hanno dolci le
parole, / vai per le buche a risvegliare i ghiri, / metti agli uccelli l'ala p'ogni volo. / Tutte le piante
stanno a farti inchini, / ti mandano saluti di sfuggita / appena che tu passi o t'avvicini; / ogni terra per
te diventa sposa / che aspetta a braccia aperte che le getti / i fiori d'ogni fratta ch'è fiorita.

The Water of the Fota

VIII.

Gentle and caressing April breeze already
warmed by early morning sunlight, you send us,
trickling down our throat, the sweet fragrance of
a myriad tufts of violets;

you sing amid long rows of poplar trees songs
that fill the air with soothing words you go
among the ditches and wake dormice for every
flight you put a wing on birds.

All the plants and trees bow down to you
and send you greetings with a fleeting nod
as soon as you go by them or approach;

every land for you becomes a bride
waiting with open arms for you to drop the
flowers stolen from each blooming bush.

XVIII.

Che tiempe, ch'allegrija, e che
 canzune sentive a Sant'Antuone o
 pe la Fota quanne cuntiente
 fatijave ognune cu la paccija
 mmocca a bota a bbota!

Chi steva a sciuppà lacce a une a
 une, chi sradecava tante na
 carota, chi pigliava le torte, chi le
 fune, chi rresciacquave fronne da
 la lota.

E doppe vintun'ore ognune
 sciva pe z'assucà le piede a
 la chianura e p'acchiappà lu
 ciucce che fuiva...

E sotto a na muntagna de
 verdura, rraglianne pe' l'addore
 che sentiva spedetijava alegre
 la vettura.

XVIII. – Che tempi, che allegria, e che canzoni / sentivi A Sant'Antonio o per la Fota / quando
 contento faticava ognuno / con la battuta in bocca a volta a volta! / Chi sedani strappava ad uno ad
 uno / chi tanto sradicava una carota / chi pigliava ritorte, chi le funi / chi dal loto le foglie
 risciacquava. / E dopo ventun'ora ognuno usciva / per asciugarsi i piedi alla pianura / ed acchiappare
 il ciuco che fuggiva... / E sotto a una montagna di verdura, / tagliando per l'odore che sentiva, / allegra
 trombettava la vettura.

XVIII.

What times, what fun, and what happy songs you
heard around the Fota or at St. Anthony when all
worked in good cheer the whole day long always
with a wisecrack or a story!

Some people tore off celery one by one, some
people pulled a carrot from its roots, some people
picked up ropes, some gathered withes, some
people washed the mud around the leaves.

And after twilight everyone went out down
in the darkened plain to dry their feet and
try to catch the donkey running off...

And underneath a huge mountain of
greens, braying for the strong smell in the
air the carriage went on blaring happily
away.

Jurnate de vierne

III.

E ca sciocca che fa?... Qua
ammuntunate stanne le sacche de
grandinie e grane ch'aspettene
renghiane lu mercate pe fa 'bbuscà
carrine e cingurane.

Fasciuole, mecculelle, fave
late stanne tutte renchiuse
fore mane e se lu garegaglie
l'ha truvate è magnate
purisse sane sane.

Lu buone piezze de lu larde
appise, lu melone de vierne,
lu vucale, è quante basta pe
sta mparavise...

De ste juorne faceme
carnuuale: se resta quacche
poche va devise fra Miereche
Aücate e Spezijale.

III. – E che fiocca che fa?...Qua ammucchiati / stanno i sacchi di granoturco e grano, / che
aspettan che rialzi il mercato / per far buscar carlini e cinquegrane. / Fagioli, lenticchie, fave grosse /
stanno tutti rinchiusi fuori mano / e se il punteruolo li ha trovati, / è mangiato pur esso sano sano. / Il
buon pezzo di lardo li sospeso / il mellone d'inverno, il boccale, / è quanto basta a star in paradiso... /
In questi giorni facciam carnevale: / se resta qualche cosa va divisa / fra Medico, Avvocato e Speziale.
Winter Days

III.

So what if it snows?... All in a big heap
here there is every sack of corn and
wheat just waiting for the market to go up
to bring in some carlini and cinquegrane.

Beans, lentils, and broad fava beans
are all locked in and safely out of
reach and if the awl just happens to
get in it too will end up eaten in one
piece.

The slab of lard that's hanging on a
hook the winter melon and the jug of
wine is all you need to be in
paradise...

These days are all a carnival to us:
if something is left over it's divided
among Lawyer, Apothecary and
Doctor.

Domenico Sassi

DOMENICO SASSI

Domenico Sassi nacque a San Martino in Pensilis il 2 novembre 1872. Morì all'età di 56 anni a Larino il 12 maggio 1928, a causa di una improvvisa malattia. La sua vita fu breve ma ricca di impegni scientifici, di attività e di ricerca e segnata da una pregevole vocazione letteraria. Durante la Grande Guerra lavorò nell'ospedale militare di Ancona e nel 1932 fu fatto presidente dell'Associazione Medica regionale. La sua prima esperienza letteraria appare in "Blos", una rivista settimanale di belle arti e lettere. Ha pubblicato racconti, poesie e studi critici con lo pseudonimo Simonide Cossa. Ha scritto in lingua "Ode per il ritorno dall'Africa del capitano Carlo Rossi" (1912), "Inno alla patria" (1916), ma la sua ispirazione più autentica è espressa in dialetto. Sassi ha adottato due forme liriche: l'ottava, molto comune nella poesia popolare in dialetto dell'Italia centrale, per il suo poemetto su S. Leo, e il sonetto per descrivere la celebrazione della vita della sua gente, specialmente nei versi appassionati di "Cante d'amore" e "Vocchie ner'elle".

L'esito maggiore della sua poesia è conseguito in *'A Storie de Sande Lé*, una delle opere più significative della produzione poetica dialettale molisana, nella quale Sassi ritrae con attento e puntuale mimetismo, ma anche con partecipe emozione, l'ambiente del suo paese, lo spirito della sua gente, gli avvenimenti riguardanti la vita del Santo nel modo in cui sono vissuti nella fantasia e nella psicologia popolare. Come autore Sassi si distacca dal fiabesco e dal misterioso e, in un certo qual senso, dal sacro, mentre affronta lo spirituale in maniera realistica, specialmente nella descrizione delle attività del paese durante la festa in onore del Santo. Carlo Battisti nel suo studio afferma che Sassi nel suo poemetto ebbe il buon gusto di limitarsi a descrivere, senza sbavature folcloriche, senza esagerazioni e senza compromissioni intellettuali e sentimentali soggettive i momenti più importanti della vita di S. Leo e del suo influsso spirituale sulla collettività paesana, la quale anima e sostanza coralmente, con i suoi commenti, ricordi, esperienze, il poemetto e ci viene presentata, al di là della superstizione, nella sua più intima e sentita fede.

Sassi, dunque, realizza la sua vera ispirazione nel dialetto, nel quale scopre la viva radice del patrimonio etnico della sua gente e la recupera in uno stile che sembra essere assai vicino alla "linea" Altobello specialmente per la rappresentazione mimetica del quotidiano, per la registrazione assai penetrante

DOMENICO SASSI

Domenico Sassi was born in San Martino in Pensilis on November 2 1872. Due to a sudden illness, he died at the age of 56 in Larino on May 12, 1928. His life was short but rich in scientific commitments, activities and research, and marked by a rewarding literary vocation. During World War I he served in the military hospital of Ancona and in 1923 was made president of the regional Medical Association. His first literary experience is found in *Blos*, a weekly review of fine arts and letters. He published short stories, poems and critical studies under the pen name of Simonide Cossa. He wrote in Italian "Ode per il ritorno dall'Africa del Capitano Carlo Rossi" (1912) "Inno alla Patria" (1916), but his most authentic inspiration finds expression in dialect. Sassi adopted two lyrical forms: the octave, very common in the popular dialect poetry of central Italy, for his poem on St. Leo, and the sonnet to describe the celebration of life of his people especially in the passionate verses of "Cante d'amore" and "Uocchie nerelle."

The major accomplishment of his poetry is doubtless *A storie de Sande Lé*, one of the most significant works in the Molisan dialect production, in which Sassi describes with mimetic precision, but also with emotional participation, the ambience of his village, the spirit of his people, the events related to the life of St. Leo as they are lived in popular imagination and psychology. As an author, Sassi distances himself from the fabulous and the mysterious and, to a certain extent, from the sacred, while dealing with the spiritual in a realistic manner, especially in the description of the village activities during the holiday in honor of the Saint. Carlo Battisti in his study states that Sassi had the good taste in the poem to limit himself to describing, without folkloristic padding, without exaggerations, and without intellectual and sentimental subjective compromises, the most important moments of St. Leo's life and spiritual influence on the communal life of the town, which animates and substantiates the poem chorally, with its comments, memories, experiences, and is presented, beyond superstition, in its most intimate and deeply-felt beliefs.

Sassi, then, realizes his deepest inspiration in the dialect, in which he discovered the rich living vine of the ethnic patrimony of his people and recovers it in a style which seems very close to Altobello's, especially in the mimetic representation of everyday life, in the keen observation of popular psychology,

della psicologia popolare, che egli trascrive con distacco in un linguaggio innervato nella tradizione più antica, e per l'uso abbastanza rigoroso delle forme espressive adottate nel poemetto e nei sonetti: di ciò rendono testimonianza le estese note sull'uso fonetico e morfologico delle parole e sulla struttura della frase, nonché il suo interesse per le tradizioni popolari e la narrativa orale del suo popolo.

Sassi, che aveva trovato la sua vena poetica più felice nell'universo socio-religioso della gente del Molise, era intenzionato a seguire questo percorso con un lavoro simile sulla vita di S. Biagio, che non fu mai realizzato. In conclusione, comunque siano da considerare i risultati estetici dell'impegno poetico di questo Autore (cfr. i controversi giudizi di G. Jovine e L. Biscardi), essi costituiscono un dato imprescindibile nel quadro della poesia dialettale molisana nel suo complesso.

Mario Aste

Nota bio-bibliografica

Domenico Sassi nacque a S. Martino in Pensilis nel 1872, dove esercitò la professione di medico fino alla sua morte avvenuta nel 1928. Della sua produzione dialettale è noto solo il poemetto sul culto di S. Leo, *'A storie de Sande Lé*, scandito in quattro canti in ottava rima, pubblicato da "La Rivista del Molise" (Campobasso, 1928). Qualche poesia, in dialetto, è possibile rintracciarla in riviste regionali degli anni Venti, o nel sussidiario regionale di Cirese (*Gente buona*, 1925) dove è proposto uno dei suoi sonetti sulla guerra ("A mamme du pregenire"). Una particolare fortuna ebbero anche alcune sue canzoni dialettali degli anni Venti, "Cante d'amore" e soprattutto "Uocchie nerella".

Tutti i testi sono tratti da *'A storie de Sande Lé*.

Le traduzioni in lingua sono di Luigi Bonaffini.

which he describes with detachment in a language steeped in the most ancient tradition, and in the rather rigorous use of expressive forms adopted in the poem and in the sonnets: this is confirmed by his extensive notes on the phonetic and morphologic use of words and on sentence structure, in addition to his interest for popular tradition and the oral narrative of his people.

Sassi, who had discovered his happiest poetic vein in the socio-religious universe of the people of Molise, planned to follow the same course with a similar work on the life of St. Blaise, which he never began. In conclusion, however one may consider the aesthetic achievements of this author's poetic commitment (cf. the controversial assessments of G. Jovine and L. Biscardi), they constitute a reality in the framework of Molisan dialect poetry that cannot be ignored.

Mario Aste

Bio-bibliographical Note

Domenico Sassi was born in S. Martino in Pensilis in 1872, where he practiced medicine until his death in 1928. From his work in dialect only the poem on the cult of St. Leo is known, *'A storie de Sande Lé*, divided in four cantos in octaves, published by la *Rivista del Molise* (Campobasso, 1928). A few dialect poems can be found in regional journals from the Twenties, or in Cirese's regional primer (*Gente buona*, 1925) which contains one of his war sonnets, "A mamme du pregenire" (The Prisoner's Mother). Particularly successful were some of his dialect songs from the Twenties, "Cante d'amore" and above all "Uocchie nerella."

All the texts are taken from *'A storie de Sande Lé*.
Italian translations are by Luigi Bonaffini.

'A storie de Sande Lé

De Sande Lè, de Criste chembessore
 Da quand'è nate vuoglie scriv'a storie;
 E vuoglie mo cantà che tutt'u core
 De stu gran Sande tutta quant'a glorie.
 Pecché du Sande nostre Pretettore
 Pe sèmb'ha da restà viv'a memorie!
 Tu, Sande Lè, stu cante l'hi velute
 Mo damm'a forze Tu... Tu damm'aiutel

Di barbere destrutt'e terramute
 Clitèrnie, cettà 'ndiche di Frendane,
 Lendan'i ggènte ce ne sonne iute
 'Nu scambe pe ttrevà da cretiane.
 Dòppe nu stésse loche remenute,
 Mbicquele te refanne Clitèrniane,
 E quistu nome doppe streppiàte
 All'uteme Lecchian'è diventate.

*La storia di San Leo – Di San Leo, di Cristo confessore, / Da quando è nato voglio scrivere
 la storia; / E voglio ora cantare con tutto il cuore / Di questo grande Santo tutta quanta la gloria; / Perché
 del Santo nostro Protettore / Per sempre deve restare viva la memoria! / Tu, San Leo / questo canto l'hai
 voluto / ora dammi forza Tu... Tu dammi aiuto!*

*Distrutta dai barbari e dai terremoti / Clitèrnia, città antica dei Frentani, / Lontano la gente
 è andata / uno scampo per trovare da cristiani. / Dopo essere tornati nello stesso luogo, / lì in piccolo ti
 rifanno Clitèrniana, / E questo nome dopo stroppiato / In ultimo Lecchiana è diventato.*

The Story of St. Leo

Of the time of San Leo's, Christ's confessor,
of his birth, I want to write the story;
And now I want to sing with all my heart
About this great Saint and all his glory.
Because the saint is our Protector
Forever, it has to stay in our memory!
You, San Leo, you have wanted this poem
Now you give me the strength... You give me inspiration.

Cliterniana, ancient city of the Frentani,
Was destroyed by Barbarians and earthquakes.
Its people fled far away
To find a shelter worthy of Christian people;
After they came back to the same place,
on a smaller scale they rebuilt Cliterniam,
And this name was later mangled
And finally it became Lecchiana.

Ce iéve quasce 'u mille abbecenate
 Quande nguillu paiése stu gran Sante
 Da 'ndiche nasc'e nobbeli 'ndenate.
 U citele grazius'e ccare tante
 Iéve bell'a vvedéi' e ggraziate...
 Querrèven' a vasciarlu tutte quante!
 Fort'e rebbuste iéve stu guaglione
 Ccadènt'ha vut'u nome de Léone!

Nghilli tiembe de guèrr'e de rreuine
 Regnav'a Preputènza cchiù sfacciate;
 Di Langubarde, Gréc'e Ssarracine
 L'Italia nostre iéve straziata...
 Léone, de vertù spècchie devine,
 Du Cièl'avév'avute sta chiamate:
 Fa penetènze dénd'a 'nu chemmente
 E prièdech'u Vangél'a tutt'í ggènte!

Si era quasi avvicinato il mille / Quando in quel paese questo gran Santo / Da antichi nasce e
 nobili antenati. / Il bimbo grazioso e caro tanto / Era bello a vedere ed aggraziato... / Correvano a baciario
 tutti quanti! / Forte e robusto era questo ragazzo / che là dentro ha avuto il nome di Leone!

A quei tempi di guerra e di rovina / Regnava la prepotenza più sfacciata; / Dai Longobardi,
 Greci e Saraceni / L'Italia nostra era straziata... / Leone, di virtù specchio divino, / Dal cielo aveva avuto
 questa chiamata: / Fa penitenza dentro a un convento / E predica il vangelo a tutta la gente!

It was close to the year one thousand
When in that town this great saint
Was born from ancestors ancient and noble.
This child was very charming and very dear,
A feast for the eyes to behold...
All people ran to kiss him!
Strong and robust was this young man.
So he was appropriately named "Lion"!

In those days of war and destruction
The most unscrupulous ruled through arrogance;
There were Longobards, Greeks and Saracens:
Our Italy was being torn apart.
Leone, a mirror of divine virtue,
Had received this calling from Heaven:
Do penance inside this monastery
And preach the gospel unto all people!

'A fede viva che tenéva mbette,
Che tutt'u cor'e che tutt'i penzière,
Pe sèmbè quenzacrav'a Bbenedétte
De Sambelice dènd'u Menastère...
E llà facènne penetènza strétte
E mmenanne 'na vite de preghière
'Nu iuorne Mbaravise du Signore
Sperav'u prèmie de stu grand'amore!

La fede viva che teneva in petto, / Con tutto il cuore con tutti i pensieri / Per sempre consacrava
a Benedetto / Di San Felice dentro il Monastero... / E là facendo penitenza stretta / E menando una vita di
preghiera / Un giorno in Paradiso dal Signore / Sperava il premio di questo grande amore!

The fervent faith that he felt in his soul,
With all his heart and all his mind
He always dedicated to San Benedetto
Inside the monastery of San Felice.
And there he made strict penance
And led a life of prayer so
As to hope to go to the Lord's Paradise
Because of this great love!

(Tr. Olga Melaragno-Lombardi)

La Carrese

Me vuoglie fá la Croce, Patr'e Figlie,
Perciò che la mia mente nen me sbaglie.

A Pprema vére ce rennov'u monne,
De sciure ce revèste la cambagne;

L'árbera ce recrop'a stéssa fronne
L'avecièlle tra lore gran fèsta fanne!

Cchès'adorat'e scala triiumbante
D'avolie sonne fatte li tó mure;

Nguésta Cchèse ce stá 'nu Corpe Sante
E pe nnome ce chiane Sante Lione!

Ánne, Madonna mí de lu Saccione,
E Sande Léie de Sande Martine,

E Sant'Adame ch'è lu cumpagnone
E Sante Vásel'accant'a la Marine!

La Carrese – Mi voglio fare la croce, Padre e Figlio, / Perciò che la mia mente non mi sbagli.
/ A Primavera si rinnova il mondo, / Di fiori si riveste la campagna; / L'albero si ricopre delle stesse fronde,
/ gli uccelli tra loro gran festa fanno! / Chiesa adorata e scala trionfante / D'avorio sono fatte le tue mura;
/ In questa Chiesa ci sta un Corpo Santo / E per nome si chiama San Leone! / Anna, Madonna mia del
Saccione, / E San Leo di San Martino, / E sant'Adamo che è il compagno / E San Basilio accanto a la
Marina!

The Carrese

Sign of the Cross, Father and Son,
I hope my memory won't fail me.

In the springtime the earth is reborn,
And the fields dress up with flowers;

The usual leaves cover the trees.
The birds chirp up a feast together!

Beloved church and triumphant steps,
Your precious walls are ivory;

Inside the Church is a Holy Corpse
And his name is San Leone!

Anne is patron saint of Saccione,
And San Leo of San Martino;

And his good friends are Saint Adam
And Saint Basil from Marina!

Me vuoglie fà 'na vèsta pellegrine
E vuoglie i a 'ndo sponte lu sole;

A llà ce staie 'na conca marine
A ndó ce battezzaie nostro Signore,

E la Madonna lu tenéva nzine
E San Geuanne che lu battezzave!

E nu' laudam'a tté, Matra Marije,
Tu sol' a pù pertà 'a palm'a mmane;

E nuie Lu pregame tutte quante
Ddi ce ne scambe da tembèst' e terramute;

E nnuie Lu pregam' e nzéme dégne
Purtà la palm' e la ndurata nzégne!

A ndó ce v'a a scarcà lu vénde làure?
A Ssante Piétre la Cchièse de Rome!

Nu' veléme laudà quistu gran Sante
Fa menì nzalvamènt' a tutte quante!

Tòcca, carrièr' e ttòcche ssu temone
Tocca lu carre de Sande L'ione!

Mi voglio fare una veste pellegrina / E voglio andare dove spunta il sole; / Là ci sta una conca marina /
dove fu battezzato nostro Signore, / E la Madonna lo teneva in grembo / E San Giovanni che lo battez-
zava! / E noi lodiamo te, Madre Maria, / Tu sola la puoi portare la palma in mano; / E noi Lo preghiamo
in ginocchio / Scampaci da tempeste e terremoti; / E noi Lo preghiamo e non siamo degni / di portare la
palma e dorata insegna! / Dove si va a scaricare il verde lauro? / A San Pietro la Chiesa di Roma! / Noi
vogliamo lodare questo gran Santo / Fa venire in salvezza tutti quanti! / Tocca, carriere e tocca quel timone
/ Tocca il carro di San Leone!

I'll make myself a pilgrim's dress
And I'll go where the sun arises;

There one can come to the sea shell
Where our Lord Jesus was baptized;

And our Lady held Him on her lap
And all along Saint John baptized Him!

We also praise you, Mother Mary,
Only you being worthy of the palm.

And we pray to Him to save us
From every storm and lightning.

Kneeling, to Him we pray; save us
from every tempest and earthquake.

To Him we pray, yet we are not worthy
Of carrying the palm and golden emblem!

But where does one unload the green laurel?
There in Saint Peter, Church of Rome!

Praises we sing to this great saint...
He brings salvation to us all!

Forward, coachman, skillfully steer the shaft,
Steer the coach of San Leone.

(Tr. Olga Melaragno-Lombardi)

A sere da Carrése

Annanz'a Cchies'i vintinov'a ssére,
Madonne, quanta ggénte e che mmeine!
Apposte pa vedé vènn'i frastiére
Sta fèsta bbèlle de Sande Martine!

U sand'a llaudà tutt'i carriére
Mo vènne chi catarr'e i manduline...
Che tutt'u core fanne sta preghière:
Sande Lé, facce salve crammatine!

I prengepian't'a pprim'e pu' i fiamuse
Cantene tutte rrét'a Porta granne.
É mezzanott'e u sparatori è tante

Ch'appén'appéne ce destingue u cante...
L'armunie de stu cante graziuse
Tutte pe ll'arie a Premavére spanne!

La sera della Carrese – Davanti alla Chiesa il ventinove a sera, / Madonna, quanta gente e che confusione! / Apposta per vedere vengono i forestieri / Questa festa bella di San Martino! / Il santo a laudare tutti i carrieri / Ora vengono con chitarra e mandolino... / Con tutto il cuore fanno questa preghiera: / San Leo, facci salvi domattina! / I principianti prima e poi i famosi / Cantano tutti dietro la Porta grande. / É mezzanotte e la sparatoria è tanta / che appena appena si distingue il canto... / L'armonia di questo canto grazioso / Tutto per l'aria a Primavera si spande!

The Eve of the Carrese

The night of the twenty-ninth, Holy Virgin
What a crowd before the church, what bedlam.
Out-of-towners come in just to attend
This wonderful feast of St. Martin!

All the riders now show up with mandolin
And guitar to give praise to the Saint...
With all their heart they say this prayer to him:
St. Leo, tomorrow morning keep us safe!

First the beginners and then those famous long
All sing on the other side of the big Gate.
The explosions are so many when it's midnight

That you can barely just make out the song...
The harmony of this song is a delight
that in the Springtime spreads all through the air.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Michele Cima

MICHELE CIMA

Nel quadro della poesia dialettale molisana Michele Cima (1884-1932) occupa un posto particolare. Se da un lato per la sua estrazione culturale e sociale di maestro elementare qualsiasi discorso critico non può non accomunarlo alla condizione di Cirese e Cerri, e prima ancora del compaesano Berengario Amorosa¹, pure, per certe sue opzioni linguistiche e formali, per l'uso che fa della tradizione colta ed insieme di quella folclorica, disegna una posizione abbastanza originale. Nella preistoria della sua poesia vi sono certamente i passaggi e le motivazioni che influenzano la produzione poetica regionale, a cominciare dalla forte lezione filologica del D'Ovidio, che in Altobello aveva trovato una sorta di realizzato e d'attualizzato modello esemplificativo. Di Altobello il nostro Cima condivide anche altre opzioni linguistiche e strutturali: una certa grammatica e sintassi della scrittura poetica come pure il privilegiamento del sonetto. Ma molto distanti dal poeta campobassano le sue opzioni ideologiche, il suo essere dentro la realtà popolare riccese, l'uso e la funzionalizzazione della cultura popolare.

Generalmente la seconda raccolta di Cima, *Spine e sciure*, apparsa nel 1928² è ritenuta dalla critica la migliore per i suoi compiuti esiti artistici. La silloge comprende tre sezioni: Spine, Nda priggionie, Sciure. Le prime due contengono componimenti ispirati dalla sua esperienza nella guerra del 1915-18 e della prigionia in Ungheria. Sono, perciò, Spine, ovvero sofferti resoconti in registri variabili elegia, nostalgia, disperazione, crudo realismo della sua condizione di soldato e di prigioniero, proposti con l'animo del contadino molisano che medita sulla sciagura della guerra e vive dolorosamente il distacco dal paese. I Sciure invece, ci riportano alla realtà quotidiana del paese, ai fatti, alle cose di tutti i giorni, alle tradizioni, ai comportamenti dei contadini. Anche i Sciure confermano il valore dell'elaborazione poetica di Cima, per l'autenticità dell'immedesimazione nel mondo rurale e nel suo immaginario senza camuffamenti ideologici. Il linguaggio molto raramente soffre i condizionamenti della struttura rimata del sonetto: in genere si modella con naturalezza sulla trama sintattica e sul ritmo della parlata popolare esaltandone le potenzialità espressive.

Il *dentro* la cultura popolare di Cima è dunque realizzato senza frizioni e manipolazioni, fino ad una vera e propria omologazione tra la sensibilità

MICHELE CIMA

In the framework of Molisan dialect poetry, Michele Cima (1884-1932) occupies a singular place. If on the one hand, in light of his cultural and social background as an elementary school teacher, any critical discourse must necessarily associate him with Cirese's and Cerri's condition, and before them with his fellow townsman Berengario Amorosa¹, nevertheless, because of certain linguistic and formal choices, because of the way he utilizes the cultured as well as the folk tradition, he holds a rather original position.

In the prehistory of his poetry there are certainly the passages and motivations that influence the regional poetic production, starting with the forceful philological lesson of D'Ovidio, who had found in Altobello a sort of realized and actualized paradigm. With Altobello Cima also shares other linguistic and structural choices: a certain grammar and syntax of poetic writing as well as the privileging of the sonnet. But far remote from the poet from Campobasso are his ideological choices, his being inside Riccia's popular reality, the use and exploitation of popular culture.

Critics generally consider Cima's second collection, *Spine e sciure* (Thorns and Flowers), published in 1928², to be his most artistically accomplished. The book consists of three sections: Spine (Thorns), Nda priggiunie (In Prison) and Sciure (Flowers). The first two contain compositions inspired by his war experience of 1915-18 and by his imprisonment in Hungary. They are, therefore, Spine, namely painful accounts in a variable range – elegy, longing, desperation, crude realism – of his condition as a soldier and prisoner, expressed with the soul of the Molisan farmer who meditates on the calamity of war and lives through the painful experience of being far from his hometown. The Sciure, instead, bring us back to the everyday reality of the town, to everyday events and things, to the farmers' actions and traditions. The Sciure also confirm the value of Cima's poetic accomplishments, through an authentic identification with the rural world and its imagination, which has no need for ideological disguises. The language is rarely conditioned by the sonnet's rhyme scheme: in general it patterns itself naturally on the syntactic structure and on the rhythm of popular speech, highlighting its expressive potential.

Thus Cima is able to be inside popular cultural without frictions and manipulations, to the point of achieving a real fusion of the poet's individual

individuale e la colta vocazione del poeta con le radici demopsicologiche e il tessuto fonosemantico dell'universo linguistico molisano.

I risultati notevoli di questa seconda raccolta hanno in certo modo oscurato la prima, *Trascurze d'anemale*, pubblicata nel 1927,³ giudicata ad un livello inferiore anche perché l'"intento pedagogico" e i condizionamenti della struttura favolistica porrebbero "obiettivi limiti alle possibilità inventive ed espressive, che peraltro non riescono a trovare adeguata composizione di forme e di metri".⁴

Ma forse un diverso giudizio di valore si potrà concordare se rileggiamo questa raccolta come una sperimentazione altra rispetto ai modelli di Spine e sciure che poi sono quelli egemoni nella poesia dialettale regionale e nazionale coeva.

Intanto c'è subito da notare che la trascrizione ed ortoepia del dialetto non solo è in linea con il dettato dovidiano, ma mostra una grande padronanza della strumentazione linguistica e capacità di piegare la grammatica e sintassi del dialetto alle forme e strutture della poesia. Se, come s'è detto, i maestri di scuola si pongono come cerniera peculiare tra cultura dotta e cultura popolare, certamente la poesia dialettale rappresenta il luogo privilegiato di incrocio e di verifica. In questa ottica Cima realizza soprattutto con *Trascurze d'anemale* una sperimentazione tra le più difficili.

Già il recupero e l'adozione del genere, la favola, presentava obiettivi rischiosi: i molti condizionamenti formali e strutturali ed insieme tematici con una prevedibile erosione negativa sull'originalità e quindi sull'orizzonte di attesa del lettore.

La favola è uno dei modelli di lunga durata nella letteratura occidentale ed orientale: da Esopo a Fedro, dagli exempla medievali alla ripresa umanistica, da La Fontaine alla vasta fioritura settecentesca: Bertola, Gozzi, Casti, Crudeli, Passeroni, Pignotti; al Meli che tocca i risultati migliori tra coloro che nel Settecento sperimentano l'uso della poesia dialettale nella favolistica. Cima più che guardare ai favolisti settecenteschi, che piegano il genere alle tematiche sociali e politiche con un uso diffuso della satira, l'esempio più noto è quello del Casti con *Gli animali parlanti* — titolo cui pure sembrano rinviare i *Trascurze d'anemale* di Cima — va direttamente agli archetipi, ad Esopo e se possibile anche oltre, o meglio al recupero dei modelliveicoli della favola nell'antichità, quello storicoscolastico e quello popolare.

La favola era nelle scuole quasi certamente uno degli esercizi più diffusi per l'apprendimento del greco e del latino; mentre nella cultura popolare occupava quella che Propp⁵ chiama una "funzione" di intrattenimento. Cima recupera entrambi questi modelli veicoli archetipici con un procedimento

sensibility and cultured vocation with the demo-psychological roots and the phono-semantic makeup of the Molisan linguistic universe.

The notable results of this second collection have in a way obscured the first, *Trascurze d'anemale* (Animal Conversations), published in 1927,³ regarded of inferior quality also because the “pedagogical intent” and the conditioning effect of the fable’s structure supposedly place “objective limits to the inventive and expressive possibilities, which moreover are unable to find an adequate arrangement of forms and meters.”⁴ But perhaps a different assessment could be reached if we read over this collection as an experimentation “other” with respect to the models of Spine e sciure, which are at any rate the dominant ones in the regional and national dialect poetry of the time.

Meanwhile it must be immediately noted that the transcription and orthoepy of the dialect is not only in line with D’Ovidio’s precepts, but it shows a great mastery of linguistic usage and the capacity to bend the grammar and syntax of the dialect to the forms and structures of poetry. If, as already noted, the schoolteachers represent a peculiar point of contact between high and popular culture, certainly dialect poetry is the privileged site of intersection and validation. In this perspective Cima carries out, especially with *Trascurze d’anemale*, an extremely difficult experiment.

Reclaiming and adopting the genre, the fable, already presented objective risks: the many formal and structural, as well as thematic, conditionings, with a predictable negative erosion of originality and therefore of the reader’s expectation.

The fable is one of long-lasting models in Western and Oriental literature: from Aesop to Phaedrus, from medieval exempla to humanistic revival, from La Fontaine to the vast seventeenth century flowering: Bertola, Gozzi, Casti, Crudeli, Passeroni, Pignotti; to Meli who achieves the best results among those who in the seventeenth century experiment with the use of dialect poetry in fable-writing. Cima, rather than looking to seventeenth century fable writers, who bend the genre to social and political themes with a widespread use of satire, the best-known example being Casti’s *Animali parlanti* (Talking Animals) – a title which Cima’s *Trascurze d’anemale* also seem to echo – goes directly to the archetypes, to Aesop and possibly even further, or rather to the recovery of the models-vehicles of the fable in antiquity, the historical-scholastic and the popular.

The fable was certainly one the most widespread exercises in the schools for learning Greek and Latin; while in popular culture it held what Propp⁵ calls an entertainment “function.” Cima recovers both these archetypal models-vehicles with a peculiar procedure of anthropological recontextualization

peculiare di ricontestualizzazione antropologica e funzionalizzazione didascalica.

I “trascurze” sono dedicati ai suoi “vagliune”, i suoi piccoli scolari di Riccia “che da vite ze trúvene a déjune” ed ai quali devono indicare la via maestra da seguire, quella “da murale”, come il poeta dice nel componimento che fa da protasi alla raccolta. E una morale chiude infatti ogni poesiafavola: ma qui possiamo notare un primo scarto rispetto al modello esopiano. È noto che in Esopo la morale finale è decontestualizzata, rifacendosi, spesso genericamente, ai vizi e virtù “connaturati con l’uomo e indipendenti da ogni tempo e luogo” e quindi non sempre “pertinente, talvolta anzi in contrasto col racconto”⁶.

In Cima non di una generica morale si tratta ma di un “mutte”; un “mutte antiche” in cui si concentrano luoghi topici della saggezza popolare: proverbi nella maggior parte dei casi o anche modi di dire, espressioni idiomatiche della cultura popolare. Anche se questo non cancella la in parte assorbita ideologia di fondo del mondo di Esopo, dominato “dalla rassegnazione, dalla convinzione che è vano e ridicolo cercare di uscire dal proprio stato”⁷.

Ad approfondire lo scarto rispetto al modello ed ancor più la scolastica c’è poi tutto il lavoro di ricontestualizzazione narrativa in direzione di una geografia antropologica, non solo con l’adozione di una topografia paesana: “P’a Revécc-iòle, “da Ripe da Ciávele”, “Nu sórge Recciolane”, “‘u fute da Salvòtte”, “‘u cane de Ciurcèlle”, “nu fósse du vòsche, a Cretaròsce”, “còpp’i Recacciate du Cònte”, “cant’u vòsche Jammatese”, “i Cavezille, i Miózze, / ‘a sótere di Perózze” “i Tóptoppe, i Castéle, / i Cèrce, i Martéllune, / i Stecòzze, p’a Pavuline a mmonte”, “ncòppe ‘a Sellarcate”, “i Còste”, “Caperòsce”, “Za’ Ròse”; ma anche con l’adozione di una vera e propria grammatica dell’antropologia contadina riccese, che si realizza nei materiali e calchi della tradizione orale e nel ritmo che strutturano i dialoghi degli animali parlanti.

E proprio il recupero di questa grammatica antropologica consente quella “funzione” proppiana di “intrattenimento” che la poesia di Cima riesce a materializzare; una contaminazione di modelli e di livelli colti e popolari che alla fine realizza una poesia che soddisfa sia l’orizzonte di attesa scolastico dei “vagliune” che quello dei “cafune”.

Attraverso questa contaminazione che coinvolge le modalità di produzione e le funzioni della favola folclorica, Cima realizza anche il racconto favolistico di intrattenimento contadino in cui il maestro si identifica con il “narratore” al centro di una “comunicazione collettiva”, laddove le “favole orali, nel repertorio selezionato da un determinato gruppo, venivano narrate e ascoltate in una sorta di produzione su commessa, per cui il narratore più dotato non

and didactic aims.

The “trascurze” are dedicated to his “vagliune” (children), his schoolchildren in Riccia “che da vite ze trúvene a déjune” (who know nothing of life) and to whom they have to show the main road to follow, the “moral” road, as the poet says in the composition which acts as a protasis to the collection. And in fact a moral closes each poem-fable: but here we can note a first departure from the Aesopian model. It is well known that in Aesop the moral at the end is decontextualized, harking back, often in a general way, to vices and virtues “innate in man and independent of any time and place” and therefore not always “relevant, at times even in contrast with the tale.”⁶

In Cima it is not a question of a generic moral but of a “mutte” (saying); an ancient saying in which are concentrated topical places of popular wisdom: proverbs in the majority of cases or maxims and popular idioms from popular culture. Even if this does not erase the partly assimilated, fundamental ideology of Aesop’s world, dominated “by resignation, by the conviction that it is vain and foolish to try to escape one’s condition.”⁷

To deepen both the departure with respect to the model and the scholastic aims, there is moreover all the narrative recontextualization work in the direction of an anthropological geography, not only with the adoption of a local topography: “P’a Revécciòle, “da Ripe da Ciávele,” “Nu sóрге Recciulane”, “u fute da Salvòtte”, “u cane de Ciurcèlle,” “nu fósse du vòsche, a Cretaròsce”, “còppi Recacciate du Cònte,” “cant’u vòsche Jammatese,” “i Cavezille, i Miózze, /a sótere di Perózze,” “i Tópptoppe, i Castèlle, / i Cèrce, i Martèllune, / i Stecòzze, p’a Pavuline a mmonte,” “ncòppe’a Sellarcate,” “i Còste,” “Caperòsce,” “Za’ Ròse”; but also with the adoption of an authentic grammar of Riccia’s rural anthropology, which is realized in the materials and calques of the oral tradition and in the rhythm that structure the dialogues of the talking animals.

It is precisely the recovery of this anthropological grammar that makes possible that Propian entertainment “function” that Cima’s poetry is capable of fulfilling; a contamination of models and cultured and popular levels that in the end achieves a kind of poetry which satisfies both the scholastic expectation of the “vagliune” and that of the “cafune” (peasants).

Through this contamination that involves the modalities of production and the functions of the folk fable, Cima also develops the fable as a tale to entertain the farmer, in which the teacher identifies with the “narrator” at the center of a “collective communication,” where the “oral fables, in the repertory selected by a determined group, were narrated and heard in a sort of commissioned production, so that the most gifted narrator could only tell those

poteva raccontare che delle favole accettate da tutto il gruppo dei presenti (potenziali narratori anch'essi) e nella forma e nei modi sempre accettati da tutti gli ascoltatori. Perciò le favole folcloriche si definiscono in quanto tali come espressioni di tutto quel gruppo e non solo dell'individuo narrante, insomma "un prodotto culturale in cui egli si verifica e si rispecchia, ma nel quale si rispecchiano e si verificano anche i destinatari del messaggio"⁸.

Insomma un modello di "intrattenimento" polifunzionale di cui Cima ha chiara consapevolezza:

C'èie misse u bène e 'nn'èie lassate u male
 'ccusci ve punne lègge' a une a une,
 parlènne propie all'use di cafune,
 i figlie de 'sta Ricce, 'sti quatrale.

Le opzioni poetiche ed ideologiche di Cima sembrano confermare le analisi che Iona e Peter Opie hanno compiuto sulla cultura infantile in Inghilterra⁹, e che possiamo riassumere nell'equazione: il mondo della cultura infantile sta a quello della cultura adulta come la cultura contadina sta a quella dominante. Si tratta di una cultura fatta di elementi rituali, saggezza proverbiale, scongiuramenti, iniziazioni, tempi ciclici, miti e simboli, fiabe, incantesimi, giudizi di Dio, vittime sacrificali ecc. È una cultura "gelosissima della sua autonomia, tutta impegnata a costruirsi meccanismi di difesa [...]. E tuttavia è, non diversamente dalla cultura contadina, nei lunghi secoli della sua storia, una cultura silenziosa, priva di un proprio autonomo linguaggio, costretta inevitabilmente a parlare il linguaggio della cultura adulta dominante, e a cercare nei processi retorici della metaforizzazione e della deformazione espressiva i propri strumenti d'identificazione e di sfogo"¹⁰.

Linguaggio e contenuti della cultura dominante vengono fatti propri dalla cultura subalterna: "il mondo antico della natura animata e della vita tribale, quello autoritario e gerarchico dei poteri [...] quello carnevalesco contadino rivivono dentro la cultura infantile". Una memoria e una informativa, insieme a codici gestuali, che "derivano da elaborazioni della cultura adulta `discese' gradualmente, nel tempo, dentro il mondo della cultura infantile"¹¹.

Ed in questa situazione di confronto e scontro fra culture non possono mancare i "mediatori", i narratori di storie, i "fornitori di sapienza e modelli di comportamento", in prima fila i maestri di scuola che attraverso pratiche retoriche di "assunzione" e di "adattamento" soprattutto sul linguaggio elaborano una letteratura funzionale all'orizzonte di attesa del pubblico infantile.

Di questa operazione di "adattamento" — che è oggettivamente anche censoria — e di omologazione di una poesia funzionale all'intrattenimento dei

fables accepted by the whole group present (each person also being another potential narrator) and in the form and manner always accepted by all the listeners. For this reason folk fables [...] are defined as such as expressions of that whole group and not only of the individual narrator"; in sum, "a cultural product in which he confirms and mirrors himself, but in which are also reflected and confirmed the recipients of the message."⁸ In sum, a multifunctional "entertainment" model of which Cima is clearly aware:

I've put in them good only and left out evil
speaking in the way that farmers speak
so that these schoolchildren, Riccia's sons,
will be able to read them one by one.

Cima's poetic and ideological choices seem to confirm the analyses carried out by Iona and Peter Opie on children's literature in England⁹, which can be summarized in the equation: the world of children's culture is to that of adults' culture as farmers' culture is to dominant culture. It is a culture made up of ritual elements, proverbial wisdom, spells, initiations, the marvelous, magic, cyclical time, myths and symbols, fables, incantations, God's judgment, sacrificial victims, etc.. It is a culture "very jealous of its autonomy, completely engaged in building defense mechanisms [...]. And nevertheless it is, not unlike peasant culture, in the long century of its history, a silent culture, lacking its own autonomous language, inevitably forced to speak the language of the dominant adult culture, and to seek its own means of identification and release in the rhetorical processes of metaphorization and expressive deformation."¹⁰

Language and content of the dominant culture are appropriated by the subaltern culture: "the ancient world of animated nature and tribal life, the authoritarian and hierarchical one of power [...] the carnival world of the peasant live again in children's literature."¹¹

This situation of correspondence and conflict between cultures cannot be without its "mediators," the tellers of tales, the "providers of wisdom and models of behavior," with the school teachers in the lead, who develop a literature which is functional with respect to children's expectations, by means of rhetorical practices of "assumption" and "adaptation," primarily in relation to language.

Cima makes open profession of this "adaptation" – which is objectively censorial as well – and standardization of a kind of poetry aiming to entertain

“vagliune” e dei “cafune”, Cima fa chiara professione: “C’èie misse u bene e ‘nn’èie lassate u male”; una poesia scritta nella lingua dei “cafune” affinché i “quatrale” di Riccia, tutti, proprio tutti, potessero leggerla; una poesia favola che avesse l’ascolto dei “cafune” e dei “quatrale”, perché — come dice Italo Calvino “le fiabe sono vere”, sono “una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini”¹².

Sebastiano Martelli

Note

¹ Su Berengario Amorosa, cfr.: AA. VV., *Berengario Galileo Amorosa*, Atti del Convegno (Riccia, 18 luglio 1987) a cura di G. Palmieri e A. Santoriello, Riccia, Associazione “Pasquale Vignola”, 1989; S. Di Iorio, *Saggio introduttivo* a B. Amorosa, *Il Molise. Libro sussidiario per la cultura regionale*, Riccia, Associazione “Pasquale Vignola”, 1990 [rist. della I ediz., Milano, Mondadori, 1924].

² Un reprint è apparso nel 1986 (Campobasso, Lampo Editrice).

³ Si può vedere ora la ristampa con un saggio di S. Martelli (Riccia, Associazione “Pasquale Vignola”, 1990).

⁴ L. Biscardi, *La letteratura dialettale molisana*, cit., p.53.

⁵ V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

⁶ F. Maspero, *Introduzione* a ESOPPO, *Favole*, a cura di F. Maspero, Milano, Bompiani, 1989, p.XI.

⁷ LA. La Penna, *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell’antichità*, in “Società”, n.17, 1961.

⁸ A. Milillo, *La vita e il suo racconto. Tra favola e memoria storica*, RomaReggio Calabria, Casa del libro editrice, 1983, p.72.

⁹ I. Opie, P. Opie, *The Lore and Language of Schoolchildren*, Oxford University Press, 1959.

¹⁰ R. Ceserani, *Quanti censori tra chi scrive per l’infanzia*, in “Il manifesto”, 31 marzo 1988.

the “vagliune” and the “cafune”: “I’ve put in them only good and left out evil”; a kind of poetry written in the language of the “cafune,” so that all of Riccia’s children, really all, would be able to read it; a kind of poetry-fable which might have the ear of the “cafune” and the “quatrale,” because – as Italo Calvino says – “fairy-tales are true,” they are “a general explanation of life, born in remote times and preserved in the slow rumination of the consciousness of farmers down to us; they are the catalog of destinies”.¹²

Sebastiano Martelli

Notes

¹ On Berengario Amorosa, cf.: AA.VV., *Berengario Galileo Amorosa, Atti del Convegno* (Riccia, July 18, 1987) ed. by G. Palmieri and A. Santoriello, Riccia, Associazione “Pasquale Vignola,” 1989; S. Di Iorio, Introductory essay on B. Amorosa, *Il Molise. Libro sussidiario per la cultura regionale*, Riccia, Associazione “Pasquale Vignola,” 1990 [reprint of 1st ed., Milano, Mondadori, 1924].

² A reprint appeared in 1986 (Campobasso, Lampo Editrice).

³ There is now a reprint with an essay by S. Martelli (Riccia, Associazione “Pasquale Vignola,” 1990).

⁴ L. Biscardi, *La letteratura dialettale molisana*, op. cit., p.53.

⁵ V.J.Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

⁶ F. Maspero, *Introduction to Aesop, Favole*, ed. by F.Maspero, Milano, Bompiani, 1989, p.XI.

⁷ A. La Penna, “La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell’antichità,” in *Società*, n.17, 1961.

⁸ A. Milillo, *La vita e il suo racconto. Tra favola e memoria storica*, RomaReggio Calabria, Casa del libro editrice, 1983, p.72.

¹¹ Ibidem. Su questo versante critico si veda soprattutto il fondamentale lavoro di Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979; (l'edizione tedesca era apparsa nel 1947).

¹² I. Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988, p. 19.e:

Nota bio-bibliografica

Michele Cima nasce a Riccia nel 1884 dove muore nel 1932 dopo aver svolto per moltissimi anni la professione di insegnante elementare. La prima silloge, *Trascurze d'anemale*. Favole in vernacolo Riccese (Campobasso, 1927, n. ediz. Riccia, 1990), centrata sulla favolistica classica e concepita a fini didascalici, precede di un solo anno la pubblicazione della seconda e più importante raccolta *Spine e sciure* (Chieti, 1928) che con la sua interna tripartizione, Spine, Sciure, Nda priggiunia, scandisce una cronologia esistenziale ed insieme poetica.

Tutti i testi sono tratti da *Spine e sciure* e *Trascurze d'anemale*.
Le traduzioni in lingua sono di Luigi Bonaffini

⁹ I. Opie, P. Opie, *The Lore and Language of Schoolchildren*, Oxford University Press, 1959.

¹⁰ R. Ceserani, "Quanti censori tra chi scrive per l'infanzia," in "Il manifesto", March 31, 1988.

¹¹ Ibid. For this critical question see above all the fundamental work done by Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979; (the German edition appeared in 1947).

¹² I. Calvino, *Sulla fiaba*, ed. M. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988, p. 19.

Bio-bibliographical Note

Michele Cima was born in Riccia in 1884 where he died in 1932 after having worked for many years as an elementary school teacher. His first collection, *Trascurze d'anemale. Favole in vernacolo Riccese* (Animal Conversations. Fables in the vernacular from Riccia, Campobasso, 1927, 2nd ed. Riccia, 1992), centered on the classical fable and conceived with didactic aims, precedes by only one year the publication of the second and more important collection *Spine e sciure* (Thorns and Flowers, Chieti, 1928) which, with its internal three-fold division Spine, Sciure, Nda priggiunia (Thorns, Flowers, Imprisonment), punctuates an existential as well as poetic chronology.

All texts are taken from *Spine e sciure* and *Trascurze d'anemale*. Italian translations are by Luigi Bonaffini.

É premavère!

Che sole! É Premavère maddumane,
m'ù dicene 'lli pàssere cu cante,
u vérdè che ze véte pe 'sta chiane,
'lla chiusétte che stà poche destante.

A ddestése mó súnene i campane
du paisòtte. Me passe pe 'nnante
nu trène, che feschenne z'alluntane...
vardènnele me vè' nda ll'ócchie u chiante!

Ma pecchè, ma pecchè ie m'addumanne
nen c'è vérze che scéme 'stu delore?
Oh! Premavere bella, peh rianne

ma pe me 'n' c'è da fà' tu ne' rreviè!
me véte mórte, me ze spèzze u còre
a stà' luntane da 'lla Riccia mie!

É Primavera – Che sole! É Primavera domani, / me lo dicono i passeri col canto, / il verde
che si vede per questo piano, / quel boschetto che sta poco distante. / A distesa ora suonano le campane /
del paesello. Mi passa davanti / un treno che fischiando s'allontana... / guardandolo mi viene il pianto agli
occhi!... / Ma perchè, ma perchè io mi domando / non c'è verso di scemare questo dolore? / Oh! Primavera
bella, ritorna / ma per me non c'è da fare tu non rivieni! / mi vedo morto, mi si spezza il cuore / a stare
lontano dalla Riccia mia!

It's Spring Again

What sun! Tomorrow Spring will come!
I heard it in the song the sparrows sing,
I saw it in the greenness of the valley,
and in that forest that is not too far.

I hear the pealing bells from the small town.
I see a train whose whistle fades away
as it moves past me, and as I look on,
my eyes begin to fill with tears.

Why, then, I ask myself, oh why
is there no way to make this pain abate?
Oh, fair Springtime, please, do return!

But as for me, there is nothing to be done!
I feel half dead, my heart is breaking
to be so far away from my own Riccia.

(Tr. Gaetano Cipolla)

Vurrie

Alla Marchesa G... di B...

Vurrie trovà accata te, luntane
da quiste Campe, ch'è 'a galera mie,
e senti' n'ata vòte 'a vocia tie,
o scióre de bellezza Veneziane.

Ma cumme 'sci' da u funne de 'sti chiane
pe menì' biónda bella, adonde stie?
É na catena férme «a preggiunie
pare na chióppe ch'ammantène u cane!

Ne' rrevè' chiù 'llu tèmpe ch'è passate...
sule i recórde vinne a une a une
e returnà' me fanne a 'ssa lagune...

I vasce mó vurríe che tu m'a' date,
n'ata vòte passà che te 'lli sére,
'lli nuttate d'amore e de piacere.

Vorrei – Vorrei trovare accanto a te, lontano / da questo Campo ch'è la mia galera, / e sentire un'altra volta la tua voce, / il fiore della bellezza Veneziana. / Ma come uscire dal fondo di questi piani / per venire bionda bella, dove sei? / É una catena ferma la prigionia / pare un guinzaglio che trattiene il cane! / Non ritorna più il tempo che è passato... / solo i ricordi vengono a uno a uno / e ritornare mi fanno a quella laguna... / I baci ora vorrei che tu mi hai dato, / un'altra volta passare con te le sere, / le nottate d'amore e di piacere.

I Would Like

To the Marchioness G... of B...

I would like to be seated next to you,
away from this camp that's my jail,
and hear again that voice of yours,
oh flower of Venetian beauty.

But how can I escape from these flatlands
to come where you are now, blond beauty?
Prison is like a solid chain;
it seems a leash used to restrain a dog.
The time that's gone will not come back again...

I'd like the kisses now you gave me then,
I'd like again to spend evenings with you,
and then the nights of love and pleasure.

(Tr. Gaetano Cipolla)

U tempe passe

U tempe passe! Auste stà fernènne
e u munne ancóre stá tutt'ambrugliate,
pe questa vèrra che z'è scatenate
so' quatt'anne arramaie, e va durènne.

Dau còre 'a pace a tutte va fujènne,
peh! chi nen tè nu figlie pe suldate,
'che parènte, nepóte o 'nammurate,
ferite o che stà i palle mó parènne?

Oh! quanta gènte lèh! c'ù core chiagne
i tanta ggiune che so' morte-accise
nde na chianure o 'ncime a 'che muntagne!

'A vèrre è na sciumare de delore,
ma se ce stà 'ddavèrre u Paravise
ce va de cèrte chi p'a Patrie mòre!

Il tempo passa – Il tempo passa! Agosto sta finendo / e il mondo ancora sta tutto imbrogliato,
/ per questa guerra che si è scatenata / sono quattro anni ormai, e va durando. / Dal cuore la pace a tutti va
fuggendo, / peh! chi non ha un figlio per soldato, / qualche parente, nipote o innamorato, / ferito o che sta
ora parando le palle? / Oh! quanta gente leh! col cuore piange / i tanti giovani che sono morti ammazzati
/ in una pianura o in cima a una montagna! / La guerra è una fiumara di dolore, / ma se c'è davvero il
Paradiso / ci va di certo chi per la Patria muore!

Time Passes

Time passes! And with August nearly gone
the world is still entangled in a mess,
because this war which burst upon us all
four years ago continues to rage on.

Peace has deserted everybody's heart,
who does not have a son fighting at the front
a relative, a nephew or a lover
wounded or trying to stay clear of bullets?

Oh how many people weep inside their hearts
for the young men who have been slain
on top of mountains or in the plains!

War is a torrent bringing pain and sorrow,
but if there is a paradise for real
surely it's for those dying for their country!

(Tr. Gaetano Cipolla)

Chiagne stu còre

Nu campesante sta campagne pare
resplénne 'a lune cummacché ndu céle,
ie ne pòzze durmì ché cchiù du fèle
'sta vita mie ze va facénne amare!

Cumm'a na barca so' mmeze du mare
che u vénte 'a sbatte e 'a perdute i véle,
chiagne 'stu còre, fridde cumm'u jéle,
'lli sfumate speranze mèie cchiù care!

Chiagne 'stu còre cummacché massére,
'lla Riccia bella che pare sperdute
ncima a 'llu colle, a 'lli muntagne nére!

Chiagne 'stu còre 'mméze de 'sti chiane,
e va cerchénne senza frutte aiute...
pòvera mamma mia, tu stie luntane!

Piange questo cuore — Un camposanto questa campagna pare / risplende la luna così tanto nel
cielo, / io non posso dormire ché più del fiele / questa vita mia si va facendo amara! / Come una barca sono
in mezzo al mare / che il vento sbatte ed ha perso le vele, / piange questo cuore, / freddo come il gelo, / le
sfumate speranze mie più care! / Piange questo cuore così tanto stasera, / la Riccia bella che pare sperduta
/ in cima al colle, alle montagne nere! / Piange questo cuore in mezzo a questi piani, / e va cercando senza
frutto aiuto... / povera mamma mia, tu sei lontana!

This Heart Is Crying

This countryside is like a cemetery,
the Moon is bright indeed in the night sky,
and I can't sleep because this life I lead
is now more bitter than is bile itself.

I am just like a boat lost out at sea,
battered by winds and without any sails.
My heart, as cold as ice, bemoans the loss
of those that were my fondest cherished hopes.

Tonight this heart of mine cries out of longing
for the fair Riccia that seems lost indeed
upon those hills, in those black mountain far.

This heart of mine is crying in these dales
and it is seeking, but without success...
And you, dear mother, are so far away!

(Tr. Gaetano Cipolla)

U còreve e 'a vòlepe

Nu còreve nu jórne èv'arrubbate,
 váttele appure cumme,
 na pezzulélle de casce salate,
 e tenènnele ndu pizze
 'ncòppe a nu cacchie stève mpizze mpizze.
 Na vòlepe 'u vedéze
 e de 'llu casce 'í vénne na vulíe
 che 'sta bèlla manère pó' i decéze:
 "Cumpà Còreve, bon giòrne, accumme stíe?
 da quant'ave, cumpà, che 'nge vedéme,
 famme senti''ssa bella vócia tíe,
 'ssu cante che nesciune aucélle tène".
 Scurdènneze du casce
 u Còreve rapì u pizze e cumenzaze
 a fà': crò crò, crà crà.
 'A Vòlepe lèste u casce z'angappaze
 e rerènne rerènne z"u magnà.
 U diávele, a' sapè, che t'accarézze
 è signe certamènte che vò' l'áneme.

Il corvo e la volpe – Un corvo un giorno aveva rubato, / vai a sapere come, / un pezzetto di cacio salato, / e tenendolo nel becco / sopra un ramoscello stava sull'orlo. / Una volpe lo vide / e del cacio le venne una voglia / con questa bella maniera gli disse: / "Compare Corvo, buon giorno, come stai? / da quanto tempo, compare, che non ci vediamo, / fammi sentire quella bella voce tua, / quel canto che nessun uccello tiene". / Scordandosi del cacio / il Corvo aprì il becco e cominciò / a fare: crò crò, crà, crà. / La Volpe lesta il cacio acchiappò / e ridendo ridendo se lo mangiò. / Il diavolo, devi sapere, che ti accarezza, è segno certamente che vuole l'anima.

The Crow and the Fox

A crow one day had stolen
a piece of cheese,
who knows how,
and held it tight in its beak,
perched on top of a branch.
Seeing the crow, a fox
had a craving for the cheese
and, speaking in a refined manner, said to him:
“Good morning, Master Crow, how do you do?
We have not seen each other for so long;
Do let me hear that gorgeous voice of yours,
that song no other bird possesses.”
The crow forgot about the cheese,
and, opening his beak, began to crow;
“Crah, crah”, he said, “croh, croh.”
The fox then quickly grabbed the cheese
and ate it, laughing all the way.
Know then that when the devil flatters you,
it’s an unfailing sign he wants your soul.

(Tr. Gaetano Cipolla)

'A canne e 'a vite

Na bella canne iávete e déritte
vedènne de na prèvele na vite
tutte chiéne de sgrógnele e férite
"Cummara mia", decéze "tu sí' fritte,

Sí' fatte vècchia, stòrte e scuncégnate
n'ate ccóne tu 'a tie' e sí' frécate!"
— Cummara canna bella, s'ie so' brutte
pinze che sí' vacante e ne' díe frutte! —

La canna e la vite — Una bella canna alta e diritta / vedendo una vite su una pergola / tutta piena di nodi e di ferite / "Commare mia", le disse, "tu sei frita, / sei fatta vecchia, storta e scongegnata / un altro po' ce la farai e sei fregata!" / — Commare canna bella, se io sono brutta / pensa che sei vacante e non dai frutti! —

The Reed and the Vine

A reed that was quite tall and straight
seeing a vine upon a trellis
all gnarled and full of wounds
exclaimed: "Poor neighbor, you're a sight!

You are so old and twisted, you're a mess.
A few more days like this and you'll be dead!"
"Dear handsome reed, if I'm so ugly,
know that you're empty and give no fruit."

(Tr. Gaetano Cipolla)

U lupe e l'ajinéle

Da 'u fute da Salvòtte
 'scì nu lupe de bòtte,
 e nde nu valluncéle che curreve
 u lupe z'ampuntaze
 e ze mettéze a béve.
 Poche cchiù sottélille
 chiaménne 'a mamme che nda mandre stève,
 nu pòvere ajinéle,
 che chi sa cumme ze truvave délle,
 pacifeche, pacifeche vevéve.
 "Ué, vaglió", féce u lupe
 che nu vucióne cupe!
 "a fernisce de véve o 'nn'a fernisce,
 'nn' u vide tu che l'acque antruvédisce?
 – Péh dó' maie?! – l'ajinéle respunné –
 – se stèie vevénne décche sott'a te?
 "Méh statte zitte te ne sí' scurdate
 du male che m'a' ditte nda vérnate? –
 – T"u jure ncòpp'a Die Onnipòtente
 che male nen t'èie ditte, so' nnucente!
 e pó' te l'ève 'a dice nda vérnate
 se ie tanne 'n'ève manche nate? –

Il lupo e l'agnello – Dal folto della Salvotta / uscì un lupo di botto / e dentro un torrente che
 correva / il lupo si fermò / e si mise a bere. / Un po' più giù / chiamando la mamma che stava nella mandria,
 / un povero agnello, / che chi sa come si trovava lì / pacifico pacifico beveva. / "Ehi, ragazzo", fece il lupo
 / con un vocione cupo! / "la finisci di bere o non la finisci, / non lo vedi tu che l'acqua intorbidisci? / –
 Ma dove mai?! – l'agnello rispose – / – se sto bevendo qui sotto a te? / "Ma stai zitto te ne scordato / del
 male che mi hai detto nell'inverno? / – Te lo giuro su Dio Onnipotente / che male non ti ho detto, sono
 innocente! / e poi te lo dovevo dire in inverno / se io allora non ero ancora nato? –

The Wolf and the Lamb

From deep inside Salvotte suddenly a wolf
came down to drink by a running stream.
A little lamb, who was a bit below him
— who knows how it got to be there! —
was drinking very peacefully,
calling its mother who'd stayed with the herd.
“Hey there you, kid”, began the wolf
with the most deep and scary voice,
“Are you going to quit drinking or not?
Can't you see you're troubling my water?”
“How can that be”, replied the lamb,
“if I'm drinking here downstream from you?”
“Be quiet! Did you forget all the mean things
you said to me this past winter?”
“I swear before Almighty God
that I have never spoken ill of you. I'm innocent.
Besides how could I have said those things
this winter if I was not even born?”

“Fuzé pátrete, mámmete fuzé,
che nu jórne vedènneme passà'
i cane m'azzurrèrne cummacché
e che carrère me tuccaze a fa'! —”
Mèntre cercave l'ajinéllé aiute
'u 'fferrà 'nganne e z"u purtà ndu fute.

U munne 'ng'è da fà' è sempe quille:
u péсце 'rósse ze frèche u peccérille! —

“Fu tuo padre, fu tua madre, / che un giorno vedendomi passare / mi sguinzagliarono dietro i cani / e che
corsa mi toccò di fare! —” / Mentre cercava l'agnello aiuto / lo afferrò alla gola e se lo portò nel folto. / Il
mondo non c'è da fare è sempre quello: / il pesce grosso si frega quello piccolo! —

“Your father, or perhaps it was your mother,
did once unleash the dogs on me
when I was passing by one day,
making me run like hell to save my life”.
But while the lamb was looking for some help
the wolf just grabbed him by the neck
and dragged him inside the forest.

Nothing to do: the world is still the same:
the large fish always eats the little ones!

(Tr. Gaetano Cipolla)

Luigi Antonio Trofa

LUIGI ANTONIO TROFA

*Se parle che la lénga de tatille,
jè propria perché cèrte cusarèlle
ze puònne raccontà sule accusci.*

Il lavoro di L. A. Trofa in dialetto è, tutt'oggi, racchiuso nel volume *Pampùglie*, uscito postumo nel 1973, a cura del figlio Mario e con la prefazione del grande latinista Ettore Paratore.

A dispetto dell'umile titolo, di sbarbariana memoria (Camillo Sbarbaro pubblicò nel '20 un libro di prose liriche intitolato *Trucioli*, e, *Pampùglie*, titolo per altro scelto dal curatore, vuol dire appunto "trucioli"), questa raccolta di Trofa è ricca per temi e spessore linguistico, che certo travalicano i meri confini spazio-temporali della geografia in cui essa nacque. La cosa appare tanto più singolare se pensiamo con quanta "segretezza" e pudore Trofa coltivò questa poesia in vernacolo (che non si stancava di limare), tanto da pubblicarne in giornali e riviste solo una piccola parte. Doveva essere, insomma – e l'ha benissimo rilevato Giuseppe Rosato in un suo saggio¹ – per il Trofa stesso, una sorta di scoperta progressiva quella di identificare i suoi mezzi espressivi migliori proprio nella "segreta" produzione poetica in dialetto. Oggi possiamo dire che sarebbe stato appunto su questa produzione, appartata e discreta, che egli avrebbe giocato le sue carte migliori e più durature di scrittore.

La necessità di "raccontare" in vernacolo, e solo in vernacolo, è spiegata in una lettera in versi indirizzata dal Trofa all'amico e illustre collega Minghe Cunzulètte, pseudonimo di Giuseppe Altobello (1869-1931), allorché ironizzando sulla "inutilità" di un incontro con un erudito professore (incontro prospettato dallo stesso Altobello), Trofa si schernisce e a un certo punto dichiara: "Dille ca scrive comme me vè 'ncape / senza sbrafunaria e nné superbia, / comme ru còre me sa cummannà. / Se parle che la lénga de tatille, / jè propria perché cèrte cusarelle / ze puonne raccontà sule accusci" (Digli che scrivo come più mi piace / senza spavalderia e senza spocchia, / secondo quel che il cuor mi sa dettar. / Se parlo nella lingua di mio nonno, / è proprio perché certe coserelle / si possono narrar solo così).

LUIGI ANTONIO TROFA

*If I speak in my grandfather's language
it's precisely because there are some things
that can only be talked about this way*

The work of L.A. Trofa in dialect is, still today, collected in the volume *Pampuglie*, which came out posthumously in 1973, edited by his son Mario and with the preface of the great latinist Ettore Paratore.

Despite the humble title, reminiscent of Sbarbaro (in 1920 Camillo Sbarbaro published a book of lyric prose entitled *Trucioli* (Wood Chips), and, *Pampuglie*, a title at any rate chosen by the editor, means precisely “chips”), this collection by Trofa is rich with themes and linguistic density, that certainly go beyond the mere boundaries of space and time in the geography in which it was born. This fact appears all the more singular if we think with how much “secrecy” and reserve Trofa cultivated this poetry in vernacular (which he never got tired of polishing), to the extent that he published only a small part in newspapers and journals. The identification of his best instrument of expression precisely in the “secret” poetic production in dialect was to be, in short – and Giuseppe Rosato has brought this out very well in one of his essays¹ – for Trofa himself, a sort of progressive discovery. Today we can say that it was just on this production, separate and discreet, that he would play his best and most lasting hand as a writer.

The need to “narrate” in the vernacular, and only in the vernacular, is explained in a letter in verse addressed by Trofa to his friend and distinguished colleague Minghe Cunzulètte, pseudonym of Giuseppe Altobello (1869-1931), when, speaking with irony of the “uselessness” of a meeting with a learned professor (a meeting proposed by Altobello himself), Trofa begs off and at a certain point states: “Dille ca scrive comme me vè ‘ncape / senza sbrafunaria e nné superbia, / comme ru còre me sa cummannà. / Se pàrle che la lénga de tatille, / jè pruopria perché cèrte cusarèlle / ze puònne rraccuntà sule accusci” (Tell him that I write as it comes, / without a swollen head and without arrogance / the way my heart commands me. / If I speak with in grandfather's language / it's precisely because there are some things / that can only be talked

Pur nella sua candida icasticità, questi pochi versi racchiudono una dichiarazione di poetica e un *modus operandi* che forse saggi e disquisizioni sul perché-come della poesia dialettale meglio non saprebbero fare.

Ma qui, di nuovo, s'innesta un'altra "contraddizione", perché se è vero che, in Trofa, la lingua dei nonni (dunque ottocentesca) è la più adatta a esprimere la poesia dialettale, è anche vero, altresì, che egli non vi attinge mai come a una ricchezza immobile, inalterata nel tempo. Non è insomma un asettico scrigno di natura *conservatrice* (in tutti i sensi), ma una fonte linguistica attiva che Trofa non si stanca mai d'interrogare, scompaginare e sperimentare in tutte le sue risorse innovative e metalinguistiche. Anche Giuseppe Rosato deve essersi trovato di fronte a questo curioso aspetto del Trofa quando scrive:

È importante notare, sul piano compositivo, come Trofa abbia tentato in dialetto il metro libero, che in lingua era comparso solo nelle poesie futuriste; ma è altresì significativo che l'esperienza del verso libero preceda cronologicamente l'adozione dell'endecasillabo, che si farà poi esclusivo nelle ultime prove. Ed è un processo evolutivo, o involutivo, insolito, se è vero che in genere un poeta dialettale si senta invogliato a tentativi di liberazione metrica dopo una partenza che si compie di solito nell'ossequio rigoroso delle forme tradizionali.²

Per Trofa, perciò, si potrebbe parlare di *innovazione nella tradizione*, volendo con questo, appunto, sottolineare che il poeta pur nel rispetto del patrimonio linguistico-culturale che lo precede, sottopone il medesimo a un raffinato processo d'innovazione. Un po' come alcuni poeti italiani contemporanei (su tutti l'esempio di Zanzotto) hanno fatto, a un certo punto della loro attività, usando la forma del sonetto: sperimentare, cioè, all'interno di questa gabbia dalla struttura precisa, le possibilità tensive e trasgressive della lingua poetica. Naturalmente non bisogna forzare qui l'accostamento, che ho suggerito solo per dare un'idea metodologica dei meccanismi operativi che sottendono la poesia del Trofa, che fra l'altro non usa il sonetto, *ma* fa largo e rigoroso uso dell'endecasillabo.

Quei versi prima menzionati, usabili come opportuno esergo in limine, appartengono a un testo significativamente intitolato "La puiesia 'mbernacula",

about this way).

For all their candid terseness, these few lines contain a statement of poetics and a *modus operandi* that essays and disquisitions on the why-how of dialect poetry perhaps would not be able to top.

But here, again, another “contradiction” comes into play, because if it is true that, in Trofa, the language of his grandparents (therefore from the nineteenth century) is best suited to express dialect poetry, it is also true that he never draws from it as from an immobile wealth, unchanged through time. It is not, in sum, an aseptic strongbox, basically *conservative* (in every sense), but an active linguistic source that Trofa is never tired of questioning, disarranging, and experimenting with in all its innovative and metalinguistic resources. Giuseppe Rosato too must have come face to face with this curious side of Trofa when he writes:

It is important to note, on the level of composition, how Trofa experimented in dialect with free verse, which in Italian had appeared only in Futurist poetry; but it is also significant that the experience of free verse precedes chronologically the adoption of the endecasillable, which will become exclusive in his later work. And it is an unusual process of evolution, or involution, if it is true that generally a dialect poet has the desire to find metrical freedom after a start usually made in the rigorous observance of traditional forms.²

For Trofa, therefore, one could speak of *innovation within tradition*, in order to underscore precisely the fact that the poet, while respecting the linguistic-cultural heritage that precedes him, subjects the latter to a refined process of innovation. A little like some contemporary Italian poets (Zanzotto’s example above all) have done, at a certain point of their activity, using the form of the sonnet: that is, to experiment within the limits of this precisely structured cage the tensive and transgressive possibilities of the poetic language. Of course, one should not overstress the parallel, which I have suggested only in order to give a methodological idea of the operational process that underlies Trofa’s poetry, who, besides, does not use the sonnet, but makes wide and rigorous use of the endecasillable.

Those lines mentioned before, usable as an opportune exergue in limine, belong to a text significantly entitled “La puiesia ‘mbernacula” (Vernacular

scritto dal Trofa un anno prima della sua morte, a testimonianza, dunque, di un convincimento metodologico che in conclusione diventa esso stesso poesia; anche da qui, pertanto, il suo valore metatestuale.

D'altra parte l'attaccamento praticamente esclusivo del Trofa verso la sua terra d'origine – e si veda con quanta grazia accattivante e agrodolce ironia vengono espressi lo spaesamento, la rabbia e la nostalgia di chi è emigrato in terre lontane e di chi, al contempo, è rimasto in paese ad aspettare: sto qui evidentemente alludendo al dittico “Maritime m'ha scritte”, “Muglièrema ha respuòste”, poesie divenute dei “classici” nell'antropologia culturale molisana – dicevo, quest'attaccamento sincero verso la propria terra, in Trofa non è mai atteggiamento miope, angustamente provinciale. I temi da lui trattati possono partire, sì, da una semiologia locale, ma per assurgere a simboli e considerazioni psicologiche e filosofiche universali.

Del resto non bisogna dimenticare che, a monte, ci sono i suoi innumerevoli viaggi e le solide quanto diversificate letture di classici e moderni. La stessa esperienza bellica, pur nella sua brutale condizione quotidiana, doveva, per il Trofa, necessariamente mettere a confronto molteplici esperienze di vita e di cultura. A ciò si aggiunga l'intensa attività di pubblicista sui giornali che circolavano al fronte, sui quali il nostro poeta andava pubblicando i suoi scritti. Il denso poemetto “La ‘uèrra”, dal titolo schiettamente ungarettiano, è una felicissima sintesi di motivi antropologici e culturali e linguistici che vanno da Serra e D'Annunzio (lo scetticismo verso la guerra del primo; il sapiente impasto ritmico-musicale del secondo) fino a Ungaretti. Per quest'ultimo, oltre a un titolo in comune (Ungaretti pubblicò a Parigi nel '19 una plaquette intitolata, appunto, “La Guerra”), c'è l'effettiva, comune militanza al fronte dell'Isonzo e, *last but not least*, perfino alcuni riscontri analogici che, almeno in un caso, costituiscono una sorprendente coincidenza, quasi letterale³. Leggiamola:

TROFA	Stème comm'a la frònna sotto vierne: ze rèje e nen ze rèje 'mbacce a la chiànta
UNGARETTI	Si sta come d'autunno sugli alberi le foglie

I versi del Trofa *precedono* quelli di Ungaretti di circa due anni, come le rispettive date di composizione attestano: Fronte dell'Isonzo, agosto 1916 (Trofa); Bosco di Courton, luglio 1918 (Ungaretti).

Poetry), written by Trofa one year before his death, in witness of, therefore, a methodological conviction that in conclusion becomes itself poetry; thus, from here as well comes its metatextual value.

On the other hand, Trofa's practically exclusive attachment to his native land – and see with how much captivating grace and bitter-sweet irony he expresses the estrangement, the rage, the longing of those who have emigrated to distant lands and of those who, at the same time, have remained back in town to wait: here I am obviously referring to the diptych “Maritime m’ha scritte” (My husband Wrote to Me), “Muglièrema ha respuòste” (My Wife Replied), poems which have become “classics” in Molisan cultural anthropology – this sincere attachment to his own land, as I was saying, in Trofa is never a near-sighted attitude, narrowly provincial. The themes he deals with can have as starting point a local semiology, but only to become symbols and psychological and philosophical considerations of a universal nature.

At any rate one must not forget that, earlier, there are his countless trips and his solid as well as diversified readings of classics and moderns. The war experience itself, even in its everyday brutal condition, for Trofa was necessarily bound to bring together varied experiences of life and culture. To this one should add his intense activity as a correspondent for the newspapers circulating on the front, in which our poet published his work. The dense poem “La ‘uèrra,” with an openly Ungarettian title, is a very skillful synthesis of anthropological, cultural and linguistic motifs that range from Serra and D’Annunzio (the former’s skepticism toward the war; the latter’s deft rhythmic-linguistic mix) to Ungaretti. For the latter, besides a common title (Ungaretti published in Paris in 1919 a plaque entitled, precisely, “La Guerra” (The War), there is the actual, common duty on the Isonzo front and, last but not least, even a few analogical correspondences which, at least in one case, is a surprising coincidence, almost to the letter³. Let’s read it:

TROFA We are like leaves in wintertime:
they stay, don’t stay, attached to the high branch

UNGARETTI We stay
in Autumn
like leaves
on the trees

Trofa’s lines *precede* Ungaretti’s by about two years, as the respective dates of composition prove: Fronte dell’Isonzo, August 1916 (Trofa); Bosco di Courton,

Poteva il Trofa aver pubblicato “La ‘uèrra” in uno dei vari giornaletti che circolavano al fronte, e di cui certamente anche Ungaretti era a conoscenza? È un’ipotesi suggestiva tutta da verificare: potrebbe costituire un tema interessante di una ricerca interamente da compiere. Resta il fatto, anche se la coincidenza risultasse casuale (come credo), che il Trofa abbia saputo percepire, e rendere perspicuo nel suo dialetto ferrazzanese, un sentimento che di lì a poco un altro poeta avrebbe saputo rendere, in modi così tersi e immediati, e in una lingua brachiloga che sarebbe apparsa subito tra le più fresche e originali del nostro protonovecento poetico.

Ma ancora, nello stesso poemetto, è rinvenibile un’altra componente analogica (sia pure in modo più allargato) che Ungaretti avrebbe eletto a motivo fondamentale di poetica e di visione del mondo; e cioè l’*allegria*, ovvero la *speranza* rispetto al *dolore*; la fiducia che pur in mezzo a una sciagura possa sopravvivere un “superstite”. Mi sto riferendo, in particolare, al notissimo componimento “Allegria di naufragi”, scritto da Ungaretti a Versa il 14 febbraio 1917. Di questa speciale “allegria”, sei mesi prima, troviamo già un’eco *ante litteram* in Trofa: “E ppuo’... che t’hàia dice / càcche bbòta / pure pe’ nnu’ z’affaccia l’allegria” (E poi... / che devo dirti / qualche volta / pure per noi s’affaccia l’allegria). Ecco, sono proprio questi scarti ispirativi a far fare alla poesia dialettale del Trofa uno scatto in avanti, un salto di qualità in grado di trascendere luoghi e tempi in cui essa nacque. Una poesia, in definitiva, com’è stato giustamente rilevato, che s’impone per “diversità tematica e stilistica, tra scatti estroversi e ripiegamenti introspettivi”.⁴

Accanto allo spessore delle tematiche trattate occorre aggiungere il sapiente impasto musicale, i cui “padri” ideali sono Pascoli e D’Annunzio per la densità di onomatopoeie, omofonie, epanalessi iterative, audaci allitterazioni: il tutto amalgamato spesso in un procedimento fonosimbolico che però resta ben piantato nell’anima terrigna del Trofa. In lui questo lavoro è frutto costante e sorvegliato di lima (Paratore ha parlato di un “congegno ritmico di disinvolta vibratilità moderna”⁵). Solo così si avrà il compiuto ritratto di un poeta che nella lingua degli avi scrisse una piccola epopea della sua terra, una sinfonietta di sottile grazia e garbata ironia che parla di un Passato-Presente ch’è tuttavia aperto, per le riflessioni contenute, anche al Futuro.

Di questa gentile, serena leggerezza e, a un tempo, di una maturità stilistico-linguistica ormai raggiunta, è limpida sintesi “La vita”, il componimento conclusivo di *Pampùglie*. Se poi pensiamo che questa poesia fu scritta a un anno

July 1918 (Ungaretti).

Could Trofa have published “La ‘uerra” in one of the various papers circulating on the frontline, and which Ungaretti was certainly also familiar with? It is an interesting hypothesis still to be verified: it could constitute an interesting topic for a research yet to be carried out. The fact remains, even if the coincidence proves to be casual (as I believe), that Trofa was able to perceive, to express clearly in his Ferrazzano dialect, a sentiment that not too much later another poet would be able to express, in his terse and immediate way, and in a brachylogical language which would soon appear as one of the freshest and most original in the poetry of our early Twentieth Century.

But still, in the same poem, another analogical component can be found (even if broader in scope) that Ungaretti would elect as a fundamental tenet of poetics and worldview; that is, “cheerfulness,” or rather “hope” with respect to “sorrow”; the confidence that even in the midst of a misfortune a “survivor” can make it. I am referring, in particular, to the well-known composition “Allegria di naufragi” (Cheerfulness of Shipwrecks), written by Ungaretti in Versa on February 14, 1917. Of this special “cheerfulness,” six months before, we find an echo *ante litteram* in Trofa:

And then... what can I tell you,
once in a while
even for us some cheerfulness appears.

It is precisely these inspirational surges that give Trofa’s dialect poetry a forward impetus, a qualitative leap able to transcend places and times in which it was born. A poetry, finally, as it has been rightly observed, that stands out for “thematic and stylistic diversity, between extroverted impulses and introspective withdrawals.”⁴

Next to the richness of the themes treated, one should add the skillful musical patterning, whose “ideal” fathers are Pascoli and D’Annunzio for the density of onomatopoeias, omophonies, iterative epanalepsis, bold alliterations: the whole often amalgamated in a phonosymbolic process which, however, remains firmly rooted in Trofa’s earthy soul. This type of work in him results from constant and vigilant polishing (Paratore has spoken of a (rhythmic mechanism of natural modern vibratilit).⁵ Only in this way can one have the complete portrait of a poet who wrote a small epic of his land in the language of his ancestors, a little symphony of subtle grace and courteous irony that speaks of a Past-Present which nevertheless is open, by virtue of the reflections it contains, onto the Future as well.

dalla sua morte, essa si pone, fuori da ogni enfatica sottolineatura, come testamento emblematico di un poeta tra i più schietti che ha avuto l'Italia.

Luigi Fontanella

Note

¹ Si veda il suo penetrante contributo critico, tra i pochissimi esistenti su Trofa, in *Sentimento del Molise in Luigi Antonio Trofa*, Campobasso, Banca Popolare del Molise, 1972, pp. 17-45. Il volumetto, pubblicato in occasione di una commemorazione a trentacinque anni dalla morte del poeta, contiene anche una breve introduzione di Luigi Biscardi.

² Giuseppe Rosato, op. cit., p.40.

³ È stato Giuseppe Rosato per primo a cogliere questa sorprendente analogia. Cfr. op. cit., p.42.

⁴ Luigi Biscardi, *La letteratura dialettale molisana*, Isernia, Marinelli Editore, 1983, p.44.

⁵ Ettore Paratore, prefazione a *Pampuglie*, p.23

Nota bio-bibliografica

Luigi Antonio Trofa nasce a Ferrazzano (Campobasso) nel 1879, muore nel 1936. Iniziata la carriera in cavalleria l'abbandonò per insofferenza verso la disciplina militare, approdando poi come impiegato nell'Amministrazione delle finanze a Campobasso. Esercì una intensa attività di pubblicista, collaborando a riviste regionali quali [Il Gufo], "Scitabum", "Il Foglietto" ecc., in qualcuna trasferendo anche la verve delle sue esperienze futuriste e comunque con la sua presenza segnando profondamente la pubblicistica molisana dal 1911 ai primi anni Trenta. Nel corposo volume *Rime allegre* (Campobasso, 1928), Trofa raccoglie la sua vasta e diseguale produzione in lingua, mentre con canzoni e poesia in dialetto si va affermando come una originalissima voce della poesia dialettale molisana. Tutta la produzione dialettale è stata raccolta postuma nel volume *Pampuglie* (Campobasso, 1973) curato da Mario Trofa. Ad essa va affiancato il romanzo breve *Vita paesana... com'era una volta* (Campobasso, 1935) che offre un quadro vivace della società e del costume molisana del primo Novecento.

Tutti i testi sono tratti da *Pampuglie*.

Le traduzioni in lingua sono di Mario Trofa.

A limpid synthesis of this gentle, serene lightness and, at the same time, of the attainment of stylistic-linguistic maturity, is "La vita" (Life), the last composition of *Pampuglie*. If we think, moreover, that this poem was written a year before his death, it stands, outside any emphatic underscoring, as the emblematic testament of one of the most straightforward poets Italy has produced.

Luigi Fontanella

Notes

¹ See his penetrating critique, among the very few in existence on Trofa, in *Sentimento del Molise in Luigi Antonio Trofa*, Campobasso: Banca Popolare del Molise, 1972, pp. 17-45. The small volume, published on the occasion of a commemoration thirty-five years after the poet's death, also contains a brief introduction by Luigi Biscardi.

² Giuseppe Rosato, op. cit., p.40.

³ Giuseppe Rosato was the first to see this surprising analogy. Cf.

⁴ Luigi Biscardi, *La letteratura dialettale molisana*, Isernia, Marinelli Editore, 1983, p.44.

⁵ Ettore Paratore, preface to *Pampuglie*.

Bio-bibliographical Note

Luigi Antonio Trofa was born in Ferrazzano (Campobasso) in 1879 and died in 1936. Having begun his career in the cavalry, he abandoned it because of his intolerance of military discipline, later becoming an employee in Campobasso's Financial Administration. He carried on an intense activity as a journalist, collaborating with regional journals such as *Il Gufo*, *Sci-ta-bum*, *Il Foglietto*, etc., transferring into some even the *verve* of his Futurist experiences and at any rate making a deep mark with his presence on the Molisan periodical publications from 1911 to the early Thirties. In the thick volume *Rime allegre* (Happy Verses, Campobasso, 1928), Trofa gathers his vast and uneven writings in Italian, while with his songs and dialect poems he becomes a very original voice in Molisan dialect poetry. His works in dialect have been collected posthumously in the volume *Pampuglie* (Woodchips, Campobasso, 1973) edited by Mario Trofa. He also wrote a short novel, *Vita paesana...com'era una volta* (Town Life...How It Used to Be, Campobasso, 1935) that offers a lively portrait of Molisan life and customs in the early twentieth century.

All texts are taken from *Pampuglie*.

Italian translations are by Mario Trofa.

‘Na zénghera nera

Stèva a ru sole, comm’ a ‘na luscèrta
 o ‘nu pezzente stracche e stengenàte,
 e ‘na zénghera néra — ‘nciuffellàta —
 m’afferràtte ‘na mane e ‘ncumenzàtte:
 “Uócchie de cacciatore, tié... ‘na rosa,
 ‘na rosa róscia, ségne de l’amore...
 ma spine de maluócchie a mmille a mmille
 tremètene la vita e la fortuna...”

La zénghera decéva... i’ tamentéva
 ‘n’albere stiénte, ‘mbacce a ‘nu murille
 ruscecàte de bùche e de verdica,
 ‘n’albere pàzze pe’ ggulie de luce.
 Ru fùme azzurre de ri saramiènte
 ‘sciva addurùse da le ciummenère.
 A ru sole de Mârze — dentr’ a ll’aria —
 pareva che cantasse la cecàla.

E la zénghera, vócca de curàlle,
 circhie d’òre a le ‘récchie, z’affannava
 a ‘nduvenà la vita e la ventura...

I’ me sunnàva ‘na scalélla lèggia,
 tutta file de paglia luzechènte,
 che me purtàva dritte ‘mbaravise.

Una zingara nera — Ristavo al sole, come una lucerta / o un mendicante stracco, con i suoi cenci, / e una zingara nera — tutta trine — una mano mi prese e cominciò: / “Occhi di cacciatore, c’è una rosa, / la rosa rossa, segno dell’amore... / ma spine di malocchio a mille a mille / tormentano la vita e la fortuna...” / La zingara diceva... ed io miravo / l’albero stento, accosto ad un muretto / rosicchiato dai buchi e dall’ortica, / un alberello pazzo per voglia di luce. / Un fumo azzurro, il fumo dei sarmenti / usciva pieno d’aromi dai camini. / A quel sole di marzo — dentro l’aria — / sembrava che cantasse la cicala. / E la zingara, bocca di corallo, / cerchi d’oro alle orecchie, s’affannava / a indovinar la vita e la ventura... Ma io sognavo una scaletta lieve, / tutta fili di paglia rilucente, / che mi portava dritto in paradiso.

A Dark Gypsy Woman

I was standing in the sun, like a lizard
or a tired beggar wearing his old rags,
and a dark gypsy woman – dressed in lace –
grabbed one of my hands and so began:
“Here, hunter’s eyes... here there is a rose,
a red red rose, that is the sign of love...
but by the thousands, thorns of evil eye
will give an endless pang to life and fortune...”

The gypsy went on talking... I kept my eyes
fixed on a stunted tree close to a wall
eaten through and through by cracks and nettles,
a small tree driven mad by yearning light.
A bluish smoke, the smoke from shoots and twigs
came out heavy with fragrance from the smokestacks.
Under that sun in March – all through the air –
countless cicadas seemed to trill their song.

And the gypsy woman, lips of coral,
golden rings in her ears, breathlessly
went on trying to tell my life and future...

But I was dreaming of a weightless ladder
all made of light and shiny blades of straw
that took me straight on high to paradise.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Ciérte notte affatate

E ccàla, suonne, càla
 ‘ncòppe a ‘stu còre stràcche
 che ‘nz’addorme...

Ciérte notte affatàte,
 ru remòre
 j’ sènte de le stelle
 che ggirene menùte pe’ ‘mmenùte;
 ‘nu respire
 de ‘na rosa stranita pe’ l’acquàra.
 ‘Nu sfricceche de rille,
 ‘nu mallàrde
 che ze ne vola e trétteca la fratta,
 me fa zumbà tremànne da ru liette...

Ma quànn’è mmatutine,
 ru cuscine
 ze fa doce, de giglie:
 l’ombra de mamma
 me passa affiànche, senza fa’ parola,
 e che le mane d’aria,
 zitte zitte,
 m’accarezza la fronte e ri capille.
 Me ze chiudene l’uocchie,
 e pe’ la stanza
 z’arrespànne la pace e la frescùra.

Agosto 1919

Certe notti fatate – E scendi, sonno, scendi / su questo cuore stanco / che non s’addorme... /
 Certe notti fatate, / il rumore / io sento delle stelle / che girano minuto per minuto; / il respiro / d’una rosa
 stordita di rugiada. / Lo sfricciare d’un grillo, / oppure un tordo / che vola fruscando tra la siepe, / mi fa
 saltare, tremando, giù dal letto. / Ma quando è mattutino / il cuscino / si fa dolce, di giglio: / l’ombra di
 mamma / mi passa affianco, senza far parola, e con le mani d’aria, / zitta zitta, m’accarezza la fronte ed i
 capelli. / Mi si chiudono gli occhi / e, per la stanza, si rispande la pace e la frescura.

Certain Enchanted Nights

Descend, sleep, descend
upon this weary heart
that cannot rest...

Certain enchanted nights,
I hear
the noise made by the stars
turning minute by minute;
the sigh
of a rose made giddy by the dew.
the rustle of a cricket,
a thrush
that's taking flight and stirs the foliage
makes me jump up trembling on the bed....

But in the morning,
the pillow
becomes sweet, a lily:
my mother's shadow
brushes by me, speechless,
and with hands of air,
caresses my forehead and my hair.
I close my eyes,
and through the room
coolness and peace spread slowly once again.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Sole d'autünne

Sole d'autünne,
 tu c'appicce ri vrite de le case
 mo che ru vèspre ze fà rùsce 'nciéle,
 tu che rrire a le loggie 'ngherlandàte
 de mazzille lucente de randinie,
 jè vera chésta voce de campane,
 ze sènte... o me la sònne a uocchie apiérte?
 Jè nu 'ntrille affatàte che me chiama
 e me fa perde forza e sentemiénte;
 'na nuvela de 'nciènze mo m'abbòglie,
 retornene ri tiémpe de 'na vòta:
 la pella ze fa liscia e ri capille
 ze 'ncrèspene cchiù nire de la pece!
 Quanta perzòne care attuórne a mmé!
 ...Ma da 'ndó viénne, comme so' mmenùte?
 Puccàte ca se sule le tamiénte
 'nu pòche cchiù pezzùte o ca le mane
 alluònghe chiàne chiàne p'attentàrle...
 resta sule la spèra de ru vespre...
 trema, e ru cieie, priéste, ze fà scure!
 Sole d'autünne,
 l'angele è passate:
 jè vera chesta voce de campane,
 ze sente... o me la sònne a uocchie apiérte?

Sole d'autunno – Sole d'autunno, / tu che fiammeggi ai vetri delle case / ora che il vespro si
 fa rosso in cielo, / tu che ridi alle logge inghirlandate / di pannocchie lucenti di granturco, / è vera questa
 voce di campane, / si sente... o me la sogno ad occhi aperti? / É una squilla fatata che mi chiama / e mi
 toglie la forza e i sentimenti; / m'avvolge, ora, una nuvola d'incenso / e ritornano i tempi di una volta: / la
 pelle si fa liscia ed i capelli / s'increspano più neri della pece. / Quante persone care intorno a me! / ...Di
 dove vengono, come sono venute? / Peccato che se solo tu le guardi / con maggiore attenzione, o che le
 mani / allunghi piano piano per toccarle / ...rimane solo il raggio del vespro... / trema, ed il cielo, presto, si
 fa scuro! / Sole d'autunno, / l'angelo è passato: / è vera questa voce di campane, / si sente... o me la sogno
 ad occhi aperti?

Autumn Sun

You Autumn sun,
that set on fire the glasspanes of the houses
now that the evening spreads red across the sky,
you that smile at the balconies all wreathed
with small bouquets of shining ears of corn,
does this voice of bells exist for real,
do you hear it... or is this sound a daydream?
It's an enchanted trill that calls my name
and makes me lose my strength and senses;
a cloud of incense now envelops me,
the times of long ago are here again:
my skin is smooth once more, and my hair
is curly as it once was and black as pitch!
So many loved ones standing all around me!
...Where do they come from, how did they get here?
A pity that if you only look at them
a little closer, or slowly stretch your hands
and try to touch them...
only the evening light is left behind...
it quivers, and soon the sky turns into darkness!
Autumn sun,
the angel has gone by:
does this voice of bells exist for real,
do you hear it... or is this sound a daydream?

(Tr. Luigi Bonaffini)

Me truppéie

Me truppéie – decìve – me truppéie,
e te spuntàve ru cacciamaniéille;
e ll'aria, arrète all'ombra de ru mùcchie,
ze facéva cchiù scura, fôta fôta.

Me truppéie – decìve, ancora, quànne
te cacciàste de bbòtte la sottana.
Pu', la cammiscia, comm'a 'na bandiera,
z'arraugliàtte 'mbàcce a ciérte spine.

I' te vedive còmme fùsse 'nzuónne:
ghiànche de luna e nnire de felima;
addó lùstre e 'ddó scùre, dappettùtte.
Ru mùcchie ze facètte peccerille,
'nne rresciatàva cchiù nesciune, niènte;
ru múnne 'mmantenéva ru respire...
sùle 'na voce... chiàne: me truppéie...

Ferrazzano – luglio 1922

Mi vergogno – Mi vergogno – dicevi – mi vergogno, / e sbottonavi, intanto, il tuo corsetto; / e
l'aria, dietro l'ombra del pagliaio, / si faceva più scura, folta folta. / Mi vergogno – dicevi ancora, quando
/ ti togliesti, di colpo, la sottana. / Poi, la camicia, come una bandiera, / s'arrotolò d'intorno ad uno spino.
/ Io ti vedevo come fosse in sogno: / biancore di luna e fuliggine nera, / tutte le luci e l'ombre del tuo
corpo. / Divenne lieve il mucchio della paglia, / e non fiatava più nessuno, niente; / il mondo tratteneva il
suo respiro... / solo una voce... piano: mi vergogno...

I Feel Ashamed

I feel ashamed — you said — I feel ashamed
and in the meantime you undid your girdle;
and the air, behind the shadow of the haystack,
was getting dark and thick.

I feel ashamed — you said once more, when
suddenly you took off your petticoat.
Next came the blouse, that like a banner
ended up wrapped around a clump of thorns.

I looked at you as if it were a dream;
whiteness of moon and black of charcoal;
light against darkened shadows, everywhere.
The stack of hay got very small,
no one, nothing, was breathing any more;
the world itself now held its breath...
only a voice... softly: I feel ashamed...

Ferrazzano — July 1922

(Tr. Luigi Bonaffini)

Maritime m'ha scritte

Carissima Tresàngela,
 song'arrivato bbène;
 madonna e quanta trène
 ce stànnè a 'sta cità!
 Le càsere so' àvete
 comm'a ru campanàre,
 la ggiòbba¹ ru cumpàre
 me l'à truàta ggià...

Ma chélla ch'è terribbéla
 Tresàngela, è la lénga!
 Qua, ùne che scéllènga
 ze dice ca: nò stén²...
 So' uomméne³ le fémme,
 ri màschere so' mèn⁴,
 e yes, a Bruccheli
 segnifeca: pe'sci!

Diécche pe' ru devivere
 ze passa bunariéle,
 però ru zanzaniéle
 e assutte comm'a ché...
 Qua la bevanda 'còlica
 nesciùne la pò vénne...
 Ce cride tù?... Vatténne,
 so' chiacchiere, Tresé.

Mi ha scritto mio marito – Carissima Tresangela, / son arrivato bene; / madonna quanti treni / stanno in questa città! / Le case sono alte / come ad un campanile, / la giobba il mio compare / me l'ha trovata già... / Ma quella che è terribile, / Tresangela, / è la lingua! / Se uno qua s'imbroglià, / gli dicono no stèn... / Sono "uommene" le femmine, / i maschi sono "men", / e "yes" a Bruccheli / vuol dire appena: sì!

¹ *giobba*: dall'inglese *job*, lavoro.

² *nò stén*: da *I don't understand*, non capisco.

³ *uomméne*: da *women*, donne

⁴ *men*: uomini

My Husband Wrote to Me

My dearest Tresangela,
 I have arrived just fine;
 Madonna! you wouldn't believe
 the trains this city has!
 All the houses here
 are as tall as belfries,
 our friend already did
 find a job for me.

But what's terrible and strange,
 Tresangela, is their language!
 When you get mixed up
 here they say: "no stén..."¹
 "Uommene"² here are women,
 and the males are "men,"
 and "yes" in "Bruccheli"³
 stands for our "sci"⁴

As far as living goes,
 here things are pretty good,
 but my thirsty gullet
 gets drier every day...
 Nobody here can sell
 alcoholic beverages...
 Can you believe it?
 Tresé, they must be joking.

¹ *nò stén*: corruption of *I don't understand*.

² *uommene*: it sounds like *women*, but in dialect it means *men*.

³ *Bruccheli*: corruption of *Brooklyn*.

⁴ *sci*: in dialect it means *yes*.

Ma chélla ch'è terribbéla,
 Tresàngela, è la lénga!
 Se truòve a chi t'anzénga
 cumiénz'a ggastemà.
 T'ammàtte che 'na ggióvena,
 sciacchènza⁵ siente fa...
 natinga, a Bufalò
 signifeca: pe'nno!

Tresà, qua la sciammèreca
 z'aùsa p'ògne gghiuorne,
 nen g'è bbrevògna o scuòrne
 pe' chi ze la vò fa.
 Pe' chésse spisse càpeta
 ca scàgne pe' nnutàre
 ru prime sapunàre
 che trovez'a passà!

Ma chélla ch'è terribbéla,
 Tresàngela, è la lénga!
 Tu tié chéssa zerlénga...
 ma se mmenisce qua,
 o pòvera Tresàngela,
 che bbularrisce fa?
 Ru accise⁶, sa ched'è?
 Ru càsce, sòre sé!

Ora qui, riguardo ai viveri, / si campa per benino, / però 'sto gargarozzo / è asciutto sempre più... / Qua la bevanda alcolica / nessuno la può vendere... / Ci credi tu?... Ma scherzi! / sono chiacchiere, Tresé. / Ma quella che è terribile, / Tresangela, è la lingua! / Se trovi chi t'insegna, / cominci a bestemmiare... / T'imbatti in una giovane, / "sciacchenna" senti dire... / "natinga", a Bufalò, / vuol dire solo: no! / Tresà, qua il battichiappe / si adopera ogni giorno, / non c'è vergogna o scorno / per chi se lo vuol fare. / Per questo, spesso capita / che scambi per notaro / il primo saponaro / che si trovi a passare! / Ma quella ch'è terribile, / Tresàngela, è la lingua! / Tu ce l'hai tanto lunga... / ma se venissi qua, / o povera Tresangela, / cosa vorresti fare? / l'"accise", sai cos'è? / il cacio, cara mia!

⁵ sciacchenna: da *to shake hands*, stringere la mano.

⁶ accise: da *cheese*, formaggio.

But what's terrible and strange,
 Tresangela, is their language!
 If you find someone to teach you
 you start to curse and swear.
 If you meet a young woman,
 you hear her say "sciacchenza"⁵...
 "natinga"⁶ in Buffalo,
 stands for our: "pe'nno"⁷!

Tresé dear, here people
 use tail-coats everyday,
 nothing to be ashamed
 if you should have one made.
 That's why it often happens
 that you take for a notary
 the very first soap-dealer
 that happens to go by.

But what's terrible and strange,
 Tresangela, is their language!
 You who're always talking,
 if you were to come here,
 Tresangela my dear,
 what would you ever do?
 Do you know what "accise"⁷ means?
 It's really cheese, my love.

⁵ *sciacchenza*: corruption of *shake hands*.

⁶ *natinga*: corruption of *nothing*.

⁷ *accise*: corruption of *cheese*.

Muglièrema ha respuòste

Carissime Dumìniche,
 rispònde a la tua cara,
 ca pure la cummàra
 te mànn'a salutà.
 Me pare miéze sècule
 da quànne scié partùte,
 mó cònte ri menùte
 pe' te puté abbraccià!

Chélla ch'è 'nzuppurtàbbela,
 Dumineche, è la notte...
 penz'a le capelòtte
 che faciavàme nu'.
 M vòtete e revòtete,
 j' nen te tròve cchiù,
 e pènze: mo chi sa
 Dumineche che fa!

Ru ceterille màschere
 sta pe' spuntà ri diénte,
 che péne e che trumiénte,
 che chiàgne che ze fa...
 'Ssa mmaledétta 'Mèreca
 jè ppèje de le 'mbèrne,
 prèg'a ru patratèrne,
 Dumì, 'nte 'mbriacà!

Mia moglie mi ha risposto – Carissimo Domenico, / rispondo alla tua cara, / ché pure la comare / ti manda a salutare. / Mi sembra mezzo secolo / da quando sei partito, / e già non vedo l'ora / di poterti riabbracciare! / Quella ch'è insopportabile, / Domenico, è la notte... / ripenso alle capriole / che facevamo noi. / Ora, voltati e rivoltati, / io non ti trovo più, / e penso: ora chi sa / Domenico che fa! / C'è che al bambino mascolo / stanno spuntando i denti, / che pena e che tormento, / che pianto che si fa... / La maledetta America / è peggio dell'inferno, / ma prega il padreterno, / Dumì, non ti ubriacare!

My Wife Aswers

Domenico, my dearest,
I'm answering your letter,
and even your godmother
told me to say hello.
It seems like half a century
since the day you left,
and I count the minutes
till I can embrace you!

But what is really intolerable,
Domenico, is the night...
I think of all the somersaults
that we did in our bed.
But now I toss and turn
and no longer find you,
and I think: now I wonder
what Domenico is doing!

Our little baby boy
is cutting his teeth now,
a lot of pain, a torture,
he cries all the time...
That accursed America
is worse than hell itself,
I pray the Almighty God,
Dumi, don't you get drunk!

Chélla ch'è 'nzuppurtàbbela,
 Dumineche, è la notte...
 te chiàme e nen m'abbòtte
 de chiamà sèmp'a tté;
 me sònne cose stròbbele,
 strappicce, maramé,
 jnòtte j' me sò
 sunnàte a ru popò!

Dumì, fa l'òme, addósera,
 la sera, quann'è scùre,
 vatténne müre müre,
 fa cùnte ca 'nge sta.
 Attiènte a chésse fèmmene,
 'sse brütte bbesenisse*,
 se siènte... pisse... pisse
 t'aviscia rrevutà!

Chélla ch'è 'nzuppurtàbbela,
 Dumineche, è la nòtte,
 ru càpe mié è 'na votte,
 me vòlle comm'a cché...
 Me ze ne vò 'sci l'àlema,
 che fuòche bbène mié...
 allora llà pe' llà,
 me vularria 'mbarcà!

Quella ch'è insopportabile, / Domenico, è la notte... / ti chiamo e non mi sazio / di chiamare sempre te; / mi
 sogno cose strane / e brutte, povera me, / stanotte mi sono / sognata belzebù! / Dumì, fa' l'uomo, ascolta,
 / la sera quand'è scuro, / sparisci muro muro / come non fossi là. / Attento a quelle femmine, / sono tutte
 di malaffare, / se senti... pisse... pisse, / ti avessi tu a voltare! / Quella ch'è insopportabile, / Domenico, è
 la notte... / la testa ormai è una botte / che bolle sempre più... / Già se ne vola l'anima, / che fuoco, bene
 mio, / allora là per là / io mi vorrei imbarcare.

* *bbesenisse*: da *business*, affare.

But what is really intolerable,
Domenico, is the night,
I call you and don't get tired
to always call your name;
I dream the strangest things,
and nasty too, dear me,
last night I even dreamed
the devil in the flesh.

Dumì, be a man and listen,
when it gets dark at night,
go quietly to your house,
pretend that you're not there.
Watch out for all those women
they're a nasty business,
if you hear a whistle
don't you dare turn around!

But what is really intolerable,
Domenico, is the night,
my head is like a barrel,
boiling more and more...
My soul wants to fly out,
sweetheart, I'm on fire...
and so right there and then,
I want to board a ship.

(Tr. Luigi Fontanella)

La puiesia ‘mbernàcula
(resposta a Minghe Cunzulètte)*

Minghe mié care, spassionatamènte
j’ t’haia dice ca nen zò capite
‘ssa puiesia ‘mbernàcula che gghiè:
‘na juccarèlla pénta che ‘mbazzisce
chiamànne pe le rùve ri pucine
che z’è sunnàte o che ‘nge stànne cchiù,
‘nu sfòche de cafone smaleziàte
che nen zà lègge e zàppa che la penna,
o ‘nu malèstre fàtte llà pe’ llà?
...’Ssu professore... tu ce scié parlàte
e puo’ sapé che vo’, de che ze ‘mbiccia,
e mó, perché me va truànne a mmé...
Dille ca scrive comme me vè ‘ncape,
senza sbrafunaria e nné superbia,
comme ru còre me sà cummannà.
Se pàrle che la lénga de tatile,
jè proprie perché cèrte cusarèlle
ze puónne rraccuntà sule accusci.
Ru culòquie ‘nge sèrve, è tiémpe pèrze,
diccele, Minghe, a quisse professore:
la mùseca cchiù bella, la cchiù fiina,
è sèmpe chélla... o che ru pianefòrte
o che ‘na scuscenàta d’ucarina.

La poesia in vernacolo (risposta a Minghe Cunzulette) – Menico caro, spassionatamente,
/ ti devo dire che non ho capito / questa poesia in vernacolo cos’è: / la variopinta chiocchia che impazzisce
/ chiamando, per i vicoli, i pulcini / che si è sognati o non ci sono più, / lo sfogo di un cafone smaliziato
/ che non sa leggere e zappa con la penna, / o un brutto verso fatto là per là? / Quel professore... tu che
gli hai parlato / puoi sapere che vuole, di che si impiccia, / ed ora che cosa cerca, infine, da me... / Digli
che scrivo come più mi piace, / senza spavalderia e senza spocchia, / secondo quello che il cuore mi sa
comandare. / Se parlo nella lingua di mio nonno, / è proprio perché certe coserelle / si possono raccontare
solo così. Il colloquio non serve, è tempo perso, / diglielo, Menico, a quel tuo professore: / la musica più
bella, la più fina, / è sempre quella... o con il pianoforte / o con una rozzissima ocarina.

* Minghe Cunzulette, pseudonimo di Giuseppe Altobello.

Vernacular Poetry

(reply to Minghe Cunzelètte*)

My dear Minghe, quite frankly
I must tell you I didn't understand
what is this poetry in vernacular:
a multicolored hen gone mad
that looks around the alleys for her chicks
that she dreamed about or are no longer there,
the outburst of a cunning hick
who cannot read and hoes with his pen,
or a bad verse composed on the spot?
About that professor... you spoke to him
and might know what he wants and why he meddles,
and why he is looking for me now.
Tell him that I write as it comes,
without a swollen head and without arrogance
the way my heart commands me.
If I speak with my grandfather's language
it's precisely because certain things
can only be told this way.
Dear Minghe, tell your professor
our meeting is useless, it's a waste of time,
the most beautiful music, the purest,
is always the same... whether from a piano
or played on a simple ocarina.

* Minghe Cunzelètte is the pseudonym of Giuseppe Altobello.

(Tr. Luigi Fontanella)

La vita

La vita?... ‘n’affacciàta de fenèstra,
 ‘na porta che ze ràpe e ze rrechiùde;
 ri culùre de sèmpè vànne e viénne:
 la premavèra jére.. e mo jè viérne.

Ru viénte de ru vèspre, malandrìne,
 camina che le scarpe de vellùte,
 e quànne te z’accòsta, chiàne chiàne,
 ggìa siénte letanie de campane.

Quànne, pure pe’ mmé, sarrà mmenùte,
 me vòglie curecà ‘mmiéze a ru ràne;
 a la bbèlla staggióne, da ru còre,
 ‘na rosa róscia la còglie e ze la mette ‘mbiétte.

Novembre 1935

La vita – La vita?... un’affacciata alla finestra, / una porta che s’apre e si richiude; / i colori s’alternano veloci: / la primavera ieri... oggi l’inverno. / Ed il vento del vespro, malandrino, / cammina con le scarpe di velluto; / mentre ancora ti s’accosta, piano piano, / già senti litanie di campane. / Quando, pure per me, sarà venuto, / mi voglio coricare in mezzo al grano; / alla stagione bella, dal mio cuore, / una rosa rossa spunterà improvvisa. / Già vedo una ragazza innamorata / che se la coglie e se al porta al seno.

Life

Life?... a look outside the window
a door that opens and closes;
eternal colors coming and going:
yesterday spring... and now it's wintertime.

The evening's roguish wind
walks with its velvet shoes,
and when he slowly approaches you
you already hear the litany of bells.

When that moment arrives for me as well
I want to lie down amid a field of wheat.
in the springtime, from my heart
a red rose suddenly will bloom.

I already see a girl in love go by
and pick it, and place it on her breast.

(Tr. Luigi Fontanella)

Eugenio Cirese

EUGENIO CIRESE

L'itinerario poetico di Eugenio Cirese attraversa e riassume tutti i momenti della poesia dialettale molisana. Dagli anni venti in poi, non c'è fase o stagione di essa in cui non sia apparsa determinante ed incisiva la presenza del Cirese. Per una probante e persuasiva rilettura della sua opera poetica, occorre perciò ripercorrere l'iter della sua varia e complessa maturazione poetica nei rapporti con l'ambiente culturale e sociale della provincia molisana e, in particolare, ridelineare il suo primo tempo poetico, volutamente messo in ombra dallo stesso autore. Invero, l'impegno verso l'acquisizione di una poesia essenziale, in sintonia con i risultati più importanti e decisivi della poesia dialettale e della poesia in lingua nell'ambito delle poetiche del Novecento, lo induceva a scelte e scarti, sin troppo impietosi, della sua produzione. Ma se ciò testimonia dell'assoluto rigore della sua ricerca, può risultare fuorviante per una ricognizione diacronica obbiettiva, che deve, quindi, riguardare non solo le quattro raccolte che scandiscono il tempo poetico del Cirese – *Suspire e risatelle* (1918), *Rugiade* (1932), *Lucecabelle* (1951) e, postuma, *Poesie molisane* (1955) – ma anche le plaquettes anteriori al primo e al secondo libro e in essi in gran parte rifuse, le raccolte di canti popolari e le prose in dialetto.

L'attività poetica di Cirese prende avvio dalla cultura tardo-romantica dell'ultimo Ottocento, in cui l'originaria predilezione per il canto popolare si coniugava con la ricerca erudita delle tradizioni popolari e con la rivalutazione del dialetto, e dalla inclinazione sentimentale ad interpretare atteggiamenti fissi, inquieti o ritornanti dell'anima popolare molisana. Non a caso la prima significativa, se pur esigua, silloge, *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano* (1910), accoglie "canti raccolti in mezzo al popolo" e trascritti "nella loro rustica ma espressiva semplicità" con l'aggiunta di alcuni sonetti scritti "nelle soste del pensiero", gli uni e gli altri espressione del dialetto molisano che "ha, forse più di tanti d'Italia, spontaneità d'espressione e forza di sentimento". All'andamento melico dei canti popolari, i sonetti contrappongono impressioni realistiche di vita quotidiana; come quelle che, due anni dopo, in un altro opuscolo, *La Guerra* (discorsi di cafuni), registravano gli umori contadineschi verso la guerra libica, che alternavano impennate di orgoglio nazionalistico col dolore per i caduti ed al pianto struggente di una madre per il figlio lontano e ferito.

La ricerca poetica del primo Cirese è fondata essenzialmente sulla

EUGENIO CIRESE

Eugenio Cirese's poetic itinerary touches and sums up all the seasons of Molisan poetry in dialect. From the Twenties on, there is no stage or period of it in which Cirese's presence has not seemed probing and decisive. For a trenchant and persuasive rereading of his poetic works, it is therefore necessary to follow the iter of his varied and complex poetic development in its relationships with the cultural and social milieu of the Molisan province and, in particular, to retrace his first poetic phase, deliberately downplayed by the author himself. In reality, his commitment toward the attainment of an essential poetry, in keeping with the most important and decisive results achieved by both dialect and Italian poetry in the framework of Twentieth Century poetics, led him to make choices and rejections, even excessively unmerciful, in his production. But if this bears witness to the absolute rigor of his research, it can be misleading for an objective diacronic review, which then must concern not only the four collections that earmark Cirese's poetic season — *Suspire e risatelle* (Sighs and snickers, 1918), *Rugiade* (Dews, 1932, *Lucecabelle* (Fireflies, 1951) and, published posthumously, *Poesie molisane* (Molisan Poems, 1955) —, but also the plaquettes that preceded the first and second books and for the most part not included in them, the collections of folksongs and the dialect prose.

Eugenio Cirese's poetic activity is rooted in the late-Romantic culture of the latter part of the Nineteenth Century, in which the original predilection for the folksong combined with erudite research of popular traditions and with a reassessment of dialect, and in the emotional inclination to interpret fixed, restless or recurring attitudes of the Molisan people's soul. It is not by chance that the first significant, if scanty, compilation, *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano* (Folksongs and Sonnets in the Molisan Dialect, 1910), contains songs "gathered among the people" and transcribed "in their rustic but expressive simplicity" with the addition of a few sonnets written "in the pauses of thought," both the expression of the Molisan dialect which has, "maybe more than so many others in Italy, spontaneity of expression and strength of feeling." The sonnets counterbalanced the melic cadence of the folksongs with realistic impressions of everyday life; like those which, two years later, in another pamphlet, *La Guerra* (discursi di cafuni) (The War [Peasants' conversations]), recorded, during the Libyan War, the moods of the farmers, which alternated

convinzione del nesso inscindibile tra canto popolare e poesia dialettale: convinzione che rimarrà costante e inalterata nel tempo e che, quarant'anni dopo, gli detterà, nella premessa ai *Canti popolari del Molise* (1953), una indimenticabile pagina autobiografica:

Io nacqui quando da non molto fiorivano, spesso con una esuberanza indisciplinata, gli studi di poesia popolare. L'urbanesimo non era ancora un fenomeno preoccupante, e cominciava appena quello dell'emigrazione che, se toglieva braccia ai campi, riempiva le casse postali di lire che facevano aggio sull'oro e permetteva il compiersi di una rivoluzione fondamentale nella storia del Mezzogiorno: il passaggio della piccola e media proprietà dal galantuomo al contadino che la conquistava con il risparmio sul lavoro di anni, pesante e avvilente, durato al di là dell'oceano. Ma il fenomeno non turbava ancora i sogni della svagata borghesia di quella fine di secolo, e si cantava ancora molto nei paesi; si beveva anche e faceva all'amore. Da allora cominciai a raccogliere canti, per impararli e per cantarli; più tardi per riunirli e per cercare una voce mia nel linguaggio popolare.

La prima produzione del Cirese è raccolta in *Suspire e risatelle* (1918). Il titolo stesso, volutamente dimesso, è indicativo della iniziale duplice ispirazione ciresiana, l'abbandono melico delle canzoni d'amore e l'osservazione sagace degli atteggiamenti popolari e contadineschi di fronte ad avvenimenti quotidiani e straordinari (guerra libica, guerra '15-'18). Peraltro, l'indicazione "realistica" non è da intendere come coinvolgimento soggettivo e, per dir così, ideologico: è stato acutamente osservato che il Cirese sapeva far scaturire una vena di umorismo intercorrente tra il pensiero del volgo e il pensiero più raffinato e alto. Quanto ai risultati poetici, i più persuasivi e autentici sembrano quelli delle "canzune appassionate", in cui non sempre l'elegia amorosa riesce a trovare un fermo equilibrio di tono, ma il già affinato e sapiente riecheggiamiento delle "arie" popolari annuncia il Cirese maggiore.

Dopo gli anni venti, trascorsa la fase che potremmo definire filologica e tardo-romantica, la formazione culturale del Cirese – anche per il suo diretto e vivace impegno nella realtà quotidiana della scuola molisana – si svolge sotto il segno della politica culturale e scolastica di Giovanni Gentile. *Gente buona* – libro sussidiario per le scuole del Molise – pubblicato nel 1925 dal Carabba di

between surges of nationalistic pride, grief for the fallen and a mother's heartrending tears for her faraway wounded son.

Cirese's early poetic search is based essentially on the conviction that there is an inseparable link between folksongs and dialect poetry: a conviction that will remain constant and unaltered with time and which, forty years later, will inspire, in the preface to *Canti popolari del Molise* (Folksongs from Molise) (1953), an unforgettable autobiographical page:

I was born when the studies of folk poetry had been flourishing for a while, often with an undisciplined exuberance. Urbanization was yet to become a worrisome phenomenon, and emigration was just beginning. The latter, if it took hands away from the fields, it filled the mailboxes with lire at a very favorable exchange and permitted a fundamental revolution in the history of the Mezzogiorno: the transfer of small and medium-sized properties from the galantuomo to the farmer who acquired it with the savings of years of work, heavy and disheartening, on the other side of the ocean.

But the phenomenon still did not disturb the dreams of the carefree middle class at the close of the century, and in the towns they still sang a lot; they also drank and made love. I began at that time to collect songs, to learn them and to sing them; later to compile them and to find my own voice in the language of the people.

Cirese's first production is contained in *Suspire e risatelle* (1918). The title itself, deliberately subdued, is indicative of Cirese's initial twofold inspiration, — the melic abandon of the love songs and the keen observation of the attitudes of townspeople and farmers with respect to ordinary and extraordinary events (Libyan war, the war of '15-'18). Moreover, the "realistic" inclination is not to be taken as a subjective and, so to speak, ideological involvement: it has been poignantly observed that Cirese knew how to generate a vein of humor running between the mindset of the people and the more refined, cultured thought. As for the poetic results, those more convincing and authentic seem to be the "passionate songs," in which the love elegy is not always able to strike a firm balance of tone, but the already refined and skillful echoing of popular "airs" foreshadowed the best Cirese.

After the Twenties, following the end of the phase we could define as being both philological and late-Romantic, Cirese's cultural development —

Lanciano, reca nel frontespizio il richiamo esplicito ai programmi del 1923 e l'approvazione ufficiale del Ministero della pubblica istruzione. Composto con indubbia perizia ed efficacia didattiche, in quanto frutto di una personale e nello stesso tempo collettiva esperienza della scuola del Molise, modulato sul calendario scolastico e sulla vicenda georgica delle stagioni e dei mesi, il libro è un'ordinata ed equilibrata antologia di brani concernenti geografia, storia, cultura e arte regionali, nozioni di agricoltura relative alle produzioni stagionali, notizie di fiere e mercati, avvertimenti d'igiene, prose e poesie dialettali in cui, accanto al Cirese, ricorrono i nomi di Altobello e Sassi. Ne risulta un realistico quadro di vita economica e sociale condizionata in larga misura dalla produzione agraria, e marginalmente dall'artigianato: immagine veritiera del Molise degli anni venti (e di altri ancora), e di gran parte del Mezzogiorno; ed espressione di una compiaciuta idea della ruralità e dei valori tradizionali in essa impliciti. E se qualcosa di nuovo, come la costruzione di una centrale idroelettrica, appare nella vita della provincia, il Cirese la registra ("La 'lettricità", 1926) nello stupore del contadino molisano che si cimenta con i problemi e i termini dell'innovazione scientifica.

Nel 1932, a suggello della seconda fase del suo impegno poetico, il Cirese dà alle stampe il secondo riepilogo della sua produzione, *Rugiade*. Vi si alternano i toni della poesia ciresiana, dai motivi melici sul filo della memoria dei canti popolari alle impressioni realistiche di vita quotidiana, dalle "canzonette" d'autore alla leggenda sperduta nel tempo ("Ru cantone della fata" e ricantata nella sapienza metrica e narrativa dell'ottava. Rispetto a *Suspire* e *risatelle*, la sostanziale novità di *Rugiade* è segnata dallo scarto della maggiore parte delle "canzune appassionate", che nel primo corpus esprimevano la tensione estrema dell'abbandono melico, sostituite da componimenti didascalici, favolistici e gnomici, nel complesso "ideologici". I versetti premessi a quest'ultima sezione della raccolta ("Nen fa lu superbiuse: / liégge e pensa, / ca pure nu cafone / pò dà la 'ducazione") ne rappresentano l'esplicita chiave interpretativa, in assoluta consonanza col Lombardo Radice del discorso ai maestri di Firenze. La "cultura" del popolo "analfabeta", ritrovata dal maestro, può accogliere e assimilare nella sua invariante struttura mentale anche le novità che il tempo propone. Il senso complessivo della posizione culturale di Cirese di quegli anni è chiaramente definito nella premessa a *Rugiade*, laddove la rivendicazione del contributo del suo lavoro di ricerca dei canti popolari e di poesia dialettale alla ricostruzione dell'identità culturale, e quindi geografica e storica del Molise, (e va ricordato anche il tentativo di prosa dialettale – *Tempo d'allora: figure, storie e proverbi* (1939) – nella tradizione del bozzetto regionale) è inserita di proposito nel contesto politico e culturale del tempo:

considering also his direct and lively involvement in the everyday reality of the Molisan school – takes place under the aegis of Giovanni Gentile’s cultural and educational policies. *Gente buona* (Good People) – a primer for the schools in Molise – published in 1925 by Carabba in Lanciano, carries in the title page an explicit reference to the programs of 1923 and the official approval of the Ministry of Public Education. Compiled with unquestionable didactic skill, being the product of a personal and at the same time collective experience in the schools of Molise, modulated on the academic calendar and on the georgic changing of seasons and months, the book is an orderly and balanced anthology of passages concerning geography, history, regional art and culture, notions of agriculture relating to seasonal products, news about fair and markets, advices about hygiene, prose and poetry in dialect where, next to Cirese, appear the names of Altobello and Sassi. The result is a realistic picture of social and economic life, largely conditioned by agricultural production, and marginally by handicrafts: a truthful image of the Molise of the Twenties (and of other decades as well), and of a large part of the Mezzogiorno; and expression of a gratifying idea of rural life and the traditional values it implied. And if something new, like the construction of a hydroelectric plant, appears in the life of the province, Cirese records it (“La ‘lettricità” [Electricity], 1926) in the bafflement of the Molisan farmer who tackles the problems and terms of scientific innovation.

In 1932, to conclude the second phase of his poetic commitment, Cirese publishes the second compendium of his production, *Rugiade*. In it the tones of Cirese’s poetry range from the musical motifs echoing folksongs to realistic impressions of everyday life, from signed “tunes” to the legend lost in time (Ru cantone de la fata [The Fairy’s Rock]) and sung again in the metrical and narrative skill of the octave. With respect to *Suspire e risatelle*, the essential novelty of *Rugiade* is marked by the rejection of most of the “passionate songs,” which in the first corpus expressed the extreme tension of melic abandon, replaced by didactic, fable-centered, gnomic compositions, on the whole “ideological.” The lines placed as premise to this last section of the collection (Don’t be conceited: / read and think, / that even a peasant / can teach you something) represent its explicit interpretive key, in absolute consonance with Lombardo Radice’s speech to the teachers of Florence. The “culture” of the “illiterate” people, rediscovered by the teacher, can accept and assimilate in its unchanging mindset even the novelties brought by time.

The overall sense of Cirese’s cultural position in those years is clearly defined in the premise to *Rugiade*, where the vindication of the contribution of his research on folksongs and dialect poetry to the reconstruction of the cultural, and consequently geographical and historical, identity of Molise, (also to be

L'origine vera e profonda dello spirito e del carattere d'una regione è il dialetto, come l'origine dell'unità di coscienza d'una nazione è la lingua.

Negare l'unità della lingua significa negare la Nazione, negare l'unità del dialetto significa negare la Regione, svuotare l'arte dialettale del suo contenuto e della sua funzione essenziale, che è quella di celebrare la regione col cuore e col linguaggio di tutti, di avanzare, con tutti, al possesso di nuovi valori.

Perché lo spirito del popolo si evolve, si nutre, ascende: eleva le sue forme, allarga gli orizzonti della sua vita. Il pensiero d'una regione che quarant'anni fa aveva il novanta per cento di analfabeti non è il pensiero della regione che la vergogna ha ridotta oggi al cinque per cento. Una gente che dal culto di Dio e della famiglia è salita d'un balzo al concetto verginale e al culto della Patria; che accoglie con gioia il presente perché in esso crede vive spera, ama già con altro cuore la sua storia, innalza con altra voce il canto della sua fatica, guarda con altri occhi i suoi monti. Ed oltre i monti.

V'è però ancora qualcuno che confonde la veste e il corpo, la forma e il contenuto, e conclude che in una regione sono tanti i dialetti, e sotto dialetti, quanti sono i comuni.

Aspettando che il qualcuno riconosca l'errore. E dovrà riconoscerlo perché il Governo Nazionale ha ridato alla Regione il suo volto e la sua funzione unitaria; perché — ed è merito di Giovanni Gentile — al dialetto è stata assegnata una finalità educativa nella scuola, e perché la poesia dialettale non ha più compiti digestivi nelle cene e nei festini paesani: non chioccola e razzola più tra gli sterrati dei borghi: ha messo voce e penne e sa anch'essa la gioia del canto e del volo.

Affermazioni così nette ed esplicite non lasciano dubbi sulla consonanza di Cirese con gli orientamenti politico-culturali di quelli che oggi si indicano come "gli anni del consenso" al fascismo (non manca nella citata premessa una ammiccante allusione a Strapaese), e spiegano, quindi, il suo "ritardo" rilevato da Pasolini, rispetto agli sviluppi delle poetiche novecentesche.

Il terzo libro poetico di Eugenio Cirese, *Lucecabelle*, (Roma, 1951) è pubblicato circa vent'anni dopo *Rugiade*, con l'avvertenza dell'autore che le

remembered is his attempt at dialect prose — *Tempo d'allora: figure, storie e proverbi* [Time of long ago: figures, tales and proverbs] (1939) — in the tradition of the regional sketch) is inserted on purpose in the political and cultural context of the time:

The true and profound origin of the spirit and character of a region is its dialect, as the origin of the unity of conscience of a nation is its language.

To deny the unity of language means to deny the Nation, to deny the unity of dialect means to deny the Region, to deprive dialect art of its content and its essential function, which is to celebrate the region with the heart and language of everyone, to advance, with everyone, toward the possession of new values. Because the spirit of the people evolves, is nourished, ascends: it elevates its forms, it widens the horizons of its life. The thought of a region that forty years ago had ninety per cent of illiterates is not the thought of the region that shame has reduced today to five per cent. A people that from the cult of God and family has risen with one leap to the virginal concept and the cult of the Fatherland; that accepts with joy the present in which it believes, lives, hopes, it loves its history with a different heart already, it raises with a different voice the hymn to its labor, it looks with different eyes at its mountains. And beyond the mountains.

There are, however, still some who confuse dress and body, form and content, and conclude that in a region there are as many dialects and sub-dialects as there are townships.

I am waiting for them to recognize their error. And they will have to recognize it because the National Government has given the Region back its face and its unitary function; because — and it's due to Giovanni Gentile — dialect has been given an educational purpose in the school, and because dialect poetry no longer has digestive duties at suppers and town banquets: it does not cackle and scratch about along the unpaved roads of the villages any more: it has put on voice and feathers and has discovered the joy of song and flight.

Such explicit statements leave no doubts as to Cirese's agreement with the political-cultural orientation of those which today are called "the years of

liriche del primo gruppo appartengono agli anni dal '13 al '32, e che le successive, inedite, furono composte dal 1944. Anche in una raccolta indiscutibilmente nuova, il Cirese non rinuncia a dare al lettore un riepilogo del suo precedente lavoro: ma questa volta, trascegliendo le canzoni che erano state trasposte anche in musica ("Canzunetta", "Torna l'amore" e "Canzone d'atre tiempe"), e soprattutto alcune delle "canzunette appassionate" di *Suspire e risatelle* che non erano state accolte in *Rugiade*, la scelta risulta rigorosa ed essenziale perché obbedisce ad un criterio univoco, non certamente antologico. Eliminata totalmente la produzione di impronta realistica, quella più tradizionalmente melica viene recuperata in funzione di una nuova lettura, più attenta ai toni neoromantici ed ai valori formali che in luce esprimeva ed anticipava. A dare senso e misura di questo rinnovamento nella continuità dell'ispirazione è il secondo gruppo di liriche — *La fatia* —: il dato realistico tradizionale — l'interminabile fatica del contadino molisano, d'estate e d'inverno, nel sole e nella tempesta, "ciele a vedé e terra a caminà" — è assunto e trasceso in una desolata metafora della condizione umana.

Distaccato dalle sue umane radici, esistenzialmente sconfitto nel lungo cammino della vita che approda nel mistero-riposo della morte, legato solo da un esile filo all'accettazione cristiana del destino (sono evidenti i segni impressi nel cuore di Cirese dalla tormenta bellica), il poeta sembra attingere solo nell'aerea, serena vastità del cielo la liberazione e il riscatto dalle macerie terrene: alcune liriche — "Lucecabelle", "Vulà", "L'astore" — esprimono questa tensione etica e sentimentale in una levità verbale e fonica di assoluta purezza. Anche i ricordi del passato, l'infanzia soprattutto, tornano nitidi ma quasi immateriali, in una luce di memoria priva di qualsiasi ridondanza elegiaca e patetica, come momenti di una inappagata ricerca del "paese innocente". Sono ripresi qui, quasi alla lettera, alcuni motivi del primo Cirese — si pensi all'insistente ritorno della *ninnananna*:

Duorme bellezza mé', duorme serene
nu suonne luonghe quant'a la nuttata

ed a

Famme, chitarra, ariturnà guaglione
famme turnà'nnucente

già in *Suspire e risatelle*; ma, spogli dell'urgenza sentimentale e dell'ispirazione episodica immediata, acquistano un tono "decisamente evocativo nel miglior

consent" to Fascism (in the premise cited there is also a winking allusion to Stra-paese) and explain, therefore, his "lateness," noted by Pasolini, with respect to Twentieth Century poetics.

Cirese's third book of poetry, *Lucecabelle*, (Roma, 1951) is published about twenty years after *Rugiade*, with the author's remark that the poems of the first group belong to the years 1913-1932, and that the subsequent ones, unpublished, were composed after 1944. Even in an unquestionably new collection, Cirese does not forego giving the reader a compendium of his previous work: but this time, choosing the songs that had also been set to music ("Canzunetta," "Torna l'amore" and "Canzone d'atre tiempe"), and above all some of the "passionate songs" of *Suspire e risatelle* that had not been included in *Rugiade*, the selection appears rigorous and essential because it obeys a uniform criterion, which is certainly not anthological. With the elimination of the realistic production, the more traditionally musical poems are recovered by virtue of a new reading, more mindful of the neoromantic tones and the formal values that it expressed and heralded in nuce. To give sense and depth to this renewal in continuity of inspiration, is the second group of poems – *La fatia (Work)* –: the traditional realistic element – the interminable toil of the Molisan farmer, summer and winter, with the sun or in a storm, "sky to see and ground to tread" – is assumed and transcended in a desolate metaphor of the human condition. Severed from his human roots, existentially defeated in life's long journey toward death, bound only by a slender thread to the Christian acceptance of destiny (evident are the signs of the war turmoil impressed in Cirese's heart), the poet seems to draw only from the airy, serene vastness of the sky the freedom and redemption from earthly ruins: a few poems – "Lucecabelle," "Vulà", "L'astore" – express this ethical and emotional tension in a phonic and verbal lightness of absolute purity. Even the memories of the past, his childhood in particular, come back sharp but almost immaterial, in a light of memory devoid of any elegiac or pathetic redundance, as moments of an unappeased search for the "innocent land." Here reappear, almost literally, some of the motifs of the early Cirese – think of the insistent return of the lullaby:

Sleep, my beauty, sleep serene
a sleep as long as the whole night

and of

Make me, guitar, make me a child again
let me be innocent

significato letterario” (F. Ulivi) e diventano suoni e segni di una disincantata approssimazione alla morte. Lucecabelle rappresenta il momento più alto della poesia del Cirese. Ma nella medesima unità tonale e stilistica si iscrivono anche le Nuove poesie (che il poeta aveva già licenziato per la stampa, poco prima della morte, e che furono pubblicate nel postumo *Poesie molisane*, a cura di F. Ulivi e A.M. Cirese, 1955), dove – con l’eccezione di “Lu murticielle”, distesa elegia dell’infanzia caduta ante diem – i frammenti della memoria, interruzioni e pause del silenzio del tempo, sono fissati nella densità espressiva di versi, come “Lume de cunte mieze a la memoria”, o in rapprese melodie, come “Spazeià”, lirica tra le più belle del Cirese, di perfetta fattura metrica (il ritmo degli endecasillabi prima interrotto dalla pausa del settenario, e poi ripreso con progressione verticale che l’ultimo verso accentua e scandisce) in cui si compone l’improvviso trasalimento, l’intermittenza del cuore di fronte all’incanto lunare.

La tensione espressiva giunge ad esiti estremi di epigrafica concisione nelle ultime liriche. Salustre sono i lampi che illuminano, nel silenzio del tempo, i pochi, scarni segni di una vita che si accetta senza illusioni:

Dentre à la vita m’arencontre
e campe.

sino all’attimo rivelatore della morte:

Quande tu ’rrive, quille è lu tiempe.
Nu salustre.

L’esame diacronico della carriera poetica di Eugenio Cirese ci ha consentito di rilevare, nella continuità di un lungo, tormentato lavoro di affinamento linguistico e stilistico, con scarti e ripensamenti e riprese, due stagioni di diverso segno poetico rispondenti a diverse e distanti temperie culturali.

Per il primo periodo, dagli esordi a *Rugiade*, più che la divaricazione tra melica e realismo (che si alternano con differenziazioni soltanto tematiche), occorre sottolineare l’intento pressoché esclusivo, di restituire un’immagine oggettiva e plastica del mondo popolare molisano; immagine e rappresentazione che coinvolgono l’adesione sentimentale del poeta in una concezione volontariamente riduttiva della sua stessa indispensabile mediazione culturale. È improponibile scorgere in siffatto orientamento una presunta contraddizione tra “un’oggettivazione socialista e un’introversione religiosa” (Pier Paolo Pasolini). In realtà, sulla poetica del primo Cirese, non è possibile rinvenire alcun fondamento di

already in *Suspire e risatelle*; ma, devoid now of the emotional urgency and episodic inspiration, they acquire a tone “decidedly evocative in the best literary sense” (F. Ulivi), and become sounds and signs of a disenchanting readiness for death. *Lucecabelle* represents the highest moment in Cirese’s poetry. But the same unity of tone and style distinguishes the *Nuove poesie* (New Poems) – which the poet had already approved for publication just before his death, and which came out posthumously in *Poesie Molisane*, edited by F. Ulivi and A.M. Cirese, 1955 – where, with the exception of “*Lu muortecille*” (The Dead Child), a long elegy of childhood felled ante diem, the fragments of memory, interruptions and pauses of the silence of time, are fixed in the expressive density of lines like: “Lume de cunte mieze a la memoria,” or in compressed melodies, like “*Spazeià*” (To Range), one of Cirese’s most beautiful poems, metrically faultless (the rhythm of the endecasyllables first interrupted by the pause of the seven-syllable line, and starting again with a vertical progression that the last line stresses and highlights), which conveys the sudden start, the intermittence of the heart before the lunar enchantment.

The expressive tension achieves extreme effects of epigraphic conciseness in the last poems. *Salustre* (Lightning), are the flashes that illuminate, in the silence of time, the few, bare signs of a life accepted without illusions:

Within life I find myself
and live.

until the moment that reveals death:

When you arrive, that is the time.
Lightning.

The diachronic examination of Cirese’s poetic career has allowed us to distinguish, in the continuity of a long, tormented work of linguistic and stylistic refinement, with rejections, second thoughts, retrievals, two seasons with different poetic traits corresponding to different and distant cultural climates.

For the first period, from the beginning until *Rugiade*, more than the divergence between musicality and realism (which alternate with differentiations which are only thematic), is to be underscored the nearly exclusive intent to provide an objective and plastic image of the world of the Molisan people; image and representation which involve the poet’s emotional participation in a deliberately reductive conception of his own indispensable cultural mediation. It

atteggiamenti del genere, perché la rappresentazione “oggettiva” del mondo popolare implicava consonanza di schietta ed essenziale religiosità quale conforto di speranza e di vita, così come la rivendicazione del “mito” rurale e della specificità regionale rivelava integrazione e consenso con gli aspetti e le tematiche più evidenti degli anni del fascismo.

Il passaggio del Cirese ad un nuovo tempo poetico è segnato dalla vicenda esistenziale negli anni del secondo conflitto mondiale, dal distacco fisico del poeta dalla sua regione, dalla ripresa del dopoguerra col suo fervido, ribollente rimescolamento di orientamenti e di prospettive culturali e dall’ansia di sperimentalismo. Del radicale rinnovamento della sua poetica, il Cirese forniva alcuni concisi ma lucidi e persuasivi ragguagli in risposta ad alcune domande di P.P. Pasolini:

Il dialetto è una lingua. Perché possa essere mezzo di espressione poetica e trasformarsi in linguaggio e immagini è necessario possederla tutta; avere coscienza del suo contenuto di cultura e della sua umana forza espressiva. Nell’infanzia e nella prima giovinezza... ho parlato, raccolto e cantato canzoni, gioito, pianto, pensato in dialetto.

Non sto qui a sostenere la maggiore efficacia espressiva del dialetto sulla lingua letteraria — luogo comune non serio, perché ogni lingua ha pienezza ed efficacia di forme —: dico solo che il possesso del dialetto agevola la ricerca di forme in atteggiamenti efficaci e immagini proprie: accresce insomma la possibilità di dare — e questa è per me l’esigenza vitale della poesia dialettale — qualche cosa di nuovo a se stessa e, perché no, alla lingua letteraria. (1953)

Il Cirese rendeva esplicito il significato poetico di *Lucecabelle* (1951): non più l’uso del dialetto nel senso di memoria e di ricostruzione vernacolare, ancorato, quindi, ad una mimica “oggettiva” o realistica, sebbene la scelta di esso esclusivamente in funzione di una esigenza soggettiva, di incisività linguistica e di pregnanza stilistica più adeguate e proprie rispetto alla lingua letteraria. Epperò non è un caso che calchi e trasposizioni dall’italiano al dialetto, presenti in cospicua misura in tanta “poesia in dialetto” del Novecento, non si riscontrano nella poesia di Cirese.

Può risultare diverso, ma solo prima facie, l’approccio del Cirese ai modi formali propri delle esperienze poetiche novecentesche. Come si è già detto, il lavoro poetico del Cirese, attraverso selezioni, scarti e scavi linguistici,

cannot be suggested that such an orientation be perceived as a presumed contradiction “between a socialistic objectivation and a religious introversion” (P.P. Pasolini). In reality, in the poetics of the early Cirese, it is not possible to detect any foundation for this type of intentions and attitudes, because the “objective” representation of the popular world implied the consonance of straightforward and essential religiousness as a comfort of hope and life, just as reclaiming the rural “myth” and the regional specificity revealed integration and consent with the most conspicuous aspects and themes of the years of Fascism.

Cirese’s transition to a new poetic season is marked by the existential experience during the years of the Second World War, by the poet’s physical separation from his region, by the recovery after the war, with its intense, fervent intermingling of cultural orientations and perspectives, and by a longing for deprovincialization. Cirese furnished a few concise but lucid and convincing insights concerning the radical renewal of his poetry in reply to questions by P.P. Pasolini:

Dialect is a language. In order for it to be a means of poetic expression and transform itself into literary language and images, it is necessary that it be possessed totally; that one be conscious of its cultural content and its human expressive power. In my childhood and early youth... I have spoken, I have collected songs, I have been happy, I have wept, thought in dialect.

I am not about to maintain the greater expressive effectiveness of dialect over the literary language — a commonplace without merit, because every language has fullness and effectiveness of forms —: I am only saying that the possession of dialect facilitates the search for forms in effective attitudes and proper imagery: in sum, it increases the possibility of giving — and this is for me the vital need of dialect poetry — something new to itself and, why not?, to the literary language (1953).

Cirese will make the poetic significance of *Lucecabelle* (1951) explicit: no longer the use of dialect in the sense of memory and vernacular reconstruction, rooted, therefore, in an “objective” or realistic mimesis, but rather chosen exclusively to serve a subjective expressive need, for a linguistic incisiveness and stylistic poignancy more adequate and suitable with respect to literary language. Thus, it

era sollecitato da una rigorosa tensione verso una rarefazione espressiva al limite del silenzio, che nella sensibilità e nel gusto novecenteschi per la ricerca di una poesia “essenziale” trovava convergenza e conferma. Ricondotto ad una sua mitica, originaria purezza, il dialetto molisano – che non aveva ascendenze letterarie ed era quasi del tutto affidato alla tradizione orale – entrava, col timbro della voce poetica di Eugenio Cirese, nella storia letteraria del Novecento italiano.

Luigi Biscardi

Nota bio-bibliografica

Eugenio Cirese nasce a Fossalto (Campobasso) nel 1884, muore a Rieti nel 1953 dopo aver attraversato i vari gradi dell'insegnamento elementare; maestro, direttore didattico ed ispettore prima nel Molise, poi in Abruzzo, quindi a Rieti. La sua prima produzione è tutta incastonata nell'operazione di raccolta e studio dei canti popolari molisani, come dimostra la sua prima silloge, *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano* (1910); al termine della sua parabola esistenziale e poetica troviamo, emblematicamente, la corposa e fondamentale raccolta dei *Canti popolari del Molise* (Rieti, 1953). La produzione poetica specifica è scandita dalle seguenti opere: *Sciure de fratta*, Campobasso, 1910; *La guerra: discorsi di cafuni*, ivi, 1912; *Ru cantone de la fata*, Pescara, 1916; *Suspire e risatelle*, Campobasso, 1918; *Canzone d'atre tiempe*, Pesaro, 1926; *Rugiade*, Avezzano, 1938; *Lucecabelle*, Roma, 1951; *Poesie molisane* (postumo), Caltanissetta, 1955. Da ricordare anche *Gente buona* (Lanciano, 1925), sussidiario regionale per la scuola – secondo le nuove direttive della riforma Gentile e del pensiero pedagogico di Lombardo Radice – che conferma la sua padronanza del patrimonio antropologico culturale regionale, serbatoio del suo mondo poetico dialettale.

Tutti i testi sono tratti da *Poesie molisane*

Le traduzioni in lingua sono di Luigi Bonaffini

is not by chance that calques and transpositions from Italian to dialect, present to a conspicuous degree in so much “poetry in dialect” of the Twentieth Century, are not detectable in Cirese’s poetry.

Cirese’s approach to the formal methods characteristic of Twentieth Century poetic experiences may seem different, but only *prima facie*. As was said already, Cirese’s poetic work, through selections, rejections and linguistic probings, was inspired by a rigorous tension toward a rarefied expressiveness at the edge of silence, which found convergence and confirmation in Twentieth Century sensibility and quest for an “essential” poetry. Reduced to its mythic, original purity, the Molisan dialect—which had no literary precedents and was almost totally entrusted to oral tradition—became part, with the timbre of Eugenio Cirese’s poetic voice, of the literary history of the Italian Twentieth Century.

Luigi Biscardi

Bio-bibliographical Note

Eugenio Cirese was born in Fossalto (Campobasso) in 1884 and died in Rieti in 1953, after having gone through all the levels of elementary teaching; teacher, didactic director and supervisor first in Molise, then in Abruzzo, and finally in Rieti. His early work is concerned mainly with the collection and study of Molisan folk songs, as shown by his first collection, *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano* (Folk Songs and Sonnets in the Molisan dialect, 1910); at the end of his existential and poetic itinerary we find, emblematically, the massive and fundamental collection of *Canti popolari del Molise* (Rieti, 1953). His poetry is contained in the following works: *Sciure de fratta* (Hedge Flowers, Campobasso, 1910); *La guerra: discorzi di cafuni* (The War: Peasants’ Conversations, Campobasso, 1912); *Ru cantone della fata* (The Fairy’s Rock, Pescara 1916); *Suspire e risatelle* (Laughter and Sighs, Campobasso, 1918); *Canzone d’atre tiempe* (Song of Times Past, Pesaro, 1926); *Rugiade* (Dews, Avezzano, 1938); *Lucecabelle* (Fireflies, Rome, 1951); *Poesie molisane* (Molisan Poems, posthumous, Caltanissetta, 1955). Also worthy of mention is *Gente buona* (Good People, Lanciano, 1925), a regional school primer—in keeping with the new directives of Gentile’s reforms and of the pedagogical thought of Lombardo Radice—that confirms his mastery of the cultural anthropological patrimony of the region, repository of his dialect poetic world.

All texts are taken from *Poesie molisane*.

Italian translations are by Luigi Bonaffini.

Quacche lucecabella, Nicoli,
chi sa, pò esse ca tè luce e vule
capace a rattivarte addò scié iute.
Puó quande vè l'estate
te porta nu salute
da dentr'all'uorte mieze a lu stellate.¹

Qualche lucciola, Nicolino, / chi sa, può essere che ha luce e vola / capace di raggiungerti dove
sei andato. / Poi quando viene l'estate / ti porta un saluto / da dentro l'orto in mezzo allo stellato.

¹ Dedicata al fratello Nicolino, morto nel 1950.

A few fireflies, Nicolino,
who knows, maybe have light enough and wings
to bring some life where you have gone.
Then when summer comes
they greet you
from the garden within the starlit sky.¹

(Tr. Luigi Bonaffini)

¹ Dedication to his brother Nicolino, who died in 1950.

Serenatella

Iè notte e iè serene
 dentr'a ru core e 'n cieie.
 Le stelle
 fermate
 vicine,
 a còcchia a còcchia
 o sole,
 com'a pecurelle
 stanne pascenne
 l'aria de notte
 miez'a ru campe
 senza rocchie
 e senza fine.

Sponta la luna
 e pare lu pastore
 che guarda e conta
 la mandra sparpagliata,
 e z'assecura
 che nisciuna
 ze sperde
 miez'a ru verde.
 Canta nu rasciagnuole
 la litania d'amore
 dentr'a na fratta.

Serenatella – È notte ed è sereno / nel cuore e nel cielo. / Le stelle / fermate / vicine / a coppia
 a coppia / o sole, / come pecorelle / stanno pascendo / l'aria di notte / in mezzo al campo / senza cespugli /
 e senza fine. / Spunta la luna / e pare il pastore / che guarda e conta / la mandra sparpagliata, / e si assicura
 / che nessuna / si perde / in mezzo al verde. / Canta un usignolo / la litania d'amore / dentro una fratta.

Serenade

It's nighttime
and my heart and the sky
are clear.
The stars
stopping
near,
in pairs
or alone,
graze
the night air
like sheep
in the field
without shrubs
and without end.

The moon comes out
and seems a shepherd
that watches and counts
the scattered flock,
and makes sure
that none
gets lost
amid the green.
A nightingale sings
a litany of love
inside a thicket.

Canta pe te
che viglie, bella,
e siente
la serenata
dent'a la stanza
areschiarata.

Nen t'addurmì, dolcezza,
veglia fin'a demane,
e penza a me che stonghe
a repenzà luntane,
e guarde
la luna ghiancha
che t'accarezza
e pare che t'arrenne
ridènne
ru vasce che te donghe.

Canta per te / che vegli, / bella, / e senti / la serenata / dentro la stanza / rischiarata. / Non addormentarti,
dolcezza, / veglia fino a domani, / e pensa a me che sto / a ripensare lontano, / e guarda / la luna bianca /
che t'accarezza / e pare che ti rende / ridendo / il bacio che ti do.

It sings for you
who're still awake, my love,
and hear
the serenade
inside
the brightened room.

Don't fall asleep, my darling,
stay awake till tomorrow,
and think of me who keep
thinking far away,
as I watch
the white moon
its light touch
that seems to return
with a smile
the kiss that I give you.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Canzone d'atre tiempe

l' parte pe na terra assai luntana,
 l'amore m'accompagna e me fa lume.
 A notte passe e beve a la funtana,
 me ferme a la pagliara 'n faccia a sciume.
 Ma l'acqua de la fonte è n'acqua amara,
 repose chiù nen trove a la pagliara.

Nen tenghe chiù pariente né cumpagne,
 nen tenghe chiù na casa pe reciétte;
 perciò mo vaglie spiérte, e nen me lagne,
 ca tu me rieste, amore benedette!
 Te sola m'à lassata ru destine,
 lampa che scalle e nzegne ru camine.

La via è longa e sacce addò me porta:
 me porta a nu castielle affatturate
 dó campene la gente senza sorta,
 dó scorde ru dolore appena ntrate.
 Tu famme core a core cumpagnia,
 nen fa stutà la lampa pe la via.

Canzone d'altri tempi – Io parto per una terra assai lontana, / l'amore m'accompagna e mi fa lume. / A notte passo e bevo alla fontana, / mi fermo al pagliaio davanti al fiume. / Ma l'acqua della fonte è un'acqua amara, / riposo più non trovo nel pagliaio. / Non ho più parenti né compagni, / non ho più una casa per ricetto; / perciò ora vado sperduto, e non mi lagno, / che tu mi resti, amore benedetto! / Te sola mi ha lasciato il destino, / lampada che scaldi e insegni il cammino. / La via è lunga e so dove mi porta: / mi porta a un castello affatturato / dove campa la gente senza sorte, / dove scordi il dolore appena entrato. / Tu fammi cuore a cuore compagnia, / non far spegnere la lampada per la via.

Song of Times Past

I'm leaving for a very distant land
accompanied by love that lights my way.
At night I drink the water from the fountain
I stop along the river in the hayrick.
But now the water has a bitter taste,
in the hayrick I can no longer rest.

I have no longer relatives nor friends,
I do not have a house to call a home;
and so I wander lost, but do not bend,
because I still have you, my blessed love!
You alone my fate didn't take away
lamp that gives me warmth and shows the way.

The road is long and I know where it takes:
it takes you to an old enchanted castle
where only ill-starred people go to stay,
where once inside I'll soon forget my pain.
Stay close to my heart, keep me company,
don't let the light die out along the way.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Camina

Da 'n coppa all'uerte
 sembrava na furmica
 pe ru tratture.
 Annanze e arrète
 matina e sera:
 a scegne la matina,
 a renchianà la sera
 sudate e stanche,
 la zappa 'n cuolle
 e pède nnanze pède, tranche tranche.

– Zì Minche, è calle.
 – Frische è ru sciume.
 – Zì Minche, è fridde.
 – Zappe e me scalle.
 D'estate e dentr'a vierne,
 sempre la stessa via,
 isse, la zappa e la fatia.

Cammina – Da sopra l'orto / sembrava una formica / per il tratturo. / Avanti e indietro / mattina e sera: / a scendere la mattina, / a risalire la sera / sudato e stanco, / la zappa addosso / e piede davanti a piede, lentamente. / – Zio Menico, è caldo. / – Fresco è il fiume. / – Zio Menico, è freddo. / – Zappo e mi riscaldo. / D'estate e d'inverno, / sempre la stessa via, / lui, la zappa e la fatica.

Walk

From the garden above
he looked like an ant
on the sheep trail.
Back and forth
morning and evening:
coming down in the morning,
back up in the evening
sweating and tired,
the hoe on his shoulder
step by step, slow as can be.

- Zi Minche, it's hot.
— The river is cool.
— Zi Minche, it's cold.
— I'll keep warm hoeing.
Summer and winter,
always the same road,
him, the hoe, the grind.

Na vota l'anne
'ncoppa a le spalle
nu sacchitte de grane:
lu tuozze de pane.
La zappa pe magnà,
lu pane pe zappà.

Puó na bella matina
zì Minche sbagliatte la via,
pigliatte chella de Santa Lucia
purtate a quattre.

[1949]

Una volta l'anno / sopra le spalle / un sacchetto di grano: / il tozzo di pane. / La zappa per
mangiare, / il pane per zappare. Poi una bella mattina / zio Menico sbagliò strada, / prese quella di Santa
Lucia / portato a quattro.

Once a year
on his shoulders
a little sack of wheat:
his piece of bread.
The hoe to eat,
the bread to hoe.

Then one morning
zì Minche took the wrong turn,
he went to Santa Lucia
carried upon four shoulders.

(Tr. Luigi Bonaffini)

La fatia

Tutte a munne ne vè pe la fatia,
 vòria de vjerne e grànera d'estate;
 chi la recerca e chi la maledice,
 chi ne tè troppa e chi la vularria.
 E iè pesante sule a numenarla,
 ma quande chiù te pesa
 chiù te la puorte 'n cuolle.
 Chi sa dice nu "libbera nosdòmene"
 pe lassarne li figlie alleggerite?

Déteme lla lanterna de magàre
 ca vuoglie addeventà nu metetore
 e mète la fatia
 p'ogne campe de munne
 da cape a piede l'anne, senza suonne.
 Trascenarmela può co nu strascine,
 arrammucchiarla tutta 'n copp'a n'ara
 e purtarmela appriesse quande í more.

[1948]

La fatica – Tutto al mondo ne avviene per la fatica, / tormentana d'inverno e grandine d'estate; / chi la ricerca e chi la maledice, / chi ne ha troppa e chi la vorrebbe. / Ed è pesante solo a nominarla, / ma quando più ti pesa / più te la porti addosso. / Chi sa dire un "libera nosdòmene" / per lasciarne i figli alleggeriti? / Datemi la lanterna di stregone / che voglio diventare un mietitore / e mietere la fatica / per ogni capo del mondo / da capo a piede l'anno, / senza sonno. / Trascinarmela poi con una treggia, / arrammucchiarla tutta sopra un'aia / e portarmela dietro quando muoio.

Work

Everything in the world depends on work,
north wind in winter and in summer hail;
there are those who seek it, those who curse it,
those who have too much and those who want it.
And it feels heavy just to talk about it,
and yet the more it weighs you down
the more you haul it on your back.
Who can say a "libbera nosdòmene"
to leave his children with a lighter weight?

Give me the lantern of the sorcerer
because I want to be a harvester
and harvest work
in every field in the world
all year long, without ever a rest.
And then drag it with a rake
and pile it up out on the threshing floor
and take it with me on the day I die.

[1948]

(Tr. Luigi Bonaffini)

'N eterne

Ogge, lu pane.
Iere, lu recurdà.
Ogge, iere, demane.

Lu vinnele trapàna la matassa,
z'aggiommerà lu file e scorre e passa.

Pàssene le iurnate longhe e corte,
pàssene a un'a una estate e vjerne.
Iè nu succede che nen sembra vere
sta vita che camina
a rabbraccià la morte.
Ogge e demane: jere.
'N eterne.

In eterno – Oggi, il pane. / Ieri, il ricordare. / Domani, il ricominciare. / Oggi, ieri, domani.
/ L'arcolaio sfilà la matassa, / s'aggomitola il filo e scorre e passa. / Passano le giornate lunghe e corte,
/ passano a una a una estate e verno. / È un accadere che non sembra vero / questa vita che cammina / a
riabbracciare la morte. / Oggi e domani: ieri. / In eterno.

For Ever

Today, bread.
Yesterday, remembering.
Tomorrow, starting over.
Today, yesterday, tomorrow.

The winder unravels the skein,
the thread begins to wind, it runs and spins.

Days long and short go by,
summer and winter one by one go by.
It's something that doesn't seem real
this life that walks
into the arms of death.
Today and tomorrow: yesterday.
For ever.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Pover'amore

Ru munne è viecche e ce ne sò passate
speranze a fa sunnà la cuntentezza.
Lu tiempe de gudè nn'è mai venute,
e tu, pover'Amore scanusciute,
te sciè nnascuse sottè a le Tre croce
a chiagne senza voce.

Povero amore – Il mondo è vecchio e ce ne sono passate / speranze a far sognare la contentezza.
/ Il tempo di godere non è mai venuto / e tu, povero Amore sconosciuto, / ti sei nascosto sotto alle Tre croci
/ a piangere senza voce.

Poor Love

The world is old, so many hopes have passed
to make us dream of happiness.
The time for pleasure never came
and you, poor Love without a name,
have hidden under the Three crosses
to shed your silent tears.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Ritorne

Me guàrdene le case a uocchie apierte:

– Quisse chi iè?

Da donda vè? –

La casa méia

tè l'uocchie chiuse e morta pare.

Sciume, tu sule tié la stessa voce,

tu sule, sciume, mé reanusciute.

Chi songhe, donda venghe

e dó so iute spierte,

raccóntele a lu mare.

[1945]

Ritorno – Le case mi guardano ad occhi aperti: / – Questo chi è? / Da dove viene? – / La mia casa ha gli occhi chiusi e pare morta. / Fiume, tu solo hai la stessa voce, / tu solo, fiume, mi hai riconosciuto. / Chi sono, da dove vengo / e dove sono andato perduto, / raccontalo al mare.

Return

The houses look at me with open eyes:
– Who is he?
Where does he come from? –
My house
keeps its eyes closed and it appears dead.

River, only you have the same voice,
only you have recognized me, river.
Who I am, where I come from
and where I wandered lost,
tell it to the sea.

[1945]

(Tr. Luigi Bonaffini)

Niente

Né fueche né liette né pane
né sciate de vocca
né rima de cante
né calle de core.

Niente.

— E tu? e tu? e quille?

Niente.

Finitoria de munne.

L'ucchie sbauttite

iè ssutte.

[1945]

Niente — Né fuoco né letto né pane / né fiato di bocca / né rima di canto / né caldo di cuore. /
Niente. — E tu? e tu? e quello? / Niente. / Finitoria di mondo. / L'occhio sbigottito / è asciutto.

Nothing

Neither fire nor bed nor bread
nor breath from a mouth
nor rhyme from a song
nor the warmth of a heart.
Nothing.
— And you? and you? and him?
Nothing.
World in ruins.
The eyes, bewildered,
are dry.

[1945]

(Tr. Luigi Bonaffini)

L'astore

Vulà come a n'astore
che fa la rota attuorne a le muntagne,
vénce lu viente e segna ru cunfine
da cima a cima.

L'astore – Volare come un astore / che fa la ruota attorno alle montagne, / vince il vento e
segna il confine / da cima a cima.

The Hawk

To fly like a goshawk
that circles the mountains,
conquers the wind and marks the boundary
from summit to summit.

(Tr. Luigi Bonaffini)

'N coppa a lu monte

Arenchianà lu monte sule sule,
dell'aria attuarne iesse chiù leggiere,
vedé lu sciume
come nen fusse vere,
nen sentirme chiù 'n terra
e pussède lu munne.

Sopra il monte – Salire sul monte solo solo, / dell'aria intorno essere più leggero, / vedere il fiume / come non fosse vero, / non sentirmi più in terra / e possedere il mondo.

On the Mountain

To climb the mountain all alone,
to be as light as the surrounding air,
to see the river
as if it were unreal,
to feel myself no longer of this earth
and own the world.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Ninnanonna

Putesse arresenti da 'n coppa'all'ara
de chella ninnanonna lu resuone:
— Duorme bellezza mé, duorme serene
nu suonne luonghe quant'a la nuttata. —

Pe cunnula n'acchione,
attuorne attuorne
festa de grille e de lucecabelle
e come a na cuperta trapuntata
nu ciele tutte stelle.

Ninnananna — Potessi risentire da sopra l'aia / di quella ninnananna l'eco: / — Dormi bellezza
mia, dormi sereno / un sonno lungo come la nottata. — / Per cuna una bica, / attorno attorno / festa di grilli
e di lucciole / e come a una coperta trapuntata / un cielo tutto stelle.

Lullaby

I wish that I could hear again the echo
of that lullaby from the threshing floor:
— Sleep my little darling, sleep in peace
a sleep that lasts as long as the whole night. —

A sheaf for a cradle,
and everywhere
a revelry of fireflies and crickets
and like an embroidered blanket
a star-blazoned sky.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Sole de vierne

Nu sulecielle
che ze n'è sciute apposta da la negghia
pe fa rivà na spera e dà nu fiato
a ll'u curnicchie de purtone
addó alméia,
de sotto
nu cence de cappotte,
nu mucchiettiéle d'ossa arrannecchiate.

Sole di inverno – Un solicello / che se n'è uscito apposta dalla nebbia / per fare arrivare un raggio e dare un fiato / all'angolo di portone / dove respira appena, / sotto / un cencio di cappotto / un mucchietto d'ossa rannicchiato.

Winter sun

A faint sun
that has come out on purpose from the fog
to send a shaft of light and give some breathing
to the niche in the doorway
where a huddled pile of bones
wheezes softly
beneath a ragged coat.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Spazeià

a Ferruccio Ulivi

Ancora te ce affacce a la vetrata
addó stev'addurmite ll'u sperdute
che te vuleva bene
e nzieme a te venive mananute
a spazeià pe mieze a lu serene,
luna che a tiempe a tiempe nchiane 'n cieie.

Spaziare—Ancora ti ci affacci alla vetrata / dove stava addormentato lo sperduto / che ti voleva bene / e insieme a te veniva nudo / a spaziare in mezzo al cielo sereno, / luna che a poco a poco nchiane 'n cieie.

Range

Do you still like to peek through the same window
where fast asleep you'd find the poor lost soul
who really loved you
and would go wandering naked by your side
to range amid the night without a cloud
moon that slowly rise across the sky.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Lume de cunte

Z'è sfucata la vòria
mo che z'è fatta sera, e murmuréia
e porta appriesse nuvole lontane.

Na luce fa cioció
d'arrete a chi sa ddó,
e n'atra luccechéia
dentre a na massaria.
lume de cunte mieze a la memoria.

[1954]

Lume di favola – Si è placata la tramontana / adesso che si è fatto sera, e mormora / e porta dietro nuvole lontane. / Una luce fa cioció / da dietro a chi sa dove, / e un'altra luccica / dentro una masseria. / Lume di favola in mezzo alla memoria.

Fairy Tale Light

The north wind has died down
now that evening's fallen, and it murmurs
and carries in its wake faraway clouds.

A light goes peekaboo
from behind who knows where,
and another glimmers
inside a farmhouse.

Fairy tale glimmer in the midst of memory.

[1954]

(Tr. Luigi Bonaffini)

Salustre

I

Le vie so tutte le méie
ca facce notte e iuorne
lu vatecare.

II

La muntagna, p'aretruvà lu spiérse
pe mieze a la chianura,
manna l'astore.

III

Éie mannate a spasse la memoria,
lè festa.

IV

Dentre a la vita méia m'arencontre
e campe.

"sicut fur nocturnus"

V

Quande tu rrive, quille è lu tiempe.
Nu salustre.

Lampi

I – Le vie sono tutte le mie / che faccio notte e giorno / il vetturale.

II – La montagna, per ritrovare lo sperduto / in mezzo alla pianura, / manda l'astore.

III – Ho mandato a spasso la memoria, / É festa.

IV – Dentro la vita mia mi rincontro / e campo.

V – Quando tu arrivi, quello è il tempo. / Un lampo.

Lightning

I

The roads are all mine
a coachman
night and day.

II

The mountain, to find
the one lost in the plain,
sends out the hawk.

III

I have sent memory out for a stroll.
It's a holiday.

IV

Within my life I find myself again
and live.

“sicut fur nocturnus”

V

When you arrive, that is the time.
A bolt of lightning.

(Tr. Luigi Bonaffini)

La svota

Z'affonna
com'a chiumme
pesante lu passe.
Pe copp'a la maiese sementata
la morra de curnacchie ze spaleia
e chiama e scennechéia.

Chi chiama?
dall'anne e la fatía appesantite
ru nome
sprufonna.

Z'è fatte scure e ze ntravede
la svota;
nu lume z'arrappiccia.
Ce sta, ce sta, ce sta chi me la leva
da'n cuolle la vesazza e l'arrappénne
pe chi vé ppriésse.

Penna de piette
la pesantezza è diventata.
Nesciuna via chiù
né chiù maiése né curnacchie
sott'a ru vule.
Lu suonne antiche torna sulle sulle.
Viente de ciele passa, zitte zitte.

[1954]

La svolta – Affonda / come piombo pesante / il passo. / Sopra il magnese sementato / una banda di cornacchie si sparpaglia / e chiama e batte le ali. / Chi chiama? / dagli anni e la fatica / appesantito / il nome / sprofonda. / Si è fatto scuro e si intravede la svolta; / un lume si riaccende. / Ci sta, ci sta, ci sta chi me la leva / di dosso la bisaccia e la riappende / per chi viene dopo. / Penna di petto / la pesantezza è diventata. / Nessuna via più / né più magnese né cornacchie / sotto il volo. / Il sonno antico torna solo solo. / Vento di cielo passa, zitto zitto.

The Crossroads

The footstep
sinks
like heavy lead.
Over the fallow ground already sown
a band of crows scatter and call
and flap their wings.

Whom are they calling?
Weighed down by the years and the hardships
the name
drops to the depths.

It's getting dark, and you can make out
the crossroads;
a light comes on again.
There is, there is, there is someone to take
the knapsack from my back and hang it up
for those who follow.

A feather from the breast
the heaviness has become.
No longer any roads
nor any fallow fields nor crows
beneath the flight.
All alone returns the ancient sleep.
A wind from the sky passes, very still.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Giovanni Cerri

GIOVANNI CERRI

Qualsiasi discorso critico su Giovanni Cerri (1900-1970) si scontra con un dato filologicotestuale impossibile da aggirare: l'assenza di datazione delle poesie, sia quelle pubblicate nell'unica raccolta edita, *I guàie*¹ – comprese le liriche della sezione aggiunta nella seconda edizione² sia quelle comprese nelle due raccolte inedite, *Restucce* e *Lumini*, approntate dallo stesso Cerri ma con notevoli ripensamenti nell'organizzazione. C'è da aggiungere inoltre che diverse liriche della raccolta *Lumini* furono dallo stesso Cerri affidate a riviste o antologie³.

Per esemplificare le incongruenze di lettura e critiche che tale situazione può creare, basti sottolineare che la seconda edizione de *I guàie*, nella sezione aggiunta Niente ze férme, mette insieme testi sparsi, databili agli anni Cinquanta, e si chiude con A tàvele de S. Gesèppe, una poesia degli anni Venti, uno dei rarissimi testi di Cerri al quale è possibile attribuire una datazione⁴.

Rispetto ad una tale condizione testuale ogni discorso critico può risultare largamente inficiato, approssimativo e rischioso, né la situazione si è modificata di molto nell'ultimo ventennio, dalla morte cioè di Cerri e da un lucido intervento critico di Biscardi, apparso nel 1973⁵, il quale analizzando la produzione sia edita che inedita metteva in evidenza come "dato" estremamente negativo la difficoltà di "una ricognizione genetica del suo [di Cerri] lavoro poetico", stante la "impossibilità di una ricostruzione che voglia essere rigorosamente oggettiva".

Biscardi tentava allora una ricognizione "interna", un'indagine tutta affidata agli elementi "tematici e stilistici", centrata sulle due raccolte inedite, *Restucce* e *Lumini*, approntate dallo stesso Cerri. Secondo il critico, soprattutto per la loro "varietà tematica" le due sillogi evidenziano un "notevole" scarto temporale che egli esemplifica con una collazione delle due diverse redazioni di *Sfecarm'ancore* e *Montepeluse*, due liriche presenti in entrambe le raccolte. Una elaborazione creativa che indica come ormai la parabola del Cerri abbia toccato la sua "maturità espressiva che fonde senza sforzo pienezza di emozione, realismo di immagini, sapienza verbale e metrica"⁶.

Tutto ciò, però, non recupera quella indispensabile "ricostruzione genetica oggettiva" indicata dallo stesso Biscardi, se pensiamo che andando ancora per esemplificazioni minime gli stessi due testi *Sfecarm'ancore* e

GIOVANNI CERRI

Any critical discourse about Giovanni Cerri (1900-1970) clashes with a philological-textual fact which is impossible to avoid: the absence of dates for the poems, both for those that appeared in the only collection published, *I guàie*¹ (The Troubles) – including the compositions of the section added in the second edition² – and those included in the two unpublished collections, *Restucce e Lumini* (Stubble, Candles), arranged by Cerri himself, but with considerable second thoughts in the organization. It must be also be mentioned that several compositions from the collection *Lumini* were published by Cerri himself in journals and anthologies.³

To give an example of the discrepancies in reading and criticism that such a situation can cause, it suffices to point out that the second edition of *I guàie*, in the added section *Niente ze férme* (Nothing Stops), gathers scattered texts, datable to the Fifties, and it closes with “A tàvele de S. Gesèppe,” a poem from the Twenties, one of the very few texts by Cerri that can be dated.⁴

Faced with the texts in such a condition, any critical discourse can become deeply suspect, approximate and risky; nor has the situation changed to any degree in the last two decades, namely since the time of Cerri’s death and of a perceptive 1973 critique⁵ by Biscardi who, analyzing the unpublished as well as the published production, underscored as an extremely negative “element” the difficulty of “a genetic study of his [Cerri’s] poetry” given “the impossibility of a reconstruction aiming at rigorous objectivity.”

Biscardi would then try an “internal” analysis, a research based entirely on “thematic and stylistic” elements,” centered on the two unpublished collections, *Restucce* and *Lumini*, edited by Cerri himself. According to the critic, because of their “variety of themes” the two collections display a “considerable” time gap, which he exemplifies by comparing the two different versions of “Sfecarm’ancore” and “Montepeluse”, two compositions appearing in both collections. A creative evolution that shows how Cerri’s itinerary has now reached its “expressive maturity, that blends effortlessly fullness of emotion, realism of images, verbal and metrical skill.”⁶

All this, however, does not reclaim that indispensable “objective genetic reconstruction” which Biscardi himself indicated, if we think that – again by

Montepeluse, che mi paiono comunque ascrivibili agli anni del secondo dopoguerra anche nella prima redazione, convivono, nella raccolta *Restucce*, con poesie degli anni Venti, come *I tre mamme*, per la quale abbiamo una data certa⁷.

Restucce è insomma una sorta di grande zibaldone in cui Cerri negli anni Cinquanta accumula gran parte della sua produzione poetica, ponendosi il problema di darle una sistemazione ed uno sbocco editoriale. Le stesse poesie confluite nell'unica silloge edita, *I guàie*, dovevano in un primo tempo far parte di questo zibaldone, come indirettamente conferma Rimanelli nella Prefazione, dove ricorda l'operazione di cernita e scelta dei testi da inserire nella silloge da pubblicare, della "rischiosa avventura della traduzione in lingua" e della esclusione dei testi segnati dal "modulo melicoimpressionista"; questi ultimi quasi certamente anteriori alle nuove opzioni realistiche ed espressioniste del Cerri degli anni Cinquanta. Tra l'altro va notato che nella Prefazione, Rimanelli fa riferimento alla lirica dal titolo *Restucce* che poi non è inserita nella silloge e che troviamo in due redazioni, con qualche significativa variante, sia nella raccolta omonima che in *Lumini*, collocata in una sezione che ripropone lo stesso titolo, *Restucce*, e che sembra indicare che ormai Cerri pensava di recuperare in *Lumini* tutto il salvabile dell'altra raccolta considerandola, ormai, come giustamente rileva Biscardi, "materiali da sottoporre a scelta, revisione o rielaborazione".

Dunque un percorso testuale estremamente complesso e di difficile decifrazione, oltretutto sconosciuto al pubblico ed alla critica se a tutt'oggi *I guàie* rimane l'unica raccolta edita e disponibile, mentre tutto il resto, cioè la gran parte del corpus poetico di Cerri, rimane inedito o disperso.

Una prima ricognizione tra il materiale disponibile conferma il giudizio critico di Biscardi soprattutto a proposito di *Lumini*, una raccolta già pronta per la pubblicazione ed alla cui organizzazione e sistemazione Cerri aveva lavorato nei primi anni Sessanta, approntando anche la traduzione in lingua. Insieme a queste acquisizioni vediamo di pervenire ad altre che consentano di ricostruire segmenti della parabola cerriana che si presenta contrappuntata da grandi buchi neri.

Il primo tempo di questa parabola va assegnato agli anni Venti-Trenta che per Cerri possiamo definire quelli della canzone dialettale, un periodo nel quale egli produce una nutrita serie di testi dialettali, musicati quasi tutti dal maestro Adolfo Polisenà col quale ebbe un'intensa collaborazione.

Nella più significativa stagione della letteratura dialettale molisana¹⁰ degli anni Venti, Cerri va subito ad occupare un posto di rilievo privilegiando la canzone, una forma poetica che più di ogni altra consente di recuperare quella "circularità"¹¹ tra elaborazione colta e cultura popolare, tra piccola borghesia e

minimal exemplifications – the two texts “Sfercarm’ancore” and “Montepeluse,” which in my judgment can be ascribed to the years after the Second World War even in the first version, in the collection *Restucce* appear side by side with poems from the Twenties, such as “I tre mamme” (The Three Mothers) for which we have a certain date.⁷

Restucce is in sum a sort of great hodgepodge, in which during the Fifties Cerri gathers most of his poetic work, and ponders the problem of organization and publication. The very poems included in the published collection, *I guàie*, were at first meant to be part of this hodgepodge, as Rimanelli indirectly confirms in the Preface, where he recalls the operation of sorting and selecting the texts to be inserted in the collection to be published, of the “risky adventure of translating into Italian” and of the exclusion of the texts characterized by a “melic-impressionistic form”; the latter almost certainly preceding Cerri’s realistic and expressionistic choices in the Fifties. Moreover, it should be noted that in the Preface Rimanelli refers to the composition entitled “*Restucce*,” which then is not included in the collection and which we find in two versions, with a few significant variants, both in the anonymous collection and in *Lumini*, placed in a section which displays the same title, *Restucce*, and which seems to indicate that by then Cerri was planning to recover in *Lumini* everything that was salvageable from the other collection, considering it by then, as Biscardi rightly observes, “material to be subjected to selection, revision or amendment.”

A textual itinerary, then, which was extremely complex and difficult to decode, moreover unknown to readers and critics, if even today *I guàie* remains the only published and available collection, while everything else, namely most of Cerri’s poetic corpus, is still unpublished or scattered.

A first analysis of the available material⁸ confirms Biscardi’s critical judgment, above all as regards *Lumini*, a collection already edited for publication and whose organization and arrangement Cerri had worked on during the early Sixties⁹, looking after the Italian translations as well. Let’s see if, in addition to these findings, we can come up with others that will allow us reconstruct segments of Cerri’s itinerary, which appears marked by great black holes.

The first leg of this itinerary is to be assigned to the period Twenties-Thirties which, as far as Cerri is concerned, we can define as the period of the dialect song, a time in which he produces a dense series of dialect texts, almost all which were set to music by the maestro Adolfo Polisenà, with whom he collaborated intensely.

In the most significant season of Molisan dialect literature of the Twenties,¹⁰ Cerri immediately occupies a prominent place by privileging the

mondo contadino nella provincia meridionale; una circolarità in “discesa” ed in “ascesa” che consentiva alla prima di ricreare e destrutturare in forme colte elaborazioni e stratificazioni dei ceti subalterni, per poi riproporle ad una fruizione popolare in quel clima di forte sensibilità, ascolto e rimessa in circuito – soprattutto negli anni Venti fino ai primi anni Trenta – delle culture regionali e del patrimonio dialettale. Un clima alimentato dalla riforma gentiliana e dalle direttive politico-deologiche ruraliste del Fascismo che troverà spazio soprattutto nella scuola ed adesione nella classe dei maestri; non è un caso se molti dei poeti dialettali molisani più rappresentativi sono insegnanti elementari (Cirese, Cima, Cerri).

E' certamente vero che Eugenio Cirese, con la sua profonda conoscenza del canto popolare come pure della elaborazione culturale tardoromantica e positivista sulle tradizioni popolari¹² – fluidificati da una forte prensilità poetica non estranea alla tradizione ed all'evoluzione del linguaggio poetico novecentesco – si pone all'origine della poesia dialettale molisana¹³, divenendo ineliminabile punto di riferimento per i più giovani come Cerri. Ma è altrettanto vero, mi pare, che già questo primo tempo della parabola di Cerri non può essere letto solo all'ombra del maestro, sia per i materiali e tematiche privilegiate e sia per modulazioni di lessico e struttura delle canzoni prodotte in quegli anni; tra l'altro non è dato trascurabile il fatto che si tratta di testi coevi, spesso anzi pubblicati in una stessa sede¹⁴.

Nelle canzoni di Cerri emerge una certa varierà di modulazioni: se una chiara influenza da Cirese palesa 'A desperate e in parte anche Palemmelle, una diretta filiazione dai canti popolari si può rilevare in 'A tessitrice. Ma il dato più interessante viene dalla canzone Fateianne, seconda classificata dopo quella di Eliseo, Terra nostra, al concorso per la canzone dialettale indetto dal Comitato per le Feste Regionali Molisane nel 1926. Una lirica che pur piegata alle topiche ed alle soluzioni strutturali richieste dal modulo della canzone – soprattutto le parti affidate al coro che risultano quasi un fuori testo – rivela una sorprendente anticipazione di figure e temi che costituiranno poi il nucleo forte della poesia di Cerri nei decenni successivi. Sia pure impaniata nelle topiche della dialettalità provinciale, comincia timidamente ad emergere quella geografia peculiarmente cerriana: la fatia come macrosegno della condizione contadina: “chi non sude e non ze stracche / sott'u fridde e sott'u sole / 'n'à che mette dent'u sacche, / nen po' coglie rose o viole; / sul'i spine trove 'n terre / va cu core sèmp'e 'n guerre”; l'incombere perenne della miseria che è non vita, “sènze sole, sènze pane”; un rinvio alla presenza divina solo rapportandola a tale condizione.

Per tutti gli anni Venti e Trenta, in cui la canzone ha largo spazio nella

canzone, a poetic form that more than any other permits the recovery of that “circularity”¹¹ between cultured product and popular culture, between lower middle class and rural world in the southern province; a “downward” and “upward” circularity that allowed the former to recreate and recompose in cultured forms the realizations and stratifications of subaltern classes, in order to repropose them for popular fruition in that climate of strong sensibility, of attention to and rechanneling of – especially in the Twenties until the early Thirties – regional cultures and dialect patrimony. A climate – which will take root especially in the schools and among teachers – nurtured by Gentile’s reforms and by Fascism’s political-ideological rural directives; it is not by chance that many of Molise’s most representative dialect poets are elementary school teachers (Cirese, Cima, Cerri).

It is certainly true that Eugenio Cirese, with his profound knowledge of folk songs and of the late-Romantic and Positivist elaboration of popular traditions¹² – softened by a strong poetic sensibility not alien to the tradition and evolution of twentieth century poetic language – finds himself at the origin of Molisan dialect poetry,¹³ thus becoming an inescapable reference point for younger poets like Cerri. But it is also true, it seems to me, that even this first period of Cerri’s itinerary cannot be read only in the master’s shadow, both for the materials and themes chosen and for the lexical and structural modulations of the songs written in those years; besides, it is not without significance that they are contemporary texts, often even published in the same place.¹⁴

Cerri’s songs display a certain variety of modulations: if “A desperate” and partly also “Palemèlla” clearly betray Cirese’s influence, a direct filiation from folk songs can be discerned in “A tessitrice.” But the most significant element comes from the song “fatejanne,” which took second place after Eliseo’s “Terra nostra” at the dialect poetry contest sponsored in 1926 by the Committee for Regional Molisan Feasts. A composition which, while tied to themes and structural patterning required by the paradigm of the song – especially the parts entrusted to the chorus which seem to lie almost outside the main text – is a surprising precursor of the themes and figures which will make up the hard core of Cerri’s poetry in the following decades. Although still mired in the topics of provincial dialectality, Cerri’s peculiar geography is beginning to take shape: “fatija” (work) as a macro-sign of the peasant’s condition: “chi non sude e non ze stracche / sott’u fridde e sott’u sole / ‘nà che mette dent’u sacche, / nen po’ coglie rose e viole; / sul’i spine trove ‘n terre / va cu core sèmpre ‘n guerre” (who doesn’t sweat and doesn’t get tired / in the cold and in the sun / can put nothing in his bag, / cannot pick roses and violets; / on the ground are only thorns / with his heart always at war”; the perpetual looming of poverty which

sua creatività letteraria dialettale, Cerri pur condizionato dalla diffusa modellistica della canzone dialettale sovraccarica di sentimentalismo moralismo e populismo ruralista, comincia a far emergere una prima mappa di quei luoghi, figure, paesaggi intorno ai quali si aggregherà la sua poesia, e se all'inizio possono apparire ancora convenzionali, via via essi perderanno le scorie della convenzionalità per assumere essenzialità e disegno realistici. Fino agli anni Quaranta la poesia di Cerri si svolge lungo un alterno e "precaro equilibrio tra dettaglio realistico e trasfigurazione lirica"¹⁵, tra inventariazione antropologica del mondo contadino e avvolgimento melico, tra canto popolare e intimizzazione sentimentale.

Nel secondo dopoguerra ed in particolare nei primi anni Cinquanta, nella scrittura di Cerri avviene una svolta decisiva, veicolata da spinte che muovono da diversi punti e preceduta, nel 1940/41, da una più marcata attenzione agli aspetti lessicali trascrittivi e normativi del dialetto, di cui è testimonianza l'approntamento ad uso proprio di un "Glossario".

Si dispiega intanto un incontro serrato con la più significativa nuova poesia novecentesca: in particolare Ungaretti ha una forte presa in questa maturazione della poetica cerriana; come non si può negare il prevedibile influsso di una silloge come *Lucecabelle di Cirese*¹⁶, altamente significativa proprio per l'incontro che vi si consumava tra il linguaggio poetico novecentesco ed il dialetto molisano. Ma sono quelli dopo il 1945 anni anche di spinte diverse e di urgenti modifiche di poetica perfino nei più rappresentativi poeti ermetici, sull'onda delle nuove parole d'ordine: realismo, impegno, ideologia, giustizia sociale.

Soprattutto un certo realismo sociale disseminato nelle varie poetiche neorealistiche e realistiche trova ascolto anche in Cerri andando ad innestarsi, modificandolo, su quel realismo antropologico e romanticopositivista del suo primo tempo; si accampa una certa consapevolezza ideologica sull'onda anche di quel clima meridionalistico, letterario ed intellettuale, di cui è parte quella narrativa di Jovine, che tra l'altro era stato suo compagno di scuola ed al quale è dedicata una significativa lirica, *Montepeluse, tutta joviniana* nei suoi tratti paesaggistici e nella sua memoria riattualizzata e ideologicamente sostenuta. Ma il tono generale che emerge dalla produzione poetica di questo periodo, largamente rappresentato nella silloge *I guàie* è quello di una peculiare destrutturazione dei dati realistici esterni nella condizione esistenziale del mondo contadino "toste, scuntrose / è ssa vita tia / fatte de stiente e fatia" (Cafone); "Camina, 'o cafone, / ch'è longa ssa via / e sèmpè chiù tosta / t'aspètte la fatia; (Nen te fermà). Si concentra una realtà immutabile, il tempo leviano della non storia, dal quale tutto è segnato; natura, uomini o bestie, come in *U crapàre*, in

is not life, “sènze sole, sènze pane” (without sun, without bread); an allusion to divine presence only as it relates to such a condition.

From the whole period of the Twenties and Thirties, in which the song plays an important part in his literary creativity in dialect, Cerri, although conditioned by the widespread model of the dialect song laden with rural sentimentality, moralism and populism, begins to outline a first map of those places, figures, landscapes around which his poetry coalesces; and if they might appear still conventional at first, gradually they will lose the dross of conventionality to take on an essential and realistic quality. Until the Forties Cerri's poetry unfolds along an alternate and “precarious balance between realistic detail and lyric transfiguration”,¹⁵ between an anthropological inventory of the rural world and melic abandon, between folk song and sentimental intimacy.

In the aftermath of the war and particularly in the early Fifties, Cerri's writing takes a decisive turn, determined by varied factors and preceded, in 1940-41, by a greater attention to normative, lexical aspects in the transcription of dialect, as attested by the preparation and use of a “Glossary.”

Meanwhile, there is a close contact with the most significant new poetry of the twentieth century: Ungaretti in particular plays a strong role in the evolution of Cerri's poetics; just as one cannot deny the predictable influence of a collection like Cirese's *Lucecabelle*,¹⁶ highly significant precisely in light of the encounter therein taking place between twentieth century poetic language and Molisan dialect. But the years after 1945 are full of different forces and urgent modifications of poetics even for the most representative Hermetic poets, on the wave of the new password: realism, commitment, ideology, social justice.

Cerri is especially susceptible to a certain social realism, scattered in the various neorealistic and realistic poetics, which he grafts in altered form onto the anthropological and Romantic-Positivist realism of his first period; a certain ideological awareness takes shape on the wave also of that literary and intellectual southern climate, shared by Jovine's narrative, who had furthermore been his schoolmate and to whom he dedicates a significant composition, “Montepeluse,” reminiscent of Jovine in its treatment of the landscape and in its ritualized and ideologically sustained memory. But the general tone that emerges from the poetry of this period, widely represented in the collection *I guàie*, is one of a peculiar destructuring of external realistic elements into the existential condition of the rural world, as in “Cafone” (Peasant): “toste, scuntrose / è ssa vita tia / fatte de stiènte e de fatia” (hard, strenuous / is your life / made of hardships and work); “Camina, 'o cafone, / ch'è longa ssa via / e sèmpe chiù tosta / t'aspètte 'a fatia” (walk on, o peasant, / because the road is long / and harder and harder / is the work that awaits you) (“Nen te fermà” [Don't stop]).

cui il destino della condanna alla fatica, alla miseria ed alla replicazione — “Sèmpe i stesse resposte / e sèmpe ‘a stessa fatia; / crape da pasce / u latte da mogne, / sedóre ca grasce / e vine ca cogne” — fuoriesce dai confini di una condizione individuale fino a diventare significante di un mondo intero, quello contadino, condannato al suo tempo ciclico ed al suo spazio conchiuso. Una poesia che sembra così incunearsi in “un realismo disperato [...] atono¹⁷, muovendosi su fondali realistici, disegnati con tratti al nero che a volte possono palesare matrici letterarie naturalistiche, veicolate anche dalle spinte populistiche meridionalistiche del dopoguerra: “Só case de paglie e de créte / lli massarie / scurdàte du munne e da Die. / ‘A gente nasce e more / dent’ a ‘na zolla o dent’ a ‘na pagliéra / come i puorce c’alleva” (I massarie de Die).

In realtà questi scorci di paesaggio, in cui uomini, bestie e natura sono sovrastati dalle stesse leggi immutabili, traducono piuttosto vicinanza, convivenza, contatto fisico, il respiro, l’odore di un mondo e di una condizione appiccicati alla propria pelle ad entrati dentro di sé: “— ze sènte a ciente miglie addorasse / addora de crete / arrasciate / nell’ogne di dite: / che è addora dell’ome e da vite” (Catone).

Un paesaggio arido, consumato dalla fatica degli uomini: “I cafone / ze ratten’i hianche / che l’ogne di mane, come se fusse / nu cane regnuse: / Montepeluse” (Montepeluse), sul quale si muovono uomini che sono solo figure di fatica: u zappatore, u crapare, i meteture, u monnachiezze, u cencenàre, infine u cafone, la figura totalizzante e referenziale di un mondo fisso al suo destino di condanna alla “fatia”. Un destino ineluttabile che si consuma in una stretta simbiosi tra l’uomo e la natura, una giustapposizione e somma di solitudine, miseria, accettazione, lungo lo scorrere sempre uguale del tempo ciclico, illuminato solo da una pietas rappresa e disperata, alimentata dall’humus antropologico, imprescindibile tessuto connettivo.

Una visione deprivata di vitalità umana ed intellettuale e che quindi può apparire “monocorde”¹⁸, “atona”, una ininterrotta litania su “i pensamenti e le crisi fisiche di un popolo”¹⁹; ma è proprio tutto questo che segna lo scarto della poesia di Cerri rispetto alla restante poesia dialettale molisana ed allo stesso Cirese; è proprio questo “senso tutto fisico delle cose e dei luoghi, dei dolori e delle speranze”²⁰ il tono distintivo, ideologico e stilistico, dello sguardo poetico cerriano. Sul piano più specificamente strutturale e linguistico, questa poesia del secondo tempo di Cerri si è largamente distanziata dal canto, dalla musicalità, dalla versificazione melica; recuperando l’analogia pascoliana, l’abbassamento crepuscolare, le concrezioni ermetiche o lo sguardo realistico, perviene ad uno

An immutable reality becomes concentrated, Levi's time of non-history, which leaves its mark on everything; nature, men and animals; as in "U crapàre," where the destiny of being sentenced to arduous labor, to poverty, to the treadmill – (The Goatherd) *Sèmpe i stésse resposte / e sèmpe 'a stesse fatia; / i crape da pasce u latte da mogne, / sedóre ca grasce / e vine ca cogne* (Always the same answers / and always the same work; / the goats to bring to pasture / the milk to be milked, / rivers of sweat / and wine in an eggshell) – goes beyond the limits of one person's condition so as to stand for a whole world, the world of the peasant, condemned to live in his cyclical time and his enclosed space. The type of poetry that seems therefore to become wedged in "un realismo disperato [...] atono,"¹⁷ (a desperate, deadening realism) moving over realistic backdrops, drawn with dark lines that at times can betray naturalistic literary origins, favored also by the southern populist impetus of the post-war period: "Só case de paglie e de créte / Ili massarie / scurdàte du munne e da Die. / 'A gente nasce e more / dent'a 'na zolla o dent'a 'na pagliéra / come i puorce c'alleve" (The farmhouses / forgotten by the world and by God / are houses of straw and mud. / People are born and die / inside a furrow / or a strawrick / like the pigs that I raise" ("I masserie de Die" [God's Farmhouses]).

In reality, these views of landscapes, in which men, animals and nature are governed by the same immutable laws, rather convey closeness, communal living, physical contact, the breath, the smell of a world and a condition which have become stuck to one's skin and have penetrated deep inside: "– ze sènte a ciente miglie addorasse - / addora de crete / arrasciàte / nell'ogne di dite: / che è a-ddora dell'ome e da vite (you can smell him a hundred miles away – / he smells of clay / stuck / in the fingernails: / a smell of man and of life) ("Cafone" [Peasant]).

An arid landscape, worn out by man's labor: "I cafone / te ràtten'ì hianche / che l'ogne di mane, come se fusse / nu cane regnuse: / Montepeluse" (The peasant / scratches his side / with his fingernails / as if he were / a rangy dog: / Montepeloso) ("Montepeluse" [Montepeloso]), peopled by men who are only figures of arduous labor: the hoer, the goatherd, the harvester, the sweeper, the ragman, finally the peasant, the figure that embodies a world fixed in its destiny of being condemned to "fatìa" (back-breaking work). An inescapable destiny that unfolds in strict symbiosis between man and nature, a juxtaposition and accumulation of solitude, poverty, resignation, along the never-changing flow of cyclical time, brightened only by a clotted and desperate pietas, nourished by the anthropological humus, its indispensable connective tissue.

A vision which is deprived of human and intellectual vitality and which can therefore appear "monocorde"¹⁸ (monotonous), "atona" (deadened), an

stile proprio aggregato intorno ad un realismo espressionistico di evidente originalità. Se è vero che molte sono le suggestioni, atmosfere, immagini e tecniche (l'infinito optativo ed esclamativo ad esempio) di cui Cerri è debitore nei confronti di Cirese, è altrettanto vero che nella poesia cerriana vi è una sempre più accentuata divaricazione sia formale che linguistica e tematica: l'abbandono delle forme metriche tradizionali e "la tendenza [...] ad una lassa di breve respiro, con clausole epigrafiche"²¹; una musicalità accantonata e recuperata attraverso le pause; una contaminazione tra ermetismo e realismo che lavora a recuperare strutture profonde ed assonanze arcaiche del dialetto, favorite anche dalle peculiarità del dialetto casacalendese, denso di asperità e raramente "disincantato"²².

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, nella poesia di Cerri possiamo individuare un terzo tempo quello del tardo sguardo, per dirla con Gottfried Benn in cui tra l'altro una raggiunta consapevole maturità artistica lo conduce ad una sistemazione e storicizzazione della sua esperienza poetica, ad una revisione dei materiali accumulati, di cui è testimonianza il lavoro su un duplice versante: il processo di formazione e maturazione del testo e quello descrittivo e normativo del dialetto. Ma non si tratta solo di questo: la raccolta inedita *Lumini*, già pronta per la pubblicazione ed altre liriche lasciate in provvisoria collocazione nello zibaldone di *Restucce*, indicano un ulteriore passaggio nella poetica del Nostro. Il dato più evidente è una accentuata definitiva interiorizzazione dei materiali realistici ed antropologici: insomma quel destino di immutabilità e di morte da macrosegno dell'universo contadino diventa macrosegno della propria condizione esistenziale. Il tempo si sta consumando, la vita si avvicina al crepuscolo, "cu iuorne z'accorte / e va calann'a sera" (E va calann'a sera); il poeta, che si sente "bandiste sèmpe triste" (Ni cuolle) guarda "ca zoca chi sta'nnante / chiù z'accorte / e chiù prieste zu straporte" ('A vie), la quercia della vita alimenta gli ultimi bagliori "e more / nu fequelare" ('A cèrquele); i camini "z'astutene 'a sera"; la lucerna "mo z'astute, / l'oglie è fernute" (Ogne tante chiude l'úocchie).

È il tempo dell'"úteme retratte", che gli rinverrà un volto rigato da una lacrima diventata stalattite di ghiaccio: "ze chiatre nell'uoocchie / e devente / crun-zàle de iacce / ni chieche da facce" (Crunzàle). E' il tempo del dialogo con i morti, lo spazio terminale in cui la memoria e gli ultimi lacerti dell'esistenza si confrontano con la morte; "Luce da sere: / tu me repuorte / 'a voce di muorte / e chi vrettie / di stelle / rappicce 'a vrasce, / c'abbél'a cenisce, / nu vraschiere / d'ore du core V(rettie).

Su una base di simbolismo circolare che utilizza soluzioni poetiche

uninterrupted litany on “the thoughts and physical crises of a people”¹⁹; but all this is precisely what marks Cerri’s poetry’s difference with respect to the rest of Molisan dialect poetry and to Cirese himself; it is indeed this “all physical sense of things and places, of sorrows and hopes”²⁰ that constitutes the distinctive, ideological and stylistic tone of Cerri’s poetic gaze. On a more specifically structural and linguistic level, this poetry from Cerri’s second period has widely distanced itself from the song, from musicality, from melic versification; by recovering Pascoli’s use of analogy, the more subdued tones of the *Crepuscolari*, the Hermetic concretions and the realistic view, he achieves his own style, grounded on an expressionistic realism of patent originality. If it is true that there are many suggestions, moods, images and procedures (for instance the optative and exclamatory infinitive) that Cerri owes to Cirese, it is also true that in Cerri’s poetry there is an increasing divergence, formal as well as linguistic and thematic: the relinquishment of traditional metrical forms and “the tendency [...] toward shorter verses, with epigraphic clauses”²¹; a musicality put aside and recovered through the pauses; a contamination between Hermeticism and realism that strives to recover deep structures and archaic assonances of dialect, also favored by the peculiarities of Casacalenda’s dialect, full of harsh sounds and rarely “disenchanted.”²²

In the second half of the Fifties, we can discern a third period in Cerri’s poetry - that of the late gaze, to use Gottfried Benn’s phrase—in which a conscious artistic maturity leads him moreover to a systematization and historicization of his poetic experience, to a revision of the accumulated material, as witnessed by his work on a two-fold level: the process of development and growth of the text and the descriptive and normative process of dialect. But that is not all: the unpublished collection *Lumini*, already set for publication, and other compositions temporarily placed in the hodgepodge of *Restucce*, indicate a further advance in the author’s poetics. The clearest element is an accentuated, definitive interiorization of the realistic and anthropological material: in short that destiny of immutability and death, from macrosign of the rural universe becomes a macrosign of his own existential condition. Time is eroding, life is nearing twilight, “cu iuorne z’accorte / e va calann’a sera” (the day gets shorter / and evening is falling) (“E va calann’a sera” [And Evening Is Falling]); the poet, who sees himself as a “bandiste sempe triste” (a musician always sad) (“Ni cuolle” [On the Hill]) looks “ca zoca chi sta’nnante / chiù z’accorte / e chiù prieste zu straporte” (the more the rope before him / gets shorter / the more it takes him away (“A vie” [The Road]), the oak of life feeds the last flickers “e more / nu fequelare” (and dies in the fireplace) (“A cèrquele” [The Oak]); the fireplaces “z’astutene ‘a sera” (die out in the evening); the lantern “mo z’astute, / l’oglie è fernute” (now is dying out / the oil has run out) (“Ogne tante chiude l’úocchie” [Now and Then I Close My Eyes]).

pascoliane abbinata a segmenti archetipici dell'immaginario antropologico popolare, in 'U hiore de morte si dispiega una eccezionale concentrazione di vita e di morte, di memoria come desiderio della tenerezza materna goduta nel tempo felice dell'infanzia, a fronte della dissolvenza vitale trascinata dal presente. "Hiore ghianche di muorte: / siè u l'uteme a hieri / e u l'uteme a meri. / Tu me repuorte / addore du latte / e di vasce che mamme m'à date / quann'ì quentave / i zille pa facce / o i trav'ì capille / spaleiate pi vracce. / Mamme: / c'addore di hiure di muorte, / che sèmpe te porte / 'na festa di Sante, / t'arreghe / i vasce che sèmpe m'è date / e i capille / che t'àiè sceppate: / mo che i capille mie / so' chiù ghianche di tie". Dove la circolarità è realizzata attraverso l'elemento strutturale e tematico del "bianco" che trapassa con scarto sinestetico da elemento cromatico del fiore a "profumo del latte", elemento primario della vita, per declinare nel biancore dei capelli ai confini dello spazio vitamorte.

Per una poesia come quella di Cerri, così innervata nelle stratificazioni antropologiche della civiltà contadina, il senso della fine non può non trasmettersi in un circuito integrale, da se stesso alla natura a viceversa fino a creare un paesaggio di morte su cui si distende quel canto della tradizione religiosa popolare, "u Diesille (Dies irae), così fortemente carico di immagini e suggestioni di un drammatico ultimo passaggio: agli uccelli implumi che chiamano la madre e "i responne 'a morte" (I quaglie); il cuore dell'uomo si ferma "pe' diventà nu verme"; tutti i paesaggi del mondo, "i vedùte du munne", riprodotti in zucchecamere oscure che sembrano teschi di morti: "i vedùte du munne / dent'ì checucce / che pàrene cocce de muorte" (Sère), mentre i grilli intonano "Diesille". Ormai il poeta si sente "frastiere da terre" e solo la memoria e la presenza di frammenti di luoghi, oggetti ed affetti familiari possono attenuare il senso della fine e le asperità dello spazio di attesa dell'ultimo giorno: "te l'éde mette / 'u iuorne da l'útema feste, / quanne ca messe prieste / 'a campanella da Chiese / 'ntille pure pr'te: / tre vote sette" (A giacchette).

Sebastiano Martelli

NOTE

¹ Padova, Rebellato, 1959.

² Isernia, Marinelli, 1978.

³ "La Fiera letteraria", 17 febbraio 1957; *Canti della terra d'Abruzzo e Molise*, a cura di O. Giannangeli, Milano, Guido Milano Editore, 1958; Biblioteca dal Convivio, a cura di F. Fichera, vol. IX, Milano, Editrice Convivio Letterario, 1959; "Il nuovo Belli", n. 1, 1960; ivi, n. 3, 1960; *Fiore della poesia dialettale*, a cura di M. Dell'Arco, Roma, 1961; ivi, 1964; ivi, 1965; ivi, 1966; ivi, 1967; ivi, 1968; *Prima Antologia di poeti dialettali molisani*, a cura di E. A. Paterno, Pescara, Arte della Stampa, 1967. Altre poesie in "Ausonia", "Risveglio del Molise", "La Tribuna del Molise" ecc.

⁴ Fu pubblicata sulla rivista "Molise", a. III, n. 1, 15 aprile 1927.

⁵ L. Biscardi, *Appunti per una linea della poesia dialettale molisana. Notizia su inediti di Giovanni Cerri*, in "Proposte molisane", 1, 1973, pp. 1528.

vrettie / di stelle / rappicce 'a vrasce, / c'abbèl'a cenisce, / nu vraschiere / d'ore du core" (Evening light: / you bring me / the voice of the dead / and with the sparks from stars / you rekindle the embers / buried under the ashes /in the golden brazier / of the heart) ("Vrettie" [Sparks]).

Based on a circular symbolism that adopts some of Pascoli's poetic devices combined with archetypal segments of popular anthropological imagination, in "U hiore de morte" (Flower of Death) there unfolds an exceptional concentration of life and death, of memory as desire of maternal tenderness enjoyed in the happy time of childhood, in the face of life's decay in the present. "Hiore ghianche di muorte: / siè u l'uteme a hieri / e u l'uteme a meri. / Tu me repuorte / addore du latte / e di vasce che mamme m'à date / quann'ì quentave / i zille pa facce / o i trav'ì capille / spaleiate pi vracce. / Mamme: / c'addore di hiure di muorte, / che sèmpe te porte / t'na festa di Sante, / t'arreghe / i vasce che sempe m'è date / e i capille / che t'àiè sceppate: / mo che i capille mie / so' chiù ghianche di tie" (White flower of death: you are the last to bloom / and the last to die. / You bring me / the smell of milk / and of the kisses my mother gave me / when I counted the freckles on her face / or pulled her hair / scattered on my arms. / Mother: / with the smell of the flower of death, / that always brings you / on All Souls' Day, / I give you back the kisses you always gave me / and the hair / I tore out: / now that my hair / is whiter than yours). Where the circularity is realized through the structural and thematic element of "whiteness," which synesthetically goes from the chromatic element of the flower to the "smell of milk," primary element of life, to wane in the whiteness of the hair at the edge of life-death space.

For Cerri's type of poetry, so rooted in the anthropological stratifications of peasant civilization, the sense of the end cannot but be transmitted in a closed circuit, from himself to nature and viceversa, until a landscape of death is created which is enfolded by that song from popular religious tradition, "u Diesille" (Dies Irae), so powerfully laden with images and suggestions of a dramatic final landscape: the fledgling birds that call their mother and "are answered by death"; the heart of man stops "to become a worm"; all the landscapes of the world, "the views of the world," reproduced in pumpkins-darkrooms that look like skulls: "i vedùte du munne / dent'ì checucce / che pàrene cocce de muorte" (all the views of the world / inside the pumpkins / that look like skulls) ("Sère" [Evening]), while the crickets strike up "Diesille." Now the poet feels like "the stranger of the earth" and only memory and the presence of fragments of places, objects and family affections can attenuate the sense of the end and the harshness of waiting for the final day: "te l'éde mette / 'u iuorne da l'uteme feste, / quanne ca messe prieste / 'a campanella da Chiese / 'ntille pure pr'te: / tre vote sette" (you have to put it on / on the day of the last feast, / when with the early mass / the bell of the Church / rings for you too: / three times seven ("A giacchette" [The Jacket]).

Sebastiano Martelli

⁶ Ibid., p. 17.

⁷ Pubblicata sulla rivista "Molise", a. III, n. 3, luglio 1927.

⁸ Chi scrive sta approntando un'edizione di tutta la produzione poetica in dialetto di Cerri.

⁹ Di *Lumini* abbiamo quattro manoscritti; quello che, ad una prima ricognizione, sembra contenere l'ultima stesura, riporta anche i riferimenti editoriali; se ne prevede la pubblicazione presso l'Editore Rebellato – lo stesso di *I guàie* – con una prefazione di Ernesto Giammarco.

¹⁰ Cfr. S. Martelli, *Introduzione* a M. Cima, *Trascurze d'animale*. Riccia, Associazione Culturale "Pasquale Vignola", 1990; G. DI Iorio, *Introduzione* a B. AMOROSA, *Il Molise Almanacco Regionale*, Riccia, Associazione Culturale "Pasquale Vignola", 1990; *Il teatro dialettale di Isernia (1920/1940)*, a cura di G. Faralli, Isernia, Marinelli, 1992.

¹¹ Cfr. P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, introduzione di C. Ginzburg, Milano, Mondadori, 1980; C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del 500*, Torino, Einaudi, 1974.

¹² Cfr. A. M. Cirese, *Saggi sulla cultura meridionale. Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*, Roma, De Luca, 1955.

¹³ Cfr. L. Biscardi, *La letteratura dialettale molisana tra restauro e invenzione*, Isernia, Marinelli, 1983.

¹⁴ Si veda ad esempio il n.ro monografico di "La Rivista del Molise", a. I, n. 811, agosto 1926.

¹⁵ L. Biscardi, *La letteratura dialettale*, cit., p. 84.

¹⁶ Roma, Bardi, 1951.

¹⁷ G. Rimanelli, *Prefazione* a G. Cerri, *I guàie*. cit., p. 11, (II edizione).

¹⁸ L. Biscardi, *La letteratura dialettale*, cit., p. 85.

¹⁹ G. Rimanelli, *Prefazione*, cit., p. 11.

²⁰ L. Biscardi, *Notizia su inediti di Giovanni Cerri*, cit., p. 25.

²¹ O. Giannangeli, "I guàie" di Cerri v la poesia molisana, in "Dimensioni", n. 3-4, maggio agosto 1959, p. 38.

²² Ibidem.

NOTES

¹ Padova, Rebellato, 1959.

² Isernia, Marinelli, 1978.

³ *La Fiera letteraria*, February 1957; *Canti della terra d'Abruzzo e Molise*, ed. O. Giannangeli, Milan, Guido Milano Editore, 1958; *Biblioteca del Convivio*, ed. F. Fichera, vol. IX, Milan, Editrice Convivio Letterario, 1959; *Il nuovo Belli*, n. 1, 1960; *ibid.*, n. 3, 1960; *Fiore della poesia dialettale*, ed. M. Dell'Arco, Rome, 1961; *ibid.*, 1964; *ibid.*, 1965; *ibid.*, 1966; *ibid.*, 1967; *ibid.*, 1968; *Prima Antologia di poeti dialettali molisani*, ed. E. A. Paterno, Pescara, Arte della Stampa, 1967. Other poems in *Ausonia*, *Risveglio del Molise*, *La Tribuna del Molise* etc..

⁴ Published in *Molise*, a. III, n. 1, April 15 1927.

⁵ L. Biscardi, "Appunti per una linea della poesia dialettale molisana. Notizia su inediti di Giovanni Cerri," *Proposte molisane*, 1, 1973, pp. 1528.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ Published in *Molise*, a. III, n. 3, July 1927.

⁸ The author of this entry is editing Cerri's complete works in dialect.

⁹ *Lumini* has four manuscripts; the one which, at a first reading, seems to contain the last draft, also has editorial references; Rebellato – the publisher of *I guàie* – is expected to publish it with a preface by Ernesto Giammarco.

¹⁰ Cf. S. Martelli, *Introduction* to M. Cima, *Trascurze d'animale*. Riccia, Associazione Culturale "Pasquale Vignola," 1990; G. Di Iorio, *Introduction* to B. Amorosa, *Il Molise Almanacco Regionale*, Riccia, Associazione Culturale "Pasquale Vignola," 1990; *Il teatro dialettale di Isernia (1920/1940)*, ed. G. Faralli, Isernia, Marinelli, 1992.

¹¹ Cf. P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, introduction by C. Ginzburg, Milan, Mondadori, 1980; C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del 500*, Turin, Einaudi, 1974.

¹² Cf. A. M. Cirese, *Saggi sulla cultura meridionale. Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*, Rome, De Luca, 1955.

¹³ Cf. L. Biscardi, *La letteratura dialettale molisana tra restauro e invenzione*, Isernia, Marinelli, 1983.

¹⁴ See for example the monographic issue of *La Rivista del Molise*, a. I, n. 811, August 1926.

¹⁵ L. Biscardi, *La letteratura dialettale*, op. cit., p. 84.

¹⁶ Rome, Bardi, 1951.

¹⁷ G. Rimanelli, *Preface* a G. Cerri, *I guàie*, op. cit., p. 11, (2nd edition).

¹⁸ L. Biscardi, *La letteratura dialettale*, op. cit., p. 85.

¹⁹ G. Rimanelli, *Preface*, op. cit., p. 11.

²⁰ L. Biscardi, "Notizia su inediti di Giovanni Cerri," op. cit., p. 25.

²¹ O. Giannangeli, "I guàie" di Cerri v la poesia molisana," *Dimensioni*, n. 3-4, May/August 1959, p. 38.

²² *Ibid.*

Nota bio-bibliografica

Giovanni Cerri nasce a Casacalenda nel 1900 dove muore nel 1970 dopo avervi trascorso l'intera esistenza, insegnante elementare di molte generazioni. Autore di numerose canzoni dialettali negli anni Venti-Trenta, 'A campegnole, 'A desperate, 'A lavennare, 'A tetteatrice, 'A vennegne, Bufù, musicate dal maestro Adolfo Poli-sena col quale ebbe un'intensa collaborazione. La sua unica silloge edita, / *guàie* (Padova, 1959), raccoglie solo parte della sua produzione che tuttora resta inedita nonostante fosse stata organizzata dallo stesso autore nelle due raccolte *Restucce* e *Lumini* sia pure con molti ripensamenti. Numerose poesie si trovano sparse in riviste o antologie come "Il nuovo Belli", "Ausonia", "Fiore della poesia dialettale". / on the day of the last feast, / when with the early mass / the bell of the Church / rings for you too: / three times seven ("A giacchette" [The Jacket]).

Tutti i testi sono tratti da *I guàie*.

Le traduzioni in lingua sono dell'autore.

Bio-bibliographical Note

Giovanni Cerri was born in Casacalenda in 1900 where he died in 1970, after spending his whole life there as an elementary school teacher of several generations. He wrote numerous dialect songs in the period Twenties-thirties, "A campegnole" (The farmgirl), "A desperate" (The desperate woman), "A lavennare" (The Laundress), "A tessettrice" (The Weaver), "A vennegne" (The Grape Harvest), "Bufù" (Bufù), set to music by the maestro Adolfo Polisenà with whom he collaborated intensely. His only published collection, *I guàie* (The Troubles), Padova, 1959, assembles only part of his work, which still remains unpublished even though it had been organized, after many revisions, by the author himself in the two collections *Restucce* (Stubble) and *Lumini* (Candles). Numerous poems are scattered in journals or anthologies such as *Il nuovo Belli*, *Ausonia*, *Fiore della poesia dialettale*.

All texts are taken from *I guàie*.

Italian translations are by the author.

Ulìa

Com'a nu pecuràre
àì pascenne de notte
i stéлле pu mare.

Desiderio – Come un pecoraio / pascere di notte / le stelle pel mare.

Desire

To graze
like a shepherd
the stars over the sea.

(Tr. Luigi Bonaffini)

I stéllè

'A matina
quann'ù ciél'è serìne
i' véde tante stéllè
che pàrene morre
de pecurèlle.

U sole quanne nasce
zi métte 'nnante-piétte
e i porte a pasce
vérdè de ciéle
e nùvele de mare.

U ciél'è nu ciardìne
sènze rocchie e sènze spine.

'A sére i repute
dént'ù mandróne
e i récont'a une a une
pe' vedé se ce manche cacche-dúne.

Puó stracche de fatia
ze jètte pe' tèrre
e z'addòrme dent'ù iàcce
appuiàte ca facce
ncopp'ù cuscine di stéllè.

Le stelle – Al mattino / quando il cielo è sereno / io vedo tante stelle / che sembrano mandre / di pecorelle. / Il cielo è un giardino / senza cespugli e senza spine. / Il sole quando nasce / se le mette innanzi al petto / e le porta a pascere / verde di cielo / e nuvole di mare. / La sera le rimena / nell'addiaccio / e le racconta ad una ad una / per vedere se manca qualcuna. / Poi stracco di fatica / si getta per terra / e s'addorme nell'addiaccio / appoggiato con la faccia / sul cuscino di stelle.

The Stars

In the morning
when the sky is clear
I see so many stars
that appear
like flocks of sheep.

The sky is a garden
with no bushes or thorns.

When the sun rises
he gathers them ahead
and leads them to graze
green with sky
and sea clouds.

In the evening he brings them back
in the fold
and counts them one by one
to see if any is missing.

Dead tired then
he lies on the ground
and falls asleep in the pen
resting his head
on a pillow of stars.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Lucigni e lucèrne

Appecciàrme
come a nu lucigne
e cunzemàrme
ca lùtema
stizza d'oglie
dent'a lucèrne.

Deventà
nu cacchie de ulive
e dà l'oglie
pi muorte e pi vive.

Lucignoli e lucerne – Accendermi / come un lucignolo / e consumarmi / con l'ultima / goccia
d'olio / nella lucerna. / Diventare / un ramo d'olivo / e dare l'olio / pei morti e pei vivi.

Wicks and Lamps

To catch fire
like a wick
and die out
with the last
drop of oil
in the lamp.

To become
an olive branch
and give oil
for the dead and the living.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Nu campesante

U core de mamme
quanne ze stracche
de pregà,
lasse 'a crone 'na case
e ze va a repesà.

Nel camposanto – Il cuore delle mamme / quando si stanca / di pregare / lascia la corona a casa / e va a riposare.

In the Graveyard

A mother's heart
when tired
of praying,
leaves home the rosary beads
and takes a rest.

(Tr. Novella Bonaffini)

Caine

Tre file de paglie
remaste pe' terre:
nu nide de quaglie.

Tre frusce de chiante
cascàte du tanne:
nu liétte de sante.

'Na sola cerasce,
nu mile, nu pire:
u vèrme ce tràsce.

E l'ome tammènte e camine.
Va 'n-cèrche de titte
e nen trove 'na tane;
va 'n-cèrche de liétte
e nen trove che spine.

Camine pu munne
e nen trove repose:
è sempe Caine.

Caino – Tre fili di paglia / rimasti per terra: / un nido di quaglie. / Tre foglie di pianta / cadute dal ramo: / un letto di santo. / Una sola ciliegia, / una mela, una pera: / pel verme è una reggia. / E l'uomo guarda e cammina. / Va in cerca di tetto / e non trova una tana; / va in cerca di letto / e non trova che spine. / Cammina pel mondo / e non trova riposo: / è sempre Caino.

Cain

Three blades of hay
lying on the ground:
a nest of quails.

Three leaves from a plant
that fell from the branch:
the bed of a saint.

One single cherry
an apple, a pear:
the worm has a lair.

Man glances and walks.
He looks for a roof
and can't find a hole;
he looks for a bed

and finds only pain.
He walks through the world
and doesn't find rest:
He'll always be Cain.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Nen te fermà

Nen te fermà.
Lèvete'a giacchètte
e astrignete u cendrìne
ca mmèrza è longa
e chiéna de nduóppe e spine.

Nen te fermà.
Nu sùleche sci
e 'n-àvete pure,
u lùteme è u chiù tuóste:
ze tire cu córe
e z'ammasse cu sedóre.

Camìna, o cafòne,
ch'è longa ssa via
e sèmpe chiù tosta
t'aspètte 'a fatìa.

Non ti fermare – Non ti fermare. / Levati la giacchetta / e stringi il cinturino / che la salita è lunga / e piena di intoppi e spine. / Non ti fermare. / Un solo sì / e un altro pure, / l'ultimo è il più duro: / si scava col cuore / e s'impasta col sudore. / Cammina, o cafone, / ch'è lunga codesta via / e sempre più dura / t'aspetta la fatica.

Don't Stop

Don't stop.
Take off your jacket
and tighten your belt
the climb is long
full of snags and thorns.

Don't stop.
First a furrow
then another,
the last one's the hardest:
it's dug with the heart
and mixed with your sweat.

Go on, farmer,
the road is long
and your work awaits you
it gets harder and harder.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Luce na cappèlle

Sonn'asciute cu frische
i luce-na-cappèlle
masséra.

É tiémpe de trische
e 'ncopp'allàrie,
ntramiénte l'anteniére
ammen'a uadàgne,
i fémmene ze dìcene u resàrie.

I luce-na-cappèlle
sònne i figlie di stéлле
e vanne 'n-campàgne
pe tòlle a-ddora du hiéne
che è a-ddora de Die
pecché sa de fatia.

Puó ze ne vanne tutte a culecà
dent'a ciénte cappèlle
de tante pàiesiélle,
e z'addòrmene
dent'í chiéche da gónne
da madonna
e fanne lume
pennante a tutt'í Sante.

Luci nelle cappelle – Sono uscite col fresco / le lucciole / stasera. / É tempo di trebbia / e sulle
aie, / nel mentre l'anteniére / "mena la guadagna", / le donne si dicono il rosario. / Le lucciole / sono le figlie
delle stelle / e vanno in campagna / per prendere il profumo del fieno / che è il profumo di Dio / perché sa
di fatica. / Poi se ne vanno tutte a coricare / dentro cento cappelle / di tanti paeselli / e s'addormentano /
nelle pieghe della gonna / della Madonna / e fanno lume / davanti a tutti i Santi.

Lights in the Chapels

Tonight
the fireflies
have come out with the cool air.

It's threshing time
and on the threshing floors,
while the headthresher
wields the flail,
the women say the rosary.

Fireflies
are daughters to the stars
and go in the countryside
to catch the scent of hay
which is the scent of God
because it smells of work.

Then they all lie down
inside a hundred chapels
of a hundred little towns,
and fall asleep
within the folds
of the Virgin's skirt
and give light
in front of all the Saints.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Pettesse ì pu munne

Quante stelle massére
trèmene 'n-cièle.

Vàie sule
come nu cane regnuse
chedènne caccose
che dalle repose.

Sènte 'a voce
che èsce du core di chiante,
e ogni fiore
è 'na vocca
pront' a vascià.

Pettesse ì pu munne
ca prima caiola:
'na ròcchia de spine
che nu rusciagnuole.

Potessi andare per il mondo – Quante stelle stasera / tremano in cielo. / Vado solo / come un cane rognoso / chiedendo qualcosa / che dia riposo. / Sento la voce / che esce dal cuore delle piante, / ed ogni fiore / è una bocca pronta a baciare. / Potessi andare per il mondo / con la prima gabbietta: / un cesto di spine / con un usignolo.

If I Could Go Through the World

So many stars tonight
are quivering in the sky.

I walk alone
like a mangy dog
asking for something
to give me some rest.

I hear the voice
that comes out of the heart of plants,
and every flower
is a mouth
ready for a kiss.

If I could go through the world
with the first cage:
a basket of thorns
with a nightingale.

(Tr. Luigi Bonaffini)

U crapàre

Cu lustre 'a matina
cu scùrdel'a sére,
d'estate chi crape
de viérne ca paglie,
paréve nu 'rille
a renzaglià
'zille – 'zille
pa Costarattàne.

– Zi' Carmenié,
so' nate i crapitte?
– Scine, e 'n–cuólle mi métte.
– Zi' Carmenié,
zurléiene i crape?
– Scine, e mazzate 'n-cape.

Sèmpe i stésse resposte
e sèmpe 'a stesse fatia;
i crape da pasce
u latte da mogne,
sedóre ca grasce
e vine ca cogne.

'Na sére,
com'è iute, come è state,
llu vecchiaríelle 'n'è renzagliàte
pa Costarattàne.
Purtav'í crape
nu uagliunciélle
ca scolla nére.

Il capraio – Con l'alba al mattino / con l'ombra la sera, / d'estate con le capre / d'inverno con la paglia, / sembrava un grillo / a risalire / arzillo arzillo / per la Costarattana. / – Zi' Carminiello, / sono nati i capretti? / – Sì, e in collo li metto. / – Zi Carminiello, / zurlano le capre? / Sì, e mazzate in capo. / – Sempre le stesse risposte e sempre la stessa fatica: / le capre da pascere / il latte da mungere, / sudore on la grascia / e vino con la "cogna". / Una sera, / com'è andato, / com'è stato / quel vecchierello non è risalito / per la Costarattana. / Guidava le capre / un ragazzino / con la cravatta nera.

The Goatherd

At dawn in the morning
 in the dark of the evening,
 with the goats in the summer
 in winter with straw,
 he looked like a cricket
 scrambling
 sprightly and brisk
 up Costarattana.

— Zi' Carminiello,
 have the kids been born?
 Yes, and I put them on my shoulders.
 — Zi' Carminiello,
 are the goats hopping?
 — Yes, and I let them have it on the head.

Always the same answers
 and always the same work;
 the goats to bring to pasture
 the milk to be milked,
 rivers of sweat
 and wine in an eggshell.

One evening,
 no one's sure how it happened,
 the old man didn't scramble
 up Costarattana.
 A boy
 with a black tie
 was leading the goats.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Ciérte vote

Ciérte vote
i' chiude l'uocchie
pe' meglio vedè
i cose abbelàte de neglia.

Ciérte vote
m'atture i'recchie
pe' meglio senti
'a voce du core 'n-piette.

Ciérte vote
i' m'annasconne
mmoCCA nu cice
pe' nen dice:
i cose che vèdene l'uóccie,
i cose che sèntení'recchie.

Certe volte – Certe volte / io chiudo gli occhi / per meglio vedere / le cose ammantate di nebbia. / Certe volte / io mi turo le orecchie / per meglio sentire / la voce del cuore in petto. / Certe volte / io mi nascondo / nella bocca un cece / per non dire: / le cose che vedono gli occhi, / le cose che sentono le orecchie.

Sometimes

Sometimes
I close my eyes
to see more clearly
the things covered by the fog.

Sometimes
I plug my ears
to hear more clearly
the voice of my heart.

Sometimes
I hide a chick pea
in my mouth
so I won't say:
the things my eyes see,
the things my ears hear.

(Tr. Luigi Bonaffini)

I hiùme

I hiùme
sonne tante zacarèlle
ca tèrre
ze mette 'n-cape
pe' parè
chiù bèlle.

Sònne i file d'argiènte
de nu lacce
ca vècchie
z'appènne
pe' z'annasconne l'anne.

O hiúme, è vére:
tu camìne
e cantanne t'addariésse,
l'ome te corr'appriésse,
cu penziére.

I fiumi – I fiumi / sono le nocchettine / che la terra / si mette in testa / per sembrare più bella. /
Sono i fili d'argento / di un laccio / che la vecchia / appende al collo / per non scoprire gli anni. / O fiume,
è vero: / tu cammini / e cantando t'allontani, / l'uomo ti corre dietro, / con il pensiero.

The Rivers

The rivers
are so many bows
that the earth wears
on its brow
to look more beautiful.

They are the silver
threads of a string
the old woman hangs
on her throat
to hide her years.

O river, it's true:
you flow by
and go away singing,
man runs after you
with his thoughts.

(Tr. Luigi Bonaffini)

I guàie

U munne è nu castielle
de tante e tante guàie
ca cuntàrle sulamènte
z'arrizzene i capille
a tante gènte.

L'òme zi trove sempe 'nnante-piette.
Chi ne tè poche
chi ne tè 'ssaie,
chi zi pónne 'ncuolle
e chi zi scròlle di spalle.

Trevasse nu cefièlle ammaunite!
U sunarrie
da ncoppe a 'na muntàgne
p'ararenà
tutt'i guaie da gènte
e zuffennarle dent'a nu zeffunne
e può cantà
u Diesille
pe' tutt'i vie du munne.

I guai – Il mondo è un castello / di tanti e tanti guai / che a contarli solamente / si drizzano i capelli / a tanta gente. / L'uomo se li trova sempre petto-a-petto. / Chi ne ha pochi chi ne ha molti, / chi se li pone in collo / e chi se li scrolla dalle spalle. / Trovassi un fischiello "ammagonito"! Lo suonerei / sopra una montagna / per radunare / tutti i guai della gente / e sprofondarli in uno sprofondo / e poi cantare / il "Dies-Illa" / per tutte le vie del mondo.

Troubles

The world is a castle
of many many troubles
and just counting them
makes people's hair
stand on end.

Man always finds them in his way.
Some have a few,
some have a lot,
some sling them on their shoulders
some try to shake them off.

If I could only find a magic whistle.
I would blow it
from the top of a mountain
to gather
all of man's troubles
and drop them
into a deep abyss
and then sing
the Dies irae
through all the roads of the world.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Nina Guerrizio

NINA GUERRIZIO

La dialettalità non è solamente impegno filologico con tutti i risvolti espressivi del linguaggio e del lessico popolare, prese le dovute distanze, si capisce, dal colore locale, ma è anche equilibrio di rapporti fra il poeta e la realtà sociale, storica, culturale in cui egli vive; è anche perfetta simbiosi fra soggetto e oggetto dell'ispirazione, fra il tessuto culturale -letterario-linguistico del poeta e quello della inculta ma profondamente umana realtà popolana del mondo contadino da rielaborare e offrire con coloriture e tonalità di linguaggio che però non disattendano la realtà del proprio tempo, della propria identità, delle proprie radici. Nina Guerrizio (Campobasso 1919-1989) ha risolto felicemente il problema indicandone le coordinate quando, rispondendo ad una specifica domanda nel corso di una intervista resa al TG-5 il 6 marzo 1981, chiarì: "Mi esprimo in dialetto non per una mia scelta, ma per una esigenza della mia anima"; e nella prefazione al suo ultimo libro *Tutte le poesie*, aggiungeva: "La tematica e la statura di un poeta non sono determinate dalla lingua in cui egli si esprime, ma da quello che dice e da come lo dice (...) servendosi del linguaggio più congeniale."; e, ancora, altrove: "Nelle mie poesie vive una felice disperazione, felice perchè non rifiuta la speranza..".. Ecco, allora, come il rapporto fra il poeta e la complessa realtà che lo circonda può trovare un perfetto equilibrio. Tutto questo fa pensare al Discorso sulla poesia di Salvatore Quasimodo là dove, a proposito dei poeti meridionali, egli dice: "Sono uomini del Sud, della Lucania, degli Abruzzi, delle Puglie, delle isole che, avuta una eredità terragna e feudale, aprono i loro dialoghi diritti e netti sulla loro sorte", per cui essi parlano "del mondo e delle cose del mondo con una nuova tecnica, che prelude un linguaggio concreto, che riflette il reale spostando i piani delle retoriche...". La poesia dialettale del secondo dopoguerra risponde a queste qualità formali. E Nina Guerrizio scrive le sue prime poesie in quell'immediato dopoguerra, ai primissimi degli anni '50; poesie apparse, poi, nella silloge *Sciure de cardè* (1956) che la rivelò alla critica più attenta.

Impegno filologico, forza espressiva e aderenza sofferta alla realtà sociale della sua gente e delle sue radici sono quindi le componenti della poesia dialettale di Nina Guerrizio vibrante di ritmi, di immagini, di pregnanti metafore, di finezze sintattiche tuttavia sobrie nella loro rara efficacia.

NINA GUERRIZIO

The use of dialect is not only philological commitment, with all the expressive implications of language and popular lexicon, while naturally keeping the necessary distance from local color; it is also a balance of relationships between the poet and the social, historical, cultural reality in which he lives. It is also a perfect symbiosis between the subject and the object of inspiration, between the cultural-literary-linguistic fabric of the poet and that of the uncultured, but profoundly human, popular reality of the rural world, to be re-elaborated and offered with tones and shades of language which nevertheless do not neglect the reality of one's own time, of one's identity, of one's roots.

Nina Guerrizio (Campobasso 1919-1989) has successfully solved the problem indicating its coordinates when, answering a specific question during an interview by TG-3 on March 6, 1981, explained this way: "I express myself in dialect not out of choice, but out of the necessity of my soul"; and in the preface to her last book *Tutte le poesie* (Complete Poems), she added "The themes and stature of a poet are not determined by the language in which he expresses himself, but by what he says and how he says it ... making use of the most congenial idiom..."; and then elsewhere: "A happy desperation lives in my poems, happy because it does not reject hope..." This is how the relationship between the poet and the complex reality that surrounds him can find a perfect equilibrium. All this reminds us of Salvatore Quasimodo's "Discourse on Poetry," where he says, speaking of Southern poets: "They are men from the South, from Lucania, from Abruzzi, from Puglia, from the islands, who, having had an earth-bound, feudal heritage, open their dialogue about their fate in a clear and straightforward way," so that they speak "of the world and of the world's things with a new technique, which entails a concrete language that reflects reality by displacing rhetorical levels..." The dialect poetry after the second world war conforms to these formal qualities, and Nina Guerrizio writes her first poems in the immediate aftermath of the war, in the early Fifties; poems which then appeared in the collection *Sciure de carde* (Thistle Flowers, 1956) that caught the attention of the most watchful critics.

Philological commitment, expressive power and painful adherence to the social reality of her people and of her roots are therefore the components of Nina Guerrizio's dialect poetry, alive with rhythms, images, poignant metaphors,

E qui andrebbe annotato l'influsso che sulla Guerrizio esercitò Giuseppe Altobello, il caposcuola si può ben dire della poesia dialettale molisana. E non a caso fu proprio la Guerrizio ad avvertire il bisogno di curare una ristampa, nel 1966, dei Sonetti molisani dell'Altobello. Anche nella forma metrica del sonetto — il breve ed amplissimo carme — essa fu vicina al Maestro quasi a continuarne l'impegno anche formale nel pieno rispetto di quella dialettalità, appunto, sottesa al rilancio dell'anima della gente molisana, di un Molise poco o per nulla conosciuto ma certamente incontaminato nel chiuso delle sue montagne. E se nella sua poesia è possibile avvertire qua e là una certa qual "contaminatio" fra dialetto e lingua il tutto si risolve in una freschezza espressiva nuova, nel senso moderno dei termini, e certamente stimolante. Anche in Nina Guerrizio, così, come in altri notevoli poeti dialettali molisani, l'incontro-scontro lingua-dialetto diventa un fatto del tutto naturale presentando l'opera d'arte gli stessi problemi quale che sia il mezzo espressivo: lingua o dialetto. La poesia della Guerrizio, come presenza viva nella contemporaneità della nostra cultura, assume così una connotazione moderna che non può sfuggire a un attento lettore. E tutto questo, oltre che nella prima raccolta *Sciure de carde*, si rivela anche nelle successive sillogi: *Viente de voria* del 1960, *Pagliare e fantasie* del 1969, *A pasce' stelle*, poesie queste ultime che troveranno poi posto nel volume *Tutte le poesie* di Nina Guerrizio del 1987. Proprio in questo ultimo volume, di circa duecento componimenti, la versione in lingua a fronte di ognuno di essi, curata ineccepibilmente dalla stessa Guerrizio, rivela l'impronta letteraria che non disturba l'originaria genuinità del dialetto ché, anzi, lo nobilita. Perché la dialettalità, si vuol qui sottolineare, non è linguaggio da stornellare sull'aia — senza nulla togliere a queste espressioni popolari della loro importanza storico-etnografica — ma è qualcosa certamente di più elevato in special modo quando il poeta esprime le sue "eterne verità che danno sapore alla vita e fanno cantare e piangere il cuore", portando "l'anima a spaziare nell'infinito" (sono parole della Guerrizio). Ed è tutto controllabile solo che si apra questo nutrito volume ad una pagina qualunque e si leggano, per esempio, versi come quelli del sonetto "Incontre che Ddie" (Incontro con Dio) dove appare tutta la originale freschezza di questa voce moderna della poesia dialettale molisana.

La tematica nella poesia della Guerrizio si snoda come in una sorta di conduttori di energia elettrica ("circuiti ideologici" secondo la felice espressione di Ottaviano Giannangeli: vedasi *Pensiero, immagini, strutture nella poesia di N. Guerrizio in Operatori letterari abruzzesi*, Lanciano, 1969), nei quali si verifica, al contatto, una scarica: è il colpo d'ala che fioretta qua e là questa poesia: una

syntactical nuances which are nevertheless sober in their rare efficacy.

And here one should mention the influence exerted on Nina Guerrizio by Giuseppe Altobello, who can be called the founding father of Molisan dialect poetry. It was no coincidence that it was Guerrizio who felt the need to edit a new edition, in 1956, of Altobello's *Sonetti molisani* (Molisan Sonnets). Even in the metrical form of the sonnet – brief and vast composition – she kept close to the Master, as if to carry on his commitment, even formally, by fully respecting precisely that use of dialect underlying the reawakening of the soul of the Molisan people, of a Molise known very little or not at all, but certainly uncontaminated in the enclosure of its mountains. And if it is possible to perceive here and there in her poetry a certain “contaminatio” between dialect and language, everything is resolved in a new expressive freshness, in the modern sense of the term, and certainly stimulating. In Nina Guerrizio also, as in other notable Molisan poets, the meeting-clash between Italian and dialect becomes a completely natural event, since the work of art presents the same problems whether the expressive medium is Italian or dialect. Nina Guerrizio's poetry, as living presence in the contemporaneity of our culture, therefore takes on a modern connotation that cannot escape an attentive reader. And all this, besides in the first collection *Sciure de corde*, is also evident in subsequent compilations: *Viente de voria* (North Wind) in 1960, *Pagliare e fantasia* (Haystack and Fantasy) in 1969, *A pasce' stelle* (Feeding on Stars). The latter poems will be later included in the volume *Tutte le poesie* di Nina Guerrizio (Complete Poems of Nina Guerrizio) in 1987. In this very volume of about two hundred compositions, the Italian rendition on the opposite page, impeccably edited by Guerrizio herself, reveals the literary signature, which does not disturb the original authenticity of the dialect, but rather ennoble it. Because the use of dialect, it should be underlined, is not something you do on the threshing floor – without taking anything away from these popular expressions in their historical-ethnic significance – but is something certainly more elevated, especially when the poet expresses his “eternal truths that give spice to life and make the heart weep and sing,” taking “the soul to roam in the infinite” (these are Nina Guerrizio's words). And all this can be verified by opening the volume on any page and reading, for instance, lines like those from the sonnet “Incontre che Ddie” (Encounter with God), that show all the original freshness of this modern voice of Molisan dialect poetry.

The themes in Guerrizio's poetry wind through a kind of conductors of electric current – “ideological circuits,” in Ottaviano Giannangeli's apt expression: see “Pensiero, immagini strutture nella poesia di N. Guerrizio” (Thought, images, structures in the poetry of N. Guerrizio) in *Operatori letterari abruzzesi*,

poesia fatta di amore e di morte, di sofferenza e di speranza, di serenità anche, di gioia; quella gioia che è forza stimolante nel cristiano e che fa dire alla Guerrizio di avere Dio dalla sua parte.

Sabino d'Acunto

Nota bio-bibliografica

Nina Guerrizio nasce a Campobasso nel 1919 dove si svolge tutta la sua esistenza votata all'insegnamento e all'impegno religioso nel sociale; muore nel 1988. Esordisce con il volume *Sciure de carde* (Campobasso, 1950) seguito da: *Viente de vòria* (Lanciano, 1960); *A tu pe tu c'u ciele* (Campobasso, 1966); *Pagliare e fantesie* (Lanciano, 1969). Molto eterogeneo il volume *Alla luce della Fede* (Campobasso, 1984) che comprende poesie in lingua e in dialetto, bozzetti teatrali in dialetto, prose varie, riflessioni diaristiche. Tutta la sua produzione dialettale ha avuto un'organica sistemazione, ad opera dell'Autrice stessa, nel volume *Tutte le poesie* (Campobasso, 1987).

Tutti i testi sono tratti da *Tutte le poesie*.
Le traduzioni in lingua sono dell'autrice.

Lanciano, 1969), whose contact generates an electrical discharge. It's the wing stroke that here and there embellishes this poetry: poetry made of love and death, of suffering and hope, and of serenity and joy as well; that joy which is stimulating strength in a Christian and which makes Guerrizio say that God is on her side.

Sabino d'Acunto

Bio-bibliographical Note

Nina Guerrizio was born in Campobasso in 1919 where she dedicated her whole life to teaching and religious social work; she died in 1988. Her first book is *Sciure de carde* (Thistle Flower, Campobasso, 1956, followed by: *Viente de vòria* (North Wind, Lanciano, 1960); *A tu pe tu c'u ciele* (Face to Face with the Sky, Campobasso, 1966); *Pagliare e fantasie* (Strawrick of Fantasy, Lanciano, 1969). Very heterogenous is the volume *Alla luce della fede* (In the Light of Faith, Campobasso, 1984) that contains poems in italian and in dialect, dramatic sketches in dialect, a variety of prose, diary entries.

Her whole work in dialect was organized by the Author herself in the volume *Tutte le poesie* (Collected Poems, Campobasso, 1987).

All texts are taken from *Tutte le poesie*.

Italian translations are by the author.

La carpija

Nu file d'acqua spierte pe lu verde
 ngopp' a nu puntecielle ze ncanale,
 canta rire straripa po ze perde
 a egne na cunchella o nu vucale.

Forze sarrà pe l'acqua o pe na streja,
 nfacci'a lu ponte sponta l'allegrija
 ca stizze... stizze... stizze... stezzecheja
 mo... z'è tutte ammantate de carpija!

Carezza d'ogni mure deruccate,
 tappete pe la casa de le fate,
 bellezza verde da muzzà lu fiate,

tu m'arrepuerte nnanze a lu paisielle
 addò tatucce, mamme e guagliuncielle
 puonne adurà Maronna e Bambenielle!

16 Aprile 1952

Il muschio – Un filo d'acqua perduto pel verde / sopra un ponticello s'incanala, / canta ride
 straripa poi si perde / a riempire una conca od un boccale. / Sarà l'acqua, sarà forse una strega, / in faccia al
 ponte spunta l'allegria / ché – goccia goccia goccia goccia gocciola – / ora ... di muschio tutto s'è amman-
 tato! / Carezza di ogni muro diroccato, / tappeto per la casa delle fate, / bellezza verde da mozzare il fiato,
 / tu mi riporti innanzi al paesello / dove e nonni e mamme e ragazzini / adorano Madonna e Bambinello.

The Moss

A trickle of water lost amid the green
runs through a channel on a tiny bridge.
It sings, it overflows and then it streams
into a copper jug or waiting pitcher.

It may be a witch, or maybe it's the runnel,
merriment's broken out over the bridge
for – drop by drop it drips over the edge -
the thriving moss... now cloaks it with its mantle.

Gentle caress for walls crumbling with age,
soft carpet for the dwelling place of fairies,
beauty so green it takes your breath away,

you bring me back before the little village
where grandparents and mothers with their children
can adore the Child Jesus and the Virgin.

April 16, 1952

(Tr. Luigi Bonaffini)

Le geranie

Addacquave ssa chianta ogni matina
 e me menave l'uocchie mariuole;
 cantave a me, 'mmassanne le criuole;
 penzave a me, tra trine e mussullina.

Mo sse geranie rusce lla affacciate
 m'hanne fatte zumpà lu core mpiette
 e m'è venute pazze lu suspiette
 che nenn'è vere che ce sci lassate...

Immece te ne iste a Sangiuuanne
 tutta vestuta ghianca, mo fa l'anne:
 e qua ha remaste 'u sacche de farina,

la pezza ghianca de la mussullina,
 sse cape de geranie lla appicciate,
 stu core mié, ch'è sempe nnamurate!...

3 Settembre 1953

I gerani – Innaffiavi la pianta ogni mattina / e mi gettavi gli occhi marioli; / cantavi a me, impastando i "crioli": / pensavi a me, in mezzo a trine e mussola. / Ora i gerani rossi li affacciate / mi hanno fatto saltare il cuore in petto / e m'è venuto – pazzo – il sospetto / che non è vero che ci hai lasciati... / Invece te ne andasti a Sangiovanni / tutta vestita bianca, ora fa l'anno: / qua hai lasciato il sacco di farina / poi la pezza bianca della mussola, / le teste di geranio li accese e / il cuore mio, sempre innamorato!...

The Geranium

Each morning you poured water on your vase,
your thieving eyes would dart a glance my way;
you sang to me, while kneading for the day;
and thought of me, through muslin and through lace.

Now all those red geraniums that lean over
have made my heart run wild within my breast
and – it's insane – I cannot put to rest
the doubt that you have not left us forever.

You went instead to Sangiovanni,
it is a year today, all dressed in white
and left behind you, here, the sack of flour,

the spotless muslin patch, those blooming flower-
heads that seem aflame up there, and this my heart
that will be loving you till life goes on.

September 3, 1953

(Tr. Luigi Bonaffini)

La luna ent'a lu puzze

La luna ent'a lu puzze z'affunnatte
e l'acqua ze facette tutta argiente:
i da quille mumente, ninamente,
lu core me sentive mpiette sbatte;

mo fa tant'anne!... Ancora è primavera...
ancora 'u ciele è chine chine 'e stelle;
mmieze a le fronne cante quille cielle;
e 'u core sbatte sbatte... É primavera!

Ma mo... chiecata ngopp'u parapiette
nen vede cchiù la luna ent'a lu puzze;
l'anema de campà nen té cchiù fretta;

nganne z'arracanisce nu selluzze...
Sule, sfurisce chiane chiane chiane
lu mienule cresciute nfacci' au puzze...

22 Aprile 1952

La luna nel pozzo – La luna dentro il pozzo si tuffò, / l'acqua si fece allora tutta argento: / da quel momento, immediatamente, / il cuore in petto prese a palpitare; / or son tanti anni!... Ancora è primavera... / ancora il cielo è pien di stelle; / in mezzo ai rami cantano gli uccelli; / il cuore batte batte... É primavera! / Ma ora... china sopra il parapetto / non vedo più la luna dentro il pozzo; / l'anima di campar non ha più fretta; / nella gola si spezza un singhiozzo... / Solo, sfiorisce piano piano piano / il mandorlo cresciuto in faccia al pozzo...

The Moon in the Well

The moon took a deep dive into the well
the water sparkled with a silver sheen:
and since that very moment, my heart's been
running wild in my breast under a spell;

so many years ago... and it's still spring...
the stars above still set the sky on fire;
that bird still chirps his song amid the brier;
my heart keeps beating, beating...it is spring.

But now...while leaning over the low rail
I see no more the moon inside the well
my soul's no longer anxious to go on;

a sob deep in my throat turns into a wail...
The almond tree that grew next to the well
ever so slowly withers, all alone.

April 22, 1952

(Tr. Luigi Bonaffini)

Cumme so i

La capa m'è sciurita 'e file 'e argiente,
ma le cereuelle ancora so guaglione,
pure se du dolore le turmiente
m'hanne redotta a cenere 'e carg uone.

Canosche 'u male... ma nzo maleziosa:
perciò la vita sempe m'ha trarita.
Mo che me sola parle, paurosa
cumme na ciammaruca rattroppita.

St'anema suletaria t'alluntana:
te fa penzà a lu lupe, a rocchie 'e spine,
cumme lu vosche, viste da luntane.

... Ma, basta che t'accuoste e te ci avvije,
tu siente de vijole e ceclamine
n'addore che a lu core fa allegrje.

9 Luglio 1955

Come sono – La testa è bianca di fili d'argento, / ma il cervello ancora è bambino, / pure se i tormenti del dolore / m'hanno ridotta cenere di carbone. / Conosco il male... e non son maliziosa: / perciò la vita – sempre – mi ha tradita. / Or con me sola parlo, paurosa / siccome una chiocciola impaurita. / L'anima solitaria ti allontana: / ti fa pensar al lupo, a tanti spini, / come il bosco, visto da lontano. / ...Ma, basta che ti accosti e ti avvii, / tu senti di viole e ciclamini / un profumo che al cuore dà allegria.

The Way I Am

My head is blossoming with threads of silver,
but childlike still remains all of my brain,
albeit every torment of my pain
has made of me but charcoal ash and cinder.

Evil I've seen...yet I have no guile;
this is the reason life always betrayed me.
Now I talk to myself, and I am afraid
like a snail retracted in its shell.

Your solitary soul leads you astray:
it makes you think of wolves, of thorny thickets,
just like a forest seen from far away.

...But once you move and draw a little near
you smell a whiff of cyclamen and violets
a fragrance that can fill your heart with cheer.

July 9, 1955

(Tr. Luigi Bonaffini)

La zompa-scala

Lu sciume canta e va pe la uallata;
fischia pure lu viente, 'a la muntagna:
rire mmieze a le frasche 'e la campagna
e po mena a lu sciume na pretata.

Ze sperde che lu viente la resata.
Ma la preta remane mmieze a 'u sciume:
l'acqua ce passa attuorne, fa la schiume
e dalle oggi, e dumane... l'ha allisciata.

Era na preta rozza che tagliava
e chella te l'ha fatta zompascala!
La vita è propie cumme quille sciume:

che lu dolore attuorne a nu fa schiume;
... e la preta diventa zompescala;
lu core chiagne e l'anema ze lava...

22 Febbraio 1952

Il ciottolo – Il fiume canta e va per la vallata; / e fischia il vento là dalla montagna: / ride nella campagna tra le frasche / e poi al fiume scaglia una sassata. / Si perde con il vento la risata. / Ma la pietra rimane in mezzo al fiume: / l'acqua passa lì attorno, fa la spuma / e – dàì oggi, e domani... l'ha lisciata. / Era una pietra rozza che tagliava / e te l'ha fatta diventare un ciottolo! / La vita è proprio simile a quel fiume: / con il dolore attorno a noi spumeggia: / ... e la pietra così diventa ciottolo: / il cuore piange e l'anima si lava...

The Pebble

The river sings and flows down in the valley;
the wind is also whistling, from the hilltop,
through the leaves in the fields, it laughs and dallies,
hurls a stone at the stream and lets it drop.

The laughter far away fades with the sound
of the wind; the stone is left in midstream,
the water whirls around it and it foams,
day after day it smoothes it clean and round.

It was a cutting, jagged stone, sharp-edged,
that the water shaped into a smooth pebble.
Life is not really different from that stream:

it foams with pain around us and it seethes
...the stone slowly turns into a smooth pebble
the heart keeps weeping while the soul is cleansed...

February 22, 1952

(Tr. Luigi Bonaffini)

La calata de lu sole

Vanne le rundenelle, a ciente a ciente,
 screvenne, trascenate 'a nu dolore,
 ngopp'ù ciele che cagna de culore,
 na museca che è tutte nu lamiente.

Passa mmieze a le fronne mo nu viente
 che nen té voce, che nen fa rumore_
 tu te lu siente nasce' da lu core:
 trema de fridde l'anema pe niente.

... E mo lu sole, proprie mo, è calate;
 ancora brilla già la prima stella
 va pe lu ciele nu suspire 'e luce...

pe cheste 'u core è tutte spinepuce:
 nce pò luce de stella la cchiò bella
 a cunzulà 'e nu juorne che è passate!

7 Luglio 1959

La calata del sole – Vanno le rondinelle, a cento a cento, / scrivendo, trascinate da un dolore,
 / sopra il cielo, che cambia di colore, / una musica ch'è tutta un lamento. / Passa in mezzo alle foglie
 adesso un vento / che non ha voce, che non fa rumore: / tu te lo senti nascere dal cuore: / trema di freddo
 l'anima per niente. / ... Ed ora il sole, proprio ora, è calato: / ancora – brilla già la prima stella – / va per
 il cielo un sospiro di luce... / Per questo il cuore è tutto tutto spini: / non può luce di stella – la più bella –
 / consolarci di un giorno che è passato!

The Setting of the Sun

Swallows, young swallows in a lengthy chain
dragged by some anguish on along their flight
over the sky now changing color write
a music that's one sorrowful refrain.

A wind is passing through the grassy plain
bereft of voice and wholly silent: right
out of your heart you're feeling it alight
while for no cause your soul is chilled with pain.

And now, just now, the sun is setting down;
already the first star shines like a gem
and a desire of light aloft is borne...

And this is why your heart's one pricking thorn:
no star — not the most beautiful of them —
can comfort us for one more day that's gone.

July 7, 1959

(Tr. Joseph Tusiani)

Cuscì tu trieme de felicità

Le avversetà, le lacreme, le affanne
so na benedizione pe lu core:
lu matura cchiù n'ora de dolore
che la vita guduta pe cientanne!

E quanne tu sci vecchie de dolore,
garde 'u munne che uocchie de nnucente:
tutte è belle, te fa felice niente:
lu tramonte o l'addore de nu sciore...

Chiove. Na stizza care ent'a lu stagne
e, a circhie a circhie, tutta l'acqua trema...
Cuscì tu trieme de felicità:

t'abbasta na destesa de campagne
e l'anema na pezza 'e ciele trema.
E tu scunfine che l'immensità!

5 Settembre 1959

Così tu tremi di felicità – Le avversità, le lacrime, gli affanni / una benedizione son pel cuore:
/ lo matura più un'ora di dolore / che la vita goduta per cent'anni! / E quando tu sei vecchio di dolore, /
guardi il mondo con occhi d'innocente: / tutto è bello, ti fa felice niente: / il tramonto o l'odore di un fiore...
/ Piove. Una goccia cade nello stagno: / a cerchio a cerchio, tutta l'acqua trema. / Così tu tremi di felicità:
/ ti basta una distesa di campagne / e l'anima – pozza di cielo – trema. / E tu sconfini nell'immensità!

So You Too Quiver with Happiness

Afflictions and adversities and tears
are nothing but a blessing for the heart:
it grows more for a single hour of smart
than for a life enjoyed one hundred years.

And when you're old with grief, the world appears
as if beheld by children's guiltless look;
all's fair, and soon to you itself endears
a sunset or the fragrance of a stalk...

'T is raining. On the pond the first drop falls
and the whole water trembles, ring by ring.
So you, too, quiver now with happiness:

all that you need is an expanse of fields
and – heaven's pond – your soul is shivering.
In the immense you, too, are measureless.

September 5, 1959

(Tr. Joseph Tusiani)

Incontre che Ddije

Quante cchiù spazia l'ucchie pe lu cieie
prima 'e tucà lu punte cchiù luntane,
addò, violazzurra, chiane chiane
la terra ze cunfonne che lu cieie,

tante cchiù, tutta palpete d'amore,
dent'a lu core l'anema sprufonna
e corre, spumeggianne cumme l'onna,
corre a ncuntrarze che lu Criatore.

Quanne Lu trova sta. Tutte à armunija.
E lu tiempe ze ferma. E na ragione
ce ze fa tanne pure d'u dolore.

E terra e mare e cieie so armunija:
tutte lu munne cante la canzone
cantata a bassa voce da lu core.

29 Giugno 1959

Incontro con Dio – Quanto più spazia l'occhio per il cielo / fino a toccar il punto più lontano,
/ dove, violazzurra, piano piano / la terra si confonde con il cielo, / tanto più, tutta palpiti d'amore, / dentro
il cuore l'anima sprofonda / e corre, spumeggiando come l'onda, / corre a incontrarsi con il Creatore. /
Quando Lo trova sta. Tutto è armonia. / È il tempo si ferma. È una ragione / ci si fa allora pure del dolore.
/ E terra e mare e ciel sono armonia: / tutto il mondo canta la canzone / cantata a bassa voce ora dal cuore.

Meeting with God

The more your eyes range out across the sky
before they touch the edge of its vast breadth,
where very slowly the bluepurple earth
mingles its colors with the looming sky,

the more the soul, all quivering with love,
sinks deep into the heart and there it runs,
foaming and churning like a wave it runs
toward its longed-for meeting with the Lord.

When it finds Him it stops, and all is harmony.
And time comes to a standstill. Then we'll gather
why even sorrow's bound to run its course.

And land and sea and sky are all in harmony:
now the whole world unites to sing together
the song that the heart sings in a soft voice.

June 19, 1959

(Tr. Luigi Bonaffini)

Pagliare 'e fantasie

Lame de luce fàucene la notte
 e cresce nu pagliare 'e fantasie:
 pe mmieze a chella paglia a file a file
 ore va a retruvà l'anema mia.
 (N'ome mpazzisce là pe la campagna
 mbriache 'e viente e de cinciune: a 'u scure
 ze fa castielle mo na massaria;
 ghianca svota la via... E torna l'ombra).

Stelle cadute e fueche de restoccia
 ardene ancora ncima a la cullina
 fratta de luce tra la terra e 'u cieie.
 Stelle che ntiene forza pe fa' lume...
 Suonne ch'hanne paura a piglià vite...
 Vuce, e nen siente suone de parole...
 Speranze morte che sule ent'u core
 resonene. E retruove
 luce vite parole.

14 Febbraio 1960

Pagliaio di fantasia – Lame di luce falciano la notte / e cresce un pagliaio di fantasie: / in mezzo a quella paglia a filo a filo / oro va a ritrovar l'anima mia. / (per la campagna un uomo va impazzendo, / di vento e cenci ubriaco: all'oscuro / si fa castello ora una masseria; / bianca svolta la via... E torna l'ombra). / Stelle cadute e fuochi di ristoppia / ardono ancora in cima alla collina / siepe di luce tra la terra e il cielo. / Stelle che non han forza di far lume... / Sogni che hanno paura a prender vita... / Voci, e non senti suono di parole... / Speranze morte che solo nel cuore / risuonano. E ritrovi / luce vita parole.

Haystack of Fantasy

Edges of light are mowing down the night
and a haystack of fantasy is growing:
blade by single blade amid that straw
my soul is reaching down to look for gold.
(There in the countryside a man goes mad
drunk with wind and rags: and in the darkness
a farmhouse is transformed into a castle;
the white road turns...And the shadow returns).

Fallen stars, fires in the stubble fields
still burn over the hilltop,
hedge of light between heaven and earth.
Stars with no more strength to give off light...
Dreams that are afraid to come to life...
Voices, but you can't hear the sound of words...
Dead hopes that only echo in the heart.
And again you find
light life words.

February 14, 1960

(Tr. Luigi Bonaffini)

Suspire d'u tiempe

A mane a mane cbe lu tiempe passa
la speranza ze secca: ze scolora
la faccia che de n'anema è la spia.
E te retrove qua; sciore appassite
mmieze a nu libbre chine 'e fantasie.

Fràffalla preziosa
passata 'a parte a parte da la vita:
suspire d'u tiempe
mumente
pe l'abbie a l'eterne.

24 Gennaio 1960

Sospiro del tempo – A mano a mano che il tempo passa / la speranza si secca: si scolora / il volto che di un'anima è la spia. / E ti ritrovi qua: fiore appassito / in un libro pieno di fantasie. / Farfalla preziosa / passata a parte a parte dalla vita: / sospiro del tempo / momento / per l'avvio all'eterno.

The Sigh of Time

Little by little, as time passes by,
hope withers: the face that is the mirror
of the soul, begins to lose its color.
And you find yourself here: shriveled flower
within a book that overflows with fantasies.

Precious butterfly
pierced through and through by life:
time's sigh
moment
to set off for eternity.

January 24, 1960

(Tr. Luigi Bonaffini)

Giuseppe Jovine

GIUSEPPE JOVINE

Giuseppe Jovine, figura poliedrica di poeta, narratore, pubblicista e saggista, si va affermando, dopo suo cugino Francesco Jovine e il poeta Eugenio Cirese, come uno degli scrittori ed intellettuali più seri ed impegnati del Molise. Come per i suoi predecessori, fondamentale alla sua opera è un'attenzione meditata e costante ai problemi sociali, economici e politici della sua regione di nascita, alle prese con un mondo ormai dominato dalla comunicazione di massa e da cambiamenti estremamente rapidi a tutti i livelli dello spettro sociale. Il suo impegno politico, variamente diffuso sia nella sua produzione letteraria che nella sua attività di pubblicista e di conferenziere, mostra diverse componenti variamente articolate e complesse, che gravitano intorno ad un unico fulcro emozionale originario: l'attaccamento alla sua terra ed il bisogno, di natura anche antropologica, di farsi testimone di una cultura che, seppure in forte regresso rispetto alla cultura dominante, è portatrice di valori che in effetti si collocano in un orizzonte più vasto del momento storico di crisi, sia in profondità, cioè radicati nella psiche umana e quindi metastorici, sia in estensione, nel loro aspetto sovranazionale e transclassista. Per tale motivo l'uso del dialetto nelle poesie di Lu pavone, e nelle sue opere più recenti – di narrativa (*La sdrenga*) e di traduzione in dialetto di Marziale, Orazio e Montale (*Chi sa se passa u' Patraerne*) – è indicativo non solo di una precisa presa di posizione letteraria, ma è radicato in un sostrato che è, oltre che emotivo, chiaramente ideologico, in una profonda consapevolezza, maturatasi entro l'arco di una lunga riflessione, del complesso rapporto simbiotico del dialetto, come espressione di una cultura "subalterna", ma non inferiore, con la lingua e con la società italiane. Come per Cirese, ma forse con maggiore chiarezza ideologica, il dialetto, con il suo mondo di esperienze meravigliosamente ricco e profondo, rappresenta, e lo riconosce lo stesso Jovine, il centro fondamentale e inalienabile di tutti i suoi scritti, non esclusi quelli in lingua.

L'interesse di Jovine per la letteratura dialettale attraversa una prima fase critico-analitica, specialmente nel saggio su Albino Pierro (*La poesia di Albino Pierro*, Il Nuovo Cracas, Roma 1965) dove la presa di posizione di Jovine, conciliatoria tra il pensiero cristiano e quello comunista, e tra l'idealismo e il marxismo, mira a una necessaria convergenza dei fenomeni storici e letterari. In Pierro Jovine scopre lo stesso contrasto che Pasolini trovava in Eugenio

GIUSEPPE JOVINE

Giuseppe Jovine, poet, short story writer, journalist, as well as literary and social critic, has emerged, after his older cousin Francesco Jovine and the poet Eugenio Cirese, as one of the most serious and committed writers and intellectuals of the region of Molise. As with his two predecessors, at the heart of his work is an abiding concern for the social, economic and political problems confronting his relatively less developed native region in a world dominated by mass communication and extremely rapid changes at all levels of the social spectrum. His political commitment, variously manifested both in his literary production and in his activity as a journalist and lecturer, exhibits manifold components, variously articulated and complex, which gravitate around a single original emotional core: the attachment to his land and the need, anthropological in nature, to bear witness to a culture which, while in strong regression with respect to the dominant culture, is a conveyor of values whose horizon is vaster than the historical moment of crisis, both in depth, that is rooted in the human psyche and therefore metahistorical, and in extension, in their transnational and transclassist aspect. Therefore the use of dialect in the poems of *Lu pavone* (The Peacock), and in his most recent work – of narrative (*La sdrenga*, The Scraper) and of translation into dialect of Martial, Horace and Montale (*Chi sa se passe 'u Patraterne*, Who Knows if the Almighty Will Go By) – is indicative not only of a precise literary stand within the context of both regional and national literature, but is grounded in a substratum which is not only emotional, but clearly ideological as well, in a profound awareness, matured during the course of a long reflection, of the complex symbiotic relationship between dialect, as expression of a “subordinate,” but not inferior, culture and Italian language and society. As in Cirese, but perhaps with greater ideological clarity, dialect, with its deep-rooted and wonderfully rich world of experiences, represents, as Jovine himself acknowledges, the inalienable, fundamental core of all of his writings, including those in Italian.

Jovine's interest in dialect literature goes through an early critical-analytical phase, especially in the essay on Albino Pierro (*La poesia di Albino Pierro*, Rome: Il Nuovo Cracas, 1965), where Jovine's stance, conciliatory between Christian and Communist thought, and between idealism and Marxism, aims at a necessary convergence of historical and literary phenomena. In Pierro

Cirese, tra una oggettivazione storicistica della realtà ispirata dalla formula gramsciana di letteratura nazionalpopolare, ed una personale introversione religiosa, che riflette sul piano individuale il conflitto psicologico dei meridionali. Pur riconoscendo la fedeltà di Pierro al suo universo poetico, in cui la sua travagliata condizione di esiliato spirituale porta quasi a un'ossessione per la sua infanzia e la regione di nascita, e la sua compassione verso gli altri si nutre di una segreta vocazione per il dolore e per la redenzione umana, il giudizio di Jovine s'indurisce laddove scorge un eccessivo distacco artistico, che impedisce al poeta di considerare il proprio dolore individuale alla luce di una sofferenza umana più vasta: "si direbbe che il popolo lo interessi più come categoria tipica, nota paesistica, sfondo pittorico, che come mezzo per una verifica di pene e di conflitti umani". Questa preoccupazione per la natura collettiva della sofferenza umana, e in definitiva per il carattere sociale della poesia e dell'arte, viene difesa da Jovine in una nota alla fine del libro, in cui giustifica la sua metodologia critica. Citando Lukacs e Croce, tenta di risolvere le apparenti contraddizioni degli obbiettivi idealisti e marxisti nel suo saggio riconciliando l'attenzione dei formalisti al fenomeno linguistico e stilistico con le priorità sociali e storiche dei marxisti. Se la poesia si nutre della personalità del poeta, che è storicità e moralità, allora i valori storici, morali, religiosi, psicologici, politici di una data società, reale o immaginaria, sono implicati nel processo creativo. La ricerca filologica e quella storica sono attività complementari, non autonome (andando anche oltre, Jovine propone l'idea che la teoria crociana della reciprocità entro uno spirito unificato, circolare, autogenerantesi, si possa paragonare alla circolarità reciproca dei concetti marxiani di struttura e sovrastruttura, dove tutti i fenomeni storici e politici sono intimamente connessi). Jovine conclude il suo studio dicendo che Pierro, "poeta di formazione e ispirazione cattolicoidealista, ha saputo darci quello che i marxisti definiscono un 'rispecchiamento dialettico della realtà umana'".

Pierro, che per un po' di tempo è stato collega di Jovine, è uno dei maggiori poeti dialettali d'Italia, e la sua poesia ha avuto un effetto catalizzante per vari poeti meridionali. Il contatto con la poesia di Pierro ha rappresentato per Jovine una svolta decisiva nelle sue riflessioni sulla poesia dialettale e sulle sue vaste e profonde ramificazioni e risonanze. È infatti all'insegna del rispecchiamento dialettico della realtà umana che i molteplici interessi personali, letterari ed ideologici di Jovine convergono e vengono messi chiaramente a fuoco in *Lu pavone*, una raccolta di poesie in dialetto pubblicata nel 1970, il risultato di una lunga meditazione sull'integrazione e relazione reciproca tra cultura egemone e culture subalterne, che si riflette nel modo più immediato ed immediatamente

he discovers the same contrast that Pasolini found in Eugenio Curiere, between a historicistic objectivization of reality, inspired by Gramsci's formula of a literature which is both popular and national, and a personal religious introversion, which reflects on an individual level the psychological conflict of the people of southern Italy. To this extent, "Pierro's cultural history is in a way the cultural history of the whole Italian middle-class with a Catholic-idealist background" (p.24), while his complex spiritual drama is rooted in the convergence of a nineteenth-century romantic-philological heritage and twentieth-century ideological motivations. While recognizing Pierro's faithfulness to his own poetic universe, in which his painful condition as a spiritual exile leads to a near obsession with his childhood and his native region, and his compassion for others is nourished by his secret vocation for sorrow and human redemption, Jovine is critical in those places where he notices an excessive artistic detachment, which prevents the poet from considering his own individual sorrow in the light of a broader human suffering: "one would think that people interest him more as a typical category, local color, pictorial background, than as a means to examine human sorrows and conflicts" (p.58). This concern for the collective nature of human suffering, and ultimately for the social character of poetry and art, is defended by Jovine in a note at the end of the book, in which he justifies his critical methodology. Citing Lukacs and Croce, he attempts to resolve the apparent contradictions of idealist and Marxist aims in his essay by reconciling the formalists' concern for the linguistic and stylistic phenomenon with the Marxists's social and historical priorities. If poetry is nourished by the personality of the poet, which is historicity and morality, then the historical, moral, religious, psychological, political values of a particular society, real or imagined, are implicated in the creative process. Philological and historical research are complementary, not autonomous, activities (going a step further, Jovine has recently advanced the notion that Croce's theory of reciprocity within a unified, circular, self-generating spirit can be compared to the reciprocal circularity of Marx's concepts of structure and superstructure, where all historical and political phenomena are intimately connected). Jovine concludes his study by saying that Pierro, "a poet with a Catholic-idealist background, was able to give us what Marxists call a 'dialectical reflection of human reality'" (p.93).

Pierro, who for a while was a colleague of Jovine, is one of the foremost dialect poets in Italy, and his poetry has been a catalyzing agent for several southern poets. The contact with Pierro's poetry was for Jovine a decisive turning point in his reflections on dialect and its wide and profound ramifications. It is in fact under the banner of a dialectical mirroring of human reality that the multiplicity of Jovine's personal, literary and ideological concerns

percepibile nella complessa questione del rapporto lingua-dialetto e delle molteplici implicazioni inerenti, già toccata nel libro su Pierro. Per Jovine tutta la poesia dialettale contemporanea è caratterizzata dal tentativo di modernizzare il dialetto e di recuperare le sue radici esistenziali sul piano sia psicologico che emotivo, ed è quindi occasione di un compromesso idiomatologico tra lingua e dialetto; un compromesso, Jovine afferma nell'introduzione a *La sdrenga*, che è la condizione indispensabile per un arricchimento lessicale, figurativo e strutturale di lingua e dialetto insieme: "la provincia dialettale è una metafora dell'universo, mediazione del suo rapporto con il mondo, testimone di un ragionato legame tra poesia e realtà storica contemporanea". Senza il rapporto dialettico tra cultura egemonica e cultura contadina subalterna non si potrebbero spiegare molti poeti moderni, perché "la questione del 'popolare' come emblema di subordinazione linguistica è più articolata di quanto non pensino i dialettologi puristi. Il 'popolare' non è soltanto la sede dell'improvvisazione patetica, della superstizione, della romantica irrazionalità, ma anche il luogo di una rielaborazione culturale autonoma; ed è proprio sul piano di un'apparente elusione e diversione folkloristica che ricorre l'autenticità del particolare modo di essere della cosiddetta cultura contadina, che è un 'quid' che tutti, egemoni e subalterni, dice bene l'etnologo Giambattista Bronzini, portano dentro se stessi e in tutte le forme di comportamento, comprese le forme artistiche. Per questo la Lucania o il Molise, per esempio, non vanno confinate in un'area antropologica astratta o empirica, ma, come analogamente argomenta Freedman, vivono in ognuno di noi". E a questo punto oltre a Bronzini e Freedman occorre menzionare un altro nome importante per Jovine, cioè Gramsci, che ha dato inizio in Italia, con i suoi studi sul folklore, al dibattito sulla cultura contadina come sapienza del popolo e "concezione del mondo"; e non si dimentichi Pasolini, che soffriva la crisi culturale e storica provocata dal neocapitalismo al livello esistenziale, e considerava l'attacco contro le culture subalterne un vero e proprio genocidio. È quindi prevedibile che il concetto di civiltà contadina come "universo transnazionale" in Pasolini trovi un preciso riscontro nella provincia dialettale come "metafora dell'universo" in Jovine. Ma mentre il ritorno di Pasolini al dialetto materno è la ricerca, di origine pascoliana e quindi decadente-simbolista, di un linguaggio inedito, assoluto, "sottratto all'uso quotidiano", come diceva Contini di Pascoli, in Jovine il dialetto è portatore di valori culturali, è storicamente determinato, espressione di una civiltà e di un mondo, raccolto dalla viva voce dei parlanti; è quindi proprio l'uso quotidiano, ma sempre con il suo peso di significati storici, etici ed esistenziali, che Jovine vuole documentare.

Questa prospettiva dialettica e gramsciana della cultura contadina come onnicomprensivo universo morale esistente in tutti gli uomini, indipendentemente

converge and come sharply into focus in *Lu pavone* (The Peacock), a collection of poems in dialect published in 1970, which is the product of a life-long meditation on the integration and interrelationship between dominant and subordinate cultures, reflected in the most immediate and immediately perceptible way in the complex question of language and its social implications, already touched upon in the book on Pierro. Jovine argues that all contemporary dialect poetry is characterized by the attempt to modernize the dialect and to recover its existential roots at the psychological as well as emotional level; and is therefore the occasion of an idiomatic compromise between language and dialect. A compromise, Jovine states in his introduction to *La sdrenga*, which is the indispensable condition of a lexical, figurative, structural enrichment of both language and dialect: "the dialect-speaking province is a metaphor of the universe, the means of mediation of its relationship with the world, witness of a reasoned connection between poetry and contemporary historical reality." Without the dialectic relationship between hegemonic culture and subordinate peasant culture many modern poets would be unexplainable, because "the question of the 'popular' as an emblem of linguistic subordination has a more complex articulation than is suspected by dialectophobic purists. The 'popular' is not only the realm of pathetic improvisation, of superstition, of romantic irrationality, but also the place of an autonomous cultural re-elaboration; and it's in fact on the level of an apparent diversionary and escapist folklore that one finds the authenticity of the so-called peasant culture, which is a 'quid' that everyone, as the ethnologist Giambattista Bronzini aptly says, whether dominant or subordinate, carries within oneself and in all forms of behavior, including artistic forms. For this reason Lucania or Molise, for example, cannot be confined in an abstract or empyrean anthropological area, but, as Freedman analogously argues, are alive in each of us." And here, besides Bronzini and Freedman, another name important to Jovine must be mentioned, namely Gramsci, who, with his study of folklore, gave rise in Italy to the debate over peasant culture as popular knowledge and "world view"; and let's not forget Pasolini, who suffered the cultural and historical crisis caused by neocapitalism at the existential level, and considered the attack against subordinate cultures a true genocide. It is therefore to be expected that the concept of peasant culture as a "transnational universe" in Pasolini would find a precise counterpart in the dialect province as "metaphor of the universe" in Jovine. But while Pasolini's return to the maternal dialect is the quest, originating with Pascoli and thus decadent-symbolist, of an unprecedented, absolute language, "removed from everyday usage," as Contini said of Pascoli, in Jovine dialect is the bearer of cultural values, it is historically determined, the expression of a civilization and

dall'origine nazionale o etnica, è al centro della vita ideologica e letteraria di Jovine, e preclude chiaramente a priori qualsiasi riferimento riduttivo e paternalistico, letterario e non, a quella cultura o alla sua lingua. L'equivoco del ritardo di cui viene accusata la poesia dialettale viene così superato nel concetto di dialetto come struttura profonda, espressione di stati profondi dell'io, delle radici esistenziali. Scrivere poesia dialettale è un processo critico di mediazione culturale con effetti di grande portata, che richiede vigilanza e controllo costanti, al servizio di una strategia di autolimitazione, adottata con successo dall'immediato pre-decessore letterario di Jovine, Eugenio Cirese, e da Jovine stesso in *Lu pavone*. Ed è proprio questo continuo interrogarsi sul proprio strumento che permette a Jovine di sfuggire ai vizi che caratterizzano molta poesia dialettale: il bozzettismo, il sentimentalismo archeologico, il preziosismo, il calco dall'italiano, causati dalla discrasia di orizzonte culturale fra il poeta dialettale colto e i parlanti dialetto. La dialettalità di Jovine invece è insieme testimonianza linguistica e memoriale di esperienza privata e di patrimonio collettivo, di coscienza individuale ed eredità culturale. Per il poeta dialettale il percorso a ritroso nella memoria scava oltre la lirica e l'elegia, per rintracciare "più duri grumi di materia oggettiva e collettiva" (Brevini). Da qui nascono la fedeltà alla figura umana, incarnata nella galleria di personaggi che popolano il libro, la tendenza a trasformare la confessione in monologo drammatico, il dialogato con intenti realistici, l'attenzione quasi filologica alle strutture linguistiche, al lessico, ai proverbi, che in Jovine, e questo è ormai prevedibile, non scadono mai nel pittoresco, ma acquistano tutto il loro significato etico ed antropologico, sono espressione di una comunità originaria ancora viva, sedimentazione secolare del vissuto: "Cumpà la grannela za recanosce, / eccome, 'ncopp'alluocche e le magliuole!" (Compare, la grandine si riconosce / sugli occhi e i germogli della vite) dice uno dei personaggi di Jovine, esprimendo in modo immediato e concreto la durezza di una vita che lascia i segni sul proprio corpo, e così il contadino "intuitivamente coglie e soffre la sostanza del problema esistenziale" (Jovine). Si nota per inciso che questo nodo esistenziale prende corpo nella parola chiave "gliommere", usata con la stessa carica semantica non solo da Pierro, ma anche da Gadda in *Quer pasticciaccio*, per bocca del molisano Ingravallo. È significativo che questo proverbio riappaia insieme a tanti altri nei racconti in dialetto della Sdrenga, che continua in chiave narrativa, sulla scia di Cirese, l'operazione di recupero a cui si è accennato. Ed in questa prospettiva si collocano i rifacimenti di antiche poesie e i riadattamenti di forme popolari (vedi ancora Cirese) come la "maitanata", il dialogo amoroso ed il contrasto, ("Masanella", "L'accettata"), che si rifanno ad una tradizione antichissima, predantesca e sovraregionale (Cielo d'Alcamo). Un discorso a parte, per le vaste

a world, gleaned from the living voice of the speakers; therefore, it is precisely its everyday usage, but always with its weight of ahistorical, ethical and existential meanings, that Jovine wants to document.

This dialectic, Gramscian view of peasant culture as an all-encompassing moral universe existing in all men, regardless of national or ethnic origin, is at the heart of Jovine's literary and ideological life, and it clearly precludes a priori any reductive, paternalistic approach, literary or otherwise, to that culture or its language. The misunderstanding through which dialect poetry is accused of lagging behind, is in this way resolved through the concept of dialect as deep structure, expression of the deepest layers of the self, of the existential roots. Writing dialect poetry is a critical, far-reaching process of cultural mediation, requiring constant vigilance and control, at the service of a strategy of self-limitation, adopted with success by Jovine's immediate literary predecessor Eugenio Cirese, and by Jovine himself in *Lu pavone*. It is precisely this constant questioning of his medium that allows Jovine to avoid the vices that characterize so much dialect poetry: archeological sentimentality, ornateness, the colorful sketch, the calque from the Italian, caused by the dyscrasia of cultural horizon between the cultured dialect poet and dialect speaker. Jovine's use of dialect is at the same time linguistic and memorial testimony of private experience and collective patrimony, individual consciousness and cultural heritage. For the dialect poet, the journey backwards into memory plumbs a depth behind lyric and elegy, to discover "harder clots of objective and collective matter" (Brevini). From this stems the faithfulness to the human figure, embodied in the gallery of characters that populate the book, the tendency to transform confession into dramatic monologue, the dialogue with realistic aims, the almost philological attention to linguistic structures, to vocabulary, to proverbs, which in Jovine, and this by now is to be expected, never regress into the picturesque, but take on their full ethical and anthropological meaning, are the expression of a still living original community, age-old sedimentation of lived experience: "Compare, you can see hail / on the eyes and the shoots of the vine!", says one of Jovine's characters, expressing in an immediate and concrete way the harshness of a life that leaves its marks on the body itself, and this way the peasant "intuitively grasps and suffers the essence of the existential problem" (Jovine). This existential core is made palpable in the keyword "gliommere" (skein, tangle), used with same semantic charge not only by Pierro, but also by Gadda in *Quer pasticciaccio*, through the Molisan Ingravallo. It is significant that this prov-erb appears along with many others in the dialect stories of La sdrenga, which continues in a dialect key, and in Cirese's wake, the recovery operation mentioned earlier. And in this perspective are situated the remakes of ancient

risonanze emotive e culturali che la sottendono, è la ripresa del canto funebre, che in Lu pavone ha un ruolo determinante, legato a tutta la casistica mortuaria e rituale del mondo contadino, per cui la morte “è un’occasione di contatto umano, di una corale partecipazione affettiva al mistero della vita” (Jovine, *La sdrenga*, p.21). La rielaborazione dell’epicedio assume lo stesso significato di “contrappunto tanato-logico” al canto della vita che Pizzuto attribuiva alle lamentazioni di Pierro, “teso a celebrare la compresenza di vivi e di morti, compresenza che non è sentita come una magica operazione dello spirito, ma fatto reale, naturale ricambio di modi di essere dell’umana specie” (La sdrenga, p.20). La presenza della morte, ma senza i toni cupi e funebri di Pierro, è una costante della poesia di Jovine (“Ventunore”, “Cinzinille”, “Lu murte”, “Nu spedale”, “Nuvimbre”, “Quanne parte”), ed i risultati forse più alti del libro sono raggiunti nelle due poesie che evocano i genitori morti, “Ogne notte” e “Quanne si morte chella sera, mà”, l’ultima in particolare, dove le punte espressionistiche di certi versi sono il correlativo oggettivo di una effettiva drammaticità interiore: “Pe cchesse, mà, nen pozze arepenzà / a chille mane sdreuse de cafune / che z’arrangavene gna ssierpe o sciamme / atturte a lu tavute a strapurtarte (Per questo, mamma, non posso ripensare a quelle mani storte di cafoni / che s’inerpicavano come serpi o fiamme / attorno alla bara a trascinarli). In quest’ottica di morte come momento metamorfico dell’esistenza vanno situate poesie come “La tagliola”: “Ncopp’a la neve senza ‘na pedata / nu passarielle stritte ‘na tagliola / a vocca aperta sbatte e scennecheia”. Mentre l’antropomorfa bocca aperta sostituisce il becco in fraterna partecipazione per una creatura che soffre, la controllata uniformità tonale, la mancata discrepanza ritmica tra la serenità dei versi iniziali e la drammatica scena di morte, attestano la dolente accettazione di un ordine naturale (è difficile vedere in essi un’allegoria politica, come è stato suggerito da qualcuno). Così pure va visto l’apparente cinismo di “La vita”: “La vita sempe ze rennova. / É murte tata / e iè penz’a la giacchetta nova / che mmeia mette mò che vvè l’estate”, in quanto è sul primo verso che punta Jovine, poichè il mondo che descrive è il luogo di un continuo rigermogliare della vita, nonchè l’occasione di una possibile palingenesi.

I morti che popolano questo mondo, i frequenti funerali, i volti di amici da tempo dimenticati che improvvisamente affiorano, il vento, le tempeste di neve, i molti memorabili abitanti del paese, le cravatte del padre, i vestiti e gli strumenti musicali dimenticati in soffitta, le fiere, il suono del “cirche de fiere” (cerchio di ferro) di un ragazzo che rimbalza e canta come una campana, la luna che lascia una perla bianca di neve sul comò, il cielo come “Na cuncarellaspiccia, ‘na chitarra! / Cuscè te fischiene le recchie” (Una conchiglia vuota, una chitarra / Così ti fischiano le orecchie!), sono gli oggetti di una mnesi

poems and the adaptations from popular forms (see Cirese again) as the “maitanata” (love song), the love dialogue and the “contrasto” (“Masanella,” “The Axe”), which date back to a very ancient tradition, pre-Dantean and transregional (Cielo D’Alcamo). A separate treatment, for the vast emotional and cultural resonances that underlie it, requires the revival of the dirge, which in *The Peacock* plays a decisive role, linked to the entire mortuary and ritual casuistry of the rural world, for which death is “an occasion for human contact, for a collective emotional participation to the mystery of life” (Jovine, La sdrenga, p.21). The re-elaboration of the epicedium assumes the same meaning of “thanatological counterpoint” to the song of life that Pizzuto attributed to Pierro’s lamentations, aiming at celebrating the simultaneous presence of the living and the dead, which is not felt as a magical operation of the spirit, but as a real fact, the natural exchange of ways of being of the human species” (La sdrenga, p.20). The presence of death, but without Pierro’s dark and mournful tones, is a constant feature of Jovine’s poetry (“Twilight,” “Cinzinille,” “The Dead,” “In the Hospital,” “November,” “When I Leave”), and perhaps the highest results in the book are achieved in the two poems that evoke the dead parents, “Every Night” and “Mother, When You Died that Evening, the latter in particular, where the expressionistic peaks reached in certain lines are the objective correlative of authentic inner drama: “That’s why, mother, I cannot think again / of those twisted and knotted peasant hands / that clambered like living flames or snakes / around the coffin to carry you away.” In this view of death as a metamorphic moment of existence are to be situated poems like “The Trap”: “On the snow without a single footprint / a little sparrow gripped tightly in a trap / thrashes and beats his wings with his mouth gaping.” While the anthropomorphic gaping mouth replaces the beak in fraternal empathy for a suffering creature, the controlled tonal uniformity, the uncompromising lack of rhythmic discrepancy between the peaceful initial lines and the striking death scene, rather than to tragic irony attest to the doleful acceptance of a natural order (it is difficult to see in them a political allegory, as has been suggested). In this light it is to be seen the apparent cynicism of “Life”: Life always renews itself. / My father’s dead / and I am thinking of the new jacket / I’ll wear when summer comes, inasmuch as Jovine focuses on the first line, since the world he describes is the place of a constant flowering of life, besides being the occasion of a possible palingenesis.

The dead that people this world, the frequent funerals, the faces of long-forgotten friends suddenly surfacing, the wind, the snowstorms, the many memorable townspeople, his father’s ties, the fairs, the sound of a boy’s “cirche de fierre” (iron hoop) bouncing and singing like a bell, the moon leaving a white

redentrica che celebra l'infinita rinnovabilità della vita: "Gna quille fille d'erva tretticante / dent'a 'na crepa mbusse d'acquarezza / me vè sempe da dice ogne matine: / mo vè lu sole e m'aretrove sciore" (Come quel filo d'erba che trema / in una crepa bagnata di rugiada / mi viene sempre da dire ogni mattina: / ora viene il sole e mi ritrovo fiore).

Entro questo mondo ben definito il linguaggio di Jovine si muove, come nota Tullio De Mauro nella prefazione al libro, nelle direzioni più diverse, dalla rappresentazione satirica e teatralizzante, al realismo ruvido e graffiante, all'ironia, al sogno lirico. Già nella prima poesia l'immagine del pavone, che ha ispirato il titolo del libro, è emblematica della trasfigurazione poetica, attraverso la quale l'esperienza della guerra riaffiora come un torbido sogno ("nu suonne 'ntravedate") fino a dissolversi totalmente in una favolosa visione purificante. Il realismo di Jovine, che ad esempio elegge ad alter ego, come simbolo della emarginazione e della solitudine, il "caccione" (cane), che non trova una mano "ch'ie lisciasse lu pile o la varvozza" (che gli lisciasse il pelo o il mento), è continuamente attraversato e visitato da presenze magiche — lucecabelle, direbbe Cirese — la luna, la neve, il suono lontano di una campana, che si accampano sul paesaggio come emergenti da strati subliminali della coscienza, presenze epifaniche e catartiche intorno a cui gravita l'incanto e la sospensione estatica.

E in questa dimensione onirica l'irta tessitura del dialetto si ammorbidisce, il processo memoriale si sfalda, il presente ed il passato si fondono e si compenetrano, come nella "stagione sognata ad occhi aperti" in "Lu paradise". Come contrappunto estremo allo slancio lirico, ma anche come correttivo al rischio dell'enfasi oratoria o del patetismo, il dialetto di Jovine spesso si aggruma in un dettato folto di densità foniche, che in certi punti sembrano forzare i limiti di tenuta del linguaggio, e sfociare quindi nell'espressionismo. In un funerale, i signori seduti sembravano "lebbra sparate o pazze speretate, / l'uocchie scacchiate 'mbizz'a nu zeffunne" (lepri sparati o pazzi spiritati, / gli occhi spalancati sull'orlo dell'abisso) e Zi Michele diventa "nu cucce / de pippa stracca quanne z'arrachisce / nu cencone stutate na ciniscia!" (un cocchio / di pipa stracca che arrochisce / un ceppo spento nella cenere!). Ma in effetti la violenza espressiva che attraversa il linguaggio di Jovine ha raramente una funzione deformante, prettamente espressionistica, di frattura ed eversione, ma nasce già tutta dal dialetto e è parte integrante di esso, come del resto rende chiaro una lettura della prosa della Sdrenza, dove una simile densità corporea si nota spesso nel modo naturale di parlare dei personaggi, la cui espressività ed inventività linguistica è preesistente alla lingua scritta. A questo proposito sarebbe utile ricordare quello che diceva Belli, e che cioè usava le conversazioni del popolo in modo naturale, senza "artificio". Ci sono tuttavia dei momenti in cui la

pearl of snow on the dresser, the sky like “An empty seashell, a guitar! / To make your ears whistle!”, are the objects of a redemptive mnesis celebrating the boundless renewability of life: “Like that shivering blade of grass / in a crack wet with dew / I feel like saying every morning: / now comes the sun and I’ll turn into a flower.

Within this well-defined world Jovine’s language moves, as Tullio De Mauro points out in the preface to the book, in the most diverse directions, from satirical representation and vivid realism, to irony, to lyrical dream. Already in the very first poem, the image of the peacock, which inspired the title of the book, is emblematic of the power of poetic transfiguration, through which the experience of the war unfolds as a murky dream (“‘nu sunne ‘ntruvedate”), until it totally dissolves in one fabled, purifying vision.

Jovine’s realism, who for instance elects as his alter ego, and as symbol of marginalization and solitude, a dog (“caccione”), that cannot find a hand to “stroke his chin or coat, is constantly being visited by magical presences, - fireflies, Cirese would say - the moon, the snow, the distant sound of a bell, that encamp on the landscape as if emerging from subliminal layers of consciousness, epiphanic and cathartic presences around which gravitates a sense of enchantment and ecstatic suspension.

And in this oneiric dimension the bristling texture of dialect softens, the memorial process frays, present and past meld and interpenetrate, like the “season dreamed with open eyes” in “Paradise.” As extreme counterpoint to lyrical impetus, but also as a corrective to the risk of oratorical emphasis and pathos, Jovine’s dialect often thickens in a diction crowded with phonic densities, which in certain places seem to force the limits of resistance of the language, and therefore to break into expressionism. During a funeral, the big shots sitting down seemed “wounded hares or bedeviled madmen, their eyes gaping on the edge of the abyss” and Zi Michele becomes a “a shard from a ragged pipe when it hoarsens, a burnt-out log in its ashes.” Yet, in fact, the expressive violence that runs through Jovine’s language rarely has a deforming function, strictly expressionistic, denoting eversion and rupture, but is born wholly inside dialect and is an integral part of it, as in any case becomes clear from a reading of *La sdrenga*, where a similar earthy density is often noted in the natural manner of expression of the characters, whose linguistic expressiveness and creativity is preexistent to written language. In this regard it would be useful to recall what Belli used to say, namely that he used the conversations of the people in a natural way, without “artifice.” Nonetheless, there are moments when the

concitazione e l'intensità del dettato sono così sostenute da forzare in effetti le strutture linguistiche, come nella movimentata rappresentazione, di un espressionismo in chiave grottesca, del pranzo della vecchia marchesa affamata in "Lu pullastrille". Giustamente Jovine puntualizza, nell'introduzione alla *Sdrenga*, che tanta parte dei moduli neoavanguardistici di ogni tempo trova il suo humus naturale nell'esperienza dialettale, citando l'uso dantesco di verbi come "dislagarsi" ed "intuarsi", e non a caso è proprio la formazione parasintetica dei verbi che viene considerata (Mengaldo) una delle principali componenti espressionistiche di uno dei nostri maggiori poeti espressionisti, Clemente Rebora.

Pur nella molteplicità dei risultati, la faticosa conquista della parola poetica, della parola che scava ed illumina, in Jovine è sempre inscindibile dalla problematica esistenziale, dallo "gliommere" appunto, dallo "zeffunne nire de lu core" (dall'abisso nero del cuore), come viene esplicitamente dichiarato in "Certe volte" e "La cundanna": "Na parola! Che gghie' na parulella! / Basta a fà luce e stuta lu turmiente" (Una parola! Che cos'è una paroletta! / Basta a far luce e spegne il tormento).

Luigi Bonaffini

Nota bio-bibliografica

Giuseppe Jovine, nato a Castelmauro nel 1922 vive a Roma dove ha svolto l'attività di insegnante e preside nelle scuole medie. Folta la sua attività di pubblicista su quotidiani e periodici, con interessi prevalentemente critico letterari, che ha avuto anche slarghi saggistici (La poesia di Albino Pierro, Roma, 1965; Benedetti Molisani, Campobasso, 1979). Ma è con la poesia dialettale che Jovine conquista un posto di rilievo nel quadro del novecento dialettale molisano: *Lu Pavone* (Bari, 1970), l'edizione con inediti e prefazione di Tullio De Mauro, Campobasso, 1983) ed ora la originale trascrizione in dialetto molisano di poesie di Marziale, Orazio e Montale, *Chi sa se passa u' Patratere* (Roma, 1992). Necessariamente legata a tale produzione è anche l'esperimento della prosa in dialetto molisano. *La sdrenga, Racconti popolari anonimi molisani* (Campobasso, 1989) e *Cento proverbi molisani* (Campobasso, 1991). *Tra la sua produzione in prosa va segnalato anche il volume di racconti La luna e la montagna* (Bari, 1972). Jovine si è anche cimentato con la poesia in lingua con la raccolta *Tra il Biferno e la Moscova* (Roma, 1975).

Tutti i testi sono tratti da *Lu pavone*.

Le traduzioni in lingua sono dell'autore.

convulsion and intensity of the text are so sustained that they do in fact force linguistic structures, as in the animated representation, informed by a grotesque expressionism, of the hungry old marchioness in the “The Little Rooster.” With good reason Jovine points out, in the introduction to *La sdrenga*, that so many avant-garde traits in every epoch finds a natural humus in the dialect experience, citing Dante’s use of such verbs as “dislagarsi” and “intuarsi,” and it is not by chance that is precisely the parasynthetic formation of verbs to be considered (Mengaldo) one of the principal expressionistic components of one of our major expressionistic poet, Clemente Rebora.

Even in the variety of results, the strenuous conquest of the poetic word, the word that explores and illuminates, in Jovine is always inseparable from existential problems, from the “gliommere” precisely, from the “lack abyss of the heart” as is explicitly stated in “Some Times” and “The Sentence”: “A word! What’s a little word! / It’s enough to bring light and extinguish the torment”.

Luigi Bonaffini

Bio-bibliographical Note

Giuseppe Jovine was born in Castelmauro in 1922 and lives in Rome, where he has worked as a teacher and high school principal. He has been a frequent contributor to dailies and periodicals, mainly in the area of literature and criticism, also with two full-length books: *La poesia di Albino Pierro* (The Poetry of Albino Pierro, Rome, 1965); *Benedetti molisani* (Blessed People of Molise, Campobasso, 1979). But it is with dialect poetry that Jovine secures a significant position in twentieth century Molisan poetry in dialect: *Lu pavone* (The Peacock, Bari, 1970, 2nd edition with unpublished poems and a preface by Tullio de Mauro, Campobasso, 1983) and now the original translation into Molisan dialect of poems by Martial, Horace and Montale, *Chi sa se passa u’ Patraterne* (Who Knows If the Almighty Is Going By, Rome, 1992). Necessarily linked to this work is also the narrative experiment in Molisan dialect, *La “sdrenga”. Racconti popolari anonimi molisani* (The “Scraper.” Anonymous Molisan folktales, Campobasso, 1989) and *Cento proverbi molisani* (One Hundred Molisan Proverbs, Campobasso, 1991). Among his prose writings one should mention the book of short stories *La luna e la montagna* (The Moon and the Mountain, Bari, 1972). Jovine has also published a collection of po-etry in Italian, *Tra il Biferno e la Moscòva* (Between the Biferno and the Moscova, Roma, 1975).

All texts are taken from *Lu pavone*.
Italian translations are by the author.

Lu pavone

Tamiente mò quille ciardine
 'ncima a lu paiese.
 É 'na macera.
 Mmane a lu Barone
 ce steva 'nu pavone;
 'ncopp'a chella costa assulagnata
 iava pascenne coma 'na cumeta,
 ma s'alluccava, Miserè,
 pareia 'nu muorte accise.
 É passata la guerra,
 'nu sunne 'ntravedate
 che nen sacce areccuntà:
 ghianche e nire, virde e gialle,
 Marucchine e Merecane
 prutestante e mussurmane!...
 leva guerra o carnevale?
 leva guerra, Miserè,
 pecchè de tutte quille terramote
 quille pavone sule m'arecorde
 ncopp'a cchella costa assulagnata,
 c'alluccava e faceva la rota
 coma 'nu ventaglie arrecamate
 mmane a 'na bella femmena affatata
 o 'na signora de lu tiempe antiche...

Il pavone – Guarda adesso quel giardino / in cima al paese. / É una rovina. / Ai tempi del Barone / c'era un pavone; / sopra quella costa assolata / andava pascolando / come una cometa, / ma se gridava, Miserere, / pareva un morto ammazzato. / É passata la guerra, / un sogno torbido / che non so raccontare: / bianchi e neri, verdi e gialli, / Marocchini e Americani / protestanti e musulmani!... / Era guerra o carnevale? / Era guerra, Miserere! / Adesso tu devi sapermi dire, / Miserere, / perchè di tutto quel terremoto / quel pavone solo mi ricordo / sopra quella costa assolata, / che gridava e faceva la ruota / come un ventaglio ricamato / in mano a una bella donna fascinosa / o una signora dei tempi antichi.

The Peacock

Look at that garden now
at the top of the town.
It's in ruins.
During the baron's time
there was a peacock:
on that sunny hillside
he went browsing like a comet,
but if it cried out, *Miserè*,
he sounded like someone led to slaughter.
The war is over,
a murky dream
I don't know how to tell:
white and black, green and yellow,
Moroccans and Americans
Protestants and Moslems!...
Was it a war or a carnival?
It was war, *Miserè*!
But now you have to tell me why, *Miserè*,
from all that turmoil
only that peacock I remember
on that sunny hillside,
crying out and spreading its tail
like an embroidered fan
in the hand of a beautiful enchantress
or a lady from days gone by.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Notte de luna

Stanotte la luna
è «ntrata na stanza!
'Ncopp'a lu marme d'u cumò
ha pusate 'na perla ghianca 'e neve
e ze n'è iuta zitta pe lu cieie.

Notte di luna – Stanotte la luna / è entrata nella stanza! / Sopra il marmo del comò / ha posato
una perla bianca di neve / e se n'è andata zitta per il cielo.

Moon Night

Tonight the moon
came into the room.
It left a white pearl of snow
on the dresser's marble
and quietly went off across the sky.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Aria roscia

Aria roscial! Lu tiempe che cumbina?
 É ventunora e pare matutine.
 Nu campanare
 z'arraia la bbandira e lu gallitte,
 lu vinte nen trova cchiù riciette,
 e fisca coma ccinte pecurare,
 sona tretacche, tammure e sunagline,
 scrolla fronne e mandazine
 senza grazia e civilezza,
 atturcina la munnezza,
 scorcchia le crape, arechieca lu firre,
 sdellazza porte e gente gna nu sbirre,
 ma arrète a le fenestre areppannate
 tutte le canele sò appecciate.

Aria rossa – Aria rossa! Il tempo che combina? / É ventunora e par mattutino. / Sul campanile
 si arrabbia la bandiera e il galletto, / il vento non trova piu ricetta / e fischia come cento pecorai, / suona
 “tritacche”, tamburi e sonaglini, / scrolla foglie e grembiuli / senza grazia e gentilezza, / avvolge la polvere,
 / scortica le capre, piega il ferro, / strapazza porte e gente come uno sbirro / ma dietro le finestre chiuse /
 tutte le candele sono accese.

Red Air

Red air! What on earth is the weather up to?
It's sunset and it seems like early morning.
On the bell tower
the weathercock and flag throw a wild fit,
the wind will not subside, it doesn't quit,
and whistles loudly like a hundred shepherds,
it plays bullroarers in tune with drums and rattles,
it shakes the leaves, it lashes aprons
without courtesy or polish
it wrings and twists the rubbish,
it flays the hide of goats and it bends brass,
it batters doors and people like a cop,
but behind the shutters and the panes of glass
the candles in the room are all lit up.

(Tr. Luigi Bonaffini)

La tagliola

'Mbaccia a lu fueche dormene le gatte;
srocchene cioccre e ceppe allegre allegre.
'Ncoppa 'a la neve senza 'na pedata
nu passarielle stritte 'na tagliola
a vocca aperta sbatte e scennecheia.

La tagliola – Dinanzi al fuoco dormono i gatti; / scrocchiano ciocchi e ceppi allegri allegri. /
Sopra la neve senza un'orma / un passerotto stretto a una tagliola / a bocca aperta s'agita e batte le ali.

The Trap

The cats are soundly asleep before the fire;
logs and brushwood crackle in good cheer.
Out in the snow unmarked by a single footprint
a little sparrow gripped tightly in a trap
twitches and flaps his wings, his mouth agape.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Le cravatte de tata

Quante cravatte, schiocche e nucchetelle
 de seta, de cuttone e de lanetta,
 roscie e nere, turchine e rusatelle
 appise 'n fila dentr'a la tuletta!
 A 'na targhetta lu pennacchie 'e fume
 du Vesuvie e lu mare a Margellina,
 a nu resvolte nu ponte e nu sciume
 sott'a lu Papa che la papalina.
 A ogni nude de chille cravatte
 ievene sciure le mane de tata,
 a ogni nude de chille cravatte
 'nnanz'a lu specchie na stanza lucente
 sunavene lle mane nu strumente!
 Tutte chille cravatte culurate
 mò parene struminte senza fiate.

Le cravatte di mio padre – Quante cravatte, fiocchi e nocchettine / di seta, di cotone e di lanetta / rosse e nere, turchine e rosatelle / appese in fila dentro la toletta! / Su di una targhetta il pennacchio di fumo / del Vesuvio e il mare a Mergellina, / ad un risvolto un ponte ed un fiume / sotto il Papa con la papalina. / A ogni nodo di quelle cravatte / erano fiori le mani di mio padre, / ad ogni nodo di quelle cravatte / innanzi allo specchio nella stanza luminosa / suonavano quelle mani uno strumento! / Tutte quelle cravatte colorate / adesso sembrano strumenti senza fiato.

My Father's Ties

So many ties laid out, tassels and bows
all made of cotton, of light wool or silk,
rose-colored, deep blue or red and black,
hanging inside the closet in neat rows.
Mount Vesuvius's plume of smoke, and the sea
of Margellina on a picture landscape,
then a bridge and a river on a crease
underneath the Pope wearing his skullcap.

At every knot upon those colored neckties
my father's hands blossomed into flowers,
at every knot upon those colored neckties
in the brightly-lit room before the mirror
those hands played music on an instrument.
Now all those neckties with so many colors
seem instruments that lie bereft of sound.

(Tr. Luigi Bonaffini)

La vita

La vita sempe ze rennova.
É murte tata
e iè penz'a la giacchetta nova
che mmeia mette mò che vvè l'estate.

La vita – La vita sempre si rinnova. / È morto mio padre / e io penso alla giacchetta nuova /
che devo mettermi adesso che vien l'estate.

Life

Life always renews itself.
My father has died
and I'm thinking of the new jacket
I'll wear when summer comes.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Zi Michele

Z'addurmiva che le cielle,
 z'arrezzava che lu sole,
 chi ie metteva la vavarola
 chi ie metteia le calzarielle.
 L'uoocchie appannate,
 la faccia 'nciufata,
 la vocca chiusa coma nu mastrucce,
 nu pise murte, vù sapè, nu cucce
 de pippa stracca quanne z'arrachisce,
 nu cencone stutate na ciniscia!
 Ma si dicive: mò passa Donna Checca
 z'appecciava gna 'na ceppa secca.

Zio Michele - Si addormentava con gli uccelli, / si alzava con il sole, / chi gli metteva il bavagliolo, / chi gli metteva le calzette. / L'occhio appannato, / la faccia crucciata, / la bocca chiusa come una tagliola, / un peso morto, vuoi sapere, un cocchio / di pipa stracca che arrochisce, / un ceppo spento nella cenere! / Ma se dicevi: adesso passa Donna Checca / s'accendeva come ceppa secca.

Zi Michele

He went to sleep with the stars,
he got up with the sun.
They put on his bib,
they put on his socks.
His eyes clouded,
his face in a frown,
his mouth shut tight like a trap,
a dead weight, you know, a shard
from a ragged pipe when it hoarsens,
a burnt-out log in its ashes!
But if you ever said: here comes Donna Checca
he'd catch on fire quicker than a matchstick.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Ogne notte

Ogne notte arepenze a mamma e tata.
 Le vede com'arrete a 'na tendina
 o pettate nè mure de la stanza
 coma chille feigure 'ngiallanite
 e tutte pette e crepe e ciammaragne
 nè lamie de 'na chiesa addò ce cantene
 le grille e le cichèle.
 le vulesse arefà la faccia e l'uocchie
 gn'a ddù pupazze spierte a 'nu curnicchie
 o ddù sante scurdate 'nda 'na nicchia,
 ma me ze squaglia la creta e me lassa
 le mane senza sanghe e regnecose
 ca vularria struzzà lu Patraterne
 o prehà gna nu pazze pe ssapè
 che gghiè che gghiè stu gliommere 'mbrugliate,
 'sta matassa d'ardiche de lu munne.

Ogni notte – Ogni notte ripenso a mamma e tata. / Li vedo come dietro una tendina / o dipinti sui muri della stanza / come quelle figure ingiallite / e tutte macchie e crepe e ragnatele / sulle volte di una chiesa dove cantano / i grilli e le cicale. / Vorrei rifargli la faccia e gli occhi / come a due pupazzi sperduti in un cantuccio / o due santi dimenticati in una nicchia, / ma la creta mi si squaglia e mi lascia / le mani esangui e rattappite / sicchè vorrei strozzare il Padreterno / o pregarlo come un pazzo per sapere / cos'è cos'è questo gomito arruffato / questa matassa di ortiche ch'è la vita.

Every Night

Every night I think of my mother and father.
I see them as from behind a curtain
or painted on the walls of the room
just like those yellowing figures
all spots and cracks and cobwebs
on the vaults of a church where crickets
and cicadas sing.
I would like to do over their faces and their eyes
like two dolls lost in a corner
or two saints forgotten in a niche,
but the clay melts, and it leaves my hands
bloodless and withered.
I would like to strangle God Almighty
or pray like a madman to know
what is this tangled skein,
this world's hank of nettles.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Quanne s'ì morta chella sera, mà

Quanne s'ì morta chella sera, mà,
 mmiz'a la chiazza sunava la bbanda
 e ie m'addecreiave e nen chiagneie
 cà me pareia la muorte 'na canzona
 ca te porte lu viente dall'are
 o 'na sera d'estate ca nen s'ì
 pecchè pe ttanta tiempe tu taminde
 la volta arescarate de lu cieie
 che te 'ntrona le recchie gna 'na stanza
 spiccia ca pare chiena de cichèle.
 Pecch'esse, doppe morta, che le vracce
 t'ei stritte forte coma 'na tenaglia
 e pprima aveie paura de vasciarte.
 E cchella sera ancora t'arvedeie
 a ffà la guardia 'ncima a lu Palazze,
 a cannalià da mmonte a la fenestra
 la guagliunera abballe nu vallone
 o chillu sciuccature de Natale
 che te 'ntunava gna 'na campanella
 ammiz'a le nevefra lla vucella
 ca m'arechiama ancora: Peppe, Pè...

Quando sei morta quella sera, mamma – Quando sei morta quella sera, mamma, / in mezzo
 alla piazza suonava la banda / ed io mi rallegravo e non piangevo / perchè mi pareva la morte una canzone
 / che ti porta il vento dalle aie / o una sera d'estate che non sai / perchè per tanto tempo tu contempli / la
 volta chiara del cielo / che t'introna le orecchie come una stanza / vuota che pare piena di cicale. / Perciò
 dopo che sei morta, con le braccia / ti ho stretta forte come una tenaglia / e prima avevo paura di baciarti.
 / E quella sera ancora ti rivedevo / a far la guardia in cima al Palazzo / a guardare dall'alto della finestra
 / la festa dei ragazzi nel vallone / e quella nevicata di natale / che ti smorzava come una campanella / in
 mezzo alla tormenta quella vocetta / che mi richiama ancora: Peppe, Pè...

Mother, the Evening When You Died

Mother, on the evening when you died
a band was playing on in the town square
and I was having fun and did not cry
since to me death seemed really like a song
that the wind carried from the threshing floors,
or on a summer evening you don't know
because for such a long time you have looked
at the radiant vault of the big sky
that deafens your ears like an empty room
that seems full of cicadas.
That's why, after you had died, I held you
so tightly in my arms, as in a vice.
Before I had been afraid to kiss you.
And I saw you once again that evening
as you stood guard on top of the Palazzo,
and kept watching from your upper window
the children having fun down in the valley
or that big snowfall once on Christmas day
that like a small bell muffled your frail voice
which was still calling me amid the storm:
Peppe, Peppe....

Pe cch'esse, mà, nen pozze arepenzà
 a cchille mene sdreuse de cafune
 che z'arrangavene gna ssierpe o sciamme
 atturte a lu tavute a strapurtarte
 gna 'na quatrara annecchiata na cunnela
 o 'na soma de mmaste che traccheia
 nnanze e arrète a la scesa e all'nghianata
 e fa ciò ciò fine all'utema svota
 miez'a sciure de miendre e spinapoce.
 Pecch'esse, mà, nen pozze 'ntrà na casa
 mò ca sule le vespe ce cantene
 nchille cavute nere de palomme
 e nfroscene ne mure le spripingule,
 ma tu nen ti la scopa pè sfraccarle
 e nen stute la luce pè le stanze
 pè ffaie vedè la luna na fenestra
 e na scurdia arsentì la cuccavaglia.

Perciò, mamma, non posso ripensare / a quelle mani storte di cafoni / che s'inerpicavano come serpi o
 fiamme / attorno alla bara a trascinarci / come una bambina rannicchiata nella culla / o una soma di basto
 che traballa / innanzi e indietro alla scesa e alla salita / e fa capolino fino all'ultima svolta / tra fiori di
 mandorlo e biancospini. /Perciò, mamma, non posso entrare in casa / adesso che solo le vespe ci cantano / in
 quelle buche nere di colombi / e cozzano contro i muri i pipistrelli / ma tu non hai la scopa per schiacciarli
 / e non spegni la luce per le stanze / per fargli vedere la luna alla fenestra / o risentire il gufo nello scuro.

That's why, mother, I cannot bear to think
of those misshapen, twisted peasant hands
that clambered up like snakes or living flames
around the coffin, about to carry you
like a little girl huddled in her cradle
or a pack-saddle that totters and sways
back and forth, down the hill and up again,
and it peeps out as far as the last turn
amid the almond trees and hawthorn blossoms.
That's why, mother, I can't go in the house,
now that only wasps can be heard singing
in those blackish holes once nests of doves,
and bats crash with a thud against the walls,
but you don't have a broom to chase them out
and in the rooms you don't turn off the light
to let them see the moon within the window
or listen to the owl in the deep darkness.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Lu pullastrille

Cantava e recantava ogne matina
 'ncoppa' à lu tittle de nonna Suintina
 e sunnava, sunnava nu pullare
 che tanta gallenelle ammasciunate.
 Addò iette a ffini quille gallitte?
 Ce vò la zengara? Stufate e fritte!
 'Na povera marchesa ammuscelite
 e che le detre coma saramiente
 nucchierute de reume e de brellante
 ie sciuppatte, sugatte la cullizzera
 gna nu clarine, mamma, o n'urganette,
 la coccia aprette come nu librette,
 ie ruscecate l'uocchie e le cervelle,
 da le zampe sfelatte la pellecchia
 e sberretatte feghete e vedelle;
 le squartatte, tretatte tutte l'ossa,
 piette, pulmune, core e cuderizze
 menatte abballe coma nu rusolie,
 eppù che nu cucchiare de cetrate
 fenette de cantà 'lla maitanata.
 Dapù aprette la vocca la marchesa:
 mamma che luce! Tutte argiente e ore!
 E gna nu granchie de mare o nu sciore
 la dentiera calatte nu bicchiere.

Il galletto – Cantava e ricantava ogni mattina / sopra il tetto di nonna Suintina / e sognava,
 sognava un pollaio / con tante gallinelle unite insieme. / Dove andò a finire quel galletto? / Ci vuol la
 zingara? Stufato e fritto! / Una povera marchesa appassita / e con le dita come sarmenti / nocchiate d
 reumi e di brillanti / gli strappò e gli succhiò il collo / come un clarino, mamma, o un organetto, / la testa
 gli aprì come un libretto, / gli rosicchiò gli occhi e le cervella, / sfilò la pelle dalle zampe / e svolse fegato
 e budelle; / lo squartò, tritò tutte l'ossa, / petto, polmoni, cuore e deretano / menò giù nella gola come
 un rosolio, / e poi con un cucchiario di citrato / finì di cantar la "maitanata" [canto d'amore]. / Poi aprì la
 bocca la marchesa: / mamma che luce! Tutto argento e oro! / E come un granchio di mare od un fiore / la
 dentiera calò giù nel bicchiere.

The Little Rooster

He would sing on and on every morning
on the roof of grandmother Suntina,
he would dream on and on of a hen-house
full of hens gathered all in the yard.
What ever happened to that little rooster?
Need a crystal ball? A stew and a roast!
A poor old marchioness, shriveled and withered,
with fingers like grapevines, runners knotted
with rheumatism and diamonds, tore off
his neck and sucked it like a clarinet,
mother, or an organ, opened his skull
like a book, gnawed on his eyes and brains,
she peeled all the skin right off his legs
and then unraveled his entrails and liver;
she minced all his bones, ripped him apart,
his breast and his lungs, his rump and his heart,
she sent everything down like a rosolio,
and then, with a spoonful of bicarbonate,
she polished off her morning love song.
Then the marchioness opened her mouth:
heavenly mother what light! All silver
and gold! And like a sea crab or a flower
her false teeth dropped inside the waiting glass.

(Tr. Luigi Bonaffini)

Giose Rimanelli

GIOSE RIMANELLI

Rimanelli si è riproposto recentemente all'attenzione dei lettori con un volume di poesie in vernacolo molisano dall'allusivo titolo di *Moliseide* (Peter Lang Publishing, New York 1991). Il testo, denso e vigilantissimo nella realizzazione linguistica, iperteso nei momenti ispirativi, vibrante nella tensione percettiva o memoriale, è il prodotto di un lungo e travagliato tirocinio letterario intensamente vissuto a partire dagli anni '50. Il temporaneo approdo dell'Autore alla poesia dialettale non è senza un preciso e complesso significato, che esclude, ad ogni modo, l'ipotesi di un gratuito e circostanziale esperimento. I testi di *Moliseide*, infatti, sono concepiti nelle profondità di una coscienza impegnata nella riconquista di una verginità, o di una dimensione perduta dell'essere, corrosa o corrotta dalla cultura, dall'esperienza, da uno sradicamento dalla sua terra voluto, preventivato, attuato e sofferto nella solitudine e nello smemoramento dell'avventura e nella strenua fatica dell'esistere in mondi lontani. Il ripercorso alla fonte per uno scrittore, specie come Rimanelli, si sa, è prima di tutto un atto linguistico, anche se occasionato da ripercorsi reali, da itinerari veri nel cosmo dell'origine: il Molise. E il viaggio/ritorno ha ricucito strappi o riaperto ferite, ha rinnovato sensazioni e ricordi, riti e miti, tempo e stagioni, per il poeta straniero. Dal cammino orfico scaturisce la parola, il segno del ritrovamento di quella parte di se stesso sprofondata, la scintilla primigenia che genera fuoco e luce, e insieme l'indicibile tristezza che si è ormai "altri", "lontani", "diversi".

La "verginità" recuperata dell'Autore è il frutto di un travaglio linguistico non riducibile in alcun modo alla rifrequentata mimesi fonico-semantica della comunità/infanzia o ad una pura e semplice ridestata curiosità per il "parlar materno", recluso negli anfratti di una coscienza troppo allargata al mondo e dai confini illimiti. E' vero, invece, che la qualità e l'essenza del poetare in dialetto di Rimanelli escludono sia la paesana goliardica dilettesca vena mimetica degli improvvisatori occasionalmente ispirati, sia i luoghi comuni della tradizione poetica molisana, nostalgica, sentimentale, idillica, o satirica, amara, o semplicemente folkloristica e caricaturale. Ben diversi sono, infatti, gli elementi ispirativi di queste poesie, che per un verso ricompongono l'immagine di una terra misticamente interiorizzata, tradotta in termini esistenziali, ma senza patetiche deiezioni e banali sentimentalismi, da parte di un esule che nei panni

GIOSE RIMANELLI

Rimanelli has come again to the readers's attention with a volume of poems in the Molisan dialect bearing the suggestive title *Moliseide* (Peter Lang Publishing, New York 1991). The text, very dense and attentive to language, extremely taut in its inspired moments, vibrant in its perceptive and memorial tension, is the product of a long and troubled literary training, intensively lived since the fifties. The author's temporary encounter with dialect poetry is not without a precise and complex significance, which at any rate excludes the hypothesis of a gratuitous and circumstantial experiment. The texts of *Moliseide*, in fact, are conceived in the depths of a consciousness committed to reclaim a virginity or a lost dimension of being, corroded or corrupted by culture, by experience, by the uprooting from his land which was decided upon, considered beforehand, realized and suffered in solitude, in the forgetfulness of adventure and in the strenuous effort of living in distant worlds. Retracing one's steps to the source is for a writer, especially someone like Rimanelli, first of all a linguistic act, even if occasioned by real returns, by actual itineraries in the cosmos of origin: Molise. And the voyage's return has mended tears or reopened wounds, has renewed sensations and memories, rituals and myths, time and seasons, for the estranged poet. From the Orphic journey springs the word, the sign of recovery of that part of the self deeply buried, the primordial spark that generates fire and light, and at the same time the inexpressible sadness of being "other," "distant," "different." The "virginity" recovered by the author is the product of a linguistic struggle in no way reducible to the refrequented phonic-semantic mimesis of the community/childhood or to a reawakened curiosity for the "maternal tongue" pure and simple, confined to the cracks of a consciousness too open onto the world and with boundless limits. The quality and essence of Rimanelli's poetry exclude instead both the rustic goliardic amateur mimetic vein of occasionally inspired improvisers, and the commonplaces of Molisan poetic tradition, nostalgic, sentimental, idyllic, or satirical and bitter, or simply folkloristic and grotesque. In fact, very different are the inspirational elements of these poems, which on the one hand recompose the image of a land mystically internalized, translated into existential terms, but without pathetic dejections and banal

del viandante trovatore ne lecca la polvere e le spine, ne beve il calore e la rugiada per ritrovarvi non solo brandelli di memoria ma la forza primigenia, intatta, inaccessa della parola che ricostruisce un Tempo disfatto dai tempi.

Ciò è verificabile in "A vije du Molise", ballata che costituisce il "canto" di apertura della silloge, creando le condizioni psicologiche e intellettuali della lettura e la chiave ermeneutica dei successivi testi, in quanto tema di fondo dell'ispirazione del poeta: il ritrovamento del Molise-mito, paesaggio della mente e dell'anima, strazio e memoria, "cârde e surrise". Dall'insieme testuale emerge un'immagine tanto meno oleografica quanto più interiorizzata ed espressiva, mediante rapidi, sapienti ed efficaci tocchi paesaggistici, di uno stato d'animo turbato, commosso, "mbambalite". La poesia trae il suo originale vigore non solo dall'autentica carica emotiva, ma, sul piano tecnico, dallo scaltro ricorso dell'Autore ai moduli stilistici più smalziati delle poetiche contemporanee: le espressioni analogiche come "i vrite du penziere", "chiagne 'u sole", "dunduleje 'u tiempe", "sié carde e surrise", e i diversi enjambement applicati riportano la durezza del dialetto casacalendese, peraltro catturato nella sua interrata arcaicità, ad una moderna elasticità di ritmi e significati che ne ricostruiscono puntigliosamente l'antica misura, adeguandola ad un "sentire" che appartiene al Tempo, più che a questo o quel tempo.

Anche la ballata "Molise mio" ripropone il tema del rapporto dell'Autore con la sua terra d'origine, che si risolve tutto nella dimensione dell'intimo ripensamento di se stesso in una forma di virile malinconia, dei suoi sogni bruciati, del suo riconoscersi, nel lontano esilio o negli improvvisi e rapidi ritorni, dolente e forte figlio del Molise. La composizione è concepita in una struttura rimarcante, nella ricorrenza delle sequenze e dei lessemi, nell'ordine metrico, nel commiato finale, l'idea di un legame terra-uomo equivalente ad un destino, una metafora, insomma, in cui la "molisanità", come dicevo, è intesa quale riscoperta di se stesso, di un "modo di essere", forse amaro e disincantato ed emotivamente compromesso, tra l'illusione della rigenerazione e l'intuizione di una irreversibile estraneità.

Per altro verso lo straniero/poeta riesce a percepire e rappresentare con estrema finezza immagini assolutamente inedite di un Molise osservato con occhio allenato a sorprendere figure e aspetti di una quotidianità occultamente sofferente, muta, irrilevata, estranea alla vita, con partecipe e intima commozione, come in "Cartelline du' Molise", che presenta un inedito fotogramma del Molise (o, piuttosto, di un certo modo di esistere molisano), realizzato su sfumature e ritmi volutamente prosastici, che hanno il sapore di una descrittività di tono crepuscolare, smorto, quasi spento. Ed è, infatti, la spenta e rassegnata solitudine di Mariantonia, immobile nell'ombra della stanzetta, con la voce strozzata nella gola, a contemplare l'immancabile mazzo di garofani nel

sentimentality, on the part of an exile who, wearing the clothes of an itinerant troubadour, licks its dust and thorns, drinks its warmth and dew in order to find not only fragments of memory, but also the primordial strength, intact and untapped, of the word, which reconstructs a Time undone by times.

This can be seen in "The Road to Molise," a ballad that constitutes the "song" that opens the collection, creating the psychological and intellectual conditions for the reading and the hermeneutical key to subsequent texts, being the fundamental theme of the poet's inspiration: the recovery of a Molise-myth, landscape of the mind and the soul, anguish and memory, "thistle and smile." From the textual whole there emerges an image, all the less oleographic as it is more internalized and expressive, through rapid, skillful and effective depictions of the landscape, of a moved, disturbed, "confused" state of mind. The poem draws its original vigor not only from the authentic emotional charge, but, on the technical level, from the artful use of the craftiest devices of contemporary poetry: analogies such as "the glasspanes of your thoughts," "the sun weeps," "time . . . begins to waver," "you're thistle and smiles," and the several *enjambements* reshape the harshness of the dialect, captured moreover in its interred arcaicness, into a modern flexibility of rhythms and meanings which meticulously reconstruct its ancient measure, adapting it to a "feeling" which belongs to Time, rather than to this or that time.

The ballad "My Molise" also repropose the theme of the author's relationship with his land of origin, which is wholly resolved in the dimension of intimate reflexion, in a form of manly melancholy, on his burned dreams, on his self-recognition, in exile or in the sudden or brief homecomings, as a sorrowful and strong son of Molise. The composition is conceived structurally so as to foreground, in the recurrence of sequences and lexemes, in the metric pattern, in the final farewell, the idea of a man-land bond equivalent to the rediscovery of oneself, of a "a way of being," perhaps bitter and disenchanted and compromised, between the illusion of regeneration and the intuition of an irreversible estrangement.

On the other hand the stranger/poet is able to perceive and represent, with an extreme delicacy absolutely fresh and unique, images of a Molise observed with an eye trained to catch the figures and aspects of an everyday existence secretly in pain, silent, unnoticed, alien to life, with empathic and deeply-felt emotion, as in "Molisan Postcard," which presents an unprecedented snapshot of Molise (or rather of a certain Molisan way of being), realized on nuances and rhythms intentionally discursive, that give the feeling of a descriptivity of "twilight" tone, wan, almost spent. And it is in fact the spent and resigned solitude of Mariantonia, motionless in the darkness of the small room,

vaso, il campo d'attenzione del poeta, che con l'occhio e l'immaginazione fruga la taciturna e chiusa dimora della ragazza. Per contrasto si eleva il canto/ripresa dell'Autore, un canto di pietà e di speranza, di invito alla vita, che può sbocciare anche dai rigori del gelo, come quei fiori che nascono dalla pietra arida. La strofa finale riconduce il motivo alla tristezza sbiadita ed assorta della quotidiana essenza di quella realtà. "La gente passa e fischia, ma non entra / . . ." Non manca, in questo stupito sentore di assenza, qualche guizzo surreale che contrappunta l'umano rappresentato rimarcandone l'aspetto grottesco.

Anche quando l'ispirazione si focalizza su argomenti in apparenza scontati, come la descrizione di una stagione, l'Autore riesce a conferire al testo una singolare, straordinaria concentrazione lirica, derivante, oltre che dal suo particolare "modo" di sentire certi momenti, da una consumatissima padronanza degli strumenti linguistici "Settembre", infatti, una poesia di elevata qualità estetica, ci propone una visione assai lontana dagli usuali, consunti stereotipi: una stagione percepita dall'"interno", nei suoi umori e odori, di "grascia" dell'uva e di stoppie bruciate: presagio d'autunno e tempo di ricordi. La stagione si prefigura come paesaggio metaforico, speculare proiezione dell'uomo che riprende la bisaccia e il cammino; è la scala/vita che scende tra pensieri, ricordi, consoli. L'ispirazione, pur molto intensa, si espande in una sobrietà linguistica essenzializzata, totalmente priva di ricercatezze e leziosità, ricca di pause, di silenzi, con un'austerità espressiva che solo un vecchio contadino di Casacalenda, nel suo pietroso dialetto, saprebbe usare per trasmettere una certa pervadente, discreta, pudica malinconia.

È questo, probabilmente, il punto di demarcazione che distingue la poesia di Rimanelli rispetto alla tradizionale poeticità molisana: la piena consapevolezza che la poesia è ricerca dentro il linguaggio e dentro le combinazioni che il linguaggio scelto permette nella progettazione immaginata. E la sua "ricerca" è attuata in un laboratorio bene attrezzato e sperimentato, in cui la sapienza filologica è resa altamente funzionale all'espressione del fervore umano dei sentimenti. Ciò non è da intendersi affatto come un'operazione di trapianto del colto esercizio tecnico sul tessuto primordiale del dialetto, poichè ogni dialetto, e anche quello casacalendese, ha i suoi ritmi, le sue pause, i suoi toni alti e bassi, i suoi metri e le sue rime: spetta al poeta esaltarne la forza intrinseca col suo "mestiere" di filologo, innanzitutto. Perciò confermo quanto già ho avuto modo di scrivere a proposito di questi "canti": "Il Poeta ha evitato il rischio, oggettivo, del pensare 'colto' tradotto in vernacolo, anche in quei momenti ispirativi più complessi e apparentemente estranei alla primitività del costruito ideologico, emozionale e verbale dell'umanità semplice di un universo rurale, o comunque provinciale. Egli ha, invece, scavato nel suolo vergine di una memoria/radice riscoprendovi un' 'appartenenza', anche linguistica, che la

her voice choking, contemplating the ever-present bunch of carnations in a vase, that the poet focuses on, searching with his eyes and his imagination the quiet and closed house of the girl. The song/renewal of the Author rises in contrast, a song of pity and hope, that can blossom even from the rigors of frost, like those flowers born from arid stones. The final stanza brings back the motif of the faded and absorbed sadness of the daily essence of that reality: "People pass and whistle, but don't enter..." Nor is this astonished sense of absence lacking in a few surrealistic flickers that counterpoint the representation of the human by highlighting its grotesque side.

Even when inspiration focuses on topics apparently taken for granted, like the description of a season, the author is able to confer to the text a singular, extraordinary lyric concentration, stemming from a consummate mastery of his linguistic instruments, as well as from his particular "way" of feeling certain moments. "September," a poem of considerable aesthetic quality, in fact presents a vision far removed from the usual, worn-out stereotypes: a season perceived from "the inside," in its moods and smells, "grascia" (abundance) of grapes and burned stubbles: presage of Autumn and time of memories. The season appears as a metaphorical landscape, specular projection of man taking up his knapsack and going on his way; it is the stair/life that descends among thoughts, memories, funeral banquets. The inspiration, while very intense, expands in an essentialized linguistic sobriety, totally free of refinement and affectation, rich with pauses, silences, with an expressive austerity that only an old Casacalenda farmer could use in his stony dialect, to convey a certain pervasive, discreet, modest melancholy.

This is probably the dividing line that distinguishes Rimanelli's poetry from traditional Molisan poetry: the full awareness that poetry is a quest within language and within the combinations that the chosen language allows in the imagined design. And his "quest" is conducted in a well-equipped and well-tested laboratory, in which philological knowledge is made highly functional to the expression of human feelings. This is not to be taken as a transplant of cultured technical exercise onto the primordial fabric of dialect, because every dialect, the one from Casacalenda included, has its rhythms, its pauses, its high and low tones, its measures and its rhymes: it is up to the poet to exploit its intrinsic strength, with his philologist's "trade" above all. I thus confirm what I already had occasion to write regarding these "songs": "The poet has avoided the objective risk of 'cultured' thinking translated into vernacular, even in those more complex inspirational moments, apparently extraneous to the primitiveness of the ideological, emotional and verbal construct of the simple humanity of a rural, or at least provincial, universe. He has dug instead into the virgin soil of a memory/root to rediscover a 'belonging', even linguistic, that maturity,

maturità, l'esperienza e la decantazione prodotta dalla lontananza hanno non contaminata, bensì sublimata e riattualizzata". Se da una parte, dunque, il poeta ha tenacemente e rigorosamente voluto rispettare il codice lessicale, fonico, semantico e ritmico dell'eloquio vernacolare nella sua più autentica struttura, d'altra parte egli ha fatto ricorso alle più raffinate tecniche retoriche della poetica contemporanea. Tale simbiosi, di difficilissima realizzazione, pone l'opera poetica dialettale di Giose Rimanelli come punto d'arrivo della produzione molisana in un raccordo passato-presente che costituisce anche una sicura base indicativa per sviluppi futuri.

Giambattista Faralli

Nota bio-bibliografica

Giose Rimanelli, nato a Casacalenda nel 1926, vive da oltre un trentennio negli Stati Uniti dove ha insegnato in diverse università: Yale, Los Angeles, Albany. Affermatosi come uno dei più interessanti giovani narratori italiani negli anni Cinquanta, pubblicando romanzi come *Tiro al piccione*, (Milano, 1953, nuova edizione, Torino, 1991), *Peccato originale* (Milano, 1954); *Biglietto di terza* (Milano, 1958), *Una posizione sociale* (Firenze, 1959); svolge anche un'intensa attività di pubblicitista, con qualche impegno nel cinema come sceneggiatore. L'anticonformismo, il disadattamento e l'assenza di cautela rispetto alla società letteraria, culminati nella pubblicazione del pamphlet *Il mestiere del furbo* (Milano, 1959), lo costringono ad emigrare negli USA dove deve costruirsi una nuova lingua oltre che una nuova vita. Il filo con la madre patria e con la lingua e cultura italiana è tenuto negli anni Sessanta attraverso la poesia in lingua: *Carmina blabla* (Padova, 1967), *Monaci d'amore medievali* (Roma, 1967); mentre intensa è la creatività narrativa segnata da forte sperimentalismo e che solo in minima parte ha visto la luce: *Graffiti*, (Isernia, 1977), *Il tempo nascosto tra le righe* (Isernia, 1986).

Il recupero esistenziale e memoriale del Molise, prima attraverso l'autobiografia romanzata, *Molise Molise* (Isernia, 1979), poi con la poesia in lingua *Arcano* (Salerno, 1990), lo ha obbligatoriamente riportato al dialetto, privilegiando soprattutto il modello della canzone dialettale (*Moliseide*, Campobasso, 1990).

Tutti i testi sono stati tratti da *Moliseide*.

Le traduzioni in lingua sono dell'autore.

experience, and the filter of distance have not contaminated, but sublimated and reactualized.⁹ If on the one hand, therefore, the poet has shown to possess a tenacious and rigorous respect for the lexical, phonetic, semantic and rhythmic code of vernacular speech in its most authentic structure, on the other hand he has made use of the most refined rhetorical techniques of contemporary poetry. Such a symbiosis, extremely difficult to accomplish, places Rimanelli's poetic work in dialect at the point of arrival of Molisan production, in a past-present continuum which also constitutes the basis for future developments.

Giambattista Faralli

Bio-bibliographical Note

Giose Rimanelli was born in Casacalenda in 1926 and has been living in the United States for the past thirty years, where he has taught in several universities: Yale, Los Angeles, Albany. Having become known as one of the most interesting young Italian writers of the Fifties with the publication of novels such as *Tiro al piccione* (Pigeon Shooting, Milan, 1953, 2nd edition Turin, 1991); *Peccato originale* (Original Sin, Milan, 1954); *Biglietto di terza* (Third-class Ticket, Milan, 1958); *Una posizione sociale* (A Social Position, Florence, 1959); he has contributed regularly to periodicals and journals, with an occasional foray into cinema as a screenwriter. His non-conformism, maladjustment and lack of caution with respect to literary society, which culminated in the publication of the pamphlet *Il mestiere del furbo* (The Wily Trade, Milan, 1959), forced him to emigrate to the U.S., where he must rebuild not only a new life but a new language as well. The link with his mother country and with Italian culture and language is retained in the Sixties through his poetry in Italian: *Carmina blabla* (Padova, 1967), *Monaci d'amore medievali* (Medieval Monks of Love, Rome, 1967); on the other hand intense is his narrative creativity, marked by a forceful experimentation, only a very small part of which has seen the light of publication: *Graffiti* (Isernia, 1977), *Il tempo nascosto tra le righe* (Time Hidden Between the Lines, Isernia, 1986).

The existential and memorial recovery of Molise, first through a fictionalized autobiography, *Molise Molise* (Isernia, 1979), then with the Italian poetry of *Arcano* (Salerno, 1990), has unavoidably brought him back to dialect, with a marked preference for the dialect song (*Moliseide*, Campobasso, 1990).

All texts are taken from *Moliseide*.

Italian translations are by the author.

A vije du Molise

Quanne t'èzzicche a i vríte du pènzíere
 e fòre chiagne u sole, ze fa' nòtte,
 u sanghe te ze chiátte, sie' strèniére:
 a vie da terre tíje dónde sta'?

Chiàne te fie' li cunte: dunduléja
 u tiémpe ch'è pèssate 'nnanz'èll'uócchie;
 n'ganne te zómp'u córe: nazzèchéje
 addóre du Molise, che vuo' fa'?

A vije du Molise è dóce dóce,
 z'èllónghe pe' li munti e 'ngòpp'i hiúme.
 Ze védène i pèjshe fatt'èccroce
 e u córe z'èddècréje, vo' chènta'.

Siénte nè vècchie vóce che te chiamo
 du scurdèle da fònte, da li frunne.
 U suónn'è state luónghe, nu strèfunne,
 mè mo' sie' rêmènute pe' resta'?

Molise, Molise: sie' càrde e surrísse;
 me so' mbambèlíte de càlle, de frídde.
 Molise, Molise: sie' hiure e surrísse,
 stu córe me vátte, te viénghe a vèscià.

Termoli, 3 agosto 1983

La via del Molise Quando ti accosti ai vetri del pensiero / e fuori piange il sole, si fa notte, / il sangue ti si ghiaccia, sei straniero: / la via della terra tua dove sta'? / Piano ti fai i conti: dondola / il tempo ch'è passato innanzi agli occhi. / In gola ti salta il cuore: ondeggia / l'odore del Molise, che vuoi fare? / La via del Molise è dolce dolce, / s'allunga per i monti e sopra i fiumi. / Si vedono i paesi fatti a croce / e il cuore ti s'inebria, vuol cantare. / Senti una vecchia voce che ti chiama / dal buio della fonte, dalle fronde. / Il sonno è stato lungo, uno sprofondo, / ma adesso sei tornato per restare? / Molise, Molise: sei cardo e sorriso; / mi sono stordito di caldo, di freddo. / Molise, Molise: sei fiore e sorriso. / Questo cuore mi batte, vengo a baciarti.

The Road to Molise

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

Slowly you start to count: the time gone by
before your eyes, begins to waver.
Your heart jumps in your throat: Molise's
scent sways gently along, what can you do?

The road to Molise is sweet as honey,
it stretches across mountains, over rivers.
You can see the towns in shape of crosses
and the heart rejoices, wants to sing.

And you hear an ancient voice that calls you
from the dark of the fountain, from the branches.
The sleep has been too long, the deepest sinking,
but now that you've come back, will you remain?

Molise, Molise: you're thistle and smile;
I've become dazed with heat and with cold.
Molise, Molise: you're flower and smile,
my heart runs wild, I'm coming to kiss you.

Termoli, August 3, 1983

(Tr. Luigi Bonaffini)

Molise mio

U còre tréme,
 i suonne so' bbrèsciate,
 tant'anne so' pèssate:
 te vuóglie sembe bbéne,
 Molise mio.

U còre vòle,
 te còrr'èncòr' èppriésse,
 sie' tu che t'èddèriésse:
 te vuóglie sembe bbéne,
 Molise mio.

U còre móre
 pa'móre che te pòrte.
 Molise, sie' nè sòrte:
 te vuóglie sembe bbéne.

So' jute 'nnante,
 so' jut'èrrete.
 Haj vist'u munne,
 Haj vist'u funne.

So' state triste,
 so' state fòrte.
 Haj vist'a mòrte:
 so' figlie a tté,
 Molise mio.

Albany, New York, 7 settembre 1983

Molise mio Il cuore trema, / i sogni son bruciati, / tant'anni son passati: / ti voglio sempre bene, / Molise mio. / Il cuore vola, / ti corre ancora appresso, / sei tu che ti allontani: / ti voglio sempre bene, / Molise mio. / Sono andato avanti, / sono andato indietro. / Ho visto il mondo, / ho visto il fondo. / Sono stato triste, / sono stato forte. / Ho visto la morte: / sono figlio a te, / Molise mio. / Il cuore muore, / per l'amore che ti porta. / Molise, sei una sorte: / ti voglio sempre bene.

My Molise

My heart trembles,
my dreams have burned away,
so many years have passed:
I love you as much as always.

My heart flies,
it still runs after you,
but it's you who draw away:
I love you as much as always.

My heart dies
of love for you today.
Molise, you're my destiny.
I love you as much as always.

I have gone forward,
I have gone backward.
I've seen the world,
I have touched bottom.

I have been sad,
I have been strong.
I have seen death:
I am your son,
my Molise

Albany, New York, September 7, 1983

(Tr. Luigi Bonaffini)

U chemmiente

Dént' u vòsche
 dent' u scúrdèle,
 'n miézz' i vasce
 che vèrrèjène,
 dént' a musèche
 che zzèrréje
 cant' u còre
 da mèrèje. . .

Elle sòtte
 nu Molise
 (com' èmpise
 nè quèlline)
 nu Chèmmiènte
 zè strèscine
 tutt' a ggènte
 de stu munne.

Là ze magne
 cu zèffunne,
 là ze sòne
 ca rèjèlle;
 pur' i surge
 tènn' i puce:
 'mbrén' u mule,
 pass' a néglie.

Il Convento Dentro il bosco / dentro il buio, / in mezzo ai baci / che sibilano, / dentro la musica / che ronza / canta il cuore / dal fresco. . . / Là sotto / nel Molise / (come appeso / alla collina) / un Convento / si trascina / tutta la gente / di questo mondo. / Là si mangia / con abbondanza, / là si suona / con il vento; / pure i sorci / hanno le pulci: / impregna il mulo, / passa la nebbia.

The Convent

In the forest
 in the dark
 amid kisses
 with their hisses
 in the music
 with its whistling
 the heart sings
 from the shade. . .

Over there
in Molise
(almost hanging
on a hill)
there's a Convent
that can fill
all the people
of this world

There you eat
all you want,
you play music
with the wind;
even mice
can carry fleas:
mules get pregnant
the fog lifts.

Jam'è spréme
 nu Chèmmiènte
 tutt'a fréfe
 de nu viérne.
 J' t'ètténde
 puz'e rēcchie,
 siént'u piétte
 ch'è vèlliènte

Dént'u vòsche
 dént'u scurdèle,
 'n miézz'i vase
 che vèrrèjène,
 dént'a musèche
 che zzèrrèje
 cant'u còre
 da mèrèje. . .

Albany, New York, 28 novembre 1983

Andiamo a spremere / nel Convento / tutta la febbre / di un inverno. / Io ti tocco / polsi e orecchie, / senti il
 petto / ch'è bollente. / Dentro il bosco / dentro il buio, / in mezzo ai baci / che sibilano, / dentro la musica
 / che ronza / canta il cuore / dal fresco. . .

Let's go squeeze
in the convent
all the fever
of the winter.
When I touch
your ears and wrists,
feel my chest
how hot it burns

In the forest
 in the darkness
 amid kisses
 with their hisses
 in the music
 with its whistling
 the heart sings
 from the shade. . .

Albany, New York, November 28, 1983

(Tr. Luigi Bonaffini)

Doce e' a voce sije

Dóce è a vóce sije quanne me parle
da' chiáte d'acque dov'ije me spècchie.

Dóce è a vóce sije quanne me còglie
u tiémpe ch'haje misse pe' rèccoglie.

Dóce è a vóce sije quanne me svèste
a sére che m'èddòrme pa' fètije.

Dóce è a vóce sije quanne me suónne
ch'è fènut'u munne, ce sém'èmpíse.

Dóce è a vóce sije quanne me díce
ca móre è sule quille che ce rèste.

Albany, New York, 4 dicembre 1983

Dolce è la voce sua Dolce è la voce sua quando mi parla / dallo specchio d'acqua dov'io mi specchio. / Dolce è la voce sua quando m'accorgo / del tempo che ho impiegato per raccogliere. / Dolce è la voce sua quando mi svesto / la sera che m'addormento per la fatica. / Dolce è la voce sua quando mi sogno / ch'è finito il mondo, ci siamo appesi. / Dolce è la voce sua quando mi dice / che l'amore è solo quello che ci resta.

Soft Is Her Voice

Soft is her voice when she starts to speak
from the pool of water that reflects me.

Soft is her voice when I begin to see
the time that has taken me to harvest.

Soft is her voice when I get undressed
and fall asleep bone-weary in the night.

Soft is her voice when I start to dream
the world has ended, we hang by the neck.

Soft is her voice when she starts to tell me
that love is the only thing that we've got left.

Albany, New York, December 4, 1983

(Tr. Luigi Bonaffini)

Cartelline du' molise

A luce du mare
 z'enzàcche dént'i scure da fènestre
 e tégn'a stanze de quèlure tiènère.
 Errét'a scrìvènje de lègnose
 che 'ngoppe te'nu vase de quèruòfene
 te ce sta' ssèttàte Mèrijèndónie:
 né gévènétte che l'hann'ènzègnate
 è rèmenerzène chi mane <n zìne
 e nèn léteccà maje cu nissciune.

Pur'i préte tenn'i hiure,
 pur'i ciélle vònn'i ciéle.
 Pure nuje stéme sule
 'ngopp'a réne de stu mare.
 Nèn te pòzze fa'a móre,
 nèn te pòzze fa' quèntiènte,
 mè te pòzze fa' svèrià:
 J' te pòzze pur'èrà.

Cartolina del Molise La luce del mare / s'infiltra nelle persiane della finestra / e tinge la stanza di colori teneri. / Dietro la scrivania di legname / che sopra tiene un vaso di garofani / ti ci sta seduta Mariantonia: / una giovanetta a cui hanno insegnato / di starsene con le mani sul grembo / e a non litigare mai con nessuno. / Anche le pietre hanno i fiori, / anche gli uccelli vogliono i cieli. / Noi pure siamo soli / sulla rena di questo mare. / Non ti posso far l'amore, / non ti posso far contento, / ma ti posso far svariare: / io ti posso pure amare.

Molise Postcard

The light of the sea
filters through the window blinds
and paints the room with soft colors.
Behind the wooden desk -
with a pot of carnations on top -
is seated Mariantonia:
a girl who has been taught
to stay with her hands in her lap
and never quarrel.

Even stones have flowers,
even birds want the sky.
We also stand
alone on the sand
of this sea.
I cannot make love to you,
I cannot make you happy,
but I could ease your mind:
maybe I can even love you.

Che ne sie' de té èmmé
 se n'è còse de vedérce?
 Pur'ì prète tèn'n'ì hiure,
 pur'ì ciélle vònn'ì ciéle.
 J' te pòzze fa' chentà'
 se t'èbbacce dent'u suónne.
 J' te chiamo, tu nèn siénte:
 j' te pòzze pur'èrà.

A luce du mare
 ze pòse 'ngopp'a skjne da gèraffe
 che sóle sóle ze ne sta''mpègliàte
 che nu sèrrise strane dént'a vòcche,
 che nè scèntille mórte dént'èlluòcchie
 come so' tutt'ì còse de sti case.
 A ggènte pass'e fischie, mè nèn tràscie
 che u chiuse te' n'èddóre de mègagne.
 A Mèrijèndònie a vòce i rèste n'ganne.

Pompano Beach, Florida, 28 febbraio 1984

Che ne sai di te e me / se non è il caso di vederci? / Anche le pietre hanno i fiori, / anche gli uccelli vogliono
 i cieli. / Io ti posso far cantare / se t'abbraccio dentro il sonno. / Io ti chiamo, tu non senti: / io ti posso
 pure amare. / La luce del mare / si posa sopra la schiena della giraffa / che sola sola se ne sta impagliata /
 con un sorriso strano dentro la bocca, / con una scintilla morta dentro l'occhio / come son tutte le cose di
 queste case. / La gente passa e fischia, ma non entra, / ché il chiuso ha un odore d'inganno. / A Mariantonìa
 la voce le resta in gola.

What do you know about you and me,
if we should see each other?
Even stones have flowers,
even birds want the sky.
I can make you sing a song
if I embrace you in your sleep.
You don't hear me when I call:
maybe I can even love you.

The light of the sea
rests on the back of a stuffed giraffe
that stands all alone,
with a strange smile on its lips,
with a dead spark in its eyes:
like everything else inside this house.
People pass and whistle, but don't enter,
a shuttered place has the smell of mistrust.
Mariantonia's voice sticks in her throat.

Pompano Beach, Florida, February 28, 1984

(Tr. Luigi Bonaffini)

Blues della Kawasaki

M'hàgne ditte stàtt'èccòrte,
 vâce chiane.
 M'hàgne ditte tu vuo' còrre,
 tu sie' strane.
 M'hàgne ditte fatt'i cunte,
 quíst'è scritte.
 M'hàgne ditte tu sie' pazze,
 nèn tie' sale.
 Ze po' chiagne nu mésàle?
 N' ze po' chiagne nu mésàle.

*In un mondo di lumache
 vince solo Kawasaki.*

O San Parde dill'a ffiglième
 ch'à jì chiane.
 Quill'èscappe com'u pèsce
 da li mane.
 Me ze fèrme tutt'u hiare
 dént'a vòcche.
 E' ste màchène cu dduj ròte,
 fatte come 'n anémale
 che me jètte tutt'u còre
 nu zènale.

*In un mondo di lumache
 vince solo Kawasaki.*

Blues della Kawasaki M'hanno detto stai attento, / vacci piano. / M'hanno detto tu vuoi
 correre, / tu sei strano. / M'hanno detto fatti i conti, / questo è scritto. / M'hanno detto tu sei pazzo, / non
 hai sale. / Si può piangere nella tovàglia? / Non si può piangere nella tovàglia. / In un mondo di lumache
 / vince solo Kawasaki. / O San Pardo di' a mio figlio / che deve andarci piano. / Quello scappa come il
 pesce / dalle mani. / Mi si ferma tutt' il fiato / nella bocca. / E' questa macchina con due ruote, / fatta come
 un animale, / che mi butta tutt' il cuore / nel grembiale. / In un mondo di lumache / vince solo Kawasaki.
 /

Kawasaki Blues

They said to me be careful,
take it easy.
They said you want to race,
you are weird.
They said think it over
this is written.
They said to me you're crazy,
you have no brains.
Can you cry on the tablecloth?
You can't cry on the tablecloth.

*In a world of snails
only Kawasaki wins.*

O Saint Pardo tell my son
he should go slow.
He slips right through your fingers
like an eel.
I'm so scared I cannot breathe,
my mouth is dry.
This machine that has two wheels,
like an animal,
makes my heart sink and drop down
into my apron.

*In a world of snails
only Kawasaki wins.*

M'hàne ditte lass'ì còrze,
 vinn' u sale.
 M'hàne ditte jètt' u sànghe,
 pòrt' u pane.
 M'hàne ditte fatte furbe,
 màgne e àle.
 M'hàne ditte dént' i curve
 tuórze u male.
 ze po' chiàgne nu mésàle?
 N' ze po' chiàgne nu mésàle.

*In un mondo di lumache
 vince solo Kawasaki.*

O San Parde dill' a ffiglième
 ch' à jì chiane.
 Quíll' èscape com' u pèsce
 da li mane.
 Me ze fòrme péne e rràje
 dént' u piétte.
 E' ste màchène cu dduj róte,
 fatte cóme 'n anèmale
 che m' èsghiànghe pu rëmóre
 com' u mare.

*In un mondo di lumache
 vince solo Kawasaki.*

M'hanno detto lascia le corse, / vendi il sale. / M'hanno detto butta il sangue, / porta il pane. / M'hanno detto fatti furbo, / mangia e sbadiglia. / M'hanno detto nelle curve / ci vai male. / Si può piangere nella tovàglia? / Non si può piangere nella tovaglia. / In un mondo di lumache / vince solo Kawasaki. / O San Pardo di' a mio figlio / che deve andarci piano. / Quello scappa come il pesce / dalle mani. / Mi si forma pena e rabbia / dentro il petto. / E' questa macchina con due ruote, / fatta come un animale, / che mi sbianca col rumore / come il mare. / In un mondo di lumache / vince solo Kawasaki.

They said to me don't race,
go sell salt.
They said to me sweat blood,
carry bread.
They said to me get smart,
eat and yawn.
They said you'll get in trouble
in the turns.
Can you cry on the tablecloth?
You can't cry on the tablecloth.

*In a world of snails
only Kawasaki wins.*

O Saint Pardo tell my son
he should go slow.
He slips right through your fingers
like an eel.
It hurts so much inside,
I'm so mad.
This machine that has two wheels,
like an animal,
with its noise has made me white
like the sea.

*In a world of snails
only Kawasaki wins*

Mamme mije t'haj sèntute:
 tu sie'a sole che me chiamo.
 J' me tiènghe 'n mócche u sóle
 quànne vóle jànne chiàne.
 J' so' sane quànne guíde
 dént'i curve st'anémale.
 Mamme mije, ze po' chiàgne?
 N' ze po' chiàgne nu mèsàle.

*In un mondo di lumache
 vince solo Kawasaki.*

O San Parde dill'a ffiglième
 ch'à jì chiane.
 Quill'èscappe com'u pesce
 da li mane.
 I' me mette dent'u liétte,
 stónghe male.
 E' ste màchène cu dduj róte,
 fatte come 'n anémale
 che me jètte tutt'u córe
 nu zènale.

*In un mondo di lumache
 vince solo Kawasaki.*

Termoli, 4 maggio 1984

Madre mia t'ho sentita: / sei la sola che mi chiama. / Io mi tengo in bocca il sole / quando volo andando piano. / Sono sano quando guido / nelle curve quest'animale. / Madre mia si può piangere? / Non si può piangere nella tovaglia. / In un mondo di lumache / vince solo Kawasaki. / O San Pardo di' a mio figlio / che deve andarci piano. / Quello scappa come il pesce / dalle mani. / Io mi metto dentro il letto / ché sto' male. / É questa macchina con due ruote, / fatta come un animale, / che mi butta tutto il cuore / nel grembiale. / In un mondo di lumache / vince solo Kawasaki.

Mother, mother yes I heard you:
you're the only one who calls me.
In my mouth I hold the sun
when I fly as I go slow.
I feel healthy when I round
the turns astride this animal.
Mother, mother, can you cry?
You can't cry on the tablecloth.

*In a world of snails
only Kawasaki wins.*

O Saint Pardo tell my son
he should go slow.
He slips right through your fingers
like an eel.
I'll have to go to bed,
I don't feel well.
This machine that has two wheels,
like an animal,
makes my heart drop, flings it down
into my apron.

*In a world of snails
only Kawasaki wins.*

(Tr. Luigi Bonaffini)

Settembre

Settembre:
 cu frísche e cu sóle
 ce puórte
 rèstúcce bbrèsciàte,
 ‘n èddóre
 de viént’èrrèsciàte
 e u mmuste:
 mbrìechízie d’annàte.
 Settembre:
 nè scàle che scégne,
 ‘n amíche che pàrte.
 Settembre:
 pènzíere che vóle,
 rèquórde e quènzuoóle...

Settembre:
 ze stócche nu càcchie
 dell’uvve,
 ze pòrte nè céste
 ca grásce.
 A ggènte fètíje,
 ze pásce
 prijézze pi’ rúvve.
 Settembre:
 nè scàle che scégne,
 ‘n amíche che pàrte.
 Settembre:
 pènzíere che vóle,
 rèquórde e quènzuoóle...

Settembre Settembre: / col fresco e col sole / ci porti / stoppie bruciate, / un odore / di vento affumicato / e il mosto: / ubriacatura dell’annata. / Settembre: / una scala che scende, / un amico che parte. / Settembre: / pensiero che vola, / ricordo e consolo... / Settembre: / si stacca un grappolo / d’uva, / si porta una cesta / con l’abbondanza. / La gente lavora, / si pasce / gioia per i vicoli. / Settembre: / una scala che scende, / un amico che parte. / Settembre: / pensiero che vola, / ricordo e consolo...

September

September:
with the cool and the sun
you bring us
burned stubbles,
a smell
of smoky wind
and grape must:
drunkenness of the year.
September:
a stair that comes down,
a friend who leaves.
September:
thought that flies,
memory and comfort...

September:
you pick a cluster
of grapes,
you carry a basket
full to the brim.
People work hard,
you graze
joy in the alleyways.
September:
a stair that comes down,
a friend who leaves.
September:
thought that flies,
memory and comfort.

Settèmbre:
 mo' càsche nè fòglie
 da chiànte
 ch'ha viste bbrècciàte
 (nu juórne
 de suónne squèrdàte)
 dduj còre
 che z'èrèn'èmate.

Settèmbre:
 nè scàle che scégne,
 'n amíche che pàrte.

Settèmbre:
 pènzíere che vóle,
 rèquórde e quènzuoóle...

Settèmbre:
 i ciélle so' pàzze
 nu ciéle.
 U hiúme z'èngròsse
 de lóte.

U viérne è mmènúte,
 ze póte:
 u múnn'è nu véle.

Settèmbre:
 nè scàle che scégne,
 'n amíche che pàrte.

Settèmbre:
 pènzíere che vóle,
 rèquórde e quènzuoóle...

Settembre: / ora cade una foglia / dalla pianta / che ha visto abbracciati / (un giorno / di sogni dimenticati)
 / due cuori / che s'erano amati. / Settembre: / una scala che scende, / un amico che parte. / Settembre: /
 pensiero che vola, / ricordo e consolo... / Settembre: / gli uccelli sono pazzi / nel cielo. / Il fiume s'ingrossa
 / di fango. / L'inverno è arrivato, / si pota: / il mondo è un velo. / Settembre: / una scala che scende, / un
 amico che parte. / Settembre: / pensiero che vola, / ricordo e consolo...

September:
a leaf now falls
from a tree
that saw the embrace
(a day
of dreams forgotten)
of two hearts
that had loved.

September:
a stair that comes down,
a friend who leaves.

September:
thought that flies,
memory and comfort.

September:
the birds have gone mad
in the sky.

The river swells
full of mud.

Winter has come,
and they are pruning:
the world is a veil.

September:
a stair that comes down,
a friend who leaves.

September:
thought that flies,
memory and comfort...

Settèmbre:
 sié cóme nè spóse
 – cchiú belle
 de quànn'ha sènnàte
 u juórne
 ch'èvésse spèsàte –.
 Sié muólle
 de dóce pèssàte.
 Settèmbre:
 nè scàle che scégne,
 'n amíche che pàrte.
 Settèmbre:
 pènzíere che vóle,
 rèquórde e quènzuoóle...

Termoli, 3 settembre 1984

Settembre: / sei come una sposa / più bella / di quando ha sognato / il giorno / che avrebbe sposato . /
 Sei molle / di dolcezza passata. / Settembre: / una scala che scende, / un amico che parte. / Settembre: /
 pensiero che vola, / ricordo e consolo...

September:
you are like a bride
- more beautiful
than when she dreamed
the day
of her wedding.
You're soft
with past sweetness.
September:
a stair that comes down,
a friend who leaves.
September:
thought that flies,
memory and comfort.

Termoli, September 3, 1984

(Tr. Luigi Bonaffini)

Moliseide

U Múnne du Molise sòn'n' i còse
 che fànn'a vite chiéne d'arie fine.
 A ggènt'èrrive e màgne, ze rèpòse
 pènzànnè: "Tènn'u dóce sti mèttine!"
 A Chiàzze garde sèmbè chi z'èspòse
 pèccché te vo' vedé se può chèmpà.

I Juórne du Molise so' brèsciàte
 du sóle che pèzzéje ni rèstúcce.
 Du frísche pàsse chiàne nè jèrnàte:
 u suónne è còm'èccquille di cèllúcce.
 Tie' l'uócchie mièzz'èpiérte e mièzze chiúse
 pèccché tu vuó vedé che ze po' fà.

U Tiémpe du Molise va cu hiúme
 ch'èscégne 'ngiàllènite fin'u màre.
 Z'èspèrde 'n mièzz'i prète di vellúne:
 nèn pòrte cchiú quèttóre, nèn te' spàre.
 Uèlìje de fètìje è nu pèrtúse
 pèccché tu vuo' sèpé ch'èvéme fà.

Termoli, 26 settembre 1984

Moliseide Il Mondo del Molise sono le cose / che fanno la vita piena d'aria fina. / La gente arriva e mangia, si riposa / pensando: "Hanno il dolce queste mattine!" / La Piazza guarda sempre chi si sposa / perchè vuole vederti se puoi campare. / I Giorni del Molise sono bruciati / dal sole che giocherella nelle stoppie. / Dal fresco passa piano una giornata: / il sonno è come quello degli uccellini. / Hai l'occhio mezzo aperto e mezzo chiuso / perchè tu vuoi vedere che si può fare. / Il Tempo del Molise va col fiume / che scende ingiallito fino al mare. / Si disperde in mezzo alle pietre dei valloni: / non porta più anfore, non ha la spara. / Voglia di lavorare è un forellino / perchè tu vuoi sapere che dobbiamo fare.

Moliseide

Molise's World is made of all those things
that fill our lives with the finest air.
People arrive and eat, they rest and think:
"These mornings are a nectar!" And the Square
is always watching who gets married there
because it wants to see if you make do.

Molise's Days are slowly burned away
by the sun that plays in stubble fields.
Lazily in the shade passes the day
and sleep is like the sleep of fledgling birds.
You keep your eyes half-open and half-closed,
because you want to see what you can do.

Molise's Time follows the river's flow
that, yellowish, descends toward the ocean.
It gets lost in the valleys among stones:
It no longer carries jugs, it has no cushion
for the head. Desire to work is a small hole,
because you want to know what we must do.

Termoli, September 26, 1984

(Tr. Luigi Bonaffini)

BIBLIOGRAFIA

Altobello, Giuseppe. *Da lu fronte* (Editrice Colitti, Campobasso, 1918); *Poesie dialettali campobassane* (Editrice Colitti, Campobasso, 1926); *Sonetti molisani*, a cura di Nina Guerrizio (Editrice Lampo, Campobasso, 1982).

Cerri, Giovanni. *I guàie* (Rebellato, Padova, 1959; n. ediz. a cura di Giose Rimanelli, Marinelli, Isernia, 1978).

Cima, Michele. *Trascurze d'anemale* (Campobasso, 1927; n. ediz. Associazione Culturale "Pasquale Vignola", Riccia, 1990); *Spine e sciure* (1928; n. ediz. Lampo Editrice, Campobasso, 1986).

Cirese, Eugenio. *Sciure de fratta* (Campobasso, 1910); *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano* (Editrice Colitti, Campobasso e Isernia, 1910); *La guerra: Discurzi di cafuni* (De Gaglia e Nebbia, Campobasso, 1912); *Ru cantone della fata: Storia de tiempe antiche* (Stabilimento Industriale, Pescara, 1916); *Suspire e risatelle* (Editrice Colitti, Campobasso, 1918); *Gente buona* (Carabba, Lanciano, 1925); *Canzone d'atre tiempe* (Federici, Pesaro, 1926); *La 'lettricità* (Unione Arti Grafiche Abruzzesi, Roma, 1926); *Rugiade* (Marsica, Putaturo, 1933); *Tempo d'allora: figure, storie e proverbi* (Petrucciani, Campobasso, 1939); *Lucecabelle* (Bardi, Roma, 1951); *Canti popolari del Molise, Vol. I* (Nobili, Rieti, 1953); *Poesie molisane* a cura di A. M. Cirese, Sciascia, Caltanissetta, 1955); *Canti Popolari del Molise, Vol. II* (A cura di A. M. Cirese, Nobili, Rieti, 1957).

Guerrizio, Nina. *Sciure de carde* (Campobasso, 1956); *Viente de vòria* (Quadrivio, Lanciano, 1960); *A tu pe tu c'u cieie* (Campobasso, 1966); *Pagliare 'e fantasie* (Quaderni di Dimensioni, Lanciano, 1969); *Alla luce della Fede* (Campobasso, 1984); *Tutte le poesie* (Editrice Lampo, Campobasso, 1987).

BIBLIOGRAPHY

Altobello, Giuseppe. *Da lu fronte* (Campobasso: Editrice Colitti, 1918); *Poesie dialettali campobassane* (Campobasso: Editrice Colitti, 1926); *Sonetti molisani*, ed. Nina Guerrizio (Campobasso: Editrice Lampo, 1982).

Cerri, Giovanni. *I guàie* (Padua: Rebellato, 1959; 2nd ed. edited by Giose Rimanelli, Isernia: Marinelli, 1978).

Cima, Michele. *Trascurze d'anemale* (Campobasso, 1927; 2nd ed. Riccia: Associazione Culturale "Pasquale Vignola" 1990); *Spine e sciure* (1928; 2nd ed. Campobasso: Lampo Editrice, 1986).

Cirese, Eugenio. *Sciure de fratta* (Campobasso: 1910); *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano* (Campobasso & Isernia: Editrice Colitti, 1910); *La guerra: Discurzi di cafuni* (Campobasso: De Gaglia e Nebbia, 1912); *Ru cantone della fata: Storia de tiempe antiche* (Pescara: Stabilimento Industriale, 1916); *Suspire e risatelle* (Campobasso: Editrice Colitti, 1918); *Gente buona* (Lanciano: Carabba, 1925); *Canzone d'atre tiempe* (Pesaro: Federici, 1926); *La 'ettricità* (Rome: Unione Arti Grafiche Abruzzesi, 1926); *Rugiade* (Putaturo: Marsica, 1933); *Tempo d'allora: figure, storie e proverbi* (Campobasso: Petrucciani, 1939); *Lucecabelle* (Rome: Bardi, 1951); *Canti popolari del Molise, Vol. I* (Rieti: Nobili, 1953); *Poesie molisane* ed. A. M. Cirese, Caltanissetta: Sciascia, 1955); *Canti Popolari del Molise, Vol. II* (ed. A. M. Cirese, Rieti: Nobili, 1957).

Guerrizio, Nina. *Sciure de carde* (Campobasso: 1956); *Viente de vòria* (Lanciano: Quadrivio, 1960); *A tu pe tu c'u ciele* (Campobasso: 1966); *Pagliare 'e fantasie* (Lanciano: Quaderni di Dimensioni, 1969); *Alla luce della Fede* (Campobasso: 1984); *Tutte le poesie* (Campobasso: Editrice Lampo, 1987).

- Jovine, Giuseppe. *La poesia di Albino Pierro* (Edizioni Il Nuovo Cracas, Roma, 1965); *Lu pavone* (Adriatica Editrice, Bari, 1970; II ed. Edizioni Enne, Campobasso, 1983); *La Luna e la montagna* (Adriatica Editrice, Bari, 1972); *Tra il Biferno e la Moscova* (Cartia Editore, Roma, 1975); *Benedetti Molisani* (Edizioni Enne, Campobasso, 1979); *Marcello Scarano e la sua pittura*, con Alberindo Grimani (Scarano Editore, Campobasso, 1986); *La sdrenga* (Edizioni Enne, Campobasso, 1990); *Cento proverbi di Castelluccio Acquaborrana* (Edizioni Enne, Campobasso, 1991); *Chi sa se passa u' Patraterne* (Edizioni Il Ventaglio, Roma, 1992).
- Rimanelli, Giose. *Tiro al piccione* (Mondadori, Milano, 1953; Einaudi, Torino, 1991); *Peccato originale* (Mondadori, Milano, 1954), *Biglietto di terza* (Mondadori, Milano, 1958); *Una posizione sociale* (Vallecchi, Firenze, 1959); *Il mestiere del furbo* (Sugar, Milano, 1959); *Tè in Casa Picasso* ("Il Dramma", Torino, 1961); *Lares* ("Il Dramma, Torino, 1962); *Il corno francese* ("Il Dramma", Torino, 1962); *Modern Canadian Stories* (Ryerson Press, Toronto, 1966); *Carmina Blabla* (Rebellato, Padova, 1967); *Monaci d'amore medievali* (Trevi, Roma, 1967); *Tragica America* (Immordino, Genova, 1968); *Poems Make Pictures Pictures Make Poems* (Pantheon Books, New York, 1971); *Italian Literature: Roots and Branches* (Yale University press, New Haven, 1975); *Graffiti* (Marinelli, Isernia, 1977); *Molise Molise* (Marinelli, Isernia, 1979); *Il tempo nascosto tra le righe* (Marinelli, Isernia, 1986); *Arcano* (Edisud, Salerno, 1989); *Moliseide* (Peter Lang, New York, 1991).
- Sassi, Domenico. *A storia de Sande Lé* (Campobasso, 1928; reprint Edizioni Enne, Campobasso, 1985).
- Trofa, Luigi Antonio. *Rime allegre* (Campobasso, 1928); *Vita paesana...Com'era una volta* (Campobasso, 1935); *Pampuglie* (a cura di Mario Trofa, Cassa di Risparmio Molisana, 1973).

Jovine, Giuseppe. *La poesia di Albino Pierro* (Rome: Edizioni Il Nuovo Cracas, 1965); *Lu pavone* (Bari: Adriatica Editrice, 1970; 2nd ed. Campobasso: Edizioni Enne, 1983); *La Luna e la montagna* (Bari: Adriatica Editrice, 1972); *Tra il Biferno e la Moscova* (Rome: Cartia Editore, 1975); *Benedetti Molisani* (Campobasso: Edizioni Enne, 1979); *Marcello Scarano e la sua pittura*, with Alberindo Grimani (Campobasso: Scarano Editore, 1986); *La sdrenga* (Campobasso: Edizioni Enne, 1990); *Cento proverbi di Castelluccio Acquaborrana* (Campobasso: Edizioni Enne, 1991); *Chi sa se passa u' Patraterne* (Rome: Edizioni Il Ventaglio, 1992).

Rimanelli, Giose. *Tiro al piccione* (Milan: Mondadori, 1953; Turin: Einaudi, 1991); *Peccato originale* (Milan: Mondadori, 1954), *Biglietto di terza* (Milan: Mondadori, 1958); *Una posizione sociale* (Firenze: Vallecchi, 1959); *Il mestiere del furbo* (Milan: Sugar, 1959); *Tè in Casa Picasso* (Turin: "Il Dramma", 1961); *Lares* (Turin: "Il Dramma", 1962); *Il corno francese* (Turin: "Il Dramma", 1962); *Modern Canadian Stories* (Toronto: Ryerson Press, 1966); *Carmina Blabla* (Padua: Rebellato, 1967); *Monaci d'amore medievali* (Rome: Trevi, 1967); *Tragica America* (Genoa: Immordino, 1968); *Poems Make Pictures Pictures Make Poems* (New York: Pantheon Books, 1971); *Italian Literature: Roots and Branches* (New Haven: Yale University press, 1975); *Graffiti* (Isernia: Marinelli, 1977); *Molise Molise* (Isernia: Marinelli, 1979); *Il tempo nascosto tra le righe* (Isernia: Marinelli, 1986); *Arcano* (Salerno: Edisud, 1989); *Moliseide* (New York: Peter Lang, 1991).

Sassi, Domenico. *'A storia de Sande Lé* (Campobasso: 1928; reprint Campobasso: Edizioni Enne, 1985).

Trofa, Luigi Antonio. *Rime allegre* (Campobasso: 1928); *Vita paesana...Com'era una volta* (Campobasso: 1935; *Pampuglie* (ed. Mario Trofa, Rome: Cassa di Risparmio Molisana, 1973).