



anno VII

numero 1

gennaio-aprile 2009

il cubo

il 996

*Questo numero è stato chiuso
in redazione il 22 marzo 2009.
Il ricordo va al 22 marzo
di cinque anni fa, giorno
della scomparsa
dell'indimenticato
Carlo Muscetta.
Rinnoviamo la memoria
di quel grande studioso
che egli fu con la pubblicazione,
in questo fascicolo,
di una recensione della sua
Antologia minima di traduzioni
da Victor Hugo.*

Editore:

il cubo sas
via Luigi Rizzo 83
00136 Roma
tel. 0639722422
iscrizione ROC n. 17839

www.ilcubo.eu

mail: il996@ilcubo.eu

Direttore

Muzio Mazzocchi Alemanni

Direttore responsabile

Franco Onorati

Comitato di redazione

Eugenio Ragni (caporedattore)
Chiara Marcelli (segretaria di redazione)
Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa,
Fabio Della Seta, Stefania Luttazi, Alighiero Ma-
ria Mazio, Franco Onorati, Marcello Teodonio,
Cesarina Vighy

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

Direzione e Redazione

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

Abbonamenti

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

Modalità di pagamento

Versamento dell'importo sul c/c postale n.
99614000 o accreditato sul c/c bancario n.
650376/37 presso Unipol Banca, entrambi inte-
stati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli".

Le opinioni degli autori impegnano soltanto la
loro responsabilità e non rispecchiano necessa-
riamente il pensiero della Direzione della rivista.
Le collaborazioni sono gratuite e su invito. Il ma-
teriale non viene restituito.

anno VII, numero 1, gennaio-aprile 2009

ISSN 1826-8234

€ 10,00

SOMMARIO

<i>Se l'assessore alla cultura è un leghista ...</i>	5
Lettera aperta all'Assessore alle culture, identità e autonomia della Regione Lombardia ...	6
<i>Sbatti er padre de li santi... sulle pagine del «Times»</i>	
di FRANCO ONORATI	9
Roman todger. <i>Belli nella recensione del «Times Literary Supplement» del 30.I.2009</i>	
DI IAN THOMSON	10
<i>Le proteste dei nostri soci</i>	
di COSMA SIANI E MICHAEL SULLIVAN	12
<i>Predicazione e spirito controriformistico in Belli</i>	
Il valore sociale del messaggio religioso di EDOARDO RIPARI.....	15
<i>I bulli sono stanchi</i>	
Dar Più ar Piotta di TITTY VIGHY	37
<i>Paolo e Francesca a Trastevere</i>	
Sulla traduzione in romanesco della <i>Francesca da Rimini</i> di Silvio Pellico di LAURA BIANCINI	45
Il nuovo Cuore <i>di Mario dell'Arco batte a Roma</i>	
Tra i banchi di scuola con De Amicis e dell'Arco di SIMONETTA SATRAGNI PETRUZZI	55
<i>Profilo di un poeta veneziano dimenticato</i>	
Raffaello Michieli, in arte Rafa di BIANCAMARIA MAZZOLENI	65
<i>Vita e morte di Matamore</i>	
Da Corneille a Gautier di MARIA TERESA LANZA	83
<i>Concordia discors</i>	
Note in margine a due recenti pubblicazioni di GIULIO VACCARO	99

Cronache	
a cura di FRANCO ONORATI	
Assemblea del Centro Studi	111
Pubblicazioni	111
Manifestazioni	112
Attività dei soci	112
Recensioni	
<i>Lessicografia dialettale a Roma:</i>	
<i>il Vocabolario romanesco</i>	
<i>di Filippo Chiappini un secolo dopo</i>	
di L. Ferranti	
di GIULIO VACCARO	113
<i>Poesie</i>	
di Alfredo Nicola (Alfredino)	
di SIMONETTA SATRAGNI PETRUZZI	115
<i>Pinòcchio an piemonteis</i>	
tradotto da G. Griva	
di SIMONETTA SATRAGNI PETRUZZI	117
<i>Introduzione a Laurin Zuan Nardin,</i>	
<i>IL disCORI DAL TIMP</i>	
di ODORICO SERENA	118
<i>Maggio rusticano</i>	
<i>in antico dialetto metaurense</i>	
di S. Balducci	
di ALBERTO D'ALFONSO	124
<i>Dizionario del dialetto ripano</i>	
di A. Rossi	
di ANDREA MONALDI	126
<i>Antologia Minima</i>	
di V. Hugo (nella traduzione di C. Muscetta)	
di ROSALBA GALVAGNO	127
Libri Ricevuti	
a cura di Laura Biancini	135

Se l'assessore alla cultura è un leghista

È accaduto a Milano, la città di Porta, Manzoni, Gadda.

La città amata da Stendhal e Belli.

In quel Piccolo Teatro che Strehler volle si chiamasse “Teatro d'Europa” ha avuto inizio il 5 marzo un ciclo di letture interdialektali intitolato *Volgar'Eloquio*, alla manifestazione, articolatasi fino al 9 di quel mese attraverso numerosi eventi che hanno visto come scenari altri luoghi suggestivi del capoluogo lombardo (il Teatro Dal Verme, la Basilica di San Marco, l'Università Cattolica, il Circolo Filologico Milanese) sono stati invitati esponenti dei principali dialetti italiani.

Tranne il romanesco.

Richiesto di spiegazioni su questa clamorosa esclusione, il curatore dell'iniziativa, Franco Brevini, ha fatto incomprensibile riferimento a obiezioni della “base”.

La base?!

Rigor di logica porta ad escludere che per “base” si intenda in questo caso il pubblico, cui si vorrebbe attribuire una preconcepita ostilità verso i dialetti “non lombardi”: tant'è vero che si sono offerti interventi di dialetti meridionali.

Più facile pensare a una prevenzione di matrice leghista contro Roma e il suo dialetto.

Nell'anno di grazia 2009!

L'episodio meritava una nostra puntualizzazione, che abbiamo affidato alla lettera – che riproduciamo – indirizzata all'assessore Massimo Zanella, preposto alla Cultura (?), Identità, Autonomie della Lombardia (denominazione che è tutto un programma): a lui si deve infatti il patrocinio a *Volgar'Eloquio*; dove *volgar* va inteso nell'accezione comune (che in questo caso sarebbe autoreferenziale) e non in quella linguistica.

N.d.R.

Roma, 4 marzo 2009

LETTERA APERTA ALL'ASSESSORE ALLE CULTURE, IDENTITÀ E AUTONOMIA
DELLA REGIONE LOMBARDIA
MILANO

e, per conoscenza

AL DIRETTORE DEL «CORRIERE DELLA SERA»
MILANO

L'edizione di sabato 28 febbraio u.s. del «Corriere della Sera» ha dato ampio risalto all'iniziativa "Volgar'Eloquio" – patrocinata da codesto Assessorato – destinata a svilupparsi nei giorni dal 5 al 9 marzo.

Spiace constatare che sia negli scritti che figurano nelle pagine 48 e 49 di quel quotidiano sia nei programmi annunciati sia totalmente assente la componente dialettale romanesca.

L'incidentale citazione del sommo Belli che ritroviamo nell'articolo di Cesare Segre è l'unico accenno a tale area: lo scrittore, nell'esemplificare le "varie scuole" dialettali attive nel Novecento non cita quella di Roma, che pure attraverso le opere (per menzionarne alcuni) di Pascarella, Trilussa, Mario dell'Arco e Mauro Marè vanta esiti di riconosciuta eccellenza.

A tale silenzio critico – rilevabile anche nell'intervista a Franco Brevini, curatore dell'iniziativa – corrisponde la mancata previsione di testimonianze romane; e dire che non sarebbero mancati interpreti d'eccezione come Gianni Bonagura e Gigi Proietti, che della letteratura classica e contemporanea in dialetto romanesco sono profondi conoscitori.

Possibile pensare a una banale dimenticanza, nei confronti di una stagione, quella romanesca appunto, che anche grazie al friulano Pasolini e al lombardo Gadda (il quale ultimo si avvalse, per l'utilizzo del romanesco nel suo *Pasticciaccio*, della consulenza dello stesso dell'Arco!) ha avuto, oltre al consenso degli studiosi, anche una grandissima popolarità, propiziata altresì dal cinema?

Più facile pensare a una esclusione intenzionale, ispirata a prevenzioni di matrice "leghista".

Se così fosse, non possiamo che contrapporvi la nostra "equidistanza" culturale, rispettosa di un fenomeno, come quello del dialetto = lingua della poesia, che non tollera ghetti provinciali.

Equidistanza che, attivi come siamo da 15 anni, si è manifestata fin dal nostro primo convegno, dedicato a Pasolini (dicembre 1995), i cui atti sono stati successivamente pubblicati; e che è proseguita e prosegue fino alle più recenti iniziative: come il convegno “Belli a Milano” che abbiamo organizzato (settembre 2007) con la collaborazione del Centro Nazionale di Studi Manzoniani: il poeta romano fu infatti buon viaggiatore e negli anni 1827, 1828 e 1829 soggiornò a Milano, città che amò profondamente.

Da quel convegno, i cui atti stiamo curando, è emerso tra l'altro l'oblio che Milano ha decretato a un suo illustre cittadino, l'architetto Giacomo Moraglia, grande amico di Belli; e ci faremo promotori, assieme alle istituzioni culturali milanesi, di una proposta intesa a dedicare all'artista una memoria nella toponomastica del capoluogo lombardo.

Iniziativa che, lungo l'asse Roma-Milano, è agli antipodi di un'ottica “padana” o “leghista” che dir si voglia.

Ma non possiamo non segnalare altri eventi che ci hanno direttamente o indirettamente coinvolti: proprio da Milano, per i tipi della Mondadori, è partita l'iniziativa di dedicare un monumentale “Meridiano” all'opera poetica di Trilussa, curato nel 2004 da Lucio Felici e Claudio Costa, entrambi membri del nostro sodalizio.

La presentazione della pubblicazione fu occasione dell'allestimento di una mostra all'Accademia di Brera, che documentò il fecondo rapporto di Trilussa con Milano e con l'editore Mondadori.

La stessa casa editrice ha in preparazione una nuova edizione dei Sonetti romaneschi di Belli, per le cure del (bresciano) Prof. Pietro Gibellini, ordinario di letteratura italiana all'Università Ca' Foscari (nonché nostro consocio) e del già citato Lucio Felici.

Ci siamo limitati a poche citazioni, fra le tante possibili, riconducibili alla nostra attività, poche ma sufficienti per marcare le distanze rispetto a “Volgar'Eloquio”.

Distinti saluti

Il Presidente
(Prof. MUZIO MAZZOCCHI ALEMANNI)

Sbatti *er padre de li santi*... sulle pagine del «Times»

DI FRANCO ONORATI

Non so quanti di noi avrebbero scommesso di leggere sulle pagine dell'autorevole «Times Literary Supplement» (TLS) il seguente titolo: *Roman todger*; scoprendo, dopo le prime perplessità, che per i lettori inglesi quel *todger* è uno dei sinonimi dell'organo sessuale maschile, al quale Belli dedica, com'è ben noto, il celebre sonetto *Er padre de li santi*, nel quale snocciola ben 53 varianti (46 dialettali, 7 della lingua colta) per designare l'anzidetto organo. I belliani d'ordinanza e di complemento non hanno che da compiacersi di questa, sia pure incidentale, testimonianza della attualità del nostro Poeta. E per far sì che resti agli atti la circostanza di cui andiamo dicendo, riepiloghiamo succintamente per i nostri lettori i dati salienti dell'articolo.

L'anno scorso esce una raccolta di sonetti belliani tradotti in inglese da Mike Stocks; il supplemento letterario del «Times» ne commissiona la recensione a Jan Thomson, recensione che viene pubblicata il 30 gennaio 2009.

Il caso vuole che il testo cada sotto gli occhi di un paio di lettori agguerriti: di uno, il prof. Michael Sullivan, i nostri soci sentiranno parlare, perché a sua volta è impegnato da tempo nella traduzione dei sonetti del Nostro; giunto finora alla 279ª tappa di questa versione, vedrà pubblicata una selezione di questa sua fatica in una raccolta che stiamo curando e che sottoporremo al Ministero per i Beni e le Attività Culturali per l'anno in corso. Il secondo è il prof. Cosma Siani, esperto di letteratura angloamericana e da tempo nostro collaboratore: a lui sarà affidata la sezione inglese dell'anzidetta raccolta, che ospiterà anche traduzioni in francese, spagnolo, russo e tedesco.

Sullivan e Siani non tardano a reagire vivacemente al contenuto della recensione di Thomson, in cui individuano errori e luoghi comuni; e indirizzano perciò al settimanale inglese due lettere di puntualizzazione, delle quali solo quella di Siani viene pubblicata (forse perché quella di Sullivan era troppo... vivace). L'esito di questa polemica è documentato dalle pagine del TLS che riproduciamo, assieme a un *abstract* in lingua italiana dell'originaria recensione fornitoci dallo stesso Siani, che ringraziamo.

Insomma, che nell'anno di grazia 2009 Belli faccia ancora parlare di sé sulle pagine di una rivista internazionale, non può che farci piacere, nel bene e nel male!

TLS

A. N. Wilson A tea party for G. K. Chesterton
 Hywel Williams Wales has found its Ruskin
 Martin Pugh The life of a Victorian libertine
 Tom Vanderbilt Communism on four wheels

JANUARY 30 2009 No 5522 www.the-tls.co.uk

THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT

UK £2.70 USA \$5.75

On its publication in 1978, Primo Levi's novel *The Wrench* (*La chiave a stella*) was seen as a distinguished contribution to the long tradition of Italian regional and dialect literature. It contained pages of demotically colourful Piedmontese culled from car-repair shops and tinkers' yards on the outskirts of the author's native Turin. Pasolini's dialect-rich Roman novels of the 1950s had been an influence; yet Levi was also familiar with the work of the great nineteenth-century Roman dialect poet Giuseppe Gioacchino Belli, whose sonnets in Roman vernacular mingled scatology with religious themes, death, love and sex. Three years later, by way of homage to Belli, Levi included four of his low-life poems in his anthology of favourite writers, *La ricerca delle radici* (*The Search for Roots*), published in 1981.

In the six years between 1831 and 1837, Belli wrote an astonishing 1,950 sonnets in the coarse-tongued *dialetto romanesco*. The majority were set amid the card sharps, prostitutes and other low-lifers of Rome's Trastevere ("across the Tiber") district, where a monument to the poet stands today. Belli conjured pre-Risorgimento Rome and the life of its common people with journalistic verismo, yet his sonnets were never intended for publication, as Belli feared charges of obscenity. Instead, he circulated them privately in manuscript among a circle of friends and

admirers, including Charles-Augustin Saint-Beuve and Nikolai Gogol. As a poet, Belli was "a rebel to the point of subversion", said Levi, yet he remained a political conservative, who worked as a censor (somewhat hypocritically, given his biting anticlerical verse) for the papal government, and scorned Garibaldi as a red-shirted bogeyman.

Belli upheld the anti-Jacobin ideals of the Papal States, and shortly before his death in 1863, at the age of seventy-two, he asked his friend Monsignor Vincenzo Tizzani (later Bishop of Terni) to burn his Roman poems. Tizzani refused and returned them instead to the poet's son, Ciro Belli, who published a four-volume selection in 1865-6. It was from this severely bowdlerized edition that the first English translations were made, in 1881, by Frances Eleanor Trollope, sister-in-law of the novelist. Trollope was one of the earliest

Roman todger

IAN THOMSON

Giuseppe Gioacchino Belli

SONNETS

Translated by Mike Stocks
 200pp. Oneworld Classics. Paperback, £8.99.
 978 1 84749 011 7

English writers to recognize Belli's importance as a sonnet-writer in the *lingua parlata* of Rome, though what she made of the more bawdy sonnets is not known.

Belli's Roman milieu, with its Caravaggesque gallery of tavern boys, podgy prelates, whores and commen, not surprisingly captivated Anthony Burgess. In his novel *ABBA ABBA* (1977), he created a fictional meeting in Rome between Belli and John Keats, who died in the Piazza di Spagna in 1821. Burgess appended seventy-one of his own translations of Belli, pitched in what he termed "English with a Manchester accent". These are distinguished by an amusingly vulgar coarseness and the odd flight into Miltonic grandeur. Among Belli's other English translators were the American poet William Carlos Williams and the Scottish vernacular poet Robert Garioch, whose posthumous *Complete Political Works* (1983) contains some 120 versions from the *romanesco*.

Now we have sixty new translations by the English poet and novelist Mike Stocks. The naturalistic intensity of the originals is rendered in a vibrant streetwise slang ("todger", "mush", "baccy"), which pungently revivifies the drama of Belli's Rome. Stocks's "Er giorno der giudizio" ("Judgement Day")

opens with four "portly angels" who "plonk" themselves down "at their ease" at the four corners of the earth to "blow their horns", like boozed-up jazzmen. The grand set pieces of Christian theology were dear to Belli, yet there are no heavenly visions in his verse, only humans on the long, dirty pilgrimage of life. "La vita dell'uomo" ("The Life of Man") offers a proto-Beckettian vision of humanity mired in a bog; "after death comes hell - life sucks".

Belli, a poet of unrelieved cynicism, unflinchingly saw and described what was. Yet Stocks's translations of his rich verse occasionally sound more Damon Runyon than Roman ("vamoosed" for "scappò vvia"). Elements of Jamaican patois ("poon-annie" for "gattarola", vagina), however, create a suitably vibrant, twenty-first-century urban edge. "The Father of Saintry Men", for example, lists no fewer than fifty street epithets for penis, ranging from "Mr Big" (a nod to the Los Angeles rapper The Notorious B.I.G.) to "shaft", "dingus" and "wanger".

As a collection of vignettes from the Roman underworld, Belli's sonnets foreshadowed the naturalist experiments of Zola and Joyce a century later. The voice of ordinary Romans had been transcribed "to the point of ventriloquism", said Primo Levi, and Mike Stocks is to be congratulated on his handling of a verse which does not lend itself at all easily to translation.

**BELLI NELLA RECENSIONE DEL «TIMES LITERARY SUPPLEMENT»
(30 GENNAIO 2009)
DAL TITOLO “ROMAN TODGER” (“PISELLO [SIC] ROMANESCO”)**

Sintesi dell'articolo a firma di Ian Thomson su G.G. Belli, Sonnets, trad. inglese di Mike Stocks, Londra, Oneworld Classics, 2007

Il recensore prende le mosse dall'opera di Primo Levi, richiamandosi alla sua antologia personale *La ricerca delle radici*, che include quattro sonetti del Belli. Sintetizza poi notizie sul poeta romano, sostenendo che tra il 1831 e il 1837 scrisse 1950 [sic] sonetti «dal linguaggio triviale», per lo più ambientati fra giocatori di carte, imbrogliatori, prostitute e altro basso popolo di Trastevere, di cui evocò la vita con «verismo giornalistico»; afferma ancora che Belli non pubblicò mai i suoi sonetti per paura di accuse d'oscenità ma li fece circolare manoscritti fra amici e ammiratori, tra i quali Sainte-Beuve e Gogol'.

Pur riportando il giudizio di Levi sul Belli (un ribelle e quasi un sovversivo), il recensore dice che politicamente egli fu conservatore; lo taccia di ipocrisia perché, pur lavorando per il governo papale come censore, scrisse versi ferocemente anticlericali; scrive ancora che Belli condivise gli ideali antigiacobini dello stato papale.

Il recensore ricorda come i sonetti furono salvati dal desiderio dell'autore di distruggerli, e pubblicati postumi dal figlio Ciro; ricorda ancora le «prime traduzioni inglesi», attribuendole a Eleanor Trollope, poi quelle di Burgess, che «si distinguono per una grossolana, spassosa volgarità e stravaganti voli di grandiosità miltoniana»; fra i traduttori del Belli, menziona anche il poeta americano William Carlos Williams [sic] e lo scozzese Robert Garioch.

A questo punto il recensore passa alle traduzioni di Stocks, rese «in un gergo esuberante e scaltro [...] che vivifica in modi aspri il fascino della Roma di Belli»; afferma che talora la dizione del traduttore suona più *slang* newyorchese che romanesco, con elementi di gergo giamaicano che danno «un taglio metropolitano da ventunesimo secolo esuberante e appropriato».

Il recensore conclude presentando Belli come «poeta dall'occhio cinico che descriveva ciò che era», e asserendo che con i suoi «quadretti di malavita romani» Belli prefigura «gli esperimenti naturalistici di Zola e Joyce», dando voce perfetta alla gente comune di Roma. Addita infine quale merito del traduttore Stocks aver saputo rendere un tipo di poesia per niente affatto facile da tradurre.

Le proteste dei nostri soci Cosma Siani e Michael Sullivan



Belli's Sonnets


Sir, – I'd like to point out some small inaccuracies in Ian Thomson's review of Giuseppe Gioacchino Belli's *Sonnets*, translated by Mike Stocks (January 30). Belli did not write 1,950 sonnets in the Roman dialect, but a total of 2,279 of them, as modern critical editions of Belli's poems show. Frances Eleanor Trollope was not the first English translator of Belli; before her 1880 versions, some sonnets were translated by Hans Sotheby in the *Fortnightly Review* in 1874, although they were mere prose renderings.

As far as I know, William Carlos Williams never translated any of Belli's poems into English, though he wrote the preface to Harold Norse's translations from Belli. Robert Garioch's book should of course be *Complete Poetical Works*, not "Political", as it has inadvertently become in the review.

It is common practice among Belli scholars nowadays to spell the poet's middle name with one "c" (Gioachino, as the poet himself used to spell it) as against the double "c" (Gioacchino) used by the translator and his reviewer.

I would finally like to stress the fact that – although translators and reviewers are obviously free to put forward their own readings, such assessments of the poet as those given here – "a poet of unrelieved cynicism" (Thomson), or "one suspects his primary aim in these poems is merely to put on a virtuoso display of vulgarity" (Stocks) – are inconsistent with the current, critical appreciation of the poet as largely shared by scholars in Italy (and even abroad).

COSMA SIANI
Via Isole Capo Verde 220,
00121 Rome.



Sir,

In his review of Mike Stocks' translation of some Belli sonnets Ian Thomson puts Belli in the company he deserves: Gogol, Sainte-Beuve, Carlos Williams, Burgess, Levi. However, Robert Garioch's *Collected Political Works* is not the place to go looking for his versions of Belli's sonnets, though it is a volume to be treasured by Ian Thomson and your proofreader. Nor are Belli's life and works likely to furnish much evidence that he was a poet of "unrelieved cynicism", or that he "upheld the anti-Jacobin ideals of the Papal States" – whatever those might be. Nor that when he worked as censor for the papal government, he did so "somewhat hypocritically, given his biting anticlerical verse".

Any reading of Belli's vast creation, 2,279 sonnets in *romanesco* (why Thomson should so arbitrarily ignore the 300 and more written between 1837 and 1847 is a mystery) would find that speakers – for they are dramatic monologues, dialogues, trilogues, tetralogues and on – are rarely "tavern boys, podgy prelates, whores and conmen", and no more are they "vignettes from the Roman underworld", but wives and husbands, maids, widows, waiters, theatre-goers, seamstresses, grave-diggers, lottery-lovers, midwives – the list of *dramatis personae* is endless – coach-drivers, jilted lovers, police spies, landladies, stutterers and splutterers, butting and rebutting each other in the measure of the Petrarchan sonnet, Belli's deepest and most open-handed irony.

There is an irony of a different sort in Thomson's penultimate paragraph when he finally turns to Stocks' versions. "The Father of Saintly Men" – a fair sonnet in its fashion – is in no way a translation of Belli's "Er padre de li santi" but, as Thomson himself says, a list of "no fewer than fifty street epithets [in English] for penis"; so "torzo, cresscimmano, catenaccio, //mànnola, e mmi'-fratello-piccinino", and others, fall by the wayside.

It is nevertheless a pleasure to see Belli once again "englished", and one can certainly agree with Thomson in congratulating Stocks on his achievement.

Michael Sullivan
Centro Studi Belli
Piazza dei Cavalieri di Malta, 2
00153 Rome

Predicazione e spirito controriformistico in Belli

Il valore sociale del messaggio religioso

DI EDOARDO RIPARI

1. Il 15 marzo 1829 Giuseppe Gioachino Belli si recava alla chiesa dei SS. Lorenzo e Damaso per udire il noto predicatore Vincenzo Scarpa da Padova (1790-1854). Nel settimo volume del suo *Zibaldone*, articolo 4219, carte da 147 recto a 148 recto, troviamo il resoconto della giornata:

Predicò sulla educazione ponendo per testo le parole dell'ecclesiastico: "*Doce filium tuum et operare in illo*". I punti della orazione furono i seguenti. Chi non educa o male educa i suoi figli viola i diritti della natura, trasgredisce le leggi della religione, tradisce i fini della società. Dopo l'esordio divise la orazione in altre parti in ciascuna delle quali sviluppò specialmente uno de' tre punti. La parte appartenente alla religione venne rinalzata dai soliti argomenti della eternità, esposti però con qualche novità di figure. Ma i due quadri della natura oltraggiata e della società tradita mi parvero assai belli. In generale una filosofia molto profonda non ve ne trovai: ma si deve accomodarsi allo intendimento dell'universale. Bella lingua però, frasi concise e sostanziose, stile grandioso e particolare commozione! Lo Scarpa ha bell'aspetto; gesto espressivo ed energico, benché forse un po' comico; voce maschia e chiarissima. Par nato per essere oratore. Peccato che la pronunzia patria lo porti a posporre le lettere *gl* ogni volta che nel discorso s'incontrino. *I filgi, i filgiuoli, elgi, lgi uni e lgi altri, fännolgi, i gilgi, le volgie* si acca-

vallano talora e ti offendono le orecchie. Il 16 marzo 1829 tornai ad udire lo Scarpa. Predicò sul matrimonio e disse “*Matrimonium honorabile in omnibus*”, nella sostanza, nei fini, nei mezzi. Usò di grande eloquenza, particolarmente nel trattare degli abusi di questo sacro e civile contratto, nell’errore di chi lo fa per vanità, per interesse, per concupiscenza. Toccò assai maestramente lo scandalo di coloro che si assidono all’ombra delle vite altrui (“*uxor tua vitis*” ecc.) e tutti gli altri tradimenti della santità della fede. Notò con artificiose espressioni i mali esempi dati a’ figliuoli colla vita rotta ad adulterii e a risse coniugali; e finalmente fece dai figli maledire que’ genitori qualora abbiano tratto il veleno distruggitor della vita dalla fonte stessa onde la vita derivarono. E in quel generale, sviluppò quanto la religione e la società aspettano dal matrimonio e non, lo hanno nella odierna depravazione di chi più non rispetta questa istituzione di grazia e prosperità.

Questo brano, particolarmente significativo, concentra motivi tipicamente belliani che ricorrono nell’arco di una riflessione di lunga durata, e attraversano l’intera produzione letteraria del poeta, dai sonetti romaneschi ai versi in lingua, dalle pagine zibaldoniane all’epistolario. Il problema dell’educazione infatti, la necessità di stabilirne gli statuti, di aggiornarne i contenuti e le modalità pratiche, ha sempre toccato l’animo di Belli nel profondo, sia in virtù di esigenze personali quali la formazione del figlio Ciro, sia per la consapevolezza di una urgenza propedeutica nei confronti della plebaglia cantata nei sonetti, in vista di un prospettiva di «miglioramento» e «civilizzazione» avanzata in contrasto con l’atteggiamento oscurantista, pianificato dal potere pontificio attraverso vere e proprie strategie propagandistiche che proprio nelle parole dei predicatori avevano e avrebbero trovato attuazione. L’approvazione del Belli per l’operato dello Scarpa, dunque, è un’ulteriore conferma dell’importanza che egli dava al valore “sociale” di determinati messaggi religiosi rivolti tanto agli ambienti intellettuali e “romani” quanto, in particolar modo, all’infima società dei “Romaneschi” avvolti nelle più fitte «tenebre dell’ignoranza». L’uso retorico e gestuale della parola al fine di una maggiore forza persuasiva, tuttavia, era giustificato dall’autore dei sonetti solo entro precisi limiti. Padre Scarpa, infatti, è l’unico predicatore a conquistare la simpatia del poeta: altrove, in particolar modo nell’opera dialettale, la parodia, la ridicolizzazione, l’*indignatio* prendono il sopravvento in maniera assoluta, non solo perché la poesia romanesca è dominata dallo sproposito, dall’anfibologia, dalla comicità del linguaggio e delle situazioni da questo descritte, ma anche e soprattutto in merito a un ideale tipica-

mente belliano di *medietas* civile,¹ che le gerarchie ecclesiastiche negavano a livello politico e culturale.

A testimonianza del carattere trasversale che il tema della predicazione assume all'interno della riflessione del Belli, si offrono due sonetti in lingua del 1835 (*Esposizione de' versetti di Giobbe intorno al cavallo*) dove il noto predicatore Padre Buffa diviene con tutta evidenza l'antimodello di Vincenzo Scarpa, ed insieme il paradigma di quei personaggi religiosi che, parlando in prima persona o indirettamente, popolano il «monumento» romanesco. Belli rivendica infatti il «poter della ragione» contro la «truffa» del linguaggio cruschevole (1° sonetto), e all'umiliazione del razionalismo promossa dalle «arti fratesche» contrappone, dignitosa, la figura di Torquato Tasso, vittima illustre della Controriforma:

Corri dunque sull'Arno, o cucullato
onde alfin l'arciconsolo benigno
ti getti la sustanza nello scrigno
della mezza corona che ti ha dato.

Corri, e in alto averai lo Infarinato
e lo spirto gentil dello Inferigno:
ch'esser non puote che a te sia maligno
chi dié rovello all'immortal Torquato.

Ma se avanzo d'onore e di vergogna
pungesse ancor quegl'incruscati petti,
tu sai, domenicano, che ti bisogna.

Dolci sorrisi, lusinghieri detti,
arti fratesche: e poi Roma, e Bologna
e Flora e Italia il tuo trionfo aspetti.

Non solo l'attenzione a problematiche linguistiche, ma anche e soprattutto l'atteggiamento razionalistico del poeta ci fa scorgere la consonanza tra questi versi e lo spirito certo più corrosivo della musa dialettale. Nelle note in lingua ai sonetti Belli torna in effetti e polemizzare contro una predicazione ancor carica di temi e motivi postridentini, e ne *La Terra e 'r Zole* (1029) in particolare, attraverso l'uso ricorrente di un doppio registro, contrappone allo sproposito plebeo, intriso di superstiziosi pregiudizi, e alle autorità ecclesiastiche, che pure

1. Cfr. U. CARPI, *L'intellettuale e la plebe nei sonetti romaneschi di G.G. Belli*, in ID., *Il poeta e la politica*. Napoli, Liguori, 1978, pp. 38-56. E mi permetto di rimandare al mio *Giuseppe Gioachino Belli. Un ritratto*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 24-38 e 60-68.

incoraggiavano una «sconoscenza senza fine», i lumi della sua offesa e insofferente coscienza. Il motivo antifratesco infatti, già decameroniano, allarga in questi e simili versi la sua prospettiva polemica, nella contrapposizione tra «frustra inquisitoriale» e razionalismo scientifico:

Ggira er zole o la terra? Uh ttatajjanni
imbottiti de rape e ccucuzsole!
Abbasterebbe a gguardà inzù, bbestiole,
senza stasse a pijjà tutti st'affanni

La malizia del nostro romanesco riproduce in certo modo le obiezioni vecchie de' frati intorno agli uomini a capo-in-giù, ai pozzi rovesciati, e a tante altre luminose considerazioni che fruttarono la frusta inquisitoriale a Galileo Galilei. – Vorremo noi dire che fosse quello il primo e l'ultimo errore de' frati e de' loro confratelli da chierca?

Nel sonetto *Er frutto de la predica*, del 29 novembre 1834, gli aspetti parodistici della polemica belliana trovano uno dei momenti più felici. In questa «riproposizione della logica del potere» e del «principio di autorità»² Belli, attraverso le armi di un'analisi decostruttiva, risolve il messaggio «de la predica» in una perfetta tautologia, in una «assenza di senso» attraverso «la più allucinante ovvietà»:³

Letto ch'ebbe er Vangelo, in piede in piede
quer bon padre Curato tanto dotto
se piantò cco le chiappe sul paliotto
a spiegà li misteri de la fede.

Ce li vortò de sopra e ppoi de sotto:
ciariccontò la cosa come aggnede;
e de bbone raggione sce ne diede
più assai de sei via otto quarantotto.

Riccontò 'na carretta de parabbole,
e cce ne fesce poi la spiegazione,
come fa er Casamia doppo le gabbole.

Inzomma, da la predica de jjeri,
ggira che tt'ariggira, in concrusione
venissimo a ccapí che ssò mmisteri.

2. M. TEODONIO in G.G. BELLi, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. Teodonio, Roma, Newton & Compton, 1998, vol. II, p. 231.

3. G. ALMANSI, *I sonetti dell'insignificanza*, in G. ALMANSI, B. GARVIN, B. MERRY, *Tre sondaggi sul Belli*, Torino, Einaudi, 1978, p. 16.

In questi versi, dunque, Belli pone, con assoluta consapevolezza, una demarcazione netta tra il messaggio progressista della sua sensibilità e stilemi ed atmosfere di chiara eredità postconciliare, scorti ovunque nella vita quotidiana della plebaglia di una Roma ormai al crepuscolo. In un sonetto del 27 dicembre 1834, *Er dottoretto*, il riferimento al Concilio di Trento è anzi esplicito, e senza lasciar spazio ad equivoci, la Controriforma viene presentata come evento di cesura paradigmatica, di chiusura definitiva verso quegli orizzonti culturali che, con la Riforma e l'avvento di un'inedita spregiudicatezza del pensiero, avrebbero condotto all'affermarsi dell' empirismo, del razionalismo e della modernità:

Nun parlate co mmé de riliggione
de vertú, de misteri e de peccati,
perch'io sciò ppreti in casa, e j'ho affittati
bbravi letti co bbona locazzione.

Dunque è inutile a ddi ttante raggione
sur diggiuno, sur Papa e ssu li frati.
Questi so ttutti affari terminati
ner Concijjo de trenta e ppiù pperzone.

Li du' inquilini mii sò mmissionari,
e pprèdicheno in piazza, e in conzeguenza
è cchiaro che nun ponno èsse somari.

Dicheno lòro c'a pparlà de fede
sce s'arimette sempre de cusscenza.
Cqui nun z'ha da capi mma ss'ha da crede.

2. Nel suo noto trattato *Il parroco istruito*,⁴ Padre Segneri, nella necessità di una sempre più coinvolgente comunicazione con le masse popolari, individuava nella predominanza del *movere* sul *docere* il mezzo necessario ai nuovi obiettivi della predicazione popolare. Se da un lato, all'indomani della Riforma luterana e di fronte a una minaccia senza precedenti per l'ortodossia, lo spirito missionario fu animato dalla volontà di istruire al vero culto, nei fatti si comprese che la via più larga per ottenere lo scopo più immediato – il controllo – era far

4. P. SEGNERI, *Il parroco istruito, opera in cui si dimostra a qualsisia curato novello il debito che lo strigne, e la via da tenersi nell'adempirlo*, Bologna, Stamperia del Longhi, 1692.

forza su un linguaggio estremamente persuasivo e diretto, volto a far pressione sulle emozioni più che sull'intelletto, sul cuore più che sulle menti. «Dai modelli di santità giù giù fino alle pratiche per la fertilità dei campi – osserva Prospero – c'era tutto un mondo di valori e rappresentazioni che doveva essere diffuso negli angoli più remoti della società». ⁵ L'Inquisizione infatti registrava testimonianze di una popolazione scandalizzata alle precisazioni della rinnovata ortodossia, di popolani che esclamavano che Cristo non poteva essere fisicamente nell'ostia consacrata perché «bisognaria che anche l'hostia fosse tanto grande quanto noi altri»; ⁶ di contadini e artigiani che, interrogati, peccavano «come chi dicesse le immagini o figure di N. Signore o de' santi essere carte, o legni o pietra», o ancora «come chi dicesse il figliuolo nella Santissima Trinità essere minore del Padre ... ovvero Iddio esser fatto creatura nella Incarnazione»; numerosi d'altra parte erano i casi in cui la «bestemmia» religiosa diveniva protesta contro un Dio ingiusto, un «Christo» che «diventerà diavollo per tante piogge che manda»: «l'Altissimo de sora – leggiamo in un canto popolare veneto – / ne manda a sti do altissimi de soto / ne magna quel che resta / e in mezzo a sti do altissimi restemo poverissimi». ⁷

La disinvoltura nell'uso delle fonti testamentarie da parte dei predicatori, d'altro canto, giungeva ai limiti della fantasia, sino alla riduzione delle frasi evangeliche di Cristo o degli apostoli a significati che «niente avevano a che spartire con l'originale», e nel tentativo di riportare l'immaginario biblico alla sensibilità propria del materialismo popolare, capitava loro di definire l'eucaristia come un «agnello arrostito e sanguinolento di cui si ciba l'anima che aspira alla perfezione». ⁸ Ma ancora negli anni Trenta dell'Ottocento ci si poteva imbattere in preti e frati che paragonavano lo Spirito Santo al lardo acceso che «sbrodola e bbarbotta» durante la cottura di «ghiotta» carne d'«abbacchio», come accade in un sonetto belliano – *Una spiegazione* (424), dell'8 novembre 1833 – già interpretato dal Muscetta in chiave squisitamente voltairiana: ⁹

5. A. PROSPERI, *I tribunali della coscienza*, Torino, Einaudi, 1996, p. XV.
6. Ivi, p. 125.
7. Ivi, p. 356.
8. Ivi, p. 173.
9. C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Roma, Bonacci, 1983², p. 22.

Pe ccapì mmejjo, tu gguarda Cremente
cuanno, incartato er lardo, sce pilota
l'abbacchio, er porco, o ll'antra carne ghiotta,
perché sse cosci e nnun resisti ar dente.

Er lardo acceso sbrodola e bbarbotta
mannanno in giù ttante goccette ardente,
cche, una cquà, una llà, ttutte uguarmente
vanno a investì lla carne inzin ch'è ccotta.

Cuest'è una cosa chiara più dder vetro,
e nnun ce vò er ciarvello d'un oracolo
pe ssciferalla e nnun rimane addietro.

Bbe', lo Sspiritossanto pe mmiracolo
se ne sscenze accusi sopra a Ssampietro
e all'apostoli sui drento ar Cenacolo.

Con la lucida consapevolezza documentaristica che caratterizza i sonetti romaneschi, Belli offre numerosi esempi di una superstizione in cui gli aspetti meramente cristiani della religiosità popolare sembrano fusi con elementi riconducibili ad un sostrato più profondo e antico, secondo un sentire proprio del cristianesimo meridionale. Leggiamo, tra i tanti sonetti di simile argomento, *Cose da Sant'Uffizio*, del 6 gennaio 1833. Nonostante l'intertesto colto sia riconducibile direttamente, come ci informa il poeta in nota, alle *Dissertations sur les apparitions des esprits et sur les vampires* del Calmet, parimenti evidente è la presenza di una fonte teologica (la *Summa* di Tommaso) e di un demonismo antropologico, istintivo, da ricondurre ad istanze tanto oggettive quanto soggettive:

Ssì, mme l'ha ddetto er confessore mio;
e un omo che nun crede ar confessore
nun speri, per cristaccio, cuanno more,
d'avé la grazzia der perdon de Ddio.

Si nun ce credi tu, cce credo io
da bbon cristiano e indegno peccatore:
e aringrazzio Ggesù dde tutto core
de nun avé la fede d'un giudio.

Ssì, mme l'ha detto er mi' padre Curato
com'e cquarmente sce sò ttante e ttanti
che ffotteno cor diavolo incarnato.

E llegenno le vite de li Santi,
se trova chiaro ch'è dda sto peccato
che ssò nnati in ner monno li Ggiganti.

Ciò che più interessa al nostro discorso, ad ogni modo, è l'esplicito, ulteriore richiamo all'universo di una predicazione postconciliare intrisa di immagini eccessive, ipertrofiche, violente e fantasiose, volte ad una diretta suggestione emotiva, al di là dell'effettiva attenzione al "vero". Il ricorso ad un "linguaggio della paura", dominato da tinte fosche e macabre, con il forte accento posto sulla funzione fàtica del messaggio, divenne in effetti pratica comune dei quaresimalisti all'indomani del Concilio, e raggiunse il culmine proprio in quel secolo XVII che, con la Roma dei sonetti, condivideva l'accumularsi di aggressioni esterne e di avvenimenti storici internazionali sfavorevoli alla politica ecclesiastica.¹⁰

Il dogmatismo controriformistico, con tutto il suo portato politico, cercò di porre un freno all'avanzare della storia, e a quella che presto sarebbe divenuta, tra Bruno e Galileo, una storicizzazione della scienza pericolosamente, ovvero ereticamente empirica. La predicazione popolare fu uno dei principali strumenti del programma di "difesa" e "contrattacco" contemplato dalle gerarchie pontificie. Non sorprende allora, sotto questa luce, ritrovare nella "medievale" Roma di Gregorio XVI, nuovamente aggredita dall'irruzione della storia in seguito all'affermarsi del paradigma liberale, e arroccata sulle sue traballanti mura, tutti gli elementi di un linguaggio e di immagini che solo per un periodo circoscritto il più sobrio Settecento riformatore aveva abbandonato in nome di una pietà cristocentrica. Le descrizioni altamente drammatiche, la forte teatralità, gli effetti scenografici dei quaresimali, con il loro indugiare ossessivo sull'inferno e l'eternità, sui particolari più raccapriccianti delle sofferenze fisiche, sulla figura di un Dio vendicativo e "aguzzino", ritornarono nelle parole dei predicatori della Città Eterna proprio negli anni in cui Belli delineava e dava forma al suo arduo progetto "monumentale" e documentaristico. Il 996¹¹ d'altra parte, se non può essere assunto come fonte storica diretta, si presenta come un'opera straordinariamente ricca di veri e propri codici culturali, e ci dà la possibilità di ricostruire, anche in assenza di testimonianze di prima mano, un universo storico nella sua interezza.

10. In termini simili J. DELUMEAU (*Il peccato e la paura*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 559-621) parla di «pastorale della paura» e di «tattica terribilistica».

11. Così Belli avrebbe intitolato i suoi sonetti romaneschi qualora fossero «usciti al cospetto degli uomini», siglando il «monumento» con il crittogramma (ggb = 996) del suo nome.

Un sonetto del 30 marzo 1836, *La carità domenicana*, descrivendo con acuta sensibilità lo stretto connubio tra religione e violenza, testimonia dunque il permanere, in quella Roma della prima metà dell'Ottocento, di un vero e proprio clima inquisitorio:

M'è stato detto da perzone pratiche
che nun zembre li frati a Ssant'Uffizzio
tutte le ggente aretiche e ssismatiche
le sàrveno coll'urtimo supprizzio.

Ma, ssiconno li casi e le bbrammatiche
pijjenno per esempio o Ccaglio o Ttizzio,
e li snèrbeno a ssangue in zu le natiche
pe cconvertilli e mmetteje ggiudizzio.

Lì a ssède intanto er gran inquisitore,
che li fa sfraggellà ppe llòro bbene,
bbeve ir zuo mischio e ddà llode ar Ziggignore.

«Forte, fratelli,» strilla all'aguzzini:
«Libberàmo sti fijji da le pene
de l'inferno;» e cqui intiggnè li grostini.

Un realismo tipicamente barocco infatti, un'inquietudine "lugubre" di evidente estrazione controriformistica, tra marinismo letterario e immaginario pittorico, ricorrono per tutto il *corpus* dei sonetti, e trovano in *Er Cimiterio de la Morte*, del 10 dicembre 1832, una delle realizzazioni poetiche più felici:

Come tornai da la Madon-dell'-Orto
co cquer pizzicarolo de la scesta
aggnede poi cor mannataro storto
ar Cimiterio suo che cc'è la festa.

Ner guardà cqueli schertri io me sò accorto
d'una gran cosa, e sta gran cosa è cquesta:
che ll'omo vivo come ll'omo morto
ha una testa de morto in de la testa.

Sgomento plebeo e riflessione colta si affermano in una convergenza rappresentativa, in una comune inquietudine visionaria: basti pensare, ancora, al michelangiologismo popolare di *Er giorno der ggiudizzio*; e d'altra parte, il recupero di queste atmosfere, il ricorso ad un rinnovato linguaggio della paura da parte del potere ecclesiastico non vanno pensati come episodici, ma come precisa strategia culturale. Lo

scopo di oggettivare la paura collettiva identificandola col peccato, con il cambiamento e l' "innovazione", è presente fino a tutto il pontificato di Pio IX, e si accentua proprio nei momenti di maggiore crisi politica attraverso una forte demonizzazione dell'avversario, l'accento posto sull'opera di Satana e dei suoi emissari "razionalisti", e una sostituzione delle categorie storiche con categorie metastoriche e demoniache.¹²

La morte, il realismo creaturale della «vita dell' Omo», l'inferno e le sue pene atroci, l'imminente apocalisse attribuita alle azioni ed alle istanze dei liberali, rappresentanti del demonio, l'identificazione tra politica e peccato, divennero i temi di maggiore ricorrenza, e attraversavano in linea verticale l'intera società pontificia nelle parole dei predicatori, negli articoli della «Civiltà Cattolica» e nelle stesse encicliche.¹³ Riproporre un chiuso e gerarchico dogmatismo proprio del paradigma della Controriforma divenne così l'arma principale, se non la sola, che la macchina papale mise in atto allo scopo di rinforzare le barricate di divisione tra l'*insula* extrastorica di Roma e il paradigma storicistico che, circondandola, incombeva su di lei con forza travolgente.

In questo clima, le armi razionalistiche della poesia belliana trovarono indubbiamente terreno fertile. Eppure, di fronte al manicheismo culturale della propaganda ecclesiastica che proprio in quel razionalismo scopriva il "male" del secolo e lo proiettava in una teleologia apocalittica, e di fronte al recupero di un sostrato culturale che a quell'empirismo si opponeva per una sorta di atavica fatalità, la strategia "rischiarante" di questa poesia si imbatté in limiti, o meglio in "remore" che negli anni di esperienza dialettale sarebbero divenuti vieppiù insormontabili. Al di sotto della cultura di superficie dell'autore, così

12. Cfr. P. STELLA, *Per una storia del profetismo apocalittico cattolico ottocentesco*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», II 1972, pp. 448-469; e P.G. CAMAINI, *Il diavolo, Roma e la rivoluzione*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 1972, II.1972, pp. 495-516.

13. PADRE LIBERATORI (*Razionalismo politico della rivoluzione italiana*, in «Civiltà Cattolica» I, serie I, vol. I, 1850, pp. 55-73) si impegnava a dare una dimostrazione di come il razionalismo fosse «l'idea protestante nella sua pienezza». Esso «bevve nell'Eden le prime aure di vita, e conta gli anni medesimi che la colpa del mondo. La prevaricazione del primo uomo, a mirar sottilmente, fu un peccato di razionalismo». E ancora il BALLERINI (*I vaticinii e i nostri tempi*, «Civiltà Cattolica», XXIII, serie VIII, vol. VI, 1872, p. 10) affermava: «Non ci illudiamo: la Rivoluzione è l'errore, essa è *satanica* per eccellenza».

ricca di letture “illuminate” e “progressive” da suscitare stupore, qualora si pensi alla effettiva situazione sociale di un suddito pontificio, riaffiorano infatti nei sonetti, con andamento carsico, elementi di un “deposito alluvionale” più antico, e radicato profondamente nelle coscienze tanto della plebe quanto del suo cantore a tal punto da rappresentare uno stigma psicologico, un’istanza antropologica se non addirittura “naturale”, che veniva a compromettere la portata effettiva di quell’atteggiamento decostruttivo che pure, con tutta evidenza, si pone alla base dell’operazione poetica belliana.

3. La visionarietà creaturale del *De contemptu mundi, Sive de miseria conditionis humanae* si affacciava con insistenza nell’immaginario della *mens* collettiva plebea e del suo cantore. Al marinismo de *La vita dell’Omo* Belli giungeva, infatti, attraverso un percorso “quaresimale” di ampia portata, riconducibile all’universo della predicazione popolare prima ancora che ad un intertesto letterario,¹⁴ nella rappresentazione, dalla straordinaria forza visiva, di un’umanità «impastata de mmerda e dde monnezza», colta in una dimensione autunnale ed infera. Le porte dell’inferno, nel sonetto *La nasscita*, del 17 febbraio 1832, divengono le porte del mondo terreno:

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

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

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

In questa prospettiva, l’inferno vero e proprio non è che la continuazione naturale di una realtà vissuta sotto il peso di rigidi e ineluttabili *tempora vitae*, che accompagnano l’esistenza dell’uomo sin dalla «puzza» intrauterina e sino all’inevitabile dannazione oltremondana:

14. P. GIBELLINI, “*La vita dell’Omo*” e il quaresimale del Belli, in ID. (a cura di), *La Bibbia del Belli*, Milano, Adelphi, 1995⁴, pp. 195-222.

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

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

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

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

L'insistenza su un inferno colto nella sua feroce carnalità e cosalità indifferenziatrici, d'altra parte, era stato e continuava ad essere uno dei principali temi del linguaggio della paura. La plebe dei sonetti, al di là di ogni dissoluzione nel riso, ne è ossessionata, e non di meno Belli: l'esigenza razionalistica presente nel suo atteggiamento diviene tanto più urgente e necessaria quanto più si scopre impotente, perché certo distruttiva, ma insieme priva della forza analitica necessaria ad una ulteriore ricostruzione organica del mondo a partire dalle sue macerie.¹⁵ Leggiamo ad esempio *Li dannati*, del 29 aprile 1834:

Fijji, a ccasa der diavolo se vede,
tutt'in un mucchio, facce, culi e ppanze,
e ggnisuno llaggiù ppò stacce a ssede
co le duvute e ddebbite distanze.

Figurateve mó ccosa succede
fra cquelle ggente llà ssenza creanze!
Carci, spinte, cazzotti: e ss'ha da crede
scànnoli d'ognni sorte e gravidanze.

Sì, gravidanze: e cchi ppò ddì er contrario?
Quanno se sa cc'ar giorno der giudizzio
ce s'annerà cco tutto er nescessario?

Ommi e ddonne! oh ddiò che ppriscipizzio!
Come a l'inferno er Cardinal Vicario
troverà mmodo de levajje er vizzio?

15. G.P. SAMONÀ, *La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

L'evidente comicità dei versi non riesce a mascherare del tutto una tragica gravità di fondo; e soprattutto, con questo sonetto, Belli documenta il ritorno, nella Roma di Gregorio XVI, di un inferno tipicamente controriformistico e barocco: un inferno-caos fatto di «coabitazioni forzate», un «ignobile lazzaretto interclassista». ¹⁶ Nella società pontificia dell'Ottocento, ancora divisa in vere e proprie caste, «il desiderio interdito dell'uguaglianza e della trasgressione sessuale [...] si riversa nei sotterranei dell'inferno-inconscio, nelle caverne notturne del sogno a celebrarvi un sabba mortuario e sacrilego». ¹⁷ La «casa-calla» torna ad essere un luogo plebeo e canagliesco, privo di intimità e sfacciatamente promiscuo: un mucchio di gentaglia lercia e screanzata ammucchiata su se stessa senza criterio. Una carnevalata di disperati ben lontana dal ricordarci il «gran corpo collettivo» dell'umanità. Siamo lontani dall'inferno rinascimentale e dalle *Coene Cypriani*. Nessuna scatologia bicorporea si pone qui, in quest'orgia di «cadaveri de morti» che ingravidano morti, ad allusione di rinascita storica. Proprio come accadeva nei *Quaresimali* del Segneri, che Belli con tutta probabilità conosceva. La predica XIV, ad esempio, descrive un inferno di

caverne oscure, schifezze stomacose, viraggj orribili, spade, pugnali, ruote, saette, rasoi, torrenti di zolfo ardenti, bevande di piombo liquido, stagni d'acque gelate, caldaje e graticole; seghe e mazze; lesine a cavar gli occhi, tenaglie a strappar denti, pettini a squarciar fianchi, catene a pestar l'ossa, fiaccole a bruciare le viscere; bestie che rodino, eculi che stirino; laccj che affoghino, tossichi che avvelenino, cataste, cavalletti, croci, uncini, mannaje.

Tutto accozzato a caso su se stesso, in questa elenco nominale che esclude ogni temporalità, fissando l'attimo, raggelandolo nell'eternità. ¹⁸

La Roma belliana, in questo modo, si apriva ad un marcio sotto-mondo di orrori e cadaveri che rotolano alla rinfusa, senza alcuna gerarchia di pene, senza alcuna selezione di peccati e peccatori. Tutto è casuale e caotico, come nel sonetto *Sto monno e cquell'antro* (27 novembre 1832):

Me fai ride: e cche ssò tutti sti guai
appett'ar tibbi de cuer foco eterno?

16. P. CAMPORESI, *La casa dell'eternità*, Milano, Garzanti, 1998², pp. 21-22.

17. Ibid.

18. P. SEGNERI, *Quaresimale*, Venezia, Remondini, 1757, p. 81.

Nu lo sai che le pene de l'inferno
 sò ccom'Iddio che nun finisce mai?
 E ar monno, pe ddu' ggjorni che cce stai,
 te laggni de l'istate, de l'inverno,
 de Ddio, de la furtuna, der governo,
 e dell'antri malanni che nun hai?!
 Cqua, s'hai sete, te bbevi una fujjetta,
 ma a ccasa-calla nun ce sò cconforti
 manco de l'acquatucci de Ripetta.
 Cqua mmagni, dormi, cachi, pissci, raschi,
 te scòtoli, te stenni, t'arivorti...
 Ma llà, ffratello, come caschi caschi.

Questi versi, d'altra parte, possono richiamare alla memoria le parole di S. Agostino (*Serm. ad Heren.*), quando affermava: «In Inferno nulla est redemptio, nulla, nulla [...]; ibi gemitus sunt, et suspiria, sed non est qui misereatur! ibi dolor, et planctus, sed non est qui audiat». Ma il riferimento più diretto sembra giungere al Belli, anche in questo caso, dalla predicazione popolare. Scrive ancora il Segneri:

Sono ivi, è vero, sommamente moleste le scottature, ma non v'è unguento che le impiacevolisca; ardente la sete, ma non v'è acqua che la refrigeri; canina la fame, ma non v'è cibo che la ristori; profonda la malinconia, ma non v'è sonno che la sopisca; insoffribile la vergogna, ma non v'è velo che la ricuopra. Vi fosse dunque per lo meno una morte, la qual ponesse termine a tanti guai, una morte, una morte! ma questo è il peggio, dice l'alto scrittore della Sapienza, ch'ivi nemmeno potrà mai sperarsi per grazia un rimedio per altro così funesto, così ferale, qual seria quello di essere sterminato.¹⁹

Si tornava dunque a riproporre con insistenza quella che Camporesi ha definito «demolizione del proprio Io odioso e delle proprie qualità "naturali"», nell'alterazione, censura e capovolgimento di inclinazioni, caratteri, tendenze.²⁰ La «demolizione dell'Io» trovava nella casa dell'eternità il suo momento più funzionale e di maggiore coinvolgimento. L'orrore per l'eternità, infatti, prevaleva su tutti e traeva a sé, come sovrastrutture, tutte le tematiche appartenenti alla medesima costellazione. I «mai» e i «sempre» della predicazione popolare diventano, nella

19. Ivi, p. 82.

20. CAMPORESI, *La casa dell'eternità*, cit., p. 45. Ma cfr. anche, per uno sguardo più ampio, DELUMEAU, *Il peccato e la paura*, cit., 1987, pp. 7 e ss.

plebe belliana, i termini sovrastorici di un'esistenza vissuta sottostoricamente. Leggiamo ancora le parole del Segneri, dal suo *Il cristiano istruito nella sua legge* (Venezia, 1773): «La porta di quel soggiorno infaustissimo di tutti i mali sarà serrata da due gran chiavi di ferro: da un *Mai* e da un *Sempre* [...]. Ma chi sa dire quanto rinchiudano di tormento queste due brevi sillabe, *Mai* e *Sempre*, di cui si compone l'orribile eternità?»²¹

Anche se non confermata dallo *Zibaldone*, l'influenza di queste parole sul sonetto *L'inferno*, del 29 gennaio 1833, sembra essere diretta e consapevole:

Cristiani indilettissimi, l'inferno
 è una locanna senza letto e ccoco,
 ch'er bon Iddio la frabbicò abbeterno
 perché sse popolassi appoco appoco.
 Cuanti Santi, in inzoggnò, la vederno,
 dicheno che ssibbè ppiena de foco,
 nun c'è un'ombra de lusce in gnisun loco,
 e cce se trema ppiù cche ffussi inverno.
 Sur porton de sta casa de li guai
 sce sta a llettre da cuppola un avviso,
 che ffora disce *sempre*, e ddrento *mai*.
 Ggesù mmio bbattezzato e ccirconciso,
 arberghesce li turchi e bbadanai,
 e a nnoi dàcce l'alloggio in paradiso.

Prosegue Segneri in un significativo brano del *Quaresimale*, predica XIV:

Si, si, dice l'Apóstolo San Giovanni (*Apoc.*, 9. 6): *Quaerent mortem, & non inuenient*. Questo sarà l'esercizio, nel quale i miseri si occuperanno per tutta l'eternità. Cercar la morte sotto tutte anche le sue forme medesime più spietate, cercar la morte, e non aver mai fortuna di ritrovarla [...]. E se tutto questo Universo ripieno sia di minutissima sabbia, ed ogni secolo ne sia colto un sol grano, lasceranno quei miseri di penare, quando già l'universo sia tutto sgombro? Né meno. *In saecula, in saecula* [...]. O tuono orrendo! o turbine spaventoso! Com'esser può, che questa sola voce *In aeterno*, non sia bastante a sbalordirci la mente, e disfarci il cuore? Grotte, rupi, spelonche, aimé, dove siete, che mi vien voglia di venire a rinchiudermi dentro a qualcuna di voi, ed ivi,

21. Cito da CAMPORESI, *La casa dell'eternità*, cit., p. 55.

senza più rimirar faccia d'uomo, o raggio di luce, star meco a piangere, e a ripetere, Eternità, Eternità, finché io giunga a capire ciò, che dir voglia esser dannato per tutta l'Eternità, *Usque in Sempiternum*.

Questa iperbole diveniva, nelle *Prediche quaresimali* dell'Orchi, iterazione ossessiva di formule ed espressioni temporali, al fine di una vera e propria personificazione dell'avverbio «mai» ripetuto all'infinito:

Che sarà del dannato che in carne viva starà tutto nel fuoco abbrugiando senza poter morire un'ora, un giorno, un mese, un anno, diec'anni, cent'anni, mill'anni, un'eternità; finché Dio sarà Dio, un non finisce mai, mai, mai [...]. Spaventevole mai; terribilissimo mai. O mai gigante d'infinita statura, oceano d'immenso golfo, labirinto d'innumerevoli giri. Chi ti misura, se non è il braccio dell'eternità? [...] Gigante mai. Mai oceano. Mai, mai, mai inimmaginabile mai [...]. O mai martirio della nostra mente, o mai carnefice del nostro cuore.²²

«È un penziere quer *mai*, che tte squinterna», fa eco un plebeo belliano, nel sonetto *La morte co la coda* del tardo 29 aprile 1846. Ma la *dubia aeternitas* raggiungeva con un brivido freddo lungo la schiena la coscienza illuminata dello stesso Belli:

Cqua nun ze n'essce: o ssemo ggiacubbini,
o ccredemo a la lègge der Ziggnore.
Si cce credemo, o mminenti o ppaini,
la morte è un passo cche vve ggela er core.
Se curre a le commedie, a li festini,
se va ppe l'ostarie, se fa l'amore,
se trafica, s'impozzeno quadrini,
se fa dd'oggn'erba un fasscio... eppoi se more!
E ddoppo? doppo viengheno li guai.
Doppo sc'è ll'antra vita, un antro monno,
che ddura sempre e nnun finisce mai!
È un penziere quer *mai*, che tte squinterna!
Eppuro, o bbene o mmale, o a ggalla o a ffonno,
sta cana eternità ddev'esse eterna!

In nessun altro sonetto è altrettanto evidente quel nesso inscindibile tra religione e politica che caratterizzava l'orizzonte pontificio bellia-

22. E. ORCHI, *Prediche quaresimali*, Venezia, 1656², pp. 149-150.

no, e il dilemma, il dubbio amletico della prima quartina rappresenta il più alto limite – un limite invalicabile e non superato – del tentativo di Belli di aprirsi con radicalità verso quel paradigma storicistico e liberale su cui per anni aveva meditato con costanza e determinazione. Alla letteratura illuminata che, testimone lo *Zibaldone*, aveva avuto grande peso nell'educazione culturale di questo inedito suddito del papa, fa ovunque da contraltare un universo della cultura le cui radici affondavano direttamente nella "carne", al di sotto di un razionalismo di superficie, precario perché poggiante su un terreno "irrazionale", arrendevole di fronte allo sgomento metafisico: l'eversione, e l'atteggiamento illuministico che ne erano alla base, pur scagliati con ferocia contro questa stessa metafisica, non riusciranno più a liberare il poeta dalle sue paure, dalle sue angosce, dai suoi dubbi. Ha dunque ragione il Samonà nel considerare questo sonetto «il punto di approdo» dei conflitti del poeta, e quindi «il punto di rottura di quell'equilibrio basato sul compromesso che aveva reso possibile la poesia».

Mi sembra – continua Samonà – un'irruzione dell'elemento soggettivo più profondo, con i suoi problemi mai risolti, nonostante il pluriennale sforzo – non certo fallito – di uscire da sé, di possedere la realtà, di rappresentarla. E di fronte a questi problemi – nonostante accenti di temeraria sincerità («cana eternità») escano dalla bocca del poeta, che ancora per qualche mese, quasi per forza di inerzia, continuerà a scrivere sonetti – c'è la resa, non la soluzione.²³

4. Belli, d'altra parte, ha seguito fino in fondo – e documentato – gli aspetti della cultura controriformistica della sua Roma, e le proposte immaginifiche che a quel paradigma storico e culturale si riferivano, prolungandolo; ha sentito e reso, con la sensibilità poetica che gli era propria, tutte le istanze di una predicazione che conosceva sia dai libri che per diretta esperienza. Non sorprende allora che il poeta si sia spinto sino al recupero di un antico archetipo all'apparenza paradossale, certo inaccettabile se visto con la sensibilità e gli occhi del nostro orizzonte d'attesa, ma in realtà del tutto ortodosso e consono con la religiosità violenta dei sonetti romaneschi: quello di un *Deus ridens* che si estasia compiaciuto allo spettacolo crudele di un'umanità peccatrice, irredenta e irredimibile. Questo "dramma" biblico è riconducibile al secon-

23. SAMONÀ, *La commedia romana e la commedia celeste*, cit., p. 112.

do dei *Salmi* («Qui habitat in coelis irridebit eos»), che Belli aveva tradotto in giovinezza. Portato da Tertulliano nella cultura ecclesiastica, esso acquistò nella predicazione postconciliare ulteriori variazioni sadiche. Ce ne dà un esempio il *Quaresimale* di Angelo Maria da San Filippo:

Siedono nel concistoro beato le Angeliche Gerarchie. Sentono lo stridore dei denti, conoscono il terrore di quelle fiamme e già si fa parte il tremare della loro beatitudine. “Non dubitate – dice Dio – seguaci della mia gloria: quattro infracidati nella carnalità soddisfano la mia giustizia”. *Pauculi quidam meo iussu interficiuntur*²⁴

L'uditorio cristiano sembra aver accettato e approvato tali sermoni, che facevano di Dio una divinità aguzzina, una sorta di *jena ridens*. Tecnicamente parlando, evidenti fonti veterotestamentarie venivano riattualizzate e rinvigorite con “truci inserti” presi da Seneca e Tacito: spietatezza pagana e “terribilità” giudaica si fondevano in una “allucinazione sadica” perfettamente ortodossa.²⁵ Ed infatti, a colpirci particolarmente, è la razionale “indifferenza” di questo Dio di fronte ad un'umanità condannata a sofferenza eterna; un Dio che il predicatore ci descrive con neutralità spietata:

Se Dio rimirasse quei reprobis con l'occhio del dispacere, pur si potrebbe sperare che, per non fare a se stesso il rammarico eterno, cader lasciasse una stilla dell'infinita misericordia ad ammorzar tanto fuoco: ma essendo parte della sovrana felicità il supplizio dei condannati, non può sperarsi misericordia, senza creder che Dio voglia privare se stesso per tutta quanta l'eternità d'una porzione della sua gloria e dimezzarsi la beatitudine che riceve da' lor supplizi;

e ancora:

Dominus irridebit eos. Ah intollerabile spasimo! Peccai di troppa credenza [...] quando io pensai che il tormento di miserabili condannati fosse vedere la faccia del sommo Dio sdegnato, ma riconobbi più aspro il rimirar la bocca del grande Dio che ride.²⁶

Belli coglie con sgomento la figura di un Dio annoiato e silenzioso, che si burla dell'umanità sofferente, in *L'affari de Stato*, del 1846:

24. A.M. DA SAN FILIPPO, *Quaresimale*, Venezia, Recurti, 1715, p. 88.

25. CAMPORESI, *La casa dell'eternità*, cit., pp. 127-130.

26. A.M. DA SAN FILIPPO, *Quaresimale*, cit., p. 89.

Tratanto er Papa cosa fa? Ssi' acciso!,
guarda er zu' orlòggio d'Isacchesorette,
e aspetta l'ora che sia cotto er riso.

Si ppoi pe ggionta sce volete mette
quer che ffa er Padr'Eterno in paradiso,
sta a la finestra a bbuttà ggiù ccrocsette.

Ma già in precedenza l'immagine di una divinità beffarda, "capricciosa", aveva fatto capolino nella romanesca «commedia celeste», ed in particolare nel sonetto biblico *Er monno muratore*, del 17 febbraio 1833:

«Pe vvède cosa sc'è ssopr'a le stelle
che sse pò ffa?» disceveno le gente.
Fesce uno: «E cche cce vò? nnun ce vò ggnente:
frabbicamo la torre de Bbabbelle.

Sú, ppuzzolana, carcia, mattonelle ...
Io capo-mastro: tu soprintennente ...
Lavoramo, fijjoli, alegramente!...»
E Ddio 'ntanto rideva a crepa-pelle.

Il componimento ci mostra come Belli, anche in questo caso, abbia cercato di arginare, di esorcizzare un'inquietudine che tuttavia scopriamo profonda, dissolvendola in un riso solo all'apparenza "progressivo" e scoronante. Se consideriamo i sonetti a livello microtestuale, infatti, il ricorso alla comicità permise al poeta di aggirare l'ostacolo, eppure macrotestualmente esso non venne mai del tutto superato. Il *Deus ridens*, infatti, divenne per Belli un ulteriore "pretesto" per affrontare il tema del potere o meglio – nelle sue parole – della «sovranezza», tanto spesso rappresentata nel suo sadico ma necessario arbitrio, e di una politica colta in una luce di sbigottito terrore religioso. La consueta proiezione della realtà terrena su un universo sovratemporale, subisce in questo caso un vero e proprio rovesciamento: è l'autoritario e despota Dio del Vecchio Testamento, infatti, a riversare la sua ombra sul feroce mondo teocratico. Il percorso di questo tema nella poesia romanesca del Belli procede in un crescendo di spietatezza e sadismo. Una sua prima manifestazione la ritroviamo in un sonetto del 28 novembre 1831, *Le ssequie de Leone duodesimosiconno a Ssan Pietro*, dove il legame tra Cristo e il suo vicario viene prolungato in quello tra arbitrio politico e visioni infernali. Sarebbe paradossale, afferma un popolano, che il papa «possì fà peccati, / e annà a l'inferno lui quant'un zicario». E prosegue:

Li Papi sò ttre vvorte acconzagрати:
 e ssi Ccristo sciannò, sciannò ppe svario
 a ffà addannà li poveri dannati.

Il passaggio effettivo dalla “politica” divina a quella terrena, tuttavia, avviene in seguito, attraverso il ricorso ad una figura storica – l'imperatore Nerone – che in virtù della sua metastoricizzazione plebea si prestava perfettamente a divenire esempio ricorrente. «Nella gamma delle metamorfosi papali – ricorda infatti Garvin – c'è anche un *Papa-Nerone*, un Papa che nella sua attività di governo si rivela simile al fatidico Nerone»²⁷

Nerone era un Nerone, anzi un Cajjostro;
 e ppe l'appunto se chiamò Nnerone
 pell'anima ppiù nnera der carbone,
 der zangue de le seppie, e dde l'inchiostro.

Quer lupo, quer canibbolo, quer mostro
 era solito a ddi nnell'orazione:
 «Dio, fa' che tutt'er monno abbi un testone,
 pe ppoi ghijjottinallo a ggenio nostro».

Se la *transumptio* Nerone-Papa è tutta belliana, quella Dio-Nerone che è alla base di una metafora più ampia trova origine ancora nell'ambito della predicazione popolare. Il più volte citato *Quaresimale* del Segneri ce ne dà un esempio calzante:

Io per me credo, che disperati andasser molti a lanciarsi immezzo alle fiamme, per non più sopravvivere a tant'errore; e se la torre donde Nerone festeggiò non fosse stata circondata e difesa da grosse guardie, non so veder come tutti non fossero colà corsi per darle fuoco; o non avessero procurato di abbatterla a forza di urti, se non avevano allora pronto il furor delle catapulte. Or figuratevi che a pari di questa, anzi di gran lunga più insana, e più inesplicabile, sta la Rabbia de' Reprobi all'Inferno. Ardono essi in un incendio molto più luttuoso, il quale a loro, come disse Isaia, non già divora le contrade, le cose le suppellettili, ma la vita, *Erit populus quasi esca ignis* (Is. 9. 29). E pur quando alzano gli occhi per rivoltarsi a quel gran Dio che lo accese, veggono ch'egli (lo dovrò dire?) veggono ch'egli divenuto per essi (secondo un

27. B. GARVIN, *La indignità papale nei sonetti del Belli*, in G. ALMANZI, B. GARVIN, B. MERRY, *Tre sondaggi sul Belli*, cit., pp. 65-68.

lor sentimento) un Nerone, non per ingiustizia, ma per severità, non solo non vuole, o consolarli, o soccorrerli, o compatirli, ma di più *plaudit manu ad manum*, e con un diletto incredibile se ne ride. Pensate dunque in quali smanie debbono essi prorompere, in quai furori! Noi bruciamo e Dio ride? Noi bruciamo e Dio ride? O Dio crudelissimo! Perché non prendi a conquiderci co' tuoi fulmini, piuttosto che ad insultarci con le tue risa? Raddoppia pure spietato le nostre fiamme, imperversale, incrudeliscile, ma solo poi non déi voler sì gioire. Ah riso a noi più amaro del nostro pianto! ah gioja a noi più funesta de' nostri guai! Perché non ha l'inferno voragini più profonde, per sfuggire ivi il volto di un Dio che ride? Troppo c'ingannò chi ne disse che il maggior nostro tormento sarebbe stato il rimirare la faccia di un Dio sdegnato. Di un Dio ridente, bisognava anzi dirci, di un Dio ridente.²⁸

Un terrore metafisico percorreva gli animi del popolo della Roma di Gregorio XVI. E Belli in prima persona ne ha sentito il peso, prolungato oltre ogni "ragione", oltre lo stesso "riso". Come nota d'altra parte Samonà, Belli ha spesso guardato alle «argomentazioni agnostiche, eterodosse o ateistiche di Voltaire», ma è stato anche costretto a fare i conti con i propri scrupoli, e con le proprie «tormentate ma radicate convinzioni religiose. In questa condizione gli fu possibile esprimere comicamente il tragico, ma non confutare illuministicamente la prospettiva dell'inferno».²⁹ Nei sonetti romaneschi, infatti, un riso distruttivo e dissacrante ha consentito al poeta di prendere le distanze dalle superstizioni della sua plebe, ridendo *di* essa; e nello stesso tempo, in virtù del suo carattere "preposizionale", di ridere – *con* e *attraverso* la plebe – di quell'universo teocratico che si avvicinava al tramonto, dei suoi valori in dissoluzione, delle contraddizioni incolmabili del suo «canchero» nella «radisce». Eppure, al di sopra di tutto, un riso "dall'alto" incombeva ben più minaccioso, pregiudicando al Belli e alla sua plebaglia la possibilità di porsi al di là di quell'orizzonte in totale decadenza. La risata di Dio e del suo Vicario in terra:

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

28. SEGNERI, *Quaresimale*, cit., pp. 84-85.

29. SAMONÀ, *La commedia umana e la commedia celeste*, cit., p. 110.

Ste facciacce che pporteno er trireggno
s'assomijjeno tutte a le castagne:
bbelle de fora, eppoi, pe ddio de leggno,
muffe de drento e ppiene de magaggne.

Er Papa ghiggnà? Sce sò gguai per aria:
tanto ppiù cch'er zu' ride de sti tempi
nun me pare una cosa nescessaria.

Fijji mii cari, state bbene attenti.
Sovrani in alegria sò bbrutti esempi.
Chi rride cosa fa? Mmostra li denti.

I bulli sono stanchi

Dar Più ar Piotta*

DI TITTY VIGHY

Un fiume di bullaggine (concetto nel quale faremo confluire, molto poco puristicamente, bulli, antibulli, bulletti ecc.) ha percorso il cinema italiano. Bullaggine romana, s'intenda: quella d.o.c., quella tosta, quella che il resto degli italiani ha da sempre attribuito, non senza qualche ragione e spesso con antipatia, agli abitanti della capitale. Il romano, nello stereotipo corrente, o è bullo o è pacioccone (talvolta, nelle caratterizzazioni di qualche attore geniale – penso ad Alberto Sordi – le due cose insieme). Qualcos'altro, mai. Infatti, si potrebbero immaginare commedie, o magari drammi, con romani ben educati, ben parlanti, né pavidi né gradassi, moderati a tavola, magari astemi?

Un fiume di bullaggine, dicevamo. Che come tutti i fiumi ha trascinato con sé relitti eterogenei, multiformi, talvolta ancora colorati, più spesso irreparabilmente sbiaditi, tra cui può essere utile, o divertente, andare a frugare. Il cappello piumato di Meo Patacca, indossato con tanto sprezzo del pericolo (e del ridicolo) dall'altrove bravissimo Gigi Proietti: via! Lo stuzzicadenti che il milanese – già meridionale poi romanizzato – Adriano Celentano passa con disinvoltura dalla bocca di Rugantino al ghigno del "Più": via anche quello! Sempre nello sgabuz-

* Intervento tratto dagli atti del Convegno di studi promosso dal Centro Studi G.G. Belli, con la collaborazione dell'Università Roma Tre, sul tema: *L'arte del bullo. Percorsi della figura del bullo nella letteratura europea*, svoltosi a Roma dal 13 al 15 novembre 2002.

zino delle attrezzerie inutili riporremo i vestitucci acchittati di Enrico Montesano-conte Tacchia, dove pure andranno a finire la bombetta di Alvaro Vitali, impossibile parodia di Giggi er Bullo, e, con un sospiro di maggior simpatia, quella “fatata” che in *Storia di fifa e di coltello* avrebbe dovuto trasformare il disgraziato Franco Franchi in “Er più dei più”.

Certo, fra tanti reperti inutili, ne troveremo anche di preziosi, soprattutto quando smetteremo di cercare le tracce dei “veri bulli” (fuschiacche, reticelle per capelli, farsetti di velluto o, più tardi, giacchette abbottonate fino al collo, catenone d’oro, scarpini a V: sempre, comunque, coltello in saccoccia) per fare attenzione alle tante manifestazioni della bullaggine quotidiana (non da “più”, talvolta anzi da “meno”), registrate con sagacia, e spesso con amore, dal cinematografo. Con altrettanto amore riporremo quindi negli armadi i jeans un po’ informi dell’“amerecano” di Roma, le cui spavalderie si nutrono con infantile entusiasmo dei nuovi miti d’importazione, vicino alle canottiere dei “poveri ma belli”, simbolo facile ma simpatico di una gioventù uscita dalla guerra conservando miracolosamente allegria e buoni sentimenti. La maglietta a righe dello sbruffoncello pentito “sotto il sole di Roma” resterà nelle pizze da custodire in cineteca mentre i lampi protervi di un Gassman troppo disinvolto al volante o troppo poco sul ring continueranno a passare sui piccoli schermi insieme alle espressioni inutilmente spavalde dei tanti caratteristi romani che hanno fatto la gloria della commedia all’italiana, volti più che familiari al grande pubblico ma i cui nomi (ahimè) sono ricordati soltanto dagli specialisti. Al museo immaginario del cinema sono decisamente destinati invece i torvi, tragici bulletti pasoliniani cui una creaturale innocenza non risparmierà un destino amarissimo, capaci di bruciarsi la vita in sfide perdute in partenza.

Esaurite le malriuscite clonazioni dell’elegante *Rugantino* messo al mondo della ribalta da Garinei e Giovannini a metà degli anni Sessanta, chiuso il periodo d’oro della commedia con le sue salutari cattiverie, salutati gli ultimi bulli capaci di scherzare sulla forca nelle *Storie scellerate* di Sergio Citti, il fiume comincia a intorbidarsi. Mentre proseguiremo nella ricerca di relitti (rifiuti o pepite d’oro?) dovremo fare attenzione a dove mettere i piedi perché c’è parecchio fango scivoloso su quelle sponde. Ma forse sarà meglio seguire il consiglio che Tommaso Labranca, il nostro più brillante studioso del trash (italianamente: spazzatura), ci dà, avvalendosi anche lui della tanto comoda metafora acquatica:

Secondo il credo dei mediocri che governano la nostra estetica, tutte le cose che ci circondano non possono che ricadere necessariamente in uno dei due settori contrapposti: o brutto o bello, o alto o basso, o culturale o sottoculturale, o/o... il torto nasce quando la sensibilità personale viene sostituita dall'imposizione del *pregiudizio estetico*... un torrente impetuoso, inarrestabile, che con la sua forza cerca di convogliare a valle il consenso di ogni essere pensante.

Ed ecco che sulle rive di quel fiume avviene la nostra trasformazione. Siamo ritti sulla sponda e osserviamo il flusso dell'acqua. Possiamo restare lì e continuare a chiamarci osservatori, ascetici e al di fuori di ogni corrente. Possiamo gettarci in quel turbino e farci comodamente trasportare nell'esaltazione del consenso collettivo. O infine, ed è ciò che vi invito a fare, possiamo sì gettarci in acqua, ma, trasformati in *Giovani Salmoni del Trash*, dobbiamo essere pronti a risalire questo fiume ribollente di boria e ignoranza, dobbiamo raggiungerne le fonti e renderle aride.

Quante precauzioni, e quante acrobazie, per affrontare i nuovi bulli! Che nel frattempo hanno abbandonato la vecchia Roma (diventata ormai, nel sentire e nel parlare, "il centro storico", vale a dire il centro di qualcosa che non c'è più) per andare a occupare i casermoni della periferia o le baracche delle borgate. Che hanno lasciato gli improduttivi o introvabili mestieri artigianali per passare le giornate sui muretti e nei baretti, per conoscere molto più da vicino quella malavita che gli antichi "più" avevano solo lambita e spesso, con fierezza, combattuta. Di quei precursori hanno mantenuto la spavalderia che però non è più sentimento tranquillo della propria superiorità ma rabbiosa rivalsa di emarginati. Il desiderio smodato di apparire li fa accumulare all'inverosimile, nell'illusione di distinguersi, quegli oggetti ormai offerti al desiderio se non al consumo di tutti. Il linguaggio, il famoso eloquio fiorito e retorico dei bulli, è rimasto creativo e fantasioso ma spesso si identifica col turpiloquio. Insomma è nato il "coatto", il nuovo personaggio, la nuova maschera romana. Anche se i linguisti hanno registrato nei vocabolari la nuova accezione del termine molto di recente, estendendolo dal solito "carcerato" o "confinato" al «giovane sottoproletario urbano di modi volgari e spesso violenti», con data di nascita 1983, in realtà la "coattità" è già viva e presente molti anni prima. Il cinema, specchio più o meno deformante della vita, se ne è già impadronito, stilandone i codici, delineandone i modelli.

Nel 1976, esce, nemmeno con troppo successo, un film di Steno dedicato al mondo delirante degli scommettitori da ippodromo, *Febbre da*

cavallo. Protagonista un terzetto di disgraziati, destinato alla disfatta continua: Mandrake (l'indossatore dal "sorriso magico"), er Pomata (perennemente inseguito dai creditori) e Felice (guardamacchine con la smentita al proprio nome stampata in faccia). I critici per bene non ridono, il pubblico coattofilo sì perché ci si riconosce. Presto i passaggi televisivi sulle emittenti private faranno del film un "cult" di cui gli appassionati, riuniti spesso in appositi club, chiederanno per anni e anni il seguito fino a ottenerlo nel 2002 a opera di Carlo Vanzina, figlio di Steno.

Sempre nel 1976, con *Il trucido e lo sbirro* di Umberto Lenzi, entra in scena trionfalmente il "Monnezza", ladro molto speciale, creatura mitologica dalla doppia natura dal momento che Tomas Milian, «er cubbano de Roma» gli presta volto e adrenalina, mentre il doppiatore Ferruccio Amendola (con la sporadica revisione linguistica dello *stuntman* Quinto, borgataro verace) gli dà voce e versacci. Amatissimo dal pubblico, il personaggio ritornerà in varie versioni, soprattutto nella variante poliziottesca del maresciallo Nico Giraldi, un Serpico all'amatriciana dai modi più che bruschi, l'abbigliamento più che coatto, il linguaggio più che sboccato e ancor più rinvigorito da frequenti strofette romanesche che rimano invariabilmente in 'otta', 'ulo' e 'azzo' (linguaggio peraltro che, secondo la biografia dedicata a Tomas Milian, avrebbe «svecchiato le proposizioni ultra-letterarie, apodittiche e artificiose, che ingombravano il cinema ufficiale e politicamente corretto dai dialoghi alle locandine»).

Non si creda che il coatto sia votato soltanto alla volgarità più stracciona, all'esibizionismo più becero. Anzi, talvolta c'è in lui una patetica ricerca di eleganza, di riscatto, pur mantenendo la fedeltà alle proprie origini e al proprio codice di valori. Per esempio, Maurizio Arena, bulletto vecchia maniera, aveva già mescolato, diciamo così, arte e vita ispirandosi per il suo primo film da regista, *Il principe fusto* (1960), a un romanzo di Marco Guglielmi e Lucio Mandarà significativamente intitolato *Er più de Roma* e perseverando con un secondo lavoro, *Gli altri, gli altri... e noi* (1965), visto, credo, soltanto da Marco Giusti che lo inserisce nel suo spiritosissimo *Dizionario dei film italiani stracult* definendolo un coatto-movie.

Un altro personaggio che cerca sul versante delle clamorose (o perlomeno numerose) conquiste erotiche la sua collocazione è il cantante-attore Franco Califano, il cui *Gardenia: il giustiziere della mala* (diretto da Domenico Paolella nel 1979), dove fa il verso a Bogart nei panni di un boss romano buono nemico degli spacciatori, si meritò qualche attenzione critica. Peccato che l'arresto proprio per spaccio di

droga del protagonista abbia smentito le intenzioni del *similbogat* come la morte precoce di Arena, non più fusto da un pezzo e mai diventato principe, ne aveva fermato la carriera già in pieno declino.

Se si sono ricordate le vicende amarognole di Arena e di Califano, due piccoli miti, non è certo per gusto di pettegolezzo ma per notare come in entrambi, bulli in pubblico e in privato, affiori quel fondo tutto sommato triste che connota un personaggio più frequentato, soprattutto dal cinema, in chiave comica. Osservazione facile visto che il bullo è essenzialmente uno sfidante, un giocatore e quindi un perdente nato perché alla fine è sempre il banco a vincere. E se il “povero ma bello” perde facilmente la faccia e la sua piccola libertà capitando davanti alle graziette della fidanzatina, “er più” perdeva spesso addirittura la vita sotto il coltello pur di non cedere sul punto d’onore. Aspetto questo che in fondo ce lo rende più simpatico, oggi che il *looser* tende a rubare la parte all’eroe vincente comunque, quello che le pallottole dei *gansters* o le frecce degli indiani non riescono mai a colpire.

Siamo così arrivati al 1980, quando avviene l’esordio fulminante e felicissimo di un vero autore-attore che del “bullo/coatto” saprà rivivere l’intera vicenda, Carlo Verdone. Dotato di grandi qualità mimetiche, di un occhio e un orecchio ipersensibili al mutare dei tic e delle locuzioni e soprattutto di una attenzione partecipe e spesso affettuosa per i suoi modelli, Verdone comincia sin dal suo primo film, *Un sacco bello*, quell’esplorazione del nostro personaggio che lo porterà a esprimerne la completa parabola. L’autore, giustamente definito a suo tempo un «malinconico», già individua nel suo Enzo, il bulletto in frenetica attesa della partenza per Cracovia con un carico di calze di nylon e penne a sfera come strumento di seduzione, è, con tutta la sua voglia di vivere, un poveraccio senza amici, con un’agenda telefonica desolatamente vuota (alla S c’è solo “Stadio”, alla O, “Olimpico, vedi Stadio”) che dovrà accontentarsi di uno sconosciuto vecchiotto col golfino come compagno di viaggio e (forse?) d’avventura.

Sei anni dopo, Verdone, che nel frattempo, non dimentichiamolo, ha saputo diversificare la sua produzione con lavori che ne faranno il punto di intersezione, la cerniera, fra la commedia di tradizione e i cosiddetti nuovi comici, realizza *Troppo forte* «un film che gli permette di sublimare la sua infanzia tra i set e le comparse di Cinecittà e tutti i suoi “studi” sul bullo romano: il Coatto» (così Simone Amendola nel volume pubblicato dall’ANCCI in occasione della rassegna di Assisi dedicata recentemente al regista). Qui Verdone riprende il suo Enzo e lo trasforma aggiornandone il linguaggio e i tic in quell’Oscar Pettinari, presun-

to *stuntman* e contaballe fantastico, sedicente capo di un branco di scalcagnati centauri pronti ad abbandonarlo quando viene scartato come comparsa per il suo aspetto bonaccione che neanche un cerotto alla Rambo ha potuto dissimulare. Un vero perdente, insomma, che si può solo consolare con la comica enunciazione del proprio autoritratto («un po' zingaro, un po' crepuscolare... e se vogliamo anche un po' orso...»).

Tralasciamo (con rimpianto) la famosa lezione di vita inimitabile che il vero bullo alla Califano, Manuel Fantoni, dà all'aspirante bullo Sergio che lo ascolta a bocca aperta in *Borotalco* del 1982 («Un bel giorno mi imbarcai su un cargo battente bandiera liberiana...»), la variante invecchiata – padre iracondo o suocero manesco – affidata ripetutamente al caratterista Mario Brega (resuscitato a nuova vita artistica proprio da questi film) nonché lo scalcinato DJ Gregorio, pecora nera della famiglia, interessante versione borghese del personaggio in *Al lupo al lupo* (1992), concludiamo il percorso con *Viaggi di nozze* (1995).

Costretto a furor di pubblico a riprendere lo schema del film a episodi intrecciati, Verdone riesce a inventarsi un nuovo bullo, dandogli questa volta per compagna un'altrettanto ruspante “pupa”. Sono Ivano e Jessica, coattissimi arricchiti la cui festa di nozze è un trionfo di telefonini e macchinoni ma la cui perizia nella scrittura s'incepta dinanzi a una cartolina da spedire agli amici (geniale la soluzione trovata da Ivano al problema ortografico dell'*a* allocutivo nel romanesco: gordianamente, rinuncia a scrivere).

La Coppietta rockettara, in viaggio di nozze per discoteche ma incapace di divertirsi nonché di comunicare, afasica, “apatica” (l'autore lo saprà che la stretta di mano detta appunto “apatica” era motivo sufficiente per un duello a coltellate fra “più?”), per cui tutto è consumo, anche il sesso pur se “fatto strano”, sembra segnare un punto di non ritorno.

Sentiamo cosa scrive in proposito ancora Simone Amendola nel volume già citato.

Ivano è il segno postmoderno della periferia, è il vorrei-ma-non-so e non vorrei-ma-non-posso, i tormentoni della sua dialettica bisillabe, del suo rapporto con la donna Jessica (Gerini), sono di un acume e una comicità magistrale. Il suo mondo è fatto di miti videopopolari... dell'inseguire qualcosa di altro, di grandioso per scacciare il quotidiano, è quasi una strada spirituale verso il nulla (la scena finale, lui gioca a pallone in una casa impersonale, un quadro di una solitudine imbarazzante).

E ancora, nello stesso volume, Natalino Bruzzone:

Ivano e Jessica [...] coppia di “truzzi” coatti ultramodernisti sempre alla ricerca di un modo inconsueto di copulare [...] storditi dalla propria imbecillità senza rimedio e dal rock a tutto volume, troveranno, come pena del contrappasso in terra, una nevrosi da intellettuali, la stanchezza e la noia dettati dal “*tedium vitae*”.

Pure, “l’orgoglio coatto” vive, alimentato notevolmente dai due scudetti della “Magica” e, a proposito, non sarà male ricordare i soprannomi tipicamente bulleschi dati da sempre agli idoli della squadra: er Principe (Giannini), er Puma (Emerson), er Pupone (occorre dirlo? Totti). Del resto, lo nota lo stesso Verdone, i migliori “battutari” si trovano oggi proprio nella curva Sud, eredi di quelli che popolavano un tempo l’avanspettacolo e le terze visioni, fonte di ispirazione per i *gagmen* professionisti. Proprio al mondo dei tifosi romanisti, visto però nella sua più torva violenza, si rifà il notevole *Ultrà* (1991) di Ricky Tognazzi, al cui protagonista, interpretato con perfetta aderenza da un’icona di coattità, Claudio Amendola, viene tributato l’epiteto di “Principe” che era già stato del capitano giallo-rosso.

“L’orgoglio coatto” ha i suoi miti, i suoi personaggi, i suoi luoghi. Certi cabaret fuori del giro elegante, nemmeno citati sulle pagine degli spettacoli, affacciati sul Raccordo Anulare, forniti di torce e centurioni all’ingresso (*Re per una notte*), certi spettacoli in ex cinema periferici reclamizzati da locandine appese ai pali della luce, certe trasmissioni su piccole emittenti private (*Seven Show*, *Ave Cesare*) che spesso fanno da pista di lancio a quelli che “saranno famosi”: un mondo a parte, ignorato da chi, studiando solo sui libri, è destinato a scoprire i fenomeni quando sono già passati o, peggio, quando sono diventati una moda. Perché il fascino del coatto (anche alcuni intellettuali se ne vanno accorgendo) sta proprio nella sua autenticità, persino nella sua volgarità naturale (niente a che fare con quella premeditata dei borghesi) in qualche modo innocente se è vero, come credo sia vero, che il termine continua a contenere il significato originario di «costretto» e quindi «inconsapevole», in ultima analisi «non colpevole». Da questo mondo a parte, in cui i *Giovani Salmoni del Trash* dovrebbero fare almeno un tuffo, emergono dei piccoli fenomeni, interessanti dal punto di vista sociologico se non da quello dello spettacolo. Vedi il caso del rapper Tommaso Zanella, er Piotta, che ha avuto il suo anno di celebrità (il 1999) quando approdò anche al cinema con *Il segreto del giaguaro* di Antonello Fassari: vi interpretava un parodistico minimo “più”, molliccio e prelatizio, perennemente stanco.

Da ricordare anche il cabarettista Gabriele Cirilli, nato a Sulmona

ma formatosi nel Laboratorio di Gigi Proietti, che, assunti modi e gergo romaneschi, ha dato vita alla coattissima Kruska («quando so' nata mi' padre voleva Katiuscia, mi' madre Maruska, so' giunti a 'n compromesso ed è venuto fori Kruska...»): rara incarnazione al femminile del bullo, quasi che la donna, non associabile nel potere, possa esserlo nella volgarità.

Ma il vero fenomeno è forse quello di Enzo Salvi, er Cipolla, che ha saputo rendere simpatico un personaggio di “tossico” scoppiato (non dimentichiamo che l'universo dei coatti incrocia spesso quello dei drogati e proprio per questa contiguità sa ancora vedere il simile dove solitamente si vede soltanto il diverso). Er Cipolla, compiuto l'iter consueto (cabaret, talk show, serate, cinema e ritorno), ascenso all'Olimpo dorato dei film natalizi (fra le cui macchiette noteremo anche, per l'argomento che qui ci interessa, il bulletto in salsa pariolina di Christian De Sica, non per nulla laziale), è stato capace di richiamare centomila spettatori durante l'Estate Romana del 2000: che fanno duecentomila braccia alzate, ai suoi comandi, per eseguire la pur poco faticosa “ginnastica del coatto”.

Coatto unico, infine, si intitola lo spettacolo che Giorgio Tirabassi, attore fin qui più noto per le fiction televisive, ha portato nientemeno che a Rebibbia (e i veri “coatti”, quelli del primo significato sul vocabolario, si sono divertiti moltissimo), spettacolo che ha sdoganato definitivamente il personaggio visto che la sua registrazione è stata allegata anche al settimanale «L'Espresso». Impagabile il racconto della giornata del piccolo delinquente: la fila per il metadone, la ricerca della “sostanza”, lo scippo alla vecchietta diventano una fatica molto peggiore del lavoro per questo estenuato eroe. Insomma: se gli eroi sono stanchi, figuriamoci i bulli.

BIBLIOGRAFIA

- C. VERDONE, *Fatti coatti (o quasi)*, Milano, Mondadori, 1999.
G. CIRILLI, *Chi è Tatiana?*, Milano, Mondadori, 2001.
Carlo Verdone. “Difetti speciali”, Assisi, ANCCI, 2001 (pubblicato per la XX Rassegna del Cinema italiano *Primo piano sull'autore*).
P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *Da Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma, Carocci ed., 2001.
E. SALVI, *Sommario (no, so' er Cipolla)*, Roma, Gremese, 2001.

Paolo e Francesca a Trastevere

Sulla traduzione in romanesco
della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico

DI LAURA BIANCINI

Inutile ricordare che la vicenda di Paolo e Francesca ha ispirato, nel corso del tempo, romanzieri, poeti, pittori, drammaturghi, musicisti e librettisti, e non sorprende pertanto che Vincenzo Agnesotti, attore della più attiva compagnia del teatro popolare romano, quella diretta da Filippo Sacconi, non abbia resistito alla tentazione di tradurre in romanesco, con la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, i sospiri, le ansie e i dolori dei famosi amanti di Rimini.¹

La *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico andò in scena il 18 agosto 1815 al Teatro Re di Milano e il successo fu immediato per merito anche della intensa interpretazione di Carlotta Marchionni che in quegli anni dominava le platee per le sue doti di attrice e per il suo impegno di patriota con il quale contribuì ad imprimere all'opera un marchio politico forse al di là delle intenzioni dell'autore. La tragedia

1. V. AGNESOTTI, *Francesca da Rimini* liberamente tradotta in lingua romana ossia in dialetto trasteverino con note del medesimo traduttore. Ancona, Tip. di F. Gabrielli e C., 1868. Per completare il quadro della fortuna scenica della infelice storia d'amore degli amanti di Rimini nel XIX secolo, ricordiamo che nel 1855, andò in scena a New York la *Francesca da Rimini*, in cinque atti in versi sciolti, di George Henry Boker (1823-1890). La tragedia ebbe un successo notevole ed è generalmente considerata tra le migliori opere teatrali dell'Ottocento americano.

comunque piacque, tanto che fu in repertorio fino al 1870.² In realtà nei versi di Pellico come il romanticismo si sfuma e dolcemente fluisce «in lamenti, abbandoni, languori, ripulse»,³ anche il patriottismo non sembra andare oltre la pur significativa “apostrofe all’Italia”, come si è voluta definire la lunga battuta che Paolo pronuncia al suo ritorno a Rimini:

Atto I, Scena V:

Paolo.

[...]

Per chi di stragi si macchiò il mio brando?

Per lo straniero. E non ho patria forse

cui sacro sia de’ cittadini il sangue?

Per te, per te, che cittadini hai prodi,

Italia mia, combatterò, se oltraggio

ti moverà la invidia. E il più gentile

terren non sei di quanti scalda il sole?

D’ogni bell’arte non sei madre, o Italia?

Polve d’eroi non è la polve tua?

Agli avi miei tu valor desti e senno,

E tutto quanto ho di più caro alberghi!

Lo slancio patriottico dunque si esaurisce qui, e comunque non è poco, mentre la tragedia si svolge secondo toni assai più mitigati e la cura psicologica con cui sono delineati i personaggi si spinge fino a giustificare le azioni di tutti a discapito di un più incisivo contrasto drammaturgico. L’atmosfera si risolve pertanto in un ambito più consono al costume del tempo

Un costume borghese che frange l’onda epica dei personaggi danteschi e la riporta in un ambito minore di piccola storia familiare, ove una lacrimosa emotiva Francesca sposata senza amore, detesta ma inconsciamente desidera l’ardente cognato che le uccise il fratello [...].⁴

L’opera mantiene comunque una sua efficacia teatrale grazie anche al

2. Nel 1862, a Firenze, capitale d’Italia, il IV centenario della nascita di Dante fu celebrato con la rappresentazione della *Francesca da Rimini* di Pellico al teatro Niccolini, con Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi.

3. *Il teatro tragico italiano*, a cura di F. Doglio, Parma, Guanda, 1960, p. X.

4. *Ibid.*, p. X.

«giuoco drammatico abilmente ideato e francamente agito, per questo suo candore cattivante di risolvere il gran tema immortale d'amore e morte nei sospiri e nei pianti [...] per questa sua ostentata pochezza che è sincerità d'autentico autore romantico, insofferente d'atteggiarsi a scultore d'immani statue d'antichissimi eroi, propenso invece a riportar la tragedia dalla mitica reggia alla signorile casa di provincia».⁵

Qualche anno dopo il debutto della tragedia di Pellico, Francesco Saverio Salfi (1759-1832) scrisse la sua *Francesca da Rimini*,⁶ in cinque atti in versi, durante l'esilio a Parigi dove era riparato all'indomani del fallimento della Repubblica Napoletana del 1799.

Le sue tragedie, seppure d'argomento classico, mantengono tutte una profonda ispirazione politica che nella *Francesca da Rimini* assume un'impronta decisamente anticlericale. Come Pellico, Salfi affida il suo messaggio al personaggio di Paolo il quale, già nel primo atto, pronuncia veementi invettive contro il papa:

Atto I
Paolo [...]
 Ma di Roma non men cotesto abborro
 Regno sacerdotale che dell'imbelle
 Italia involve la total ruina.

E continua Paolo, quasi stigmatizzando una sorta di politica degli "opposti estremismi":

Atto I
Paolo
 [...]
 da che nel brando il pastorale converse
 costui che or Re de' Re si appella, e fatto
 ha della Chiesa un vil gregge di schiavi.
 D'allora i guelfi e i ghibellini illude
 e sulla loro discordia ognor più innalza
 il suo regno novello [...]

L'elemento politico che, pur non riuscendo sempre ad inserirsi con equilibrio nell'economia generale della tragedia, in realtà, soprattutto

5. Ivi, p. X-XI.

6. La tragedia manoscritta è conservata presso la Biblioteca Civica di Cosenza.

negli ultimi due atti, quando la vicenda d'amore si compie, conferisce ritmo all'azione e spessore ed efficacia drammaturgica ai personaggi. Nel finale, poi, contrariamente alla tradizione che vuole tra i due amanti non solo amore ma concreta passione, Salfi sceglie per Paolo e Francesca un amore casto, fermo alle intenzioni: i due sono innocenti e muoiono vittime della prepotenza e della smodata ambizione di potere di Lanciotto.

Nella fatale conclusione Salfi inserisce ancora una variante, il suicidio di Francesca, quasi una rivincita, un rifiuto di sottomissione al marito. Novello Otello, dopo aver ucciso Paolo, Lanciotto entra nella stanza della moglie:

Atto V

Lanciotto

A che turbarti? Segui
 le preci tue, che n'hai ben d'onde... Il vedi
 se ognor di te pensier mi stringe, o donna,
 lontano ancor te sola ascolto e veggio;
 e i tuoi pensier anco penetro... E quando
 trovarti lieta io mi lusingo, ratto
 di tua ventura a rallegrarmi io corro
 [...]

Tutto è perduto, il tradimento, seppure virtuale, è scoperto, Lanciotto mostra a Francesca il corpo senza vita di Paolo, che resta più?

Atto V

Francesca

[...]

Or sì m'uccidi onde io abbia almen con esso
 comun la colpa, e te mai più non veggia! (*raccoglie il pugnale*)
 Ti cadde?... moglie di te degna appieno
 Saprò trattarlo anch'io...

Lanciotto

Che festi?...

Francesca

Io moro!...

Ah Paolo io ti seguo...

Lanciotto

Ella già manca!...

Francesca

Là potrò almen senza rimorsi amarti!...

E pianger teco... almen... sempre indivisa...

Lanciotto

Che udiil!... che feci!... Ove celarmi?..

Ma torniamo a Roma e a Vincenzo Agnesotti, di professione attore e, come spesso accadeva allora, appartenente ad una famiglia di attori. Bragaglia registra nella Compagnia comica di Filippo Tacconi che agiva al Teatro Pace nel 1843, ben quattro Agnesotti: Chiara, Vincenzo, Luigi ed Ercole (nelle parti ingenuie), anche se ignoriamo i loro rapporti di parentela. Una Maria Agnesotti, inoltre, compare nel *cast* della Compagnia acrobatica degli Alcidi, organizzata dallo stesso capocomico, e che agiva al termine dello spettacolo di prosa.⁷

Non si conoscono le doti di attore di Vincenzo Agnesotti, ma si spera siano superiori a quelle di drammaturgo, infatti la sua traduzione della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico non sembra riuscita. Altre opere classiche tradotte in romanesco erano andate in scena a Roma, al Teatro della Pallacorda, con risultati discreti, a volte pregevoli. Alessandro Barbosi nel tradurre la *Didona abbandonata* di Pietro Metastasio, riusciva a rendere nell'idioma romano la tragedia della regina cartaginese con intensa drammaticità e teatralità degna della vera poesia. Allo stesso modo Luigi Randanini si era cimentato nella traduzione nientemeno che di due opere di Carlo Goldoni *Il campielo* e *I rusteghi*, e adattando personaggi e situazioni, era riuscito a salvare lo spirito del commediografo veneziano facendo però dimenticare quel particolare ambiente mercantile della Serenissima e rendere credibile la nuova ambientazione tipicamente romana.

L'operazione che fa Agnesotti rispetto all'opera di Pellico è minimalista: tralascia il verso che richiede abilità ed esperienza e adotta la prosa certamente più facile da gestire o forse per una forma di rispetto nei confronti dell'originale, o forse semplicemente perché pensa che il verso sia una forma antiquata e perciò non popolare sul palcoscenico. Ma in questo modo svilisce fatti e personaggi.

Fondamentalmente però alla traduzione di Agnesotti manca un'idea di base, che giustifichi la trasposizione linguistica e che dia spessore drammaturgico al testo in dialetto.

L'attore romano non cerca una sua chiave di lettura e non privilegia nessuna di quelle presenti nella *Francesca* di Pellico, né quella politi-

7. A.G. BRAGAGLIA, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, p. 445.

ca o patriottica, né quella sentimentale, e tanto meno si può ravvisare nel testo un intento parodistico. Agnesotti si limita ad una traduzione praticamente letterale, che però inevitabilmente appiattisce fatti e personaggi.

Ecco alcuni esempi.

La famosa “apostrofe all’Italia” pronunciata da Paolo e precedentemente già citata, suona così:

Atto I, Scena IV

Pavo.

[...]

Pe chi ho faticato insinenta a mone? Pe l’antri? Sciorno che so stato! E nun ci ho casa mia da difennene? Pe te, pe te Itaja mia faticherò si qualche greve te vorrà insurtane. E nun sei tu la mejo cosa che ce sia? Sì, tu sei er mejo fico der bigonzo. Quello che cianno campato bè insino adesso, mi Nonno, mi Patre, e mi fratello puro.

Ed ecco la scena d’amore, prima l’originale di Silvio Pellico e a seguire la traduzione di Agnesotti.

Atto III, Scena I

Paolo.

Vederla... sì, l’ultima volta. Amore mi fa sordo al dover. Sacro dovere saria il partir, più non vederla mai... Nol posso. – Oh come mi guardò! Più bella la fa il dolor: più bella, sì mi parve, Più sovrumana! E la perdei! Lanciotto me l’ha rapita! oh rabbia! oh!... Il fratel mio non amo? Egli è felice... ei lungamente lo sia. Ma che? per farsi egli felice Squarciar doveva ei d’un fratello il core?

Paolo dichiara il suo amore a Francesca la quale, dopo qualche reticenza, tra dubbi e rimorsi, finalmente apre il suo cuore.

Atto terzo, Scena II

[...]

Francesca

E non tel dissi... ch’io t’amo? – Ah, dal labbro m’uscì l’empia parola!... io t’amo, io muoio

d'amor per te... Morir bramo innocente:
Abbi pietà!

Paolo

Tu m'ami? *tu?*... L'orrendo
mio affanno vedi. Disperato io sono:
ma la gioia che in me scorre fra questo
disperato furor, tale è sì grande
gioia è, che dirla, non poss'io. Fia vero
che tu m'amassi?... E ti perdei!

Francesca

Tu stesso
m'abbandonasti, o Paolo. Io da te amata
creder non mi potea. – Vanne: sia questa
l'ultima volta...

Paolo

Ch'io mai t'abbandoni
possibile non è. Vederci almeno
ogni giorno!...

Francesca

E tradirci? e nel mio sposo
destar sospetti ingiuriosi? e macchia
al mio nome recar? Paolo, se m'ami,
fuggimi.

Paolo

Oh sorte irreparabil! Macchia
al tuo nome io recar? No! – Sposa d'altro
tu sei. Morir degg'io. La rimembranza
di me scancella dal tuo seno: in pace
vivi. Io turbar la pace tua? perdona,
deh, non pianger, Francesca, non amarmi.
Che dico? Amami, sì, piangi sul mio
precoce fato... – Odo Lanciotto... Oh cielo,
dammi tu forza! – A me fratel.

Atto III, Scena I (*La scena istessa; Pavolo solo*)

Pavo.

Pe l'urtima vorta la vojo arrivedé. Nun posso stane a le mosse de l'amo-
re. Obrigo mio saria d'annammene e nun vedella piune... nun je la fo.
Che spicciata che m'ha dato! Accusi moscia era più badiale. Più badia-
le, sì me pareva più ciumaca! E me la so persa! mi fratello me l'ha pija-
ta. Sanguè d'un Crapetto!... Embè, che vor dine? Adesso mi fratello sta
bene. Che ce stia gni sempre; ma pe sta bene lui nun era giusto de ruvi-
nà er fratello. (*Si ritira indietro*)

Scena II

Checca, e detto

[...]

Chec.

E nun l'ho ditto... Che te vojo bene?... Ah! che m'è uscita sta parola de bocca!... Si bene assai te vojo, me sento morì pe tene... ma vojo morì nocente... abbi pacenza.

Pavo.

Tu me voi be?... tu? Io... So disperato... ma in mezzo a sta disperazione... me sento... n'allegria... che nun te so di che d'è. Dunque tu me voi bene, e t'ho persa accusi?

Chec.

Tu core de cane m'abbandonassi. Io me so cresa che nun t'annavo a genio. Adesso vattene, querbche è stato, è stato.

Pavo.

Nun è possibile che io pozza partine Vedette armanco gni mattina...

Chec.

(Mortificata) Già... cusì... dichi tu. A fa vienì la gelosia in testa a mi marito, per famme fa n'affronto? Ah no! Pavoluccio si me voi bè, vattene via.

Pavo.

A sortaccia cana! A te fatte fa n'affronto? Nun sia mai pe ditto? Tu sei moje d'un'antro, e io gnà ch'abbozzi. La ricordanzia de mene levete dar core. Statte co quella pace ch'io t'ho sturbata. Abbi pacenza... Ohé! Viè Lanciotto! Come se fa adesso? Qua ce vo forza! Viè qua fratello...

Riportiamo infine l'ultima scena della *Didone abbandonata* nella traduzione di Alessandro Barbosi, a confronto con il suo originale:

Didone abbandonata di Pietro Metastasio

Atto III, Scena ultima

Didone

Ah che dissi, infelice! A qual eccesso
mi trasse il mio furore?

Oh Dio, cresce l'orrore! Ovunque io miro,
mi vien la morte e lo spavento in faccia:
trema la reggia e di cader minaccia.

Selene, Osmida! Ah! tutti,
tutti cedeste alla mia sorte infida:
non v'è chi mi soccorra, o chi m'uccida.

Vado... Ma dove? Oh Dio!

Resto... Ma poi... Che fo?

Dunque morir dovrò

senza trovar pietà?
 E v'è tanta viltà nel petto mio?
 No no, si mora; e l'infedele Enea
 abbia nel mio destino
 un augurio funesto al suo cammino.
 Precipiti Cartago,
 arda la reggia; e sia
 il cenere di lei la tomba mia.

Didona abbandonata di Alessandro Barbosi

Atto III, Scena ultima

Didona sola

Oh! poveretta me, che ho ditto mai!
 Che m'ha fatto sputà la rabbia mia!
 Povera Dido mo indove s'affaccia
 nun se vede antro, che la morte in faccia.
 La reggia trema e già sta pe cascanne;
 embè vienite quane...
 Selena, Osmide e tutti!
 Mo che m'avete visto a pecorone
 avete preso tanto de fugone.
 Dunque pe questo... spago
 ho d'avé, nun sia mai,
 che mannaggia la sorte e chi la stima,
 morimo, sì morimo. Enea infedele
 si questo è er mi destino
 abbi sto brutto augurio in der cammino
 noce... noce a Cartago
 vada tutta la reggia a foco, e sia
 la cenere de lei, la cuccia mia.

La traduzione di Barbosi, ma anche quelle di Randanini, sono spesso infedeli, e proprio questa infedeltà permette di recuperare al nuovo idioma punti di riferimento e spazi di azione più consoni; inoltre esse rispondono ad un autentico intento di divulgare, di far conoscere le opere classiche ad un pubblico più vasto, e soprattutto la loro stesura tiene sapientemente presenti criteri ed esigenze teatrali che ne garantiscano la riuscita. Agnesotti sembra invece voler semplicemente usare la famosa storia d'amore di Paolo e Francesca fidando della sua sempre rinnovata presa sul pubblico. Il proposito è legittimo, ma non sufficiente per ottenere buoni risultati.

Il nuovo Cuore *di Mario dell'Arco batte a Roma*

Tra i banchi di scuola con De Amicis e dell'Arco

DI SIMONETTA SATRAGNI PETRUZZI

L'anno centenario della morte di Edmondo De Amicis – anno appena concluso alcuni mesi or sono – ha riacceso un poco di attenzione sull'odiamato scrittore ligure (ma torinese di adozione), la cui fama, soprattutto *post mortem*, rimase e rimane legata quasi esclusivamente al celeberrimo *Cuore* (1886) – antesignano degli odierni *best-sellers* – che tuttavia non si direbbe essere l'opera sua migliore, in mezzo a una produzione notevolmente vasta e varia. Ma è proprio da questo *Cuore*, tanto incensato quanto, soprattutto in tempi più recenti, ferocemente dissacrato, che prende avvio il nostro discorso; né potrebbe essere altrimenti. L'occasione centenaria ci ha spinti infatti, fra altre riletture, a riprendere in mano alcuni di quei «libri a forma di cuore» (l'espressione felicissima è di Pino Boero)¹ che spuntarono come funghi durante il volger degli anni nel terreno reso fertile da De Amicis.

Fra cuori e cuoricini d'ogni genere e appartenenza (e c'è perfino una *Testa* di Paolo Mantegazza) si distingue per originalità e gradevolezza *Il nuovo Cuore* di Mario dell'Arco,² il ben noto e apprezzabilissimo poeta dialettale romanesco. Padre di due figli maschi (Maurizio e Marcello) come il De Amicis (Furio e Ugo), anch'egli volle cimentarsi nel fissare sulla carta le loro esperienze di vita scolastica (e non), sulla

1. Si veda il contributo di P. BOERO in *Cent'anni di Cuore*, a cura di M. Ricciardi e L. Tamburini, Torino, Allemandi, 1987, pp. 147-154.

2. M. DELL'ARCO, *Il nuovo Cuore*, Roma, AVE, 1957. Tutte le citazioni contenute nel testo sono tratte da questa edizione, che riteniamo essere l'unica esistente.

falsariga appunto di *Cuore*, ma niente affatto pedissequamente. Riassumendo: se *Cuore* è un diario, *Il nuovo Cuore* non lo è, né il genitore o altri eventuali membri della famiglia incombono come fanno con i loro messaggi, saggi ma quantomai retorici e menagramo, quelli di Enrico Bottini; i dodici racconti mensili sono sostituiti da due «Intermezzi» dialogati e, infine, la città di appartenenza dei ragazzi dell'archiani è naturalmente Roma. E nei brevi capitoli Roma a volte con amabile prepotenza si fa lei protagonista. Ancora: l'inizio dei due libri è il medesimo («Il primo giorno di scuola»), ma l'ultimo capitolo de *Il nuovo Cuore*, che si intitola «Mosè salvato dalle acque», sembra invece voler fare da antidoto all'ultimo racconto mensile di De Amicis che è «Naufragio»; quando poi si sappia che Mosè è un cane, così chiamato appunto perché salvato dall'annegamento, a sottolineare anche in tal modo una certa distanza fra i due testi si osserverà che *Cuore* ignora del tutto tali «personaggi», gli animali domestici; nel romanzo figura soltanto un gatto appartenente a «il mio compagno Coretti», ma assai fuggevolmente, perché viene infatti cacciato via da sopra un cassettoni.

Eppure in altri capitoli – ad esempio nel secondo e nel terzo – lo spirito di De Amicis è sensibilmente presente: «Una gambetta ingessata» non può non ricordarci l'incidente occorso al generoso Robetti, che per tutto l'anno scolastico dovrà far uso delle stampelle: ma mentre Robetti si è infortunato per soccorrere un altro bambino che stava per essere travolto da un omnibus, il bambino con la «gambetta ingessata» ha forse fatto soltanto un salto un po' arrischiato. Lo accompagna a scuola, portandolo sulle spalle, il padre che, guarda caso, è un muratore:

non deve perdere neanche un'ora, neanche un minuto di scuola: deve studiare, e imparare, e arrivare là dove suo padre non è arrivato. Perché si tratta di un muratore: si capisce a colpo d'occhio dalla giacchetta rattoppata e dai calzoni sdrucci schizzati di calce (qualche grumo di calce, a cercar bene, è anche nei baffi, anche nei capelli).³

Più lacrimevole, di tono assolutamente deamicisiano, è il terzo capitolo nel quale un titolo all'apparenza sereno – «Il grembiolino di scuola» – cela un toccante omaggio al dolente tema delle tombe precoci (che dell'Arco sperimentò in prima persona): «Lella non va più a scuola. [...] Lella scrive poesie» (pp. 19-20). «L'ultima poesia l'ha scritta

3. DELL'ARCO, *Il nuovo Cuore*, cit., pp. 16-17.

per il grembiolino di scuola», un grembiolino bianco che reca cucite sulla manica cinque striscioline azzurre: anche questo *Nuovo Cuore* ha ormai il sapore di un tempo che fu...

Ma ecco che nel quarto capitolo – «Il bambino dell'Aracœli» – Roma balza in primo piano esibendo uno dei suoi monumenti più caratteristici, la chiesa di Santa Maria in Aracœli con la sua impervia scalinata: «la scalinata è vuota tutto l'anno; meno tra Natale e l'Epifania, quando pullula dei bambini che vanno a recitare il sermone davanti al Bambinello» (p. 25). Questa usanza della recita natalizia del sermone da parte dei bambini era già stata celebrata da dell'Arco in una poesia pressoché coeva. In *Roma, 18 poesie*, raccolta pubblicata un anno prima del *Nuovo Cuore*, si trova infatti *Er Bambin de l'Aracœli* in cui si legge che «Fredda è la chiesa, scommodo è l'altare»: endecasillabo che ritroviamo nella prosa, quasi integro, spezzato in due quinari: «La chiesa è fredda, freddo è l'altare» (p. 26). E dunque – lo si vedrà più avanti – *Il nuovo Cuore* non va posto soltanto in relazione con il libro di De Amicis, ma anche con la produzione poetica del suo autore.

Il capitolo seguente – «Otto angeli e un campanile» – offre un gustoso brano in forma dialogata nel quale gli «otto poveri angeli» posti dal Borromini in bilico sul campanile di Sant'Andrea delle Fratte lamentano la loro rischiosa posizione e per non «cascar di sotto» decidono di «pigliare il volo e tornare in Paradiso». Li dissuade la voce della Campana Grossa:

Dan-dan-dannazione! Guardatevi intorno. Montecavallo, Trinità de' Monti sono a portata di mano. Quella cupoletta è San Pietro. Questa fontana di cui si sente la voce è Fontan di Trevi. Il santo che agita la spada sulla Colonna Antonina è san Paolo. Il santo che regge le chiavi sulla colonna Traiana è san Pietro. In Paradiso ci siete già, signorini. E vale la pena di ballare, di traballare un po' ai miei rintocchi. Pur di restarci. (pp. 31-32).

Il sesto capitolo descrive «La festa dell'Immacolata», un capitolo che De Amicis non avrebbe mai scritto, ignorando accuratamente nel diario di Enrico qualsiasi riferimento alle feste religiose (non così per le civili), fatto che attirò contro di lui la riprovazione degli ambienti cattolici e in modo particolare di don Bosco, che sull'editoria per ragazzi aveva ben chiare le sue idee (e le metteva in pratica). Forse con la gioiosa atmosfera di questo capitolo dedicato alla festa dell'Immacolata (ma non ancora il papa si recava in persona all'omaggio in piazza di

Spagna) dell'Arco vuole costruire un contraltare a «Il giorno dei morti», celebrato dal De Amicis con uno scritto indirizzato al piccolo Bottini da «Tua Madre», nel quale nulla di lugubre è trascurato.

Ne «La vecchina delle caldarroste», che sembra uscita da un libro di fiabe, dell'Arco celebra l'autunno romano con un'espressione di assoluta originalità: «Sul lungotevere, al primo odore delle caldarroste, le foglie dei platani sono ingiallite» (p. 38); sono dunque le caldarroste che portano l'autunno? Ma non è l'autunno a portare le caldarroste?... «I marroni crocciano, si aprono, cuociono a puntino» (p. 38): il loro profumo – vorremmo aggiungere – per un momento fa più bella la vita.

Nuovamente di atmosfera deamicisiana sono invece i due capitoli seguenti, «L'alluvione e il presepio» e «Il bambino e il campione» e ancora il successivo, «Un giocattolo per tutti i bambini», essendo questi dei piccoli morti: «Tutti i bambini che hanno lasciato la mamma e il babbo per volare in cielo sono raccolti intorno a Gesù. Bambini biondi, bambini bruni: e tutti vestiti di bianco. Uno sciame di farfalle intorno a un fiore azzurro, la veste di Gesù» (p. 51); difficilmente però dalla penna di un De Amicis sarebbe uscita un'immagine così serena.

Si apre a questo punto il primo «Intermezzo», uno *sketch* intitolato «Capitan Genoveffa», che si rivela essere un affettuoso sberleffo a Sargari, dedicato ai bambini. Capitan Genoveffa è un pirata del tutto particolare come possiamo già intuire dal nome, ereditato da una nonna «piuttosto energica», «con una fitta peluria sul labbro superiore»; a bordo del suo brigantino «Assopigliatutto» Genoveffa inganna il tempo leggendo e declamando poesie ermetiche, scambiate per degli indovinelli dall'amico pappagallo Lunedì, che invece ama il classico e recita, ovviamente a memoria, Dante, Ariosto e Leopardi (quanta ironia nella penna di questo scrittore poeta!). Se poi il nostro uomo esibisce una... regolamentare gamba di legno, si sappia che in verità si tratta di un *bluff*: se la applica tutte le mattine per apparire degnamente come un vecchio lupo di mare rimasto mutilato in un memorabile arrembaggio.

Quanto è detto è sufficiente a far comprendere quale sia il tono di questo minuscolo testo teatrale, ben adatto a essere recitato da una scolaresca (i personaggi sono numerosi) degli anni Cinquanta, quando i ragazzi si divertivano con queste semplici ma non stupide cose. Allorché il pacifico brigantino viene assalito – per davvero! – da un galeone nemico, Capitan Genoveffa scopre che le palle di cannone stivate nella Santabarbara (come non ricordare «Er cortile de le palle» di Castel Sant'Angelo in *Roma, 18 poesie?*) sono in realtà delle angurie: incom-

bendo il pericolo, il capitano non griderà «Tajja ch'è rosso!»⁴ ma avrà la geniale idea di farle infarcire di compresse soporifere per poi spararle sul galeone nemico dove tutti resteranno narcotizzati e quindi facili vittime di un arrembaggio senza alcuno spargimento di sangue. «Urrà, urrà, urrà!»

Dopo questo simpatico «Intermezzo», nel capitolo che segue – «Un tema a due mani» – facciamo la conoscenza del padre di Maurizio (nel quale si riconosce con tutta chiarezza l'autore del libro), il quale, commosso dalla incapacità del figlio a svolgere il tema «La scuola che piacerebbe a me» («Maurizio quando è svegliato trova difficile qualsiasi compito») con l'aria di nulla comincia a dire:

Vorrei avere una scuola in un prato, coi banchi non più allineati in tre file inamovibili, ma liberamente disposti sull'erba. La siepe è il muro, e non c'è alcun bisogno del cartellone con gli esemplari della botanica. Il rovo coi suoi frutti, la rosa canina coi suoi fiori, il convolvolo coi suoi viticci, sono lì, grandi al vero, dipinti coi colori della natura. Il cielo è il soffitto, e l'immancabile polvere sui banchi è il polline di margheritine, di papaveri, di botton-d'oro. (p. 72)

Quale abissale differenza rispetto al padre di Enrico! E gli aiuti non finiscono qui, ma noi possiamo andare avanti e, dopo aver letto «Il narciso rosso» e «Non è facile fare un giornale», che raccontano di varie imprese dei ragazzi nelle quali è ancora presente la figura del padre, ci soffermiamo su «Sant'Antonio e i cavalli» per osservare, se non altro, quanto sia di nuovo lontano dalla vena di De Amicis un argomento del genere. È il 17 gennaio, festa del Santo, e si procede alla benedizione degli animali:

Uno spruzzo d'acqua-santa, una briciola di latino per tutti, imparzialmente, e l'aria si punteggia di nitriti, di latrati, di miagolii. [...] Una bella benedizione, e sant'Antonio abate manderà tutti i giorni nel giardino, alle undici in punto, la solita vecchietta di buon cuore con la cartata colma di ritagli di polmone. (pp. 91-92)

La parola cuore ci invita a ricordare che nel *Cuore* di De Amicis si ascolta e per una sola volta, ne «Il piccolo scrivano fiorentino», il «latrato lontano di un cane».

4. *Tajja ch'è rosso!* è il titolo della prima raccolta poetica pubblicata da Mario dell'Arco (Roma, Migliari, 1946).

Dopo un dialogo fra «Gli angeli dell'acquasantiera» che fa da *pendant* a «Otto angeli e un campanile» di cui s'è già detto, ecco un altro capitolo – «Un fiore al Santo Padre» – che in De Amicis non troveremo mai! Ma dopo un bozzetto dedicato a «Il fotografo ambulante» (allora non esistevano le macchine mangiasoldi sfornamostri...) ritroviamo un'atmosfera deamicisiana ne «Il seggiolone», mentre un vero e proprio omaggio al Piemonte – di cui De Amicis, s'è detto, era figlio adottivo – è costituito da «Basta chiamarlo a nome, Domenico» e dal seguente «Il figlio del Campione». Domenico è Domenico Savio, il giovinetto cresciuto alla scuola di don Bosco, dalla vita breve, esemplare, e proclamato santo; il Campione è uno dei giocatori del «Grande Torino», la squadra precipitata con l'aereo sulla collina di Superga nel maggio del 1949: Mazzola?

Nella «Fantasia di primavera», che costituisce il secondo «Intermezzo», «Siamo proprio al ventuno marzo» e in mezzo alla natura in rigo-glio sboccia anche il poeta: il narratore, che è soprattutto un poeta, lascia infatti andare a briglia sciolta la fantasia e dissemina il testo di una quantità di piccole poesie, alcune già precedentemente composte, ma comunque tutte adattate al lettore bambino.

La Primavera (scriviamo con la P maiuscola, perché si tratta della primavera in persona) s'avvia alla prima passeggiata. Ha una bacchetta in mano, un semplice ramoscello di nocciuolo. [...] La Primavera entra in giardino. [...] Qui la bacchetta ha più lavoro del solito, più del solito è agitata. Sembra la bacchetta di Arturo Toscanini, alta sull'orchestra della Scala. Tocca l'aiola, la spalliera, la pergola e sbocciano i fiori. (pp. 119 e 122)

A Roma poi la Primavera

scivola tra il Colosseo e l'Arco di Costantino, diretta al Foro Romano.
 Nove colonne, in piedi il fusto solo,
 fanno la fila sopra al muricciolo.
 In mezzo al vellutello
 c'è la prima violetta
 e ogni colonna aspetta
 che le fiorisca in testa il capitello.
 (p. 124)

Va detto che anche il De Amicis nel suo *Cuore* si dimostra molto sensibile all'arrivo della primavera, ma lui non era certamente il poeta che fu Mario dell'Arco.

Dopo «Marcello e i banditi», che ci fa conoscere la passione di Marcello per il disegno – una passione in verità un po' monocorde perché disegna soltanto banditi «piantandosi con arme e bagaglio sulla scrivania di suo padre» (p. 130) – ritorna un racconto di ambiente scolastico, «Quaranta letterine»:

Sono quaranta bambini, sempre gli stessi. Da cinque anni camminano insieme, legati a due a due per la mano, sulla lunga strada che va dalla prima alla quinta elementare. [...] La signora maestra, a forza di guardarli dall'alto della cattedra, li conosce meglio dei suoi figliuoli. [...]. Al termine di quest'anno scolastico deve lasciarli e non saprà più niente di loro. (p. 134)

Per le maestre di *Cuore* la separazione dagli amati alunni è espressa sempre in modo assai più melodrammatico.

Dal punto di vista del raffronto con il testo deamicisiano, «L'ultimo della classe» è uno dei capitoli più interessanti: ne è protagonista Mario (è il nome dell'autore, si ricordi); suoi amici sono Marcello e Maurizio (nomi dei figli dello scrittore). Dunque, Mario è

un'iradiddio di ragazzo. Sua madre, alle otto e un quarto precise, tira un sospiro di sollievo perché Mario va a scuola. Un sospiro di sollievo, alle dodici e mezza precise, tira il suo maestro perché Mario ritorna a casa. I suoi quaderni sono squalciti, un foglio strappato qua, un foglio strappato là, e pieni di macchie d'inchiostro. (pp. 139-140)

si direbbe un piccolo Franti! E invece Mario è capace di disertare le partite di calcio, con grande danno della squadra in cui gioca e di trascurare l'amata collezione di francobolli e l'erbario per recarsi a visitare una vecchia signora che vive in una modestissima abitazione: è la sua vecchia maestra divenuta cieca alla quale quell' «iradiddio di ragazzo», trasformandosi in un Garrone, va a leggere il giornale; «un atto, quello di Mario, che non è scritto sui libri di scuola, che non fa parte dei doveri di scuola, e non chiede voto sul registro. Apposta è più difficile da compiersi» (p. 145). Insomma, nessuno è tanto cattivo – sembra dirci dell'Arco – da non poter essere buono.

Dopo «Dieci non basta più», deamicisiano per il generoso gesto di quattro ragazzi che portano a scuola sulle spalle, a staffetta, un compagno disabile, troviamo un capitolo che avrebbe potuto scrivere anche De Amicis, non fosse che è ambientato a Roma anziché a Torino: si celebra infatti la festa civile del «Ventuno aprile sul Campidoglio». Segue un *flash* su «Il venditore di lupini» che alla fine delle lezioni «s'apposta

con arme e bagaglio davanti al cancello di scuola»: tempi fortunati, quando si pensi a chi oggi può “appostarsi” all’uscita di una scuola... Sciamati via i bambini, «sul marciapiede, e per un lungo tratto, restano le bucce di lupini. Toh, un carnevale in anticipo! e tutti coriandoli gialli» (p. 159). Non può non tornare in mente la poesia «Fusajje», pubblicata un decennio prima in *Tajja ch’è rosso!* :

Cammino piano-piano
e faccio er bellimbusto
co un cartocetto de fusajje in mano.
Ho speso cinque lire e nun me lagno:
maggno, e me levo er gusto
de seminà pe terra de straforo
le nichelette d’oro.

Ed ecco ora un capitolo che De Amicis – con assoluta certezza – mai avrebbe potuto scrivere, «Il monumento a Pinocchio»: Pinocchio «ha fatto buona compagnia a cinque generazioni di scolari, e meritava un monumento» (p. 162).

Pinocchio è celebre. Riapriamo il libro. “Che nome gli metterò?” disse tra sé e sé Geppetto. “Lo voglio chiamare Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna”. E gliel’ha portata. [...]. I bambini francesi, inglesi, russi; i bambini del Kenia, della Corea, della Terra del Fuoco, di pelle nera, gialla e rossa, conoscono Pinocchio e guardano tutti con occhi golosi a Collodi, al monumento al loro eroe. (p. 163)

Può apparire strano che in un libro che si intitola *Il nuovo Cuore* si trovi un elogio delle *Avventure di Pinocchio*, grande rivale del coevo *Cuore*, ma si legga la seguente citazione e si noti l’ultima parola del periodo:

Salta, caprioleggia, evade dalle pagine del libro dove si raccontano le sue avventure. Sembra insofferente d’ogni reclusione, pronto a fare a pugni come tutti i monelli che si rispettano, e a tirar calci al pallone: ma al momento giusto, attraverso una fessura della scorza, scopre il suo cuore. (p. 162)

Cuore, dunque!

E come Pinocchio anche i cavallini di legno di «È arrivata la giostra» hanno un morbido cuore:

Ogni cavallino, dalla punta degli orecchi ai ferri degli zoccoli, dalla cri-niera al pennacchio della coda, è di legno; un legno compatto di fibra, durissimo; ma il cuore è di legno dolce. Il cuore di ogni cavallino della giostra batte forte, e si muove alle voci del mondo. (p. 163)

Se poi il padrone della giostra li porta a Roma, cominciano anche a dar-si delle arie: “Respirata l’aria di San Giovanni in Laterano, pretendono di varcare la Porta, arrivare al Corso, sgranchirsi le gambe nel giardinetto di Castel Sant’Angelo. Magari piantar le tende sul colle più importante, il Campidoglio, e girare sotto gli occhi del cavallo di Marco Aurelio per farlo crepar di rabbia. O al Quirinale, sotto il balcone del presidente della repubblica, lasciando di stucco i due polledri di Castore e Polluce, grandi e grossi ma incapaci di muovere un passo”. (p. 168)

Nel *Nuovo Cuore* non ci sono più Re...

Dopo un omaggio d’obbligo a Genzano – Genzano dell’Infiorata, come amava chiamarla Mario dell’Arco – terra dei padri e luogo del suo futuro volontario esilio con «Gli angeli dell’Infiorata» (gli angeli sono i bambini “parati” da angeli), lo scrittore ama concludere il libro con un omaggio al cuore: non al *Cuore* di De Amicis, ma al muscolo che ci alberga in petto e al quale si attribuiscono, erroneamente in verità, i nostri sentimenti. In «Mosè salvato dalle acque» troviamo cinque bambini che sono «ragazzacci, diciamolo pure». Dopo avere elencato i dispetti e le piccole crudeltà di cui si compiacciono a danno di questo o quell’animale (gatti, grilli, uccelli, scarafaggi), dell’Arco, rivolgendosi ai lettori, scrive: «Cinque ragazzi senza cuore direte voi. No, il cuore ce l’hanno; e l’occasione di dimostrarlo c’è stata» (p. 177). E qui narra del rischiosissimo salvataggio operato dai ragazzi in favore di un cane randagio, «un bastardaccio tracagnotto, greve, con due grandi orecchie penzoloni» (p. 177) che battezzarono Mosè e terrà loro compagnia durante l’intenso studio in vista dello scrutinio finale. E l’ultima parola di questo capitolo è proprio Mosè, il nome del cane. Ancora una volta dell’Arco si è avvicinato e insieme allontanato dal famoso modello: loda, invero, il buon cuore dei ragazzi, ma poi finisce il libro con l’immagine del cane che mangia beatamente un panino imbottito – anche lui – mentre i ragazzi fanno merenda. Quanto è lontano il lacrimevole «Addio» con cui si conclude l’anno scolastico di Enrico Bottini e il ben più celebre e indiscutibilmente più “impegnato” *Cuore*.⁵

5. Per un’eventuale lettura o rilettura del *Cuore* di E. DE AMICIS sarà utile giovarsi dell’edizione curata da Luciano Tamburini per l’editore Einaudi nel 1972.

Profilo di un poeta veneziano dimenticato

Raffaello Michieli, in arte Rafa

DI BIANCAMARIA MAZZOLENI

Pochi forse ricordano fra gli autori veneti Rafa, al secolo Raffaello Michieli, nato a Padova nel 1875, ma vissuto sempre a Venezia, dove morì nel 1934.

Poeta, pittore, pubblicista, critico, personalità eclettica, collaborò a diversi giornali – soprattutto a quelli umoristici come «La Foghera» e «Sior Tonin Bonagrazia» –, fu amico di numerosi intellettuali e artisti, in particolare del drammaturgo Gigi Sugana, alla cui immatura scomparsa dedicò un ricordo in versi: «A Goldoni, a Selvatico, a Gallina / ti xè andà, Gigi, / a farghe compagnia. / Ma no credeva mai tanto vicina / l'ora che proprio te portasse via... »

Sorprende che, della fluente produzione poetica del Michieli, siano venuti a conoscenza anche autori come Trilussa e Pascarella, che giudicarono l'Autore «grande e buono e vero poeta vernacolo», mentre d'Annunzio elogiava, in una lettera entusiasta, certi suoi versi patriottici dedicati ai caduti della Grande Guerra. Tuttavia Rafa non ebbe troppa fortuna in vita, forse perché, come scrisse Giovanni Verri ristampando nel 1941 il suo *El lumin de San Cassian*, era troppo sincero e generoso. Della sua opera si disse che, se non tutto era da salvare, visto il gran numero di lavori, vi era anche molto «che resta e resterà».¹

1. Il Michieli non è neppure citato nella più ampia raccolta di poesia dialettale italiana curata da Franco Brevini per «I Meridiani» di Mondadori (3 voll., Milano 1999).

Per ragioni soprattutto anagrafiche non ho potuto conoscere Raffaello Michieli di persona, ma l'ho "incontrato" negli anni Ottanta nel salotto dell'anziana cugina Anita Michieli Bigoni, che mi parlò di lui e mi fece dono dei suoi quaderni editi e inediti di poesie e di alcune lettere indirizzate alla sorella Maria. Nella grafia, accurata ed elegante, c'era già il Rafa che avrei conosciuto meglio leggendo quelle che egli definiva «le mie confessioni poetiche». Lì dentro c'era davvero tutto di lui: la fantasia, la fatica di vivere, le delusioni e perfino una specie di carta d'identità in versi, un pochino falsificata, visto che diceva: «So nato in Canaregio e so vissudo qua / in 'sta Venezia da tuti decantada, / che xè dell'Adriatico regina sempre stada» ma poi aggiungeva:

Ridi, Venezia, che ti ga razon,
de sto mondasso stupido, buffon,
ridi quando te vedi per la strada
zente che gà bisogno, desperada;
ridi quando te vedi sui zornai
nomi dei falii, dei protestai;
ridi, ma metite sul viso
la to maschera alegra e fa un sorriso.

Era tuttavia una filosofia sorridente, quella di Rafa, sempre impegnato a risolvere il problema del quotidiano, con occupazioni che gli permettessero di sopravvivere; ed è lui stesso a informarcene: «Sono pittore e decoratore, dipintore e ritoccatore di ingrandimenti e fotografie...»; e aggiunge:

Go studià algebra, anatomia,
go studià chimica, filosofia...
Go studià i classici, ingegneria,
oltre a botanica, pedagogia,
e po' meccanica, sociologia,
anca retorica e prosodia,
più scienza medica, patologia.
Go studià ostetrica, economia,
perfino nautica e topografia
e con linguistica e planimetria,
la vera storia dell'anemia.
Go scritto critiche su la pittura,
trovò del circolo la quadratura,
ò stampà opuscoli, scritto comedie,

romanzi storici, drammi, tragedie,
 libri scientifici sora le stele,
 bozzeti, aneddoti, cento novele...
 Go scritto articoli per i zornai,
 seri, umoristici, settimanai
 e mezo miope so' diventà
 per aver troppo leto, studià...

Ma triste è la conclusione: «E pur credemelo, mi so' a remengo, / no go in scarsela mezzo marengo! / E go 'na camera umida, nera / da dir beati chi xè in galera. / Go scritto supliche, scritto al governo, / queo degli Esteri, queo de l'Interno... / Ma tuto inutile, gnente go fato, / e vivo come che vive un gato».

Sulla vita di Rafa le informazioni non sono molte. Era stato esattore e impiegato anche presso una non meglio identificabile azienda Pastorino, ma poi, essendo il contratto col Municipio scaduto, si era proposto inutilmente come “maschera” al Cine Imperiale. Non escludiamo che avesse anche dato una mano all'amico Sugana, quando questi aprì un negozio d'antiquariato, che il poeta descrive come un'accozzaglia dei più svariati oggetti: «Tra sedie e mobili, / gilè de raso / teraglie e cicare / co qualche vaso/ spadine e ciondoli, / fiube e velae / che conta un secolo, / smarìe, fruae / ma anca un Tiepolo... del Novecento / e un Michelangelo de l'Ottocento... ».

Lo stile Liberty, venuto di gran moda nei primi anni del Novecento gli sollecita l'estro satirico:

Liberty, traduçendo dall'inglese,
 vorave in italian dir libertà,
 e da la gran cità fin al paese,
 el xè el stile de moda diventà.
 Via el baroco, el classico, el romano,
 el lombardesco col rinascimento
 el medieval, l'egizio, el pompeiano...
 Lastre, tapezerie, ventole, speci,
 tuto drìo de sta moda liberty,
 no se vede che sbrindoli e cordele...
 E varda che capei che i porta adesso,
 massa lustrini, massa rufianesso
 e ghe lo digo mi, siora Lucrezia,
 che – per poder passar – ghe tocarà
 slargar tute le cale de Venezia!.



Sopra. Raffaello Michieli (1875-1934). A lato. Copertina di una sua opera.

Chiusa un'ennesima attività per la disonestà dei commessi, Rafa aveva accettato perfino la rappresentanza di un'impresa di pompe funebri, purtroppo anche questa presto fallita. Rassegnatosi ormai ad abbandonare la carriera di giornalista, non si può escludere che abbia fatto perfino lo strillone, se scrive: «Chi lo domanda, done, el suplemento?»/ zigava uno dei soliti tosati / corendo per la strada come el vento... ». Per la propria situazione di disoccupato cronico Rafa se la prendeva non solo con se stesso, ma anche col quotidiano «Il Gazzettino», dove non aveva incontrato comprensione e aiuto: «Se in quell'ambiente avessi trovato gente più cosciente, sarei in migliori condizioni». In realtà, la colpa l'attribuiva anche al crollo disastroso subito dalla Venezia artistica dopo lo scoppio della Grande Guerra.

Su questa triste e catastrofica calamità Rafa ritorna spesso, soffermandosi soprattutto su alcuni episodi che lo colpivano intimamente: significative in questo senso le quartine dedicate al Milite Ignoto:

«Zente d'Italia che sparzè dei fiori / nessun sa chi mi sia, simbolo quasi / son del dolor de le mame italiane, / chè sul mio cuor rancurarò quei basi / che me vien dai per le salme lontane. / Basi che a mi me xè donai / ma no xè mii: li puserò darente / a quel'altri fradei desmentegai... ».

Ripensando a quegli anni di guerra e, per lui, di reiterate difficoltà, il poeta sospira: «Tutto a mio danno, sia la morte del teatro dialettale, che quella dell'arte decorativa e, purtroppo, l'unico che avrebbe potuto mettermi a posto, il conte Zorzi, adesso si è dimesso da podestà».

A proposito di teatro dialettale, Rafa non dimentica Emilio Zago, grande interprete goldoniano:

Dunque, comandator, me racomando:
 lu xè come Garibaldi.
 Dio no ghe n'ha concesso più de uno!
 Forza, commenda Zago, che xè ancora
 proprio l'unico apostolo in velada,
 sel ghe mola, bondi, semo in malora:
 chi recita Goldoni come lu,
 mi no lo vedo tra la zoventù!
 Bondi soldi e copioni,
 chè 'sto teatro un di' sarà un calvario,
 se no se pensa a tirar su el sipario!

A proposito di una lettera di Goldoni, Rafa narra un episodio, naturalmente anche questo in versi: un amico che possedeva questo documento, l'avrebbe ceduto per duecento franchi, ma non riusciva a trovare un compratore, anche se la cifra richiesta non era esagerata. Quando, dopo un bel po' di tempo, pareva che finalmente avesse sotto mano un interessato, questi così si defilò: «Sì, Goldoni se sa gà del valor / ma l'avaria cromptada se la gera... /na letera piutosto de Carnera!».

Le vicissitudini personali, politiche e ambientali non distrassero Rafa dall'occuparsi di donne, ritraendone molte caratteristiche con colori vivi e notevole estro umoristico, fermandosi in particolare sul continuo mutare della moda con un pizzico di benevolo conservatorismo:

Nei secoli passai tose e signore
 no le sortiva mezze despogiae;
 le se spogiava solo in certe ore

e le gera da tuti rispetae.
 Ancù, per le esigenze de la moda
 la dona, per mostrar che la xè soda,
 per l'ambizion la supera el pudor.
 E difati, davanti o pur da drìo
 se un di' le se dovesse maridar,
 cossa ghe mostrarale a so' marìo...
 se no le gà più gnente da mostrar!?

Ste done no le sa più che cossa far
 per poder, se capisse, interessar.
 Lore, come el tachin che fa la roda,
 ghe piase sfogiar abiti a la moda,
 co le se gà fissà, no ghe xè Dio,
 le svoda le scarsele a so marìo...

Una volta, un fià le pupole [*polpacci*]
 soltanto se vedeva,
 ma un poco per l'estetica,
 un poco per mistier
 alzà se gà le cotole [*gonne*]
 fin squasi al bel... veder!
 Torno a zigar, ma inutile
 xè far el moralista,
 la dona gà er rebegolo, [...]
 gà caro de esser vista.
 Più in suso de la pupola,
 più in suso del zenocio?
 Ve digo che xè tardi!
 Se no sbassè le cotole,
 ... fabbricherè bastardi!

Le donne sono un argomento prediletto da Rafa; ma gli anni passano, ed egli ammette: «So' vecio sì, ma so' capace ancora / de bordizar le tose per la strada / Ghe digo: 'Bondì, anzolo mio, bela biondina, / mi pagarìa metà de la mia vita / per star co ti la sera e la matina'... Ma, intanto, mi ghe dago 'na smirciada, / risciano de cascar... sora un papin!».

In altri vivacissimi senari così definisce la donna: «La xè un miracolo/ de la natura, / questa simpatica / bela creatura: / maniere indocili, recie ben fate, / dove che sbìsega / parole mate, / perché la dona / xè 'na sciarada / la qual – spessissimo – / no vien spiegada». E anche se è

così misteriosa, non si può non farle dono del bocciolo di rosa che, a Venezia, è tradizione offrire all'innamorata nel giorno di San Marco: «Malgrado la miseria, / el bocolo te porto, / la xè 'na cosa seria, / lo digo co trasporto. / Le fogie rosa-languido / par quasi parolete / che dise a ste tosete / el toso inamorà». E una volta dichiaratosi, ci sarà un'altra occasione importante per portare in gondola la fanciulla amata, il giorno della grande festa del Redentore:

Varda che note limpida,
 che ciaro, che splendor,
 la barca za ne ninola,
 par che la diga: Vien...
 chè tra dindie e anare,
 sfogi e caponi,
 chitare e armoniche,
 basi e struconi,
 goti de bàcaro,
 roba in saor
 chi no va in gringola
 al Redentor?
 Par la Zueca un'isola,
 creada dal morbin,
 dove le meglio fritole
 se gusta col bon vin...
 Mille lumeti slusega
 come brillanti in mar,
 mentre che l'acqua placida
 inargentada par...

Rafa non dimentica altri giorni di festa e le ricorrenze più sentite, come per esempio il Natale:

Xè Nadal! E via via per valli e monti
 xè un gran scampanelar de batoceti.
 Xè Nadal! Quanti ricordi ne la mente
 che el nome de 'sta festa me desvegia,
 pensando a tutta quanta quela zente
 che tra la pase de le so famegia,
 desmentegava le razon e i torti...
 E vedo col pensier una caseta,
 dove in sto di' ghe gera l'alegria,
 dal canon rovinada e – povareta –
 piena de fredo e de malinconia:

una mare che pianse e 'na muger
 vestìe de nero, arente de un fogher...
 da la mente e dal cuor tante memorie...
 E tutto passa e xè tornà Nadal
 per dirghe a tuti che se voglia ben,
 che i gabia in testa un pochetin de sal,
 che no i gabia ne l'anima el velen...
 E mentre vardo el bo co l'asinelo
 drento el presepio digo:
 Gesù xè nato e la testina el pusa
 su la mama de tuti i desgraziài...
 E me par squasi de tornar putelo,
 penso a quei ani che no torna più,
 ai miei povari veci che xè andai...
 E ai me cavei, che cresce sbianchizai
 Ma el tempo, xè 'na gomma che scancela

In dodici ottave, Rafa riassume gli auguri per il Capodanno: «Bon principio, bon principio, da ogni parte dir se sente / mentre ancùo tuta la zente / per 'sta festa xè in dafar... »; e continua descrivendo il postino che porta biglietti profumati alle innamorate e gli amici che si scambiano gli auguri, mentre i ragazzini «ve recita el soneto / e el dottor – contro interesse – / el ghe augura ai clienti... /felicissimi momenti,/ ma lo diselo de cuor?». Strappando i foglietti dal calendario, Rafa riflette: perché non provare a rimmetterli a posto, riattaccandoli? E spiega: «Lo fasso per iluderme e restar... / un fiantin più zovano!».

Per il Zioba grasso, cioè il giovedì grasso, Rafa dipinge un pietoso quadretto proletario: «Semo de carneval, ma i povareti / i va a gara ne l'essar disperai... / I fioi xè tuti intorno a la caldiera / che i avanzi de l'ultima polenta / destaca co pazienza, sentai in tera. / La mare pianze, in t'un canton pusada, / scondendose le lagrime col brasso... / E, stranezza del caso, a sta zornada / bisogna che i ghe diga... zioba grasso!?».

Quasi una fotografia sonora la descrizione della Pasqua:

Tra el sbatociar de le campane in festa
 anca sto ano Pasqua xè arivada!
 e gavarave squasi l'ilusion
 de restar tosi, perché le fugasse,
 le colombe e i regali d'ocasion

se pol dir proprio che no cambia mai:
l'olivo che i ne porta nelle case,

l'arrivo del solito parente
e i vovi duri, molecai, basoti,
anca sto ano gera piturai.
Per no crear dubi, dopo coti,
i rossi xè sta subito magnai,
anca se la galina – co giudizio –
gaveva dà 'na sola intonazion.

Rafa accenna anche al Bucintoro, prendendo spunto per contrapporre la solennità della rievocazione dell'antico cerimoniale a una realtà attuale e popolare:

Semo in piena Republica e difati
mentre che in aqua sluse el Bucintoro,
xè un confonderse in Piazza de togati,
de nobildone, vestie in seta e oro.
Nobili co le piume sul bareto,
alabardieri, fanti, inquisitori,
sì che squasi Tiziano e Tintoreto
par de vedar in mezo a quei colori.
Baute co quel'aria de mistero
passa coverte dal domino nero,
da farne a quei bei tempi ritornar.
Ma mentre da la Porta de la Carta
el Dose passa in pompa magna antica,
sento inveçe un fachin de Santa Marta
dirghe a sto Dose: "Ciò, gastu una cica?"

E sempre in piazza San Marco ecco l'ora del passeggio: si incontrano la pittrice con la cassetta dei colori, mentre osserva attentamente le sfumature del cielo e i riflessi della laguna, ma anche la cassiera del caffè «co tanto de oro al colo». Quasi in una sequenza cinematografica, passano giovani e vecchi, impiegati e studentesse, postini e guardie di questura; e il poeta osserva: «Mi sta parte de vita commentando / penso a sto mondo che no ga mai fin, / che da secoli ormai va via zirando / come un'immensa roda de mulin... ».

Se lo sguardo entra poi all'interno delle case, si scopre che non c'è pace nemmeno in famiglia: ecco i litigi, le separazioni, i divorzi. In un dialogo in endecasillabi così si spettegola sui vicini:

No credeva a le me recie, Toni mio,
 ti lo sa che anca Nina, amica mia,
 la se separa – par – da so marìo?
 Pareva che i dovesse andar d'acordo,
 ma sparìa la vernise busarona
 che fa dell'omo innamorà un balordo,
 no passa giorno che no i se bastona.

Da una lettera dell'Autore alla sorella risulta invece un profondo senso dei legami familiari:

A volte mi metterei a piangere come un bambino e quasi tutte le sere, alle otto, sarei già a letto, ma, invece, devo essere a teatro per la recita, essendo anche di prima scena. E la mia fede, il mio bisogno è di rivolgermi non più alla società, abulica, indifferente, ingrata, ma a Dio, perché mi dia la forza di recitare e di agire dato che, in fondo, lo faccio soprattutto per una famiglia che non è nemmeno la mia.

E chiude, ancora una volta, con un amarissimo: «Ridi, pagliaccio... e avanti!». La famiglia cui fa riferimento non è, infatti, la sua, ma quella di alcuni consanguinei, colpiti da una serie incredibile di sventure. Malgrado le tante preoccupazioni alle quali Rafa fa molto spesso cenno nelle lettere e nei versi, in fondo c'è in lui anche una buona dose d'ottimismo, se scrive: «Se Dio mi darà la voglia e la salute, per poter portare a termine ogni cosa, io spero bene per l'avvenire». Ma quante altre volte Rafa parlerà di se stesso squattrinato, sempre in cerca di guadagnare “trari o lombardi!?”: «Cossa dirala mai de mi la zente, che solo e grandò poco più de un nano, senza armi, senza gnente, combato coi lombardi tuto l'ano?». Il riferimento è alla moneta che i veneti avevano conosciuto emigrando, in cerca di lavoro, nella Lombardia confinante. E dirà ancora:

Eser poeti e andar sora el Parnaso
 xè vero, xè 'na gran consolation,
 ma aver dal genio e da le Muse un baso
 no xè aver la patente de mincion.
 El poeta deve aver la lira
 per cantar col so verso il cielo e i fiori
 e se inveçe la lira la ghe manca
 la musa alora la se sente stanca
 e el poeta scominça a digiunar.

Semo, se sa, da sempre povareti
 andemo a gara ne l'esser desperai,
 semo là co 'na ciera da zaleti,
 mezi morti de fredo e indebitai...
 Su la cenere queto dorme el gato:
 lu no se lagna,
 nol se ne intende de proletariato,
 ma el gà capìo
 ... che gnanca ancùo se magna.

E quante altre quartine o sonetti sono stati dedicati agli sfrattati, ai disoccupati, ai bisognosi che, come l'autore, subiscono il carovita:

Co quello che, in zornada, bisogna tirar fora
 par no magnar soltanto pan e vin,
 chi che gà pochi soldi da poder butar via,
 el çerca de disnar in ostaria.
 De sto povaro diavolo, poco zo, poco su,
 ve presento lo splendido, proletario menù.
 Primo: minestra in brodo, ma brodo senza sal
 e longo come l'aqua che core nel canal.
 Come la cola, fissi e longhi un metro i risi.
 Secondo piato: scievoli, branzin, go, bisato,
 trovai soto 'na banca per caso in pescaria,
 in mezo a 'na pozzanghera, roba da darghe al gato...
 Vin? Batizà co l'aqua che buta la fontana...

E che dire del costo degli affitti? «Qua, co sti afiti / se diventa mati!
 / La xè, per nuantri, 'pare 'na rovina: / costa un tesoro camara e cusina.
 / La megio abitazion xè la galera, / parchè va ben che bate poco sol,
 / ma se ti ghe dà l'afito, no i lo voll!». Ed è ancora il “filosofo”, buon populista Rafa che annota: «Più o meno semo tutti bisognosi, ma quei che vive drento certe case / fa parte del bataglion dei remengosi,
 / che no vol dir le so miserie... e tase». E, magari sottovoce, il poeta ammette che la colpa di tante cose è da attribuire anche ai veneziani, che sono un po' pigri: «Sarà colpa del sciroco, Venezia la bate la fiaccona:
 / ghe xè diversi che lavora poco, / e çerti che no fa 'na busarona / e vive eternamente col francheto / e chi podarìa far, sta come i pali / che tien ferme le gondole al tragheto... »

Rafa dedica simpatiche rime anche alla musica e al suo “decadere” in quella modernità che, con i più, egli giudica disarmonia:

Altro che Toscanini e i so concerti!
 I pol serar Licei e Conservatòri,
 quei che de l'arte gà segnà la fin,
 ghe gà butà a remengo l'armonia
 e bisogna sentir che... melodia!
 Ma fin che la machina lavora
 l'artista de l'archetto xè in malora!
 El po studiar e far queo che el vol,
 ma i diesis... ghe li mete el biavarol!

E la conclusione è sempre malinconica: chi ha pensato di studiare e di impegnarsi, per creare magari un'orchestrina, sognando guadagni e successo, spesso finirà per girare col piattello dell'elemosina.

Nella prefazione al volumetto *Tra una penelada e l'altra* c'è quasi un invito ai posteri:

Sicome so' un artista
 un di' per parar via
 dei mezzi chili di malinconia,
 go scritto qua sti versi:
 andarai dispersi o forse ghe sarà
 chi forse un giorno li rancurarà?
 A chi li troverà
 me racomando un fià de umanità,
 perché se no i sarà de prima riga
 anca però a far mal ghe vol fadiga!
 [...]
 Che sia bei i me lavori no lo nego
 vecieti, se volemo, perché ancùo
 xè cambià tuto, lo capisso e prego
 qualchedun de lassarme sconossuo
 chè a furia de esumar, parlo sincero,
 no se riduga tuto... a un çimitero!».

Ho raccolto l'appello di Rafa, riproponendone qui un sommario ritratto umano e artistico, cercando di evidenziarne soprattutto le grandi qualità di acuto osservatore e ritrattista della realtà veneziana, tanto viva e naturale nei suoi scritti, che ho potuto senza molto sforzo drammatizzare alcune sue liriche, facendone una piccola rappresentazione scenica. Avrei desiderato che avesse per palcoscenico un campiello veneziano, ma in ogni modo ha ricevuto un'accoglienza degnissima nel teatro romano dedicato a Ettore Petrolini: *locus deputatus*

non del tutto “estraneo”, dal momento che alcuni artisti e poeti romani, fra cui Pascarella e Trilussa, avevano espresso la loro sincera considerazione per Rafa.²

Mi è stato chiesto perché avessi messo in scena le poesie di Rafa e non invece una delle sue commedie; la ragione va cercata nel fatto che in quei versi c'è tanta teatralità da potere ricreare suggestivi quadri della vita veneziana di sempre, oltre a rievocare la Venezia in cui visse e operò l'autore. Per la mia sceneggiatura scelsi il titolo *Mosaico veneziano*, giustificandolo con questi versi: «Come un mosaico, fato a tocheti, / mi ve presento sti do verseti / ghe n'è de quei che fa pensar, / altri che invece vol stafilar, / certi umoristici par la ridada, / da dir in ultima de la serada... ». Ho immaginato che, se l'autore avesse potuto assistere a quella *performance* del dicembre 2000, protagonisti Paolo Penzo e Renata Zamengo, avrebbe detto ai suoi interpreti e a me: «Me reciteu parchè no paghè gnente / o par tegnerme vivo tra la zente? / Perché se i miei lavori piase e va / fe' almanco de quei soldi carità, / sinò i dirà che no gavevo torto, / co disevo / che me lasso sfrutar anca da morto!».

Ma si può parlare di un'attualità di questo autore? Sicuramente sì, ed è facile individuarla negli accenni alle situazioni sociali, specie quando parla di partiti litigiosi, di scontentezza dei cittadini per l'aumento delle tasse e del caro-affitti. In *Curiosità Ministeriali* Rafa fotografa così il Parlamento:

Da tutti sento dir che al Ministero
 i se tira sul muso i calamai,
 lavorando de man e de stivai;
 che la Sinistra ziga co la Destra
 per po naturalmente terminar
 co sfide, pugni e lotte da palestra,
 ch'el Presidente tenta de calmar. [...].
 Sto contorno de pugni e piè nel... çesto
 no so parcossa vien ciamà sedute!

Di altre sedute parla poi in *Foghère politiche*, dove un cameriere descrive i clienti e le discussioni in atto, a proposito della guerra: «I

2. Un mio profilo di Rafa è di prossima pubblicazione sul «Bollettino dei Musei Civici di Venezia».

scomincia a le nove de matina / e parla, parla i va a trovar la sera... / Uno discute ch'el ve par Cadorna / st'altro vol i zornai de la cità, / a mezzogiorno i va, ma dopo i torna, / e zo goti de acqua col mistrà». E ci sono ancora immagini di gente impegnata a chiacchierare, ai tavolini di un caffè:

Co i deputati se trova
nei pubblici ritrovi,
specie se i se ferma in do o tre,
ciacola tanto che el parlamento
se podarìa ciamarlo... Ciarlamento.
Ciacola anca i farmacisti
la sera, drìo del banco, in farmacia,
ciacola preti e nonsoli
ne la so sagrestia.
Ciacola, per delle ore,
in tribunal i giudici
... E, per colmo dei colmi,
se ciacola tasendo
... pensando mal de lori!

Se i temi toccati da Rafa sono vari e molteplici, non si può non notare come grande rilievo abbia l'argomento della povertà e della difficoltà di sopravvivere. Ne parla ancora una volta alla sorella:

Cara Maria,
le mie *letterone* ti addolorano, lo so, ma potrei – mentendo – darti delle false gioie? La vita è finita per me: l'ambiente e la mala fortuna hanno ucciso, in certo modo, ciò che avevo guadagnato lavorando col braccio e con la mente. Infatti, come ti ho scritto in altre lettere, ho sempre lavorato, anche di notte (teatro, pubblicazioni, réclame, letture ecc.). Ho guadagnato, in una sola ora di letture, un biglietto da cento. Dovevo provvedere, come sai, a una famiglia numerosa, che sentivo mia e non lo era. Guai se non avessi saputo muovermi, in tanti rami d'arte, con il pennello e la penna. Che fortuna sarebbe stata avere un posto fisso, essere collocato in qualche impiego, dove il pane è sicuro tutto l'anno!

La tristezza, la depressione che confida a Maria, l'ho ritrovata spesso nei versi che descrivono i luoghi dove il poeta è vissuto. Abitava l'ultimo piano di un palazzo vicino alla chiesa dei Frari e lo descrive così: «Mi go 'na camera, umida, nera / da dir beati chi sta in galera, /

ma gò un studieto là, soto i copi... / E che silenzio, che tranquillità /
 ghe xè là in alto, che serenità! / Qua, sora i copi, semo tuti uguali. /
 Qua no ghe xè avvocati, né nodari, / ma ubidimo – coi gati – a leggi de
 natura». Più dettagliata ancora è la descrizione che Rafa ha intitolato *La
 mia sofita*: «Per scanzar l'acqua alta e solevarme/ da tute le bassesse de
 'sta tera/ go vossudo un studieto fabricarme/ dessù in sofita e, da mati-
 na a sera, / la mia vita la passo sempre là/ scrivendo e piturando inver-
 no e istà». I versi proseguono spiegando che quel luogo è per lui un ni-
 do di ricordi, lì dentro lui ha pianto e ha provato paura per le bombe
 austriache che cadevano, ma ha anche creato un museo di fotografie
 di amici scomparsi e ha dipinto un po' di tutto: «una testa de Cristo,
 qualche putò, / disegni, schizzi, / caricature de poeti e artisti,/ popola-
 ne, signore e giornalisti...» Il poemetto prosegue spiegando che su
 quelle pareti non mancano nemmeno foto d'autori di monologhi e di
 commedie, né interpreti celebri per aver ricevuto applausi a non finire,
 anche se spesso accadeva che non venissero nemmeno pagati. Gli ulti-
 mi versi sono dedicati ai ... ferri del mestiere: «Penei, cavaleti, pignatei
 /e tavolozze...da parer Pompei... / Ecco dove mi passo la mia vita,/
 ecco, lettori mii, la me sofita».

Nel *Pronostico di fine anno*, Rafa preannuncia:

Da l'alto de la specula
 che gò dessù, in sofita,
 posso col me pronostico
 dir quanto gavaremo
 e quanto vedaremo
 sto ano a capitar...
 In ogni ufizio publico
 presto sarà abolìa
 quela burocrazia
 che se vedeva un dì...
 No ghe sarà politici
 che fassa fufignessi
 per scampar via coi bessi
 de l'aministrazion.
 No ghe sarà governi
 che fassa i camoristi;
 e agiutarà gli artisti
 che onora la nazion...
 Ma mentre sto pronostico

su in sofita scriveva
 forse no me incorzeva
 che gero indormensà...

Nei versi di Rafa non si rivivono soltanto alcune pagine di storia patria, ma anche cronache cittadine o eventi come l'Esposizione Universale. Sono *flashbes* di abile giornalista, attento ai particolari e felicemente portato a maliziose inquadrature dei visitatori:

L'Esposizion xè verta, figurarse
 che concorso de artisti e de signore
 che se dà aria da intelletuali,
 che vardà i quadri sì, ma le discore
 de mode, de vestiti, de scarpe...
 e de pecai.
 Vegnarà, natural, i zornalisti
 per farse dei spunti... ni e protestar
 per quatro sale date ai futuristi!
 Vedaremo zirar critici
 che rispeta sì l'arte, ma no vol
 che certi nudi sia un fià massa visti...
 Calarà zozo certi pescicani,
 mecenati cussì per l'ocasion,
 che vorìa spendar pochi carantani,
 ma aver un quadro de l'Esposizion.
 Vegnarà a grumi i nostri provinciali:
 Zelarìn, Mestre, Carpenedo e soci,
 che specie ne le sale personali,
 spalancarà, se sa, tanto de oci!.

Tra le varie sale dell'Esposizione, Rafa descrive quella che definisce «del Bon Umor», dove «che gh'è i quadri futuristi / che par fata soltanto da umoristi, / per far bon sangue e per slargar el cor. / E difati, anca chi gà el muso duro, / cambia subito umor, ve l'assicuro... / El pol star serio fin chel vol, ma dopo / el xé costreto a dar 'na gran rida-da... ormai sta sala tuti la ga intesa / come... la farsa de l'Esposizione!».

Del resto non sono molti gli intenditori e gli appassionati d'arte: in *Speranze musicali* una violinista protesta infatti perché il pubblico non la segue con la dovuta educazione:

Se me meto a sonar, uno discore,
 quel'altro leze e ciama el camarier...
 Solo un signor vecieto scolta e tase
 mentre sono un a solo per violin...
 Dopo fasso un gireto col piatelo
 e quel signor me buta un marenghin.
 Mi me consolo tuta e lo ringrazio
 e lu adasio el me dise: "Scolta qua,
 che bela che ti xé!... Co se trovemo... ?!".
 Mi penso – e tiro via – sti cani de signori!
 I spera che altre note mi conossa:
 MI-SI... LA DO!

In un momento di particolare tristezza, Rafa scriveva alla sorella: «Aggiungi a tutto questo sessant'anni di età. La mia speranza? Cacciarmi, prima dell'inverno, in qualche casa di ricovero».

Preferisco chiudere questa mia presentazione di Michieli immaginando invece un Rafa in costume d'epoca, che così saluta il suo pubblico:

Me vedeu? Mi so un simbolo dei bei tempi passai,
 ossia dei nostri nobili co i gera desperai.
 Co questo no credè che tuti i paruconi
 sia restai proprio al verde, sia pieni de taconi.
 Certi xè restai siori e ga ancora, in canal,
 el so ludro palazzo, co tanto de feral!
 Mi, invece, so' in malora, ma rido alegramente,
 perché de la Republica so sempre un discendente,
 e siben no go gondole, né palazzo in canal,
 me sento sempre degno del palazzo Ducal!
 Infatti so' un lustrissimo alegro e desperà
 che de Venezia el spirito no ga mai bastardà.

Che altro dire di questo misconosciuto ma interessante autore? «Xè 'na pagina de storia/ che ne passa per la strada, / da un bel sol illuminada / ma va a perderse lontan... ». Un poeta perfettamente degno, per equanimità di posterì e per il suo valore di artista, di uscire finalmente dall'oblio che, per una serie di elementi contrari, lo ha pesantemente e ingiustamente penalizzato.

APPENDICE

OPERE INEDITE MANOSCRITTE DI RAFFAELLO MICHIELI

1. VERSI

Venezia - Prefazione e versi (in tre parti)

Umoristiche poesie veneziane

Vardando, scherzando, pensando

La verità nei versi

Musa maliziosa (in due parti)

Scherzando e ponzendo, 1916

Rose e spini, 1916

I - Mascare (Tipi, Bozeti e impressione de Carneval)

II - Bibliche umoristiche (Parodie in versi)

III - La Zanze!, 1917

Fra una penelada e l'altra (Schizzi, impressione e bozeti, 1920)

Soto ai piombi, 1921

Mentre Venezia dorme, 1922

Omeni, done e cose, 1922

Verseggiando, 1923

Scherzando e rimando, 1924

Col sal e col pevere, 1925

Col garbo e dolce, 1927

Variando temi, 1928

Temi che da' la vita, 1929

Musa veneziana, 1930

2. POEMETTI

El baso

La moda del giorno

El martirio de Venezia

La vegia del redentor

3. TEATRO

La gondola del nono (3 atti)

Camisa rossa (3 atti)

La Madona del Campielo (2 atti)

Meze vigogne (3 atti)

La fia dell'antiquario (2 atti)

Zioba grasso (1 atto)

Maregna (1 atto)

Sagra in Parochia (1 atto)

Pitochi superbi (3 atti)

Sciopero general (1 atto)

El coraggio de l'amor (scene in 1atto)

Nuvole de pasagio (1 atto in versi)

Dopo la regata (scene veneziane - 1 atto)

Carmela (bozeto)

Mariuccia (2 atti)

El Conte Bale (bozeto)

4. MONOLOGHI

(in versi martelliani)

El spazin

El gondolier

Venezianina

El sial

El postier

El questurin

Da un secolo a l'altro

La comare.

Vita e morte di Matamore

Da Corneille a Gautier

DI MARIA TERESA LANZA (*)

Quando Pierre Corneille mette mano all'*Illusion comique* ha certamente, aperto sul suo tavolo da lavoro, un famoso trattatello del grande Lope de Vega, autore, tra le altre innumerevoli opere di teatro, di almeno due "illusioni" dichiarate nel titolo (*del fuoco e dell'ombra*). Alludo all'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609):

cuando he éscribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves;...
lo tragico y lo comico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
haràn grave una parte, otra ridìcula,
que aquesta variedad deleita mucho.¹
(vv. 40-41; 174-78)

La novità dell'arte sta dunque nella libertà dalle regole codificate, e in quella dilettevole varietà, mescolanza di commedia e tragedia che, prima di Lope, aveva già dichiarato «vaghissima» il giovane e ben più modesto Sforza Oddi (nel prologo della *Prigione d'amore*, 1590) e, a sua volta, "accoppiando" anche commedia e musica, Orazio Vecchi

* Intervento tratto dagli atti del Convegno di studi promosso dal Centro Studi G.G. Belli, con la collaborazione dell'Università Roma Tre, sul tema: *L'arte del bullo. Percorsi della figura del bullo nella letteratura europea*, svoltosi a Roma dal 13 al 15 novembre 2002.

1. Tutte le citazioni rinviano alle edizioni date in Bibliografia.

aveva annunciato quale «doppia novità» del suo *Amfiparnaso* (1597). Mescolanza di commedia e tragedia che due secoli più tardi Victor Hugo rilancerà come “grottesco” nella *Préface* al suo *Cromwell* (1829).

Un «étrange *monstre*», dice infatti Corneille nella dedica (1639) della sua *Illusion*: una «comédie imparfaite»; un’«invention bizarre et extravagante tante qu’on voudra», ma che ha «la grâce de la nouveauté»; una *pièce* «capricieuse»; un «caprice», ripeterà nell’*Examen* (1660). (E di “capricci” già si parlava anche in musica e nelle arti figurative: penso ai *Capricci* fiorentini di Jacques Callot). L’estetica barocca ha trovato il suo lessico. E in questo capitano Matamore, uno dei suoi personaggi chiave: «un qui n’a d’être que dans l’imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point l’original parmi les hommes». Ma Corneille, nell’*Examen*, dice anche: «un capitain qui soutient assez son caractère de fanfaron, pour me permettre de croire qu’on en trouvera peu dans quelque langue que se soit qui s’en acquittent mieux... ».

A quali lingue allude? Prima fra tutte, ovviamente, alla lingua latina e al famosissimo “miles” plautino. Ma all’altezza cronologica dell’*Illusion comique* l’elenco dei militari fanfaroni è infinito e multiforme: da Scaramuccia «capitano degli zingari» di cui, a detta di Vasari, Leonardo aveva disegnato la testa, al Centurio della *Celestina* di Fernando de Rojas, al Capitano Cardone dell’*Amfiparnaso*, già ricordato; dal Termagant che Amleto chiama in causa nella sua famosa lezione di recitazione (*Hamlet* a. III, sc. II), allo Sdentato del *Buscon* (richiamato da Corneille ad apertura di sipario: a. I, sc. III) di Francisco de Quevedo, membro insieme a Giambattista Basile della napoletana Accademia degli Oziosi; allo “smargiasso” dello stesso Basile che va qui citato perché è proprio a Napoli, nella Napoli spagnola, che il grande comico Silvio Fiorillo aveva vestito i panni di uno straordinario, indimenticabile Matamoros:

... co l’uocchie stravellate,
co’ na mano a lo shianco;...
chi spercia, chi spertosa, chi sbenneghna,...
chi sbentra, chi scocoza, chi scervecchia...²

La fortuna di questo personaggio, il capitano fanfarone (e *fanfarron* è voce spagnola) che si chiami o meno Matamoros, corre infatti l’Europa intera, ma è soprattutto nell’Italia in gran parte spagnola che prende

2. G.B. BASILE, *La coppella*, in ID., *Lo cunto de li cunti*, pp. 105-106, vv. 395-423, passim.

ad abitare stabilmente l'immaginario letterario: dai *Dialoghi* di Ruzzante e dell'Aretino alla commedia erudita (di Piccolomini, Della Porta, Buonarroti) alla Commedia dell'Arte (con relativo reciproco scambio delle battute più strepitose dette per lo più in lingua spagnola). Battute o "Bravure" o "Rodomontate" che correvano anche a stampa per l'Europa come le *Bravure del Capitano Spavento* di Francesco Andreini, il famoso e raffinato capocomico dei Gelosi, più volte ristampate in italiano e in francese (ma ben note anche in Germania: se ne servirà Andreas Gryphus per il suo impronunciabile Horribilicribrifax). O come le *Rodomontades espagnoles* di Matamoras, Coccodrillo e Scheggiabrocchieri raccolte in francese e in spagnolo, poi anche in italiano, da Lorenzo Franciosini e certamente conosciute, queste, da Corneille.

Sulle stesse ribalte parigine, del resto (dove sostavano per intere stagioni i commedianti italiani, applauditissimi a corte) non mancavano commedianti francesi specializzati nel ruolo di Matamore, ai quali venivano fornite in esclusiva le relative *pièces*.

Ma Corneille vuol prendere le distanze da ogni precedente. Ed ecco subito un connotato nuovo: il suo Matamore è un bravo di Bordeaux (di Bordeaux come il candido paladino Huon? o come il più famoso Gaiferos, che don Chisciotte improvvidamente crede di aver salvato dalle mani del burattinaio? La dichiarata distanza non esclude le possibili, ghiotte referenze). Ed è sì, Matamore, un «guerrier amoureux» (v. 195) come previsto, ma innamorato, ahimè, della stessa donna che ama, riamato, il suo scudiero e messaggero d'amore Clindor. Il quale, da vero picaro qual è stato finora per sfuggire all'eccessiva severità del padre Géronte, ne approfitta spillando dell'"argent" a quel grandissimo sciocco («vaillant dupe», vv. 197-98). Questa la presentazione dei due personaggi che fa, al padre di Clindor, pentito del suo «injuste rigueur» (v. 111), il mago Alcandre apprestandosi (dirò con vocabolo improprio) a "proiettare" sul fondo di una grotta (complice fuori causa la famosa caverna platonica) le più recenti vicende del figlio, per rivelergli alla fine la sua attuale e prestigiosa esistenza di attore.

Tutto ciò che vedremo, dunque, per il "raro" "effetto" di questi «charmes nouveaux» (v. 214), sarà un'illusione teatrale: una commedia, comprensiva di svolte drammatiche e perfino di uno squarcio di vera e propria tragedia; una commedia, comunque, nella commedia (come suggeriva Lope de Vega nella *Gran Comedia de la noche de San Juan*) oltre la quale è la realtà dei commedianti che si dividono la paga (e l'incondizionato elogio di un mestiere «ravissent dans Paris un peuple tout entier», v. 1772).

Ma, a dividersi la paga, non ci sarà Matamore. Matamore appartiene a quei «fantômes vains» evocati sul fondo della grotta; anzi anche da quella apparenza sarà espulso prima ancora della risoluzione della vicenda. Non prima però di aver espresso un'altra qualità propria del personaggio: la paura, che lo terrà a lungo nascosto quando la vicenda prenderà una brutta piega.

Innamorato, pavido, sciocco, ma soprattutto fanfarone, in un impeto di collera dirà a Clindor: «Tu n'auras plus l'honneur de voir un second Mars» (a. II, sc. II, v. 243).

Ed ecco un primo *topos* plautino, già largamente corrente nella Commedia dell'Arte: «Quand je vins au monde, Mars m'entra dans les espauls», si legge nelle *Rodomontades* (I, pp. 7-8) e nelle *Bravure* del capitano Spavento (*Rag.* I, p. 1): «essend'io lo stesso Marte da Marte trasformato in Marte». E se il capitano delle *Rodomontades* diceva: «je suis recherché, et aimé de tant de Dames et princesses, les quelles [...] perdent leur temps en vain» (*Rod.* XLI, p. 59; la sua regina, infatti, è Beatrice, *Rod.* XXVI, p. 33; così si chiamava la moglie, e primadonna di Silvio Fiorillo), il nostro Matamore vanterà l'insopportabile assedio di principesse e regine: ma la sua amata è Isabelle (così si chiamava la famosissima moglie di Francesco Andreini) e per lei rifiuterà la regina d'Islanda che, a quanto appare, gli ha mandato un paggio come messaggero (a. II, sc. IV, vv. 461-62). Ma si tratta di una finzione architettata dallo stesso Matamore, secondo copione (che un finto messaggero porti dei finti messaggi è infatti un *topos* della ribalta comica).

E ancora del copione comico fa parte l'iperbolica descrizione della spada. «Celebre», anzi celeberrima, era la spada «celeste» del capitano Spavento (*Rag.* VI, p. 15); e il capitano delle *Rodomontades* con la sua spada, dice:

j'embrase, je mets tout en feu, rompant les armées, les cités, les chasteaux, les fosses, les tours, les murailles, et les forteresses inexpugnables» (*Rod.* XX, pp. 26-27)

Di fuoco sarà, dunque, anche la spada del nostro Matamore, ma decantata con ben più irresistibile furia nomenclatoria: una tirata giustamente famosa che spara in 7 versi ben 41 oggetti (a. III, sc. IV, vv. 749-55). E ancora le varie specie di morte che il capitano delle *Rodomontades* pensa di dare a due furfantoni che l'hanno offeso (*Rod.* X, pp. 17-18) non sono molto diverse da quelle che Matamore promette a Clindor. Il materiale è lo stesso, già nei più svariati modi manipolato: ma è



nel finissimo lavoro di tessitura, non soltanto linguistica, che Corneille tocca l'ineguagliabile segno. E infatti Matamore, presentato da Corneille nella parte che gli dovrebbe essere propria, del "buffo" della commedia, non è affatto una comparsa di contorno: entra e s'intriga nel vivo della vicenda.

Sappiamo dunque che Clindor è al suo servizio, e che ambedue sono innamorati della stessa donna. Ma c'è anche un altro rivale, un certo Adraste, che il padre di lei Gèronte vorrebbe imporle come marito. Accade che Lyse, cameriera di Isabelle, a sua volta innamorata, ma respinta da Clindor, si voglia vendicare del rifiuto, promettendo ad Adraste di fargli sorprendere insieme i due innamorati. Ma prima che questo accada, sebbene sia stato già minacciosamente invitato da Gèronte a prendere il largo, convinto com'è di essere riamato (così gli fanno

credere Clindor e Isabelle per ridersi di lui) è proprio Matamore a sorprenderli insieme. Segue un vivacissimo scontro verbale tra lui e il “traditore” Clindor che si dimostra un perfetto suo allievo in minacciose fanfaronate. Atterrito all’idea di un duello, Matamore finisce col rinunciare al suo amore: promette addirittura la sua protezione ai due innamorati che stanno appunto scambiandosi la promessa di fedeltà, quando sopraggiunge Adraste. Subito sguainata la spada, sarà lui tuttavia a morire, ucciso da Clindor che, sul momento, finirà in prigione. Matamore, spaventato, si nasconde al piano di sopra. E la sua parte a questo punto si conclude. Vinto in fanfaronate da Clindor, perduto, per forza maggiore, il suo ruolo di innamorato, non gli resterà che prendere sul serio le minacce di G ronte e svignarsela.

Ma   tempo di seguirlo pi  da vicino: si alzi, dunque, il sipario su Matamore, il che avviene nella seconda scena del secondo atto. Ed eccolo “en rêveur”. «Quoi! Monsieur, vous r vez!» (v. 221) dice Clindor: e subito interpreta (finge di interpretare) la *rêverie* del padrone come l’inquietudine del guerriero. «Il est vrai, que je rêve» (v. 225), risponde Matamore, a sua volta subito cedendo alle proprie fantasie capitanesche (ma in tutt’altro senso si riconoscer  *rêveur* monologando poi con se stesso). Non si sa risolvere, risponde ora a Clindor, se il primo nemico da abbattere sia o meno il gran Soph  di Persia (oggetto d’obbligo, costui, in alternativa al Granturco, sulla bocca dei capitani fanfaroni: vedi ancora le *Rodomontades*, XIV, p. 20, e le *Bravure di capitano Spavento*, Rag. VI, p. 14). Ma a un cenno di Clindor sull’eventuale esercito da armare per l’occorrenza, «Ah poltron! ah tra tre!», il suo braccio ha forse bisogno d’aiuto? Che basti il nome ad atterrire il nemico   anche questa battuta corrente, ma il nostro Matamore ha l’orgoglio del grande cavaliere e, sulle labbra, le stesse parole che dir  al conte il leggendario Rodrigue.

«*Le seul bruit de ton nom* pourrait trembler d’effroi»: cos  Rodrigue in *Le Cid* (a. II, sc. II); e qui Matamore: «*Le seul bruit de mon nom* renverse les murailles» (v. 233); e via, un’esaltante tirata di autocelebrazione: «veillaque» conclude contro Clindor. Ma la collera si smonta di botto, il tono cade al minimo di un sospiro:

Toutefois, je songe   ma ma trese;
 le penser m’adoucit; va, ma col re cesse,
 et ce petit archer qui dompte tous les Dieux
 vient de chasser la mort qui logeait dans mes yeux.
 (vv. 243-48)

Siamo alle squisitezze della poesia e, subito dopo, al “capriccio” della fantasia barocca. Matamore, come tutti i capitani, crede di essere d’aspetto bello e terribile, ma ha trovato il modo di gestire a suo talento questa bellezza e terribilità: ha infatti ottenuto da Giove la possibilità di cambiare quando voglia la qualità dei suoi connotati:

Quand je veux, j’épouvante, et quand je veux je charme,
et selon qu’il me plaît, je remplis tour à tour,
les hommes de terreur, et les femmes d’amour...
(vv. 258-60)

... je suis beau quand je veux seulement...
(v. 284)

Guai se così non fosse. E qui il racconto del caso più straordinario che gli sia mai capitato quando non si alternavano a richiesta «le charme et l’effroi»: e siamo non direi al *clou* delle prevedibili fanfaronate, ma a una più sottile e raffinata esaltazione, a un vero, incantevole delirio:

Le Soleil fut un jour sans se pouvoir lever, [...]]
pour marcher devant lui ne trouvait point d’Aurore;
on la cherchait par tout. (vv. 296; 298-99)

E dov’era mai? «Parbieu, je la tenait encore à mes côtés!» (v. 304).

E il delirio continua, riprendendo poi i consueti argomenti. E dico delirio perché, nonostante la chiave affatto diversa dei due personaggi, mi sembra lievitare nelle fanfaronate di Matamore quello stesso soffio di follia che dà vita a parole e azioni del sublime don Chisciotte. Si veda la III scena del III atto, decisiva per la sorte di Matamore. Géronte ha appena avuto dalla figlia il rifiuto di sposare Adraste: sta dunque meditando (ad alta voce, s’intende) di cacciar via l’importuno innamorato, proprio mentre questi entra in scena completamente perso nelle sue fantasticherie: «N’auras-tu point enfin pitié de ma fortune? / Le grand Vizir encor de nouveau m’importune» (vv. 685-86) si lamenta rivolto a Clindor; e scontrandosi inavvedutamente con Geronte: «Ah! Monsieur, excusez, si, faute de vous voir, / bien que si près de vous je manquais au devoir» (vv. 695-96).

E continua, sempre in bilico tra realtà e fantasia: «Mais quelle émotion paraît sur ce visage? / Où sont vos ennemis, que j’en fasse un carnage?» (vv. 697-98).

Grazie a Dio non ho nemici, gli risponde Géronte, e Matamore:

«Mais grâces à ce bras qui vous les a soumis» (v. 700), e via di seguito vaneggiando, fino a dichiarare a gran voce il suo amore per Isabelle che, dice, vuol fare sua regina. Massima, quindi, l'irritazione di Géronte e la conseguente minaccia: «faites reine une autre qu'Isabelle. / Si pour l'entretenir vous venez plus ici... » (vv. 722-23).

«Il a perdu le sens, de me parler ainsi!» (v. 724), commenta rispondendo Matamore: «Pauvre homme, sais-tu bien que mon nom effroyable / met le Gran Turc en fuite et fait trembler le diable?» (vv. 725-26).

E uscito di scena Géronte, si sfoga con Clindor: «Respect de ma maîtresse, incommode vertu, / tyran de ma vaillance, à quoi me réduis-tu?» (vv. 735-36).

Ma Clindor non è Sancho: c'è sempre in lui il pìcaro che sbeffeggia; c'è la stoffa del parassita plautino nel suo assecondare e incalzare la fantasia del padrone. Qui lo consiglia di «moquer de lui» e tornare a corteggiare Isabelle. Altrove, nella scena già citata (a. II, sc. II), che è una presentazione a tutto tondo del personaggio Matamore, a un certo punto questi dice che i regali dei Persiani hanno placato la sua ira, e Clindor (perfidamente) commenta: «Que la clémence est belle en un si grand courage!» (v. 317). E di rincalzo Matamore, subito abboccando all'amo:

Contemple, mon ami, contemple ce visage:
tu vois un abrégé de toutes les vertus.
Tous ceux qui font hommage à mes perfections
conservent leur États par leurs submissions;
en Europe,...
(vv. 318-22)

Non così gli Africani, dei quali ha distrutto i paesi. Ne fanno fede i deserti. Ed ecco che la sua vista alienata si esalta davanti a questi immensi deserti immaginari: «Ces grands sables qu'à peine on passe sans horreur / sont d'assez beaux effets de ma juste fureur» (vv. 631-32).

«Revenons à l'amour, voici votre maîtresse» (v. 333), l'interrompe Clindor. Ma l'amata Isabelle entra insieme ad Adraste. E Matamore è già nascosto nel suo "coin".

«Où vous retirez-vous?» (v. 335), si guarda attorno Clindor. O la porta per squagliarsela, o un cantuccio per nascondersi: d'ora in avanti è così che Matamore si leverà d'impaccio. Alla fine rimarrà una notte intera nascosto nel guardaroba al piano di sopra. Scoperto e preso in giro da Isabelle e dalla cameriera, ecco come difende la sua paura, che lo fa visibilmente tremare: «Parce qu'elle a bon pas, j'en fais mon Bucé-

phale. / Lorsque je la domptai, je lui fis cette loi, / et depuis, quand je marche, *elle tremble sous moi* (vv. 1174-76).

Una trovata, questa, che è un vero “capriccio” barocco, deliziosamente paradossale. La risposta di Lyse cade a proposito: «Votre caprice est rare à choisir des montures» (v. 1177); e pronto Matamore a ribattere: «C'est pour aller plus vite aux grandes aventures (v. 1178).

Ma questa sua avventura qui si conclude.

Siamo alla IV delle dieci scene del IV e penultimo atto; ciò che accade d'ora in avanti non può coinvolgere Matamore. Clindor, finito come sappiamo in prigione, ne uscirà con l'aiuto ben concertato di Isabelle e della cameriera; poi, divenuto Téagene, attraverserà un fosco dramma d'amore e morte. E finalmente si toglierà la maschera per la risoluzione che conosciamo. Ma il suo “maître” come potrebbe? È lui stesso (almeno nella sua più immediata apparenza) una maschera: ed è proprio qui il *clou* di quell'«étrange monstre», di quel «caprice» dichiarati in apertura dallo stesso Corneille. Si sono mescolate infatti commedia e tragedia; personaggi seri che interpretano una finzione di realtà e un personaggio inventato – e non da Corneille – apposta per far ridere. Ma se questa nuova *performance* del famoso Matamoros non ha confronto “in altre lingue” non è soltanto per la sua parte di fanfarone (che è quanto Corneille si limitava a promettere). Lucidissimo è talvolta il suo delirio, come nel litigio col beffardo Clindor: «Cadédiou, ce coquin a marché dans mon ombre!» (a. III, sc. IX, v. 934).

O come in quello stupendo monologo del III atto (sc. VII): una vera autoanalisi della paura che avrà molto da dire ad Arpagonne in ansia per la cassetta, e tanto più a don Abbondio rincasato dopo l'incontro con i bravi. Matamore teme l'arrivo dei servi di Géronte, ma, direbbe Ruzzante (*Reduce*, sc. I) «ci vuole del fegato a scappare»:

Les voilà, sauvons nous. Non, je ne vois personne.
 Avançons hardiment. Tout le corps me frissonne.
 Je les entends, fuyons. Le vent faiset ce bruit...
 Ces diables de valets me mettent bien en peine. [...]
 Toutefois en tout cas je suis de plus légers;
 s'il ne faut que courir, leur attent est dupée [...]
 Tout de bon je le vois. C'est fait, il faut mourir.
 J'ai le corp tout glacé, que je ne saurais courir.
 (vv. 853-68)

E tuttavia il nostro Matamore, per quanto atterrito, è pur sempre convinto di essere un coraggioso:

Que le courage expose à d'étrangers dangers!...
 Destin, qu'à ma valeur tu te montres contraire!
 (vv. 863 e 869)

ed è pur sempre in attesa della sua amata: «Vieux rêveur, malgré toi j'attend ici ma reine» (v. 857).

«Malgré toi», dice a se stesso, riconoscendosi un «vieux rêveur»; e in questo riconoscersi ecco che Matamore è qualche cosa di ben diverso da quel grandissimo sciocco di cui diceva Alcandre.

Certo, a sentire le sue allegre fanfaronate, l'abbiamo pure ritenuto tale; ma direi, con don Chisciotte, che bisogna toccar con mano le apparenze per poter uscire dall'inganno (parte II, cap. XI, p. 363). Anche il delirio d'onnipotenza può far parte di quelle debolezze umane il cui rovescio è la timidezza, la paura, le pene d'amore. Umanissimo, dunque, e dotato come s'è visto di molto spirito, Matamore s'è via via rivelato, di là dall'immediata apparenza, tutt'altro che una maschera. Al contrario, il personaggio, io credo, più originale dell'*Illusion comique*.

Altra cosa è la maschera del capitano Matamore che continuerà a vivere le sue folli avventure verbali non soltanto sulla scena. È il caso delle *Boutades du capitain Matamore* (1697) in parte raccolte, in parte reinventate da Paul Scarron, appassionato cultore della Commedia dell'Arte, ma in modo particolarissimo del personaggio di Matamore. Al quale farà fare le sue «entrées», estendendo al massimo le qualità espressive del personaggio, ora nei panni di un mendicante («en gueux», «en truchéur»), ora di un folle («en foux») che si crede Giove; e saranno umorose stanze di vario metro, ma anche più di un'elegia «serieuse à sa maîtresse», e un epitaffio in sei strofe che racconta i successi di Matamore nell'Oltretomba. Ma Matamore non era destinato a morire sotto la penna di Scarron.

Tornerà sotto un'altra penna, infatti; e tornerà non a caso nel momento più favorevole alla rinascita del barocco: nel cuore del romanticismo. Si riaccende ora il gioco della fantasia, anche della più bizzarra, affidata a personaggi che si potrebbero dire una tarda filiazione (ma c'è di mezzo Gaspare Gozzi) della Commedia dell'Arte, complice le riscoperte *gravures* del «Callotta», per dirla come Belli diceva in questo stesso torno di tempo (son. 284, *Fortuna e dorme* del 1831). Alludo a personaggi come la «principessa Brambilla» di Hoffmann (1821-22) o come il «Gaspar de la Nuite» di Aloysius Bertrand (1836) e ai loro dichiarati *capricci e fantasie* «alla maniera di Callot». E alludo anche al Matamore, e ai commedianti suoi compagni, di Théophile Gautier che,

nella *Préface* del suo *Capitaine Fracasse*, edito nel 1863 ma programmato nel 1836, dichiarava appunto di averlo scritto secondo il gusto che regnava al momento in cui avrebbe dovuto apparire: «aux beaux jours du romantisme». E concludeva: «Immaginate di sfogliare le acqueforti di Callot o le incisioni di Abraham Bosse», lasciando al lettore il piacere di scoprire, ad apertura di libro, l'altra sua predilezione d'epoca: lo Scarron del *Roman comique*, ma anche, come vedremo, delle sue *Boutades du capitain Matamore*.

Dunque, le acqueforti di Callot. Era stato Jean Callot, infatti, nei suoi *Capricci*, ma soprattutto nei suoi *Balli di Sfessania* (1621), a fissare l'archetipo figurativo dei commedianti dell'arte e, in particolare, dei famosissimi capitani fanfaroni, i vari Scaramuccia, Bombardone, Fracasso, Babbeo, ecc. ecc. tutti magrissimi e allungati nelle loro posture comico-acrobatiche. E doveva conoscerne qualche "gravure" anche Corneille, se fa dire a Matamore, inseguito dai servi, «sono io il più leggero, se si tratta di correre...» con quel che segue.

Leggero, anzi leggerissimo è anche il nuovo Matamore: «Magro [...] come un impiccato» o, per dirla tutta, poiché la parola di Gautier non si stanca di servire le cose con esuberante ma sempre divertita dovizia di particolari, di paragoni e di sorprendenti immagini barocche:

maigre, hâve, noir et sec comme un pendu d'été... Les sourcils à demi rasés se contournaient en virgule noire au-dessus d'une prunelle inquiète, et les moustaches, d'une longueur démesurée, poissées et maintenues à chaque bout par un cosmétique, remontaient en arc de cercle et poignardaient le ciel; [...] ces grimaces de matamore étaient devenues, à la longue, sa physionomie habituelle, et, sorti de la coulisse, il marchait fendu comme un compas, la tête rejetée en arrière, le poing sur la hanche et la main à la coquille de l'épée (p. 58).

Una caricatura, lo riconosce lo stesso Gautier. Eppure questo suo Matamore è tutt'altro che una caricatura. Brevissima la sua parte nel romanzo: appare, di scorcio, in non più di quattro capitoli sui complessivi ventidue: il suo ruolo va ad esaurirsi, infatti, quando entra a far parte della compagnia dei Commedianti il barone di Sigognac (nobile ridotto alla fame nel suo castello in rovina): sarà lui infatti il capitain Fracasse, e perché questo avvenga il capitain Matamore dovrà farsi fuori. Il congegno narrativo lo esige.

E si tratta di un congegno perfetto: la vicenda, complicata e districata con appassionanti colpi di scena, si concluderà felicemente per il

barone di Sigognac che, restituito infine alla sua condizione, sposterà la prima attrice Isabelle rivelatasi a sua volta sorella del marchese di La Bruyère. Ma prima che tutto questo si compia, così come accadeva nel romanzo di Scarron, la compagnia, ospitata nel castello del marchese, si esibirà in una commedia di sicuro successo: *Les rodomontades du capitain Matamore*. E sarà questo, come vedremo, il grande exploit del nostro personaggio. Il quale, fuori di scena, nonostante la costante apparenza di cui abbiamo detto, è come e più degli altri commedianti sollecito a dare una mano: a spingere le ruote del carro bloccato dal fango o ad andare e venire dall'alloggio al carro a prendere quanto sul momento occorre, candelabri o vino, proprio lui, del tutto astemio e di pochissimo pasto per ragioni, diciamo così, professionali. Matamore, infatti, di necessità fedele al suo archetipo figurativo, vive nel costante timore di perdere la «fenomenale magrezza» che è «il suo migliore mezzo comico»: «... il ne subsistait qu'à la condition de mourir de faim» (p. 61).

Su questo disperante paradosso, Gautier gioca la gran carta comico-patetica di Matamore, che è sempre lì ansioso o soddisfatto, a controllare in quale foro del cinturone va a infilarsi il puntale della fibbia: ed è «così eccessiva la sua magrezza» che, a vederlo camminare solo davanti a tutti sulla cresta di una collinetta, «son frêle squelette [...] de loin, semblaît embroché dans sa rapière» (p. 169).

Ma torniamo alla sua esibizione nel castello di La Bruyère: si tratta qui di una commedia in parte narrata, in parte riferita con le stesse parole del protagonista che dialoga col suo servo Scapin, di moleriana memoria. E non solo. Cito: «Vraiment, répliqua Matamore avec une bonhomie nonchalante et superbe, tu as donné du nez droit dans la chose, et tu ne manques pas d'intelligence pour un valet» (p. 147).

Come non riconoscere, dietro le quinte, tra le altre tante voci, la voce di don Chisciotte?

La commedia, dunque: questa volta si tratta di un padre che vuol dare per marito alla figlia, innamorata del delicato Léandre, proprio Matamore: «un simile vigliacco... uno spaventapasseri di vigna», come dice di lui l'immane cameriera. L'intervento finale, combinato da Scapin, di una donna che pretende di essere stata compromessa da Matamore, risolve la vicenda, prevedibilmente a favore dei due innamorati.

Entrando in scena Matamore, Gautier rimanda gli «eruditi», così dice, al *Miles gloriosus*: ma le secentesche fanfaronate subito esibite godono in realtà, oltre che di una esilarante inventiva, di ben più di un padre (e si tratta di padri per così dire *à la mode*). Che Matamore vanti

di aver «detronezzato il Sophi di Persia» non è certo una battuta plautina e ne sappiamo le fonti; ma che abbia «spennato l'aquila di Giove» (di Jupin, dice famigliarmente Matamore) o «sventrato il cielo con l'uncino del suo mustaccio», queste sono *boutades* nuove di zecca (p. 146). E se i padri hanno vantato il gran numero di donne insopportabilmente inamorate (perfino l'Aurora), qui è la stessa Giunone a fare proposte d'amore, respinte da Matamore, perché l'immortalità di lei «era ormai un po' troppo matura» (p. 147). «Sangre y fuego», grida Matamore rabbioso per l'indifferenza di Isabelle, e così gridando riattiva un'esclamazione che aveva a suo tempo prodotto sulla scena il capitano Sangre y fuego. Come sappiamo, non c'è capitano che non si sia misurato con Marte. Diceva il Matamore di Scarron: «Quand je vien à couvrir ma teste je mets à l'ombre le Dieu Mars» (p. 10); e Gautier: «Quand Mars me rencontre sur un champ de bataille, il fuit, de peur que je ne l'assomme» (p. 150); e, ancora, Scarron: «Quand je suis irrité, ... le sang fait inonder les plus basses rivières, les champes sont convertis en d'affreux cimetières» (p. 8). E Gautier, con enfasi più colorita: «Je suis la terreur de l'univers, l'ami de la Camarde, la providence des fossoyeurs; où je passe, il pousse des croix; [...] si je traverse une rivière, elle est de sang» (p. 150).

Poi, con squisita volata barocca: «C'est à peine si mon ombre ose me suivre, tellement je la mène en des endroits perilleux» (p. 150). E già in questa chiave, ma con più divertito umore, appena saputo che Leandro è suo rivale, «le parole spaventate rinculano e si rifiutano di venir fuori», tutt'al contrario dei proverbi di Sancho che «riñen, por salir, unos con otros...» (*Don Quijote*, parte II, c. XLIII, p. 502):

Les mots épouvantés reculent et se refusent à venir exprimer une semblable énormité. On ne peut les joindre ensemble; ils hurlent quand on les prend au collet pour les rapprocher, car ils savent qu'ils auraient affaire à moi s'ils se permettaient cette licence (p. 149).

Inutile a questo punto citare i deliri nomenclatori in gara non solo con tutti i padri conosciuti di Matamore, ma con tutte le esuberanze burlesche della letteratura barocca: «damnable godelureau, ruffian patibulaire, galantin de sac et de corde, où es-tu, que je te fende les naseaux, que je t'écrive des croix sur la figure, que je t'embroche, que je te larde, que je te crible, que je t'effondre» (p. 148).

Fino a che il «galante», perduta la pazienza, lo fa ruzzolare in fondo al palcoscenico. E Matamore, che inutilmente aveva cercato di estrarre

la spada dal fodero (una scena comica delle più esilaranti) precipita sulla schiena agitando «ses membres grêles comme une sauterelle retournée» (p. 151).

Finita la recita, ripreso il viaggio sul carrozzone, il solo Matamore non ha altri pensieri (non denaro, non cibo, non amore) che quello dei tanti applausi «che gli avevano prodigato» (p. 163).

In un'altra pausa di riposo, perché «sur une de ses jambes héronnières, il rêvait à demi éveillé comme un oiseau aquatique au bord d'un marai» (p. 67).

Ma il *rêve* di questo Matamore, pur richiamando alla memoria l'altro grande Matamore "en rêveur", è certamente di tutt'altra natura. Perché questo Matamore, come sappiamo, vive, anzi sopravvive solo per la scena. Non sempre però la scena dà mezzi sufficienti per sopravvivere. A un certo punto del viaggio: «Le chariot, traîné par quatre bêtes vigoureuses au départ n'avait plus qu'un seul cheval, et quel cheval! une misérable rosse [...] dont les épaules semblaient se disjoindre à chaque pas» (pp. 172 e 173).

Cosicchè, sedute nel carro le sole donne, gli uomini camminavano a piedi in silenzio ciascuno per suo conto. Ed ecco che, per colmo di sventura, si leva una terribile tempesta di neve: gli uomini sono costretti ad aiutare il cavallo spingendo il carro. Quanto a Matamore: «il était resté quelque peu en arrière, car, il était si léger que le vent l'empêchait d'avancer, quoiqu'il eût pris une pierre en chaque main et rempli ses poches de cailloux» (pp. 175 e 176).

Ahi leggerezza, deliziosamente narrata, croce e delizia di questo indimenticabile personaggio che, se esprime quello che Baudelaire, rinviando ad Hoffmann, chiamava «comico puro» o «comico innocente», mescola anche – e lo vediamo subito – commedia e tragedia, come Hugo richiedeva!

Cosa non aveva fatto Matamore per riuscire al meglio nella prossima piazza di Parigi! «il diminuait chaque jour sa ration, et il était efflanqué de jeûne plus qu'un lévrier après les chasses» (p. 180).

E intanto la tempesta aumenta a tal punto che il carro bisogna fermarlo controvento, e gli uomini dovranno addossarsi l'uno all'altro sotto il telone. Ma non è con loro Matamore. Se ne accorgono appena è cessato l'uragano ed ha ripreso a nevicare. Lo chiamano a gran voce «Matamore, Matamore, Matamore!» (p. 178), e lo cercano a lungo inutilmente. Fino a che Sigognac «credette di intravedere nell'ombra, ai piedi di un albero, una figura simile ad un fantasma, stranamente stecchita e sinistramente immobile:

C'était bien, en effet, le pauvre Matamore. Son dos s'appuyait contre l'arbre et ses longues jambes étendues sur le sol disparaissent à demi sous l'amoncellement de la neige. Son immense rapière, [...] faisait avec son buste un angle bizarre [...]. Le cachet de l'éternel silence scellait ces lèvres d'où s'étaient envolées tant de joyeuse rodomontades, et la tête de mort sculptée par la maigreur apparaissait déjà à travers ce visage pâle, où l'habitude des grimaces avait creusé des plis horriblement comiques (p. 179).

Siamo qui nel cuore del "grottesque", della tragicommedia neobarocca. Non lieta, del resto, doveva essere in un primo tempo la cifra del *Capitaine Fracasse*. Ma l'editore insisteva per una svolta ilare, e Gautier aveva ceduto. Restavano tuttavia intatte le pagine più cupamente malinconiche dell'intero romanzo che tale s'era annunciato nella figura del giovane barone, presentato (p. 42) «comme le chevalier de la Mort de la gravure d'Albert Dürer». Ma la morte non avrebbe toccato, come dapprima previsto, il giovane Sigognac: era riservata invece al personaggio più comico e più originale del romanzo; certo il più paradossalmente significativo del triplice nesso teatro/vita/teatro. Non a caso a trovarlo morto è proprio colui che ne avrebbe assunto la parte.

Ma torniamo alla sua «spoglia leggera» (p. 181). Stesa dapprima in fondo al carro, poi avvolta in un pezzo di vecchio scenario, viene alla fine sepolta in una spianata, cimitero di animali (proibita allora agli attori la sepoltura in luogo sacro). «Hélas, pauvre Matamore!» esclama uno dei commedianti. Ed è tutto. Ma ecco il raffinato Gautier che guarda e commenta, affettuosamente ironico, i suoi personaggi: «les expresses paroles d'Hamlet, prince de Danemark, maniant le test de Yorick, ancien bouffon de cour» (p. 187)

Quale migliore epitaffio per il nostro Matamore?

BIBLIOGRAFIA

- F. ANDREINI, *Le Bravure del Capitano Spavento; Divise in molti Ragionamenti In forma di Dialogo, di Francesco Andreini da Pistoia, Comico Geloso... Et in questa seconda impressione... ricorrette e aggiunte molte cose curiose... In Venetia MDCIX.*
- G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a c. di M. Petrini, Laterza, Bari, 1976.
- J. CALLOT, *Le incisioni di J. Callot nelle collezioni italiane*, Mazzotta, Milano, 1992.
- M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, S. Calleja, Madrid, 1902.

- P. CORNEILLE, *Le Cid*, par Léjealle et J. Dubois, Librairie Larousse, Paris, 1970.
- P. CORNEILLE, *L'illusion comique*, par G. Couton, Gallimard, Paris, 1976.
- T. GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, Gallimard, Paris, 1972.
- Rodomontadas españolas... Rodomontate ò Bravate Spagnuole, Cavate da Comentari de... Capitani Ammazamori, Coccodrillo, e Scheggiabrocchieri. Hora alla dichiarazion Franzesa aggiunta l'Italiana... da Lorenzo Franciosini, ... in Milano MDCXXXIII.* [comprende una *Dedica* datata Venezia 1627]
- F. ROJAS, *La Celestina*, a c. di A. Gasparetti, Rizzoli, 1958.
- RUZANTE, *Dialoghi*, a c. di G.A. Cibotto, Einaudi, Torino, 1953.
- [SCARRON], *Les Boutades du Capitan Matamore et ses Comedies*, à Paris, s. E., MDCXXXVII.
- L. DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. de José Prades, CSIC, Madrid, 1971.

Concordia discors

Note in margine a due recenti pubblicazioni

DI GIULIO VACCARO

Nel praticato settore delle concordanze si pongono due volumi recentemente pubblicati: quello di Claudia Pellegrini, *Concordanze della poesia di Mario dell'Arco* edito nel 2006 e quello di Federica De Angelis, *Concordanze della poesia di Cesare Pascarella* edito nel 2008. Si tratta di due tesi di laurea, discusse presso la facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza di Roma.

In apertura di un qualsiasi intervento su un volume di concordanze non si può non citare l'abusata frase di Gianfranco Contini: «o italiani, io vi esorto alle Concordanze!».¹ E mai esortazione fu tanto seguita. Negli anni subito successivi come in anni recenti.

Vale la pena ricordare anche un dato banale, ma spesso sottovalutato. Dall'auspicio di Contini sono passati quasi cinquant'anni e molta acqua sotto i ponti. Si è verificata infatti una vera e propria rivoluzione nel mondo della linguistica computazionale. Le schede perforate prima, lo sviluppo di programmi *ad hoc* poi, la lemmatizzazione automatizzata da ultimo.

Ma in parallelo con lo sviluppo tecnologico – ovvero, in ultima analisi, con le questioni pratiche – si è posta una serie di questioni di carattere squisitamente teorico.

1. G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1962, pp. 184-185.

Alla fine degli anni Sessanta vi fu la prima grande opera italiana basata sulle concordanze elettroniche: gli *Spogli Elettronici dell'italiano delle Origini e del Duecento (SEIOD)*. L'opera (prima The Hague, Mouton; poi Bologna, Il Mulino, 1968-1978; in questo periodo si innestano anche gli *Spogli Elettronici dell'italiano Letterario Contemporaneo*) si pone due scopi principali:² dal punto di vista teorico, «elaborare metodi di analisi linguistica che si conformino nel più alto grado possibile alle esigenze formali della linguistica moderna: tali cioè da poter essere affidati, idealmente, ad un computer per una realizzazione interamente automatica»; dal punto di vista pratico, realizzare di spogli integrali, con elaborazioni qualitative (indici inversi, tabelle paradigmatiche) e quantitative (liste di frequenza).

Il “metodo Alinei” entra rapidamente in crisi per un corto circuito interno. Scopo primo degli *SEIOD* è infatti quello di fornire all'utente una lista delle forme. Ma la forma stessa è tutt'altro che un universale linguistico, soggetta com'è al problema del disambiguamento degli omografi (*la* è articolo o pronomi? *amare* è verbo o aggettivo?).

Tale problema può essere risolto percorrendo due strade: la divisione dei contesti delle forme omografe o la lemmatizzazione dell'intero *corpus*.

La strada della lemmatizzazione del *corpus* veniva seguita dall'Opera del Vocabolario Italiano dell'Accademia della Crusca nelle *Concordanze del Decameron* (a cura di Alfredo Barbina, sotto la direzione di Umberto Bosco, Firenze, Giunti-Barbèra, 1969) e nelle *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca* (Firenze, Accademia della Crusca, 1971). Questa strada è stata poi battuta nella lunga serie di volumi pubblicati da Giuseppe Savoca (culminata nell'esperienza del *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995) e – per l'italiano antico – dall'Istituto dell'Opera del Vocabolario Italiano, nel frattempo passato sotto il CNR.

Nell'ambito delle concordanze dialettali, si individuano due poli opposti: da un lato le *Concordanze belliane* di Federico Albano Leoni, organizzate per forme; dall'altro le *Concordanze lemmatizzate in dialetto tursitano di Albino Pierro* di Vincenzo Tisano, organizzate – come traspare fin dal titolo – per lemmi.

L'analisi dei testi dialettali pone problemi di tipo diverso. Infatti, tanto le concordanze di Petrarca, quanto quelle di Boccaccio, quanto quelle degli autori contemporanei, possono rifarsi a un sistema coe-

2. Cfr. M. ALINEI, *Introduzione* al vol. II, t. 1, p. XIV

rente dal punto di vista grafico. Coerente o al proprio interno (come nel caso di Petrarca e Boccaccio) o rispetto a un'idea standard di lingua. Un discorso simile non può applicarsi nel caso di un'incertezza normativa. È il caso, per esempio, dell'italiano antico. Le forme del lemma *cavallo* nel *corpus* dei testi del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO) sono ben 51 diverse: *caballi, caballo, cava', cava-gi, cavagle, cavagli, cavaglie, cavaglle, cavai, caval, caval', cavalgi, cavalgio, cavalgle, cavalgli, cavalglie, cavali, cavalio, cavalla, cavalle, cavalli, cavallio, cavallj, cavallo, cavallu, cavally, cavalo, cavalu, cavay, ccavagli, ccavallio, ccavallo, ccavallu, cchavagli, cchavalli, cchavallo, chavagli, chavaglie, chaval, chavalgli, chavali, chavalli, chavallo, chavally, chavallo, civagli, civalli, civals, kavalli, kavallo, quavalo*.³

Ma, se per l'italiano antico ci si può rifare, almeno a livello ideale, a un modello linguistico successivo (e quindi ricondurre senza dubbio la forma *quavalo* al lemma 'cavallo') un simile discorso trova maggiori resistenze nell'ambito dialettale. Lo stesso Albano Leoni, come visto, propende per la scelta di non lemmatizzare il *corpus*, così motivando:

ciò [*i.e.*: una lista lemmatizzata] non è stato fatto in questa sede in parte per contenere le spese entro limiti ragionevoli (elaborazioni di questo tipo sono di per sé piuttosto costose e diventano decisamente carissime quando si facciano entrare nel conto le spese di pubblicazione), in parte per evitare e, se si vuole, risolvere annullandoli tutti i problemi che emergono nella fase di lemmatizzazione. A questi motivi si è aggiunta la considerazione che l'importanza del lemma (che, del resto, ciascuno potrà ricostruire attraverso le liste secondo le proprie particolari esigenze) in un lavoro che non è un vocabolario e non ne ha gli scopi, è per lo meno dubbia.⁴

Non è il caso di discutere qui analiticamente le considerazioni di Albano Leoni. Considerazioni che – nell'epoca in cui fu impostato il lavoro (1966) – erano, in ogni modo, condivisibili. Oggi, con il notevole affinamento degli strumenti informatici, sarebbe forse il caso di sfruttare appieno le possibilità offerte dal computer. È sempre più valida la considerazione di Giuseppe Savoca premessa nel 1987 alla concordanza montaliana:

3. <http://tlio.ovi.cnr.it/voci/009611.htm>.

4. F. ALBANO LEONI, *Concordanze belliane*, Göteborg, Elanders Boktryckeri, 1970, p. 20.

Eppure, si pubblicano ancora oggi concordanze selettive e senza dati numerici! E si stampano ancora concordanze non lemmatizzate, come se lo scrittore usando questa o quella parola non selezionasse le sue scelte attingendo ai paradigmi lessicali che strutturano la sua lingua e in cui, ad esempio, le due forme «leggerò» e «leggiamo» stanno come realizzazioni autonome dello stesso verbo e non come entità autonome.⁵

Tisano, invece, affronta coraggiosamente il problema della lemmatizzazione, trovandosi di fronte questioni che si pongono anche nel dialetto romanesco. Prima tra tutte «la presenza di un sistema grafico non completamente assestato e in cui il problema della segmentazione del *continuum* linguistico e della trasparenza fonetica della grafia ha dato luogo a soluzioni differenti e talvolta insufficienti».⁶ Va detto che neanche la tradizionale lessicografia dialettale (con le parziali eccezioni del *Dizionario Abruzzese e Molisano*⁷ e del *Vocabolario Siciliano*⁸) è in grado di fornire una traccia. Il criterio guida dei dizionari di singoli dialetti è generalmente onomasiologico, di documentazione geo-linguistica e lessicale.

Ora è evidente che una lemmatizzazione di un *corpus* romanesco molto ampio, che copra l'intera storia del dialetto (dal graffito della catacomba di Commodilla a Mauro Marè), ponga inevitabilmente un numero elevato di questioni, legate – soprattutto – alla progressiva toscannizzazione (prima) e italianizzazione (poi) del dialetto cittadino. Un fenomeno di per sé banale quale quello del troncamento dell'infinito (del tipo *amà* per *amare*) si produce solo a partire dal tardo Cinquecento, e non avrebbe senso quindi estenderlo arbitrariamente a termini del romanesco di prima fase come *abafare*, che non potrà in nessun caso essere lemmatizzato *abafà*.

Data l'eterogeneità linguistica dei materiali costituenti il *corpus* del dialetto romanesco, si possono quindi immaginare due tipi di lemmatizzazione. In un caso si può procedere a una lemmatizzazione omo-

5. G. SAVOCA, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, Firenze, Olschki, 1987, p. X; ora in ID., *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 23-37, a p. 24.

6. V. TISANO, *Concordanze lemmatizzate in dialetto tursitano*, Pisa, Servizio Editoriale Universitario, 1985, p. XLIII.

7. E. GIAMMARCO, *Dizionario Abruzzese e Molisano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968-1990.

8. *Vocabolario Siciliano*, a cura di G. Piccitto, Catania, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002.

genea, essenzialmente monolingvistica, sul modello, per esempio, dei dizionari di francese antico. Nel caso in cui non si voglia procedere in tal senso occorrerà soprattutto fissare i limiti per la distinzione dei lemmi, ovvero i criteri in base ai quali raggruppare le forme in una lemmatizzazione plurilinguistica. Da questo punto di vista, il dialetto romanesco – data anche la prossimità fonetica con l'italiano – dovrebbe presentare un basso numero di problemi di lemmatizzazione. Ma la situazione è più complicata di come sembri. Le forme *callo* e *cardo* andranno raccolte sotto uno stesso lemma o andranno poste sotto lemmi distinti? E che fare di alcune serie lessicali come *altro/antro/artro* o *recchia/orecchia*?

La soluzione migliore sarebbe, a mio avviso, quella di abbondare in lemmi distinti tutte le volte che la varianza trovi una spiegazione morfologica o strutturale. Credo quindi che se alcune varianti hanno avuto una loro rilevanza storica nell'uso di un'epoca, esse meritino d'essere registrate a parte e non raccolte sotto una forma stereotipata impostasi in un diverso periodo. Mi rendo pienamente conto che una simile pratica comporti grandi responsabilità per ciò che riguarda le decisioni nei singoli casi. Stabilire cosa ha una consistenza storica nell'uso di un'epoca e non è, dunque, una mera variante marginale dipende in gran parte dalla documentazione disponibile. Ciò che sembra oggi marginale o addirittura individuale potrebbe domani apparire strutturale alla luce di nuovi documenti.

Diverso discorso vale sul versante fonetico, per cui si pongono essenzialmente cinque questioni:

assimilazioni progressive (*nd > nn; mb > mm*; caso a parte quello di *ld > ll*);

affricazione della *s* postconsonantica (*pensà/penzà*);

rotacizzazione della *l* preconsonantica (*alto/arto*);

presenza di forme anafonetiche di tipo toscano (*fungo* per *fongo*);

incertezza nelle vocali protoniche (*ciofeca/ciufeca*) e postoniche (*bufala/bufola*).

Nei primi quattro casi, a mio avviso, si dovrebbe optare per la massima caratterizzazione dialettale (dunque a lemma andranno *monno*, *gamma*, *penzà*, *arto*, *fongo*); nel quinto si potrà applicare il criterio della maggioranza. Sono ben consapevole che l'ortopedizzazione verso forme "pure" (o astrattamente tali) di dialetto sia criticabile. Ritengo però che la particolare situazione linguistica del romanesco necessiti, almeno in fase di lemmatizzazione, della massima distinzione dai modelli linguistici contigui e sovrapposti, ovvero dal toscano e dall'italiano.

La strada indicata procede in parallelo a quella tracciata anni addietro da Piero Esperti:

la decisione di ricondurre le varianti alla norma del fiorentino corrente, ed oggi possiamo affermare dell'italiano standard, non rappresenta affatto un'eresia lessicografica, ma la precisa determinazione di documentare sotto un unico capo-lemma gli strati sincronici e il dinamismo diacronico di variabilità fonetiche e grafiche di ciascuna voce.⁹

Tali problemi, però, si riducono di molto nell'analisi della lingua di un autore, che sarà necessariamente circoscritta entro precisi confini cronologici e stilistici e – almeno in tendenza – grafici. Le eventuali oscillazioni possono comunque essere più facilmente ricondotte a un'unica forma-base, applicando eventualmente anche criteri brutali quali quello della maggioranza.

Non una parola intorno al dibattito teorico sulle concordanze, tuttavia, si legge nelle introduzioni ai volumi della Pellegrini e della De Angelis che qui esaminiamo. Le autrici, infatti, giustificano appena *en passant* la scelta di fornire delle «concordanze non lemmatizzate» (in ultima analisi: un formario). La Pellegrini giustifica la scelta di non ricondurre le forme declinabili

ad un unico lemma di base, poiché non si sta esaminando un testo avente lingua omogenea. Di conseguenza un lemma verbale non viene riportato al proprio infinito, ma esaminato singolarmente, così da fornire un quadro reale del vocabolario dell'autore. Lo stesso criterio viene adottato per lemmi appartenenti alla categoria dei sostantivi e degli aggettivi [...]. Inoltre, i lemmi tipici del dialetto romanesco, pertanto non presenti nel vocabolario italiano, compaiono al loro luogo inseriti tra le altre forme italiane.¹⁰

La De Angelis, invece, asserisce semplicemente che

le forme declinabili e coniugabili non sono ricondotte ad unico lemma di base per evitare possibili incertezze o ambiguità nella lemmatizza-

9. P. ESPERTI *Grammatichetta della lingua italiana ad uso del calcolatore*, in S. D'ARCO AVALLE, *Al servizio del vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, p. 125.

10. C. PELLEGRINI, *Concordanze della poesia di Mario dell'Arco* Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2006, pp. 50-51.

zione e per fornire un quadro più evidente e immediato dell'uso linguistico dell'autore. Lo stesso criterio viene adottato per parole appartenenti alla categoria dei sostantivi e degli aggettivi (non si tiene dunque conto del modello adottato comunemente nei dizionari italiani: i sostantivi al singolare, gli aggettivi al maschile singolare).¹¹

Mi paiono in realtà deboli alcune delle motivazioni addotte per questa scelta: che il testo non abbia una lingua omogenea (il che è tutto da dimostrare) non inficia in alcun modo la possibilità di una lemmatizzazione esaustiva, sul modello di ciò che avviene per il *corpus TLIO*. Inoltre, poco è significativo se il testo contenga una, due o più lingue. Certo: preliminarmente alla lemmatizzazione ci si sarebbe dovuti porre il problema di come tipizzare i lemmi, se nella forma italiana o in quella dialettale. Tuttavia un opportuno sistema di rimandi avrebbe potuto facilmente ovviare a questi problemi. Né un semplice formario dà meglio conto del vocabolario di un autore: le forme *cavallo* e *cavalli*, così come ogni singola forma dell'intera coniugazione del verbo *avere* non rappresentano un universale linguistico, né un ente autonomo e distinto rispetto a tutti gli altri della serie. Né viene spesa una parola per dire qualcosa di più sul metodo usato nella compilazione delle concordanze.

Fatta questa premessa, va detto che, di là da alcune ingenuità tipografiche, di certo non imputabili alle autrici (una per tutte: nel libro della Pellegrini le pagine di destra recano numeri pari), i volumi si lasciano apprezzare per chiarezza di lettura e d'impostazione. Quest'ultima è essenzialmente letteraria.

La parte introduttiva del volume su dell'Arco è un'interessante monografia sul poeta. Dopo un breve *excursus* biografico (pp. 2-5), l'Autrice si sofferma sulla fortuna critica dello scrittore. L'attenta rilettura delle introduzioni e delle recensioni che seguirono la pubblicazione delle opere dell'archiane fornisce un quadro assai ampio delle reazioni della critica. Moltissimi e di grande importanza furono gli estimatori delle raccolte (Antonio Baldini prima; Pier Paolo Pasolini e Leonardo Sciascia poi), ma non mancarono le recensioni critiche, come quella di Fabrizio Sarzani, pubblicata sulla rivista «L'Espresso» del 10 dicembre 1946, con il titolo significativo di *Favella buffona*.

11. F. DE ANGELIS, *Concordanze della poesia di Cesare Pascarella*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, pp. 54-55.

Cólto e filologico per alcuni, limitato per altri. Quel che è certo è che il romanesco di dell'Arco diviene immediatamente un caso letterario.¹² Con gli anni Cinquanta, la fortuna del poeta cresce. E si amplia anche il ventaglio delle opzioni linguistiche della poesia: al romanesco arcaizzante della *Peste a Roma* (si notino i vocaboli «propriamente belliani» individuati dall'Autrice, p. 13: *appizza, sbaciucchi, succhi de fiato*, ecc.)¹³ s'affianca un gusto estetico per i colori e i miasmi della città.

Il ventennio Sessanta-Settanta, che si apre con quella che l'autrice definisce argutamente «stagione "latina"» (p. 15), mostra un poeta «divenuto scaltro e conscio della propria abilità» (p. 17).

Un capitolo a sé merita il *Vangelo secondo Mario dell'Arco*, del 1983. Dell'Arco e Belli assurgono qui ai due poli opposti del rapporto con il testo sacro vòlto in dialetto: bianco – «come la lucente e candida copertina» (p. 20), chiosa metaforicamente l'Autrice – quello di dell'Arco; nero quello del Belli. Non manca, però, il grigio (o forse il grigiore) del *Vangelo secondo noantri* di Bartolomeo Rossetti, su cui non si può non sottoscrivere il giudizio della Pellegrini: «un'operazione che può essere sensata intellettualmente, ma in cui è raro il guizzo espressivo» (p. 20).

Il capitolo sulla lingua di Mario dell'Arco (pp. 24-48) si scontra con la questione della contiguità (o, ancor più spesso, della sovrapposizione) tra dialetto e lingua nazionale. Non è in effetti casuale che nella vasta bibliografia su dell'Arco «si rilevi la pressoché totale assenza di contributi di tipo specificamente linguistico».¹⁴ La tesi dell'Autrice è che il poeta trascelga «un dialetto nel dialetto, in cui la distanza dall'italiano è minima» (p. 24). E ancora, riprendendo assai da vicino le parole usate un cinquantennio prima da Arnaldo Bocelli: «il suo (*scil.* di dell'Arco) romanesco è appena una trascrizione foneticamente più risentita, con qualche prezioso intarsio di elementi arcaici, di un italiano comune». Nell'analisi l'Autrice mette in luce un elemento fondamentale: «l'articolo nell'opera di Mario dell'Arco ha un'importanza quasi fondamentale, infatti rappresenta, in molti casi, l'unica traccia di romanesco nei suoi

12. Si veda in proposito la *Bibliografia ragionata delle opere di Mario dell'Arco*, a cura di A. Colazza, in *Studi per Mario dell'Arco*, a cura di F. Onorati con C. Marconi, Roma, Gangemi, 2006, pp. 179-196.

13. Per un più ampio panorama cfr. M. MANCINI, *Sul ritorno al Belli di Mario dell'Arco*, in *Studi per Mario dell'Arco*, cit., pp. 71-86, a p. 81.

14. P. D'ACHILLE, *Il romanesco di Mario dell'Arco*, in *Studi per Mario dell'Arco*, cit., pp. 55-69, a p. 55.

versi» (p. 30). Un controllo sulle concordanze è illuminante: 1446 occorrenze di *er* e 213 di *li*, senza controesempi; in due casi (ma limitatamente alla raccolta *Taja ch'è rosso*, e sempre di fronte a parola iniziante per *l*) si registra la forma ibrida *el*.

Grosso modo la stessa impostazione ha il volume della De Angelis. Dopo una breve biografia (pp. 1-5), l'Autrice tratteggia un ampio quadro della fortuna critica (pp. 6-31) di Pascarella. Fortuna critica che si muove essenzialmente tra il giudizio entusiastico di Carducci, il tiepido giudizio di Ferdinando Martini e la severa stroncatura di Pietro Mastri («l'opera del Pascarella [...] non si leva dal mediocre, e talvolta resta sotto il mediocre»).

Il capitolo sulla lingua del poeta (pp. 33-51) è tutto impostato sul confronto tra il dialetto pascarelliano e quello del Belli. L'analisi contrastiva – forse plausibile dal punto di vista letterario – conduce spesso la De Angelis ad affermazioni a dir poco sorprendenti: «Belli segnala il raddoppiamento della *b* intervocalica e scrive *arrubbata*, *abbito*. Nelle medesime parole, in Pascarella, il raddoppiamento non avviene»; e poco dopo «Sconosciuto a Pascarella e frequente in Belli è il raddoppiamento della consonante a inizio parola come in *ppassato*, *ppaura*, *ggiugno*, *sscena*, *ttre*, *mmare*» (p. 39). Laddove in entrambi i casi si dovrà dire “non rappresentato graficamente”. E sono ancora fenomeni solamente grafici la mancata scrizione *sc* in *cuscina* e *forbiscette* (che Pascarella «scrive in forma italiana», p. 39) e la mancata rappresentazione della *z* sorda intervocalica come doppia (*grazzia* in Belli, *grazia* in Pascarella).

E ancora «la *l* se posta tra vocali o consonanti mute si trasforma in *r* come ad esempio nella parola ‘corpa’, ‘arberi’ sia nel lessico belliano che pascarelliano. La *i* dei monosillabi *mi*, *ti*, *ci*, *si*, *vi* si trasforma in *e* pronunciandosi ‘me’, ‘te’ ‘ce’ ‘se’, ‘ve’; invece la *e* del *se* condizionale si tramuta sempre in *i* dando luogo a ‘si’. Questo accade sia in Belli sia in Pascarella» (p. 39). Direi piuttosto: accade in romanesco.

Condotta (alle pp. 39-40) questa breve analisi contrastiva, che si conclude significativamente con l'affermazione sbrigativa «queste, per sommi capi, le caratteristiche del linguaggio del Belli» (p. 40), l'Autrice comincia un'analisi di tipo lessicale, condotta ancora contrastivamente rispetto al Belli.

La parte fondamentale dei volumi è, ovviamente, quella dedicata alle concordanze. Quantitativamente parlando i due *corpora* sono abbastanza simili: 39.621 occorrenze per 6087 forme diverse in dell'Arco; 37.651 occorrenze e 6274 forme diverse in Pascarella.

In entrambi i volumi, per quanto riguarda le categorie grammaticali, se ne sarebbe potuta pensare una che raccogliesse le parole latine. Non può non destare, infatti, quantomeno perplessità vedere segnalati in dell'Arco come verbo *confixerunt*, come sostantivo femminile *aerumna* e come congiunzione *dum*; o trovare il pascarelliano *hodie michi crastibbi* ('oggi a me domaniatté') sparso sotto *hodie* (classificato come verbo) *michi* (classificato come aggettivo), *crastibbi* (classificato come sostantivo maschile): forme per le quali poteva ricorrersi a una comoda marca «lat.». E una semplificazione poteva avvenire anche ponendo in un'unica categoria i numerali, senza spargerli tra aggettivi e sostantivi maschili. Similmente poteva abolirsi la categoria del pronome, secondo la proposta (ormai invalsa nell'uso) formulata dall'Esperti¹⁵ distinguendo tra dimostrativi, indefiniti, possessivi, personali e relativi. Apprezzabile è invece la distinzione – come nel caso di *mezzo* – tra le forme aggettivali (del tipo *mezzo monno*) e quelle in locuzione avverbiale (*in mezzo*). La Pellegrini – facendo cosa utile per il lettore – stampa anche tutti i contesti delle voci grammaticali, laddove vi sia una possibile ambiguità. Sicché vengono accuratamente divisi, per esempio, i contesti di *l' art.* e *l' pron.* Le forme omografe vengono correttamente divise (per es. tra *lagna s.f.* e *lagna v.*).

All'accuratezza del volume della Pellegrini, fa riscontro la sciattezza del volume della De Angelis. Di là dai veri e propri errori (come il citato *hodie michi crastibbi*), l'Autrice mostra di fraintendere spesso la funzione grammaticale delle parole che incontra. Mi limiterò a un'analisi della lettera *l*: *l' art.* (ma in molti casi è *pron.*, cfr. *Sonetti.5.10*: «lui l'aveva offeso»); *la prep.*; *lagna s.f.* (ma è *v.*: «E poi, dichenò, uno se lagna»); *Laguna s.f.* (ma è toponimo: «in fonno a la Laguna»); *largo s.m.* (ma è *inter.*: «Largo! Fermi!»); *le prep.* (ma è *art.*); *lega s.f.* (ma in un caso è *v.*: «finché lui nun se lega»); *legge s.f.* (ma in un caso è *v.*: «la storia se la legge a più non posso»); sotto *letti s.m.* si trovano le occorrenze di *letto s.m.* (che manca come forma); *lì art.-pron.* è invece *avv.*; vengono distinte, senza alcuna *ratio*, le forme *lì* e *lì*; *liscio agg.* (ma in un caso è *avv.*: «vacce liscio»); sotto *lo* vengono mischiate le occorrenze dell'*art.* e del *pron.*; *Longara s.f.* (ma è topon.); *lontane s.f.* (ma è *agg.*); *da lontano* non è segnalata come *loc.avv.*; *loro pron.* (ma in alcuni casi è *agg.*, per es.: «da casa loro, lì ce ritrovaveno»); *Lucina s.f.* (ma è topon.:

15. ESPERTI, *Grammatichetta della lingua italiana*, cit.

«san Lorenzo in Lucina»); *lumeggia* s.f. (ma è v.: «ne lumeggia la splendida rovina»); *lunga* s.f. (ma è agg.). Inoltre l'art. *ll'* (in *Villa Glori*, VI.11: «for che ll'acqua») è posto sotto *l'* art.: il che va benissimo, ma contraddice il criterio di non ricondurre le forme a un unico lemma.

Sono inoltre assenti una serie di forme (che qui riporto nello stesso schema usato dall'Autrice; sono però per esteso le indicazioni dell'opera):

libeccciata s.f. 1

Storia, 43.12: Che, un giorno che ce fu 'na **libeccciata**,

liberato v. 1

Storia, 196.9: Ché da quer dì che l'ebbe **liberato**

liberi v. 6 (sempreché non si voglia registrare la locuzione *Dio liberi*)

Scop. Amer., XXXVI.7: si Dio **liberi** l'assaggia,

Storia, 24.12: Che Bruto, si Dio **liberi** l'acchiappa!...

Storia, 28.2: Perché, si Dio ne **liberi**, la sorte

Storia, 67.13: Dio ne **liberi**, appena uscivi fori

Storia, 72.9: Tutto! Che si Dio **liberi** nun trovi

Storia, 173.12: E Dio **liberi**, come se toccaveno,

libero agg. 2

Storia, 163.7: D'avecce sano e **libero** er passaggio

Storia, 260.8: Doveva avecce er suo **libero** ingresso,

libertà s.f. 1

Scop. Amer., XXXI.4: Famo amicizia... viva la **libertà**... semo fratelli...

libretto s.m. 1

Storia, 109.12: E un **libretto**, dipinto cor colore,

libri s.m. 4

Scop. Amer., V.1: Ché l'antri **libri**, non pe' dinne male,

Storia, 34.8: Drento a li **libri** che vedi stampati!

Storia, 200.12: Ne li **libri** ch'a scritto e ch'a stampato,

Storia, 226.2: De li **libri** de quanno tu non c'eri,

libro s.m. 4

Scop. Amer., IV.14: che sarebbe er gran **libro** universale.
 Storia, 33.8: Lo trovi sempre co' quer **libro** rosso.
 Storia, 33.11: E poi me giri co' quer **libro** appresso,
 Storia, 238.13: Ner **libro** der destino che in quer giorno

licenzio v. 1

Sonetti, *Io... e l'asino mio*.8: Lo **licenzio** co' 'sto ragionamento:

limone s.m. 2

Sonetti, *La corsa delle bighe a Villa Borghese, Er vincitore*.8: Sighe-
 ri, fiori e cocce de **limone**.

Villa Glori, XV.13: Tra le rose e le piante de **limone**,

lingua s.f. 3

Storia, 13.11: La **lingua** batte dove er dente dole.

Storia, 66.13: Tené' la **lingua** a posto e usà' prudenza,

Storia, 147.7: Ma pe' parlà', che **lingua** hanno parlato?

liofante s.m. 3

Storia, 38.3: Di' **liofante** e in che modo procedesse,

Storia, 38.13: Ar punto che, **liofante** o non liofante,

Storia, 38.13: Ar punto che, liofante o non **liofante**,

Al di là di queste imprecisioni e omissioni, che possono essere mendate in una seconda edizione, magari lemmatizzata e con supporto elettronico allegato, non si può non riconoscere che gli strumenti forniti dalle due autrici rappresentino un ulteriore passo avanti verso la preparazione di un vocabolario storico del dialetto di Roma.

Cronache

di **Franco Onorati**

Assemblea del Centro Studi

Il 3 febbraio 2009 si è tenuta presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani l'assemblea della nostra Associazione.

Particolarmente folta la presenza dei soci: Laura Biancini, Bruno Brizzi, Claudio Costa, Paolo Grassi, Anna Gloria Guidarelli, Muzio Mazzocchi Alemanni, Franco Onorati, Eugenio Ragni, Gabriele Scalessa, Luca Seriani, Alda Spotti, Michael Sullivan, Marcello Teodonio, Bruno Torregiani.

Di rilievo l'intervento degli esponenti dell'Istituto Nazionale di Studi Romani: il presidente Paolo Sommella e il direttore Letizia Lanzetta.

L'incontro era incentrato sull'esame della delicata situazione finanziaria del Centro Studi, a causa dell'azzeramento del sostegno da parte dell'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma nonché del crescente decremento dei contributi ministeriali.

Nel prendere atto di tale situazione, l'Assemblea ha deliberato:

- di rivolgere a tutti i soci l'appello a voler in qualche misura fronteggiare l'emergenza contabile, mediante il versamento di una contribuzione volontaria
- di proporre all'Istituto Naziona-

le di Studi Romani una soluzione transattiva volta al ripianamento dei crediti che esso vanta nei confronti del nostro sodalizio per gli esercizi 2007 e 2008

Si è quindi passati all'approvazione del bilancio preventivo per l'anno in corso.

Fra le iniziative previste per il 2009 si segnalano:

Pubblicazioni

- un volume di studi su Cola di Rienzo, dal titolo *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, cui è andato il contributo del Ministero per i Beni e le Attività culturali per il 2008

- il volume *Belli "milanese"*, che raccoglie gli atti dei due convegni (uno svoltosi a Roma nel dicembre 2006, l'altro a Milano nel settembre 2007) originati dalla pubblicazione dei diari di viaggio di Belli

- un numero unico della nostra rivista (saranno i fascicoli 2 e 3 del 2009) destinato alla raccolta delle relazioni al convegno "Il dialetto in guerra", tenutosi nell'ottobre del 2008

- si è infine proposto al Ministero di devolvere l'eventuale contributo per il 2009 ad un volume che riunisca le più recenti traduzioni – in

inglese, francese, russo, tedesco e spagnolo – dei *Sonetti* di Belli.

Manifestazioni

Due gli eventi principali previsti in calendario:

- l'annuale celebrazione dell'*Omaggio a Belli* il prossimo 7 settembre avrà come tema conduttore Belli e Gogol', lo scrittore russo che fu tra i primi "scopritori" del genio belliano e del quale ricorrono i 200 anni dalla nascita

- un convegno sul tema *Belli e l'archeologia* che si terrà in dicembre, in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Studi Romani, l'Università Roma Tre, l'Archeoclub e l'Accademia dell'Arcadia.

Attività dei soci

Paolo Grassi è stato il conduttore di un incontro, svoltosi il 20 febbraio nella sede del Circolo PD Alberone, sul tema: *G.G.Belli il suo ed il nostro tempo*.

È proseguito il ciclo di conferenze da noi promosse con la collaborazione dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, svoltesi nella sede dell'Accademia di S. Luca secondo il seguente calendario:

19 e 26 febbraio *Roma in guerra. La letteratura nel dialetto di Roma sulle guerre del Novecento*, a cura di Marcello Teodonio

24 marzo: Le prose di G.G.Belli.

Le cinesi curiosità, a cura di Marina Battaglini

31 marzo: Le prose di G.G. Belli. *La prosa romanesca di Belli*, a cura di Claudio Costa.

Trilussa versus dell'Arco. 'Parolieri' a confronto

Con questo titolo Claudio Costa e Franco Onorati si sono confrontati il 2 aprile nella sala convegni della Fondazione Besso sulla fortuna musicale di Trilussa e dell'Arco. Nel corso della serata sono state eseguite dal basso Emanuele Casani, accompagnato al pianoforte da Nadia Morani Agostini, alcune delle canzoni su versi dei due poeti romani.

Di Eugenio Ragni segnaliamo le pubblicazioni più recenti:

Introduzione e nota bio-bibliografica in G.G. BELLI, *Sonetti*, scelta, Bologna, Zanichelli, 2009, pp. 704, (Biblioteca Italiana Zanichelli). Seicento sonetti belliani con le note dell'Autore.

Introduzione e nota bio-bibliografica in G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Bologna, Zanichelli, 2009, pp. 544, (Biblioteca Italiana Zanichelli).

Stranieri e "stranezze" nella Roma cosmopolita dell'Ottocento, in AA. VV., *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*. Atti del Convegno di Montepulciano, 8-10 ottobre 2007, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 505-555.

Recensioni

Vincenzo Masi, *La parlata sabinese. Dizionario dialettale di termini in uso o dimenticati della Sabina Tiberina* -

editore: Provincia di Rieti - 2009 -

PAGINE 240

STAMPA: TIPOGRAFIA LEGATORIA LINTOZZI - VIA DELLA FONTANA 16 - ROMA

LUANA FERRANTI, *Lessicografia dialettale a Roma: il Vocabolario romanesco di Filippo Chiappini un secolo dopo*, in «Contributi di

L'ottimo lavoro di Luana Ferranti (che rielabora nell'articolo i materiali proposti nella propria tesi di laurea quadriennale) si articola in due parti distinte: nella prima si traccia un panorama della lessicografia romanesca (pp. 147-170); nella seconda si propone un parallelo tra il romanesco del *Vocabolario* di Filippo Chiappini (compilato alla fine dell'Ottocento, ma pubblicato solo nel 1933) e quello contemporaneo (pp. 170-212).

La prima sezione demolisce un *topos* della lessicografia dialettale: che, per l'area romanesca, non esistono repertori. La Ferranti, invece, mappa con grande attenzione sia i glossari posposti alle edizioni di testi sia gli strumenti lessicografici veri e propri, mostrando come – fin dal Seicento – vi sia un notevole interesse per i repertori dialettali: o posposti alle edizioni di testi – come nel caso dei glossari alla seconda edizione braccianese della *Vita di Cola* (1631) e all'edizione ferrarese del *Maggio romanesco* di Giovan Battista Peresio (1688) – o sparsi in opere linguistico-lessicografiche – come nel caso del *Dictionnaire italien et françois* di Antoine Oudin – o in piccoli elenchi manoscritti di parole, come nel caso del piccolo glossarietto romane-

sco-fiorentino scoperto ed edito dal Baldelli). Tale interesse continua nel Settecento (basterà ricordare le note sparse di Benedetto Micheli e la *Raccolta di voci romane e marchiane*) e nell'Ottocento (si pensi solo all'opera del purista romano Tommaso Azzocchi). Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento si pone il netto spartiacque rappresentato dalla prima e ancor più dalla seconda edizione del Chiappini (1933; 1945, con le postille di Ulderico Rolandi; una terza edizione, ristampa della seconda, uscì nel 1967; l'ultima ristampa è del 1992). Con il secondo dopoguerra, poi, si inaugura quella tradizione di "postille al Chiappini", che – iniziata da Rolandi – interesserà poi dell'Arco, e quindi Pietro Belloni e Hans Nilsson-Ehle. Nella prima metà del secolo si pongono anche i contributi di Giggi Zanazzo (nel *Lessico dei birbi* posposto agli *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma*), di Giacomo De Gregorio (che negli «Studi Glottologici Italiani» del 1912 propose un lessico di 250 voci del dialetto romanesco) e di Raffaele Giacomelli (scritti negli anni Trenta, saltuariamente postillati fino al 1956 e pubblicati nel 1975 da Giuseppe Porta).

La produzione lessicografica romanesca secondo novecentesca è costituita per lo più da contributi amatoriali, di carattere assai diverso: il *Vocabolario & rimario in dialetto romanesco* di Cencio Galli (1982), le *Voci romane* di Mario Bernoni (1986) e il *Dizionario romanesco* di Fernando Ravaro (1994), che – pur nelle sue carenze – rimane a tutt’oggi la migliore opera di lessicografia storica sulla lingua di Roma. Sul versante italiano-romanesco si collocano il conciso *A Roma si dice così. Il nuovo glossario italiano-romanesco* di Peppe Demonti (1994) e il più vasto lavoro di Giorgio Carpaneto e Luigi Torini (*Dizionario italiano-romanesco*), dato alle stampe nel 2003. Come sottolinea giustamente la Ferranti, in questo panorama quello del Chiappini «resta ancora oggi un lavoro non eguagliato» (p. 170).

Proprio questa considerazione fa sì che il *Vocabolario romanesco* sia la base per una serie di domande: a un secolo di distanza dalla redazione, cosa è rimasto nel lessico romanesco? quali e quanti lemmi sono ancora usati? quali e quanti ancora compresi?

Il lavoro è stato condotto su 2.443 lemmi (sulle 5.200 entrate complessive): sono state spogliate e sottoposte interamente a indagine le lettere A, D, E, J, L, N, O, Q, U, V, Z; sottoposte a spoglio per metà le lettere B, F, G, M, R, T; sottoposte a spoglio selettivo, per un numero di 200 lemmi per ciascuna, le lettere C, P, S. Il materiale è stato quindi sottoposto a sei informatori, egualmente divisi tra uomini e donne, tra diplo-

mati e non diplomati, articolati in tre fasce d’età (due in quella 1915-1925; due in quella 1945-1955 e due in quella 1975-1985).

I dati che emergono, in buona parte attesi, sono estremamente significativi. Innanzitutto circa un quarto delle parole è uscito dall’uso: ben 649 (il 26,6%) sono quelle ignote a tutti gli informatori. Naturalmente, l’informatore più anziano e con minore istruzione è risultato il più vicino al lessico chiappiniano (i lemmi non conosciuti sono il 31,6%), mentre il più giovane e istruito ne è il più distante (i lemmi non conosciuti sono 1.190, il 48,7%). Va tuttavia sottolineata l’acuta osservazione della Ferranti: «la maggior parte dei lemmi non conosciuti afferiscono all’area linguistica segnalata dal Chiappini come propria della Campagna Romana ed in seconda battuta all’aree linguistiche specifiche di arti e mestieri» (p. 204).

In molti casi, gli informatori hanno sbagliato nella definizione di quelli che potremmo definire “falsi amici”: termini equivalenti foneticamente in dialetto e in lingua, ma di significato diverso. È il caso, per esempio, di *barchetta* (che vale ‘pasticcino dolce’ e non ‘piccola barca’), di *sbuccia* (‘uscire dal boccio’, non ‘togliere la buccia’) e di *benzina-benzinaro*, che valgono ‘vino’ e ‘oste’. Anche i termini che hanno conosciuto uno slittamento o una specificazione semantica sono percentualmente rilevanti (il 35,2%): è il caso, per esempio, di *burino* che da «campagnuolo originario della Romagna confinante col ducato di Urbino, il

quale viene a Roma per lavorare la terra» diventa il più generico 'provinciale' o 'campagnolo'; oppure di *micragnoso* (passato dall'accezione di 'misero' a quella di 'tirchio') o di *madama*, cui gl'informatori della fascia 1945-1955 hanno dato il significato di 'polizia' (mentre gli altri hanno tutti glossato 'signora'). Ancora vitali sono poi alcuni termini come *nasca* per 'naso grande'.

L'ampio lavoro condotto da Luana Ferranti pone quindi di nuovo con forza al centro degli studi quell'inesauribile tensione, quel "carsismo" (secondo l'icastica definizione di C. Giovanardi), tutto proprio della lingua di Roma, in cui termini del lessico tradizionale e termini nuovi si fondono. Quella lingua per cui «il precognizzato "disfacimento" [...] sembra ancora lungi dal realizzarsi» (p. 212).

ALFREDO NICOLA (ALFREDINO), *Poesie*, edizione critica a cura di Dario Pasero, premessa di Albina Malerba, Torino, Centro Studi Piemontesi e La Slòira, 2008, 2 voll. di complessive pp. 772.

di **Simonetta Satragni Petruzzi**

Un monumento: non troviamo altro termine; un monumento ad Alfredo Nicola e alla Poesia, o meglio, un monumento fatto da Alfredo Nicola alla Poesia e da Dario Pasero ad Alfredo Nicola. Tale appare l'edizione critica in due raffinatissimi volumi dell'intero *corpus* poetico in piemontese di "Alfredino": impresa ciclopica e allo stesso tempo certosina, che è costata al Pasero diversi anni di impegnato lavoro.

I volumi si offrono intonsi al lettore e ciò consente, volendo, di tagliare le pagine poesia dopo poesia per assaporare meglio la scoperta di ciò che verrà dopo.

Fra il 1929 – data di uscita di *Penombre*, la prima raccolta di "poesie piemontèise" (1920-1929) – e il

1992 – data dell'ultimo componimento poetico pubblicato dell'allora novantenne Alfredino (morirà tre anni dopo) – intercorrono più di sessant'anni: anzi settanta, se si guarda alla data del 1920. Si tratta dunque di un'ammirevole fedeltà alla Musa da parte di chi fu anche pittore e soprattutto musicista. E infatti non pochi testi furono musicati da lui stesso (altri da musicisti a lui contemporanei), come diligentemente registrato da Pasero, il quale naturalmente per ogni poesia indica, quando possibile, la data di pubblicazione e le date di eventuali altre pubblicazioni, riportando anche le eventuali varianti relative al lessico o al contenuto del testo, fermo restando che viene stabilito per definitivo

quello che si legge nelle raccolte edite in volume, che furono sempre curate personalmente dall'autore.

Se Alfredo Nicola è stato poeta per tutta la vita, ne consegue che l'insieme di tutti i suoi versi ci fornisce un preciso ritratto dell'autore che in essi rivela ora i propri interessi, ora gli amori, ora i sogni, ora le esperienze dolorose: tutto detto nella lingua regionale – il piemontese – che talvolta gli consente l'uso di parole e di espressioni verbali che non sarebbero altrettanto efficaci nella lingua nazionale. Sarà superfluo dire che ogni testo viene proposto con la relativa traduzione italiana, fedele all'originale in tutta umiltà: altro merito non indifferente di Pasero, che fra l'altro è poeta anche lui, seppure di altro registro.

E dunque Alfredino affida ai versi le dichiarazioni d'amore per la natura e la donna, per la musica e per la propria terra: canta le montagne e i fiori, le creature animali e gli alberi, le belle figlie e la compagna della vita, le storie tenebrose di diavoli e di streghe e la musica, l'altro grande interesse della sua vita, come si è detto. Svariano i metri, ma l'armonia è sempre assicurata e felice; talvolta l'ultima strofe del componimento ripete la prima come se il poeta fosse un musicista – e lui appunto lo era – che nel concludere un discorso musicale riprende il motivo con cui l'aveva iniziato.

Il primo dei due volumi comprende *Penombre*, *Primavere* e *Nivole*; il secondo *Arcordanse*, *Spers*, *Stòrie dle valade 'd Lans*, *Samada*,

Cartolin-e, *Buscaje* e si conclude con le *Poesie sparse*, cioè quelle pubblicate su giornali e riviste ma non raccolte in volume. Si tratta di 25 componimenti, spiega Pasero, di cui cinque pubblicati su *'I caval 'd bròns*, uno su «Ij Brandé, giornal ëd poesìa piemontèisa», uno «Ij Brandé, armanach ëd poesìa piemontèisa», gli altri sul «Musicalbrandé»: questa «arvista piemontèisa», fondata e diretta dallo stesso Nicola, lo vide collaboratore dal 1959, anno della fondazione, al 1992. Cessate le pubblicazioni nel 1994, l'anno seguente ha raccolto l'eredità della rivista di Nicola «La Slòira», tuttora viva e attiva, anch'essa trimestrale.

Quanto scritto mancherebbe di un sigillo appropriato se non facessimo ascoltare in chiusura la voce del poeta. Scegliendo fra le tante centinaia di versi – la scelta non è stata davvero facile – abbiamo infine creduto opportuno riportare l'ultima strofe de *La serenada* (da *Primavere*), uno dei tanti componimenti ispirati dalla musica a lui tanto cara, dove l'ultima nota che «as fërma» ci è parsa la più adatta per un congedo:

La vos, smortandse a pòch a pòch,
a perd ògni color...
L'ùltima nòta as fërma.
Vlutà, coma lè vlu reusa d'un plagi,
la calma a torna
ancreusa...

(La voce, spegnendosi a poco a poco,/ perde ogni colore.../ L'ultima nota si ferma./ Vellutata come il velluto rosa di una carnagione,/ la calma ritorna/ profonda...).

(CARLO COLLODI) *Pinòcchio an piemonteis*, tradotto da Guido Griva, Torino, Viglongo, 2008, pp. 223, ill.

di **Simonetta Satragni Petruzzi**

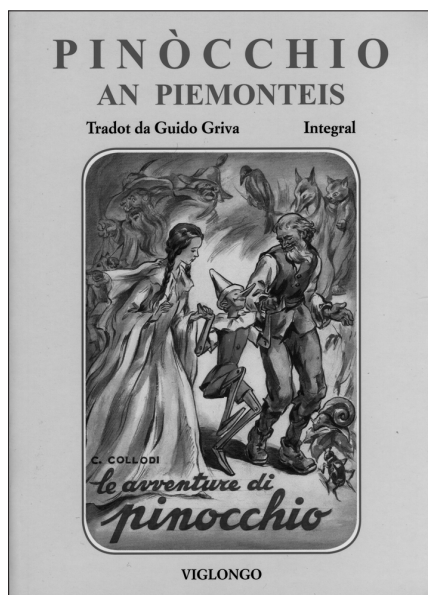
Considerata la universale celebrità del testo, ci sembra opportuno segnalare – anche se si tratta di una seconda edizione – questa recente pubblicazione della editrice Viglongo, che da moltissimi anni promuove la diffusione della cultura piemontese: possiamo definire ormai la Andrea Viglongo & C. un'editrice storica.

Questa traduzione delle collodiane *Avventure di Pinocchio*, apparsa la prima volta nel 1981, è opera di un raffinato e coltissimo scrittore piemontese, il cui amore per la

“patria cita”, la piccola patria, si è esplicitato in vari modi: ci limitiamo a segnalare qui la *Grammatica della lingua piemontese*, anch'essa uscita presso il medesimo editore.

In questa seconda edizione la «storia di un burattino» è preceduta da due saggi introduttivi (*Collodi in dialetto* di Piero Zanotto e *Pinocchio illustrato alla piemontese* di Giovanna Viglongo), ambedue corredati da una ricca documentazione iconografica. Le avventure sono poi illustrate da Vincenzo Nicoletti e altri autori; in appendice si trova *La Torino di Collodi*.

Collodi conosceva Torino: l'aveva visitata e gli era cara; su Torino e il Piemonte scrisse dunque con simpatia ne *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, un'opera istruttiva dedicata ai ragazzi. Per questa pubblicazione ne sono stati tratti alcuni brani dal primo volume (Firenze, Paggi, 1882, 2° edizione) e, fra questi, due in cui Collodi si cimenta in alcune frasi in piemontese: vi si legge fra l'altro che «perfino le ortolane si scambiano fra loro il titolo di *madama* come fossero tante Contesse, e in tutti i luoghi dove vai, senti spessissimo ripetere qua e là: *ch'a fassia grassia, ch'a scusa...*» (p. 217). Torino contava allora 200.000 abitanti...



*Introduzione a Laurin Zuan Nardin,
IL disCORI DAL TIMP*

di **Odorico Serena**

Con questa terza silloge, che Laurino Giovanni Nardin pubblica a distanza di poco più di un anno dalla precedente *Su l'ôr (des peraulis)* e che era stata preceduta da *Prime dal nuie*, riprende quell'azione di scavo che l'Autore compie nell'intimità e nel mistero della propria anima che ormai si riconosce essere quella di un poeta.

La critica ha già riconosciuto la robustezza espressiva dei suoi lavori e gli ha conferito importanti premi letterari a conforto dell'impegno da lui profuso. Egli utilizza la lingua materna, il friulano parlato nella Destra del Torre, laddove il paesaggio coincide con la pianura che ormai ha abbandonato anche le ultime propaggini collinari e dove, verso Nord, lo sguardo spazia in un ampio orizzonte che si rivolge in direzione del massiccio del Canin e dell'orlatura del profilo dei Musi, e, verso Sud, quasi arriva il sospiro del mare. È in questa terra, dopo aver maturato ampie esperienze nel campo della letteratura straniera, italiana e friulana, in particolare, con scritti, recensioni, articoli, che egli sente l'impellente bisogno di affidare ai versi quella complessa e inesausta ricerca rivolta a comprendere la concretezza della situazione ontologica della persona umana e il problema cardine dell'esistenza scandita dal tempo con tutta una gamma di senti-

menti che spaziano tra il pathos delle scelte, l'angoscia, il dramma della finitudine, ma anche l'apprezzamento per la natura e il palpito della sue creature viventi. Per comprendere l'impulso che lo sollecita a scrivere può essere utile soffermarsi sulle prime composizioni di questa silloge laddove l'Autore racconta come si formino e si evolvano i suoi versi. La poesia appare personificata e tra lui e la Musa s'instaura un colloquio come avvenne, in un tempo lontano, per Severino Boezio, chiuso in ceppi, con la visita della Filosofia.

Il fatto di aver iniziato un percorso poetico è un impegno che deve essere ulteriormente onorato con altra forma di ispirazione, oltre «*il pinsîr dal nuie*», perché, come scriveva Virgilio, «*amant alterna Camoenae*», cioè le Muse amano i canti non uniformi e non monotoni. L'ispirazione si presenta allora persino nel cuore della notte: è come un bagliore di luce tra sonno e veglia con un fare martellante fino quasi all'ossessione nella ricerca delle parole che possano dare forma alla marea incalzante di sensazioni, di pensieri e di immagini che si susseguono nel profondo dello spirito.

E, mentre tutto questo avviene, ecco là, la Musa, che s'affaccia, dà stimoli e ironie, provoca emozioni violente e consolazioni. I δαίμονα, i Geni della poesia, gli offrono

«*peraulis di bore*», espressioni di fuoco, «*peraulis di lûs*» che accecano e «*peraulis glaçadis*», che provocano un intenso e prolungato brivido.

Ma porre in sequenza le parole non è facile, perché s'ingarbugliano, s'arruffano, s'aggrovigliano e provocano nell'Autore pena e sconforto.

In realtà, la poesia è sempre un atto rischioso quando si passa dal piano del proprio intimo sentire (che è esclusivo della persona e che solo in parte può emergere sotto forma di un quadro emotivo o di comportamento) a quello in cui si palesa, attraverso i versi, la ricchezza dell'interno turbinio. Allora, fare poesia è riuscire a dare forma a pensieri raggomitolati, a sensazioni al margine della sensibilità o ad abissi dell'interiorità archetipa.

La capacità del poeta sta quindi nel misurarsi con le parole non tanto per farne un fiume impetuoso quanto per distillare i sensi più profondi dell'esistere umano e coglierne, con l'individuale tavolozza di colori vari, pastosi, cupi, scintillanti, tenui e persino violenti, le iridescenze dei sentimenti.

Diceva Ovidio: «*Carmina secesum scribentis et otia quaerunt*», cioè i versi cercano il luogo appartato e la tranquillità. In sostanza, se ogni fatto può essere uno stimolo a scrivere e a comunicare, tuttavia per comporre in versi ci vuole silenzio, quel silenzio notturno durante il quale s'affaccia la Musa: nel rumore quotidiano non si può trovare quella quiete che è chiave di volta per penetrare nel proprio animo e scendere nelle sue profondità.

Chi abbia la ventura di poter veder nascere la poesia si rende conto del grande tormento, ma anche dell'incanto trasognato di cui prova stupore chi la compone, allorché giunge alla purezza formale.

Rivelando la propria ricerca, l'Autore confessa che gli sarebbero bastate poche espressioni per raccontare quand'era giovane allorché le sue labbra s'accostavano a quelle di una giovane donna. Eppure, per chi legge i versi emerge sempre il problema che qualcosa possa sfuggire per l'intrinseco polisenso che li anima.

Indubbiamente, i poeti hanno alcunché di impalpabile, in quanto spesso rappresentano, in forma simbolica, delle profonde verità che vanno cercate oltre l'immediato significato dei termini usati e che vanno quindi decodificati e colti nel ventaglio delle possibilità allusive.

Nardin scrive poesie per rispondere a chi lo ha amato e lo ha compreso, apprezzandone la creatività anche se in alcuni casi le parole usate non sono state all'altezza di ciò che intendeva significare; ma egli è pur sempre alla ricerca di senso.

Ed ecco allora alcuni motivi che danno vita a canti non monotoni.

Una piazza gremita, un suono di chitarra che l'inonda di note e la domanda incalzante: «Come si presenterà a me «*la comari ledrose*», la morte, e quando, e come?» Pur negli anni della piena maturità, il poeta avverte che si sta avviando «*intes stagjons dal frêb*». La voce dell'anima, nel cuore della notte, emerge discreta e lo rimprovera di non pregare

più, mentre sarebbe ora di chiedere perdono delle proprie colpe: ma le colpe vere, le sole che veramente contino, non si dicono a nessuno, nemmeno alla propria coscienza.

Il sentimento principe dell'uomo è l'amore che tuttavia è impossibile misurare, come è invece fattibile rilevare l'altezza dei monti, l'apertura delle ali dell'aquila, lo scorrere del tempo: forse lo si può cogliere simbolicamente soltanto nelle braccia aperte di un bambino – immagine di un paradiso perduto – quando gli si chiede quanto bene voglia.

Ed è ancora amore quello tra il poeta giovane e una figlia di Francia, che sboccia nei Jardins du Peyrou tra aiuole di lavanda e di rosmarino, mentre nell'aria risuonano le note di antiche musiche classiche suonate con strumenti a fiato; quest'amore rimane vivo poiché è legato al ricordo dei capelli della fanciulla, al suo lungo vestito di velluto, ai colloqui senza parole e, in particolare, al contatto delle labbra discreto e casto, che avevano il sapore dell'acqua pura e della fragola; ma – si chiede il poeta – il gioco del tempo quale traccia ha lasciato su quei capelli e su quelle labbra? Forse, l'unico segno tangibile di quell'affetto lontano potrebbe essere ancora quella panchina su cui avvenivano gli incontri.

Un nuovo motivo d'ispirazione, che richiama le pagine della Genesi, sono i giorni della creazione del mondo, alla fine di ognuno dei quali Dio vedeva che la sua opera era buona (*tob* nel testo ebraico e τὸ ἀγαθόν nella traduzione dei Settan-

ta): non così è stato, invece, per il sesto quando, con l'avvento dell'uomo, è sorto il problema della distinzione tra il bene e il male e, dunque, quasi la necessità di annullare «subito questo mondo immaturo, mal riuscito» (*daûrman / chbest mont mal-madiûr*).

Ma l'uomo, giunto per ultimo tra le creature, si era già manifestato con i baci, con il canto e le risate, con il bere l'acqua verginale e con l'incidere sulla scorza degli alberi parole di poesia. Da qui l'invocazione del poeta: «*lassinus. lassinus stâ cussû*», “lasciati vivere Tu che ci hai tolto dal nulla, perché forse col tempo impareremo il tuo nome per poterti perdonare. per averci fatto così come noi siamo”. È una constatazione amara, al di fuori degli schemi della fede religiosa, attraverso la quale l'Autore s'interroga sul dilagare del male e sulla sua origine che rimane avvolta nelle brume dei primi tempi della creazione.

Si tratta, in sostanza, di un'interpretazione allusiva che appare quasi come un rovesciamento della tradizionale teodicea, cioè di quella dottrina che mira a una conciliazione razionale tra la presupposta bontà e giustizia divina e l'esistenza del male nel mondo.

In un colloquio immaginato tra Marta e Cristo emerge ancora il tema della morte che per una seconda volta afferra nelle sue spire il fratello Lazzaro.

La sorella, affranta dal dolore, invoca dal Risorto un secondo intervento; ma il tempo dei miracoli del Messia si è concluso sul Golgota,

dove Egli è stato inchiodato alla croce. Lui, sì, è fuggito dalla morte, ma «*la brute comari*» non si è data per vinta e, sedutasi sulla soglia del Sepolcro, attende implacabile tutta l'umanità. Quindi il poeta si rivolge al Cristo e gli chiede, in forma incalzante, perché non continui a condividere la nostra umanità. Lui che ormai è sciolto da ogni legame con quel mondo in cui pure è vissuto.

Non solo l'uomo, ma tutta la natura partecipa al destino della morte, di cui è emblematica la vicenda di un'ultima foglia ancora attaccata col suo picciolo al vecchio tiglio; ma la sua sorte è quella di essere vinta dalla «*buere triste di Triest*» e di marcire in un tappeto soffice di sorelle.

L'attenzione dell'Autore si rivolge anche al mondo contadino della sua giovinezza, di cui palesa la durezza delle condizioni di povertà, di fatiche e di patimenti comuni, non ultimo il dramma di dover servire a una Patria che continuerà a destinare le conquiste soltanto ai nuovi padroni.

Figure paradigmatiche del paese sono *Meneon*, uomo di pochi pensieri e gran lavoratore, che si pone il problema, lui necroforo, della sepoltura, o *agne Tine*, che continua a guardare le strade che si perdono all'orizzonte in attesa dell'irreale ritorno del figlio mandato a combattere e a morire in Russia.

Affiorano poi ricordi della giovinezza di come giocavano i fanciulli, suoi coetanei, o del regalo tanto bramato dell'orologio per la cresima che sembrava essere lo strumento di controllo del tempo. Ma anche questo regalo era, in realtà, un'illusione,

perché è proprio il tempo che, da vero padrone, detta l'irreversibile successione degli attimi, delle ore, dei giorni e degli anni e dei millenni.

Il poeta ha cercato di cogliere attraverso i ricordi dell'infanzia risposte convincenti, ma ne ha ricavato soprattutto rimpianto per il mondo dei campi dove il suono di campane, il lento bollire della pentola sul fuoco, il bagno domenicale nella stalla accanto alle mucche che ruminavano scandivano le ore e i giorni della vita. Egli vorrebbe ritornare nella casa contadina, ma tutto si ammanta di profonda nostalgia.

Lo sguardo del poeta si rivolge successivamente alle grandi realtà dell'universo. Prima di ogni altra è il mare, la grande madre, da cui è nata e si è evoluta la vita, e dove le onde raccontano, a chi sa ascoltarle, il segreto dei millenni. Quando egli vi s'immerge, nuotando verso il largo, in quelle acque che sono figlie della divina creazione, gli sembra di poter abbracciare tutta la realtà, il sole e il cielo, i fratelli e le sorelle, ma viene pure a contatto con il peccato, quel pantano vischioso che ha segnato la storia del mondo.

Ne *Il disCORI dal timp*, lirica che dà il nome alla silloge e che accosta, in un gioco polisenso, le due parole di "scorrere" e di "discorrere", una nave diventa simbolo dell'irrevocabile divenire e il suo capitano è proprio il tempo che tutto governa, il giorno e la notte, il fuoco, l'aria, il mare, la terra e la gente, un cosmo in cui non c'è posto per il paradiso, quel paradiso che non esiste più, perché è già stato.

Sempre il tempo evoca nella memoria del poeta il lavoro indefesso e costante che esso compie nella vita dei campi, per cui esso può essere ben rappresentato da una lama lucente che, o con la sua cote armeggia contro i pali che sorreggono la vigna, o arrotta il coltro metallico dell'aratro, o mola l'arco della roncola e i denti della forca, o leviga la curva della falce. Sono tutti attrezzi che ricordano la fatica del lavoro dei campi e che sono sostanziali alla sopravvivenza della comunità, ma anch'essi sopportano, pur essendo di duro metallo, l'incessante logoramento.

La vita, in sostanza, è una sfida al tempo per sottrarsi alla sua tirannia nella consapevolezza che, pur essendo impossibile fermarlo, tuttavia due o tre volte nel corso della vita è forse possibile per un attimo sottrargli un granello d'oro dal suo mantello nero, gustando qualche istante di eternità.

Per volere divino l'essere umano, uomo o donna, fanciullo o bambino, ha accanto a sé una splendida compagna vestita di specchi, nei quali si riflettono le immagini dell'illusione, quali furono le sirene che incantarono Ulisse o sono i miraggi che ingannano le carovane nel deserto.

Noi incontriamo queste immagini soprattutto nel momento delle scelte fondamentali della vita: allora siamo ammaliati da visioni che parlano di trasfigurazioni e di eternità, ma poi esse nel gioco degli specchi animato dal divenire assumono forme flaccide e vuote e tutto si ammanta di rimpianti.

La vita nel suo evolversi alterna il

buio della notte e il freddo dell'inverno con la luminosità del mattino e il caldo dell'estate; ma, mentre la vecchiaia avanza e sul corpo compaiono i primi acciacchi – presagio del nulla – allora è difficile allontanare la paura e si ritorna fanciulli come quando la madre, alla sera, spegneva la luce della stanza e tutto diventava tenebra. Il poeta, ammaliato dagli occhi della luna, l'astro del cielo notturno che appare su un letto di stelle e che è l'archetipo della figura femminile, accoglie il suggerimento di non raccontare agli dei gelosi della loro eternità di aver fatto l'amore accanto al ruscello d'acqua novella e bagnato dalla rugiada; anzi è necessario che egli "inchiodi" la luna, perché non scompaia e per poterla avere ancora come compagna delle notti, per godere della bellezza del suo sguardo e del chiarore della sua pelle, perché sono questi gli attimi sottratti al tempo che racchiudono un palpito di eternità

E per lui, che vive nel gorgo del perpetuo fluire di tutte le cose, il sole si presenta come padrone del cielo del quale avverte la forza vitale e a cui raggi offre la pelle vogliosa; è da questo bisogno di luce che nasce l'impulso a voler abbracciare l'astro del giorno come se fosse un fratello.

Nel racconto biblico la donna è l'ultimo essere che chiude la creazione. Si chiami Eva, la madre dei viventi, o Elena che scatenò la guerra tra greci e troiani a causa dello splendore delle sue forme da cui s'irraggiava qualcosa di divino, o Venere, nata dalla spuma del mare, oppure, nel linguaggio quotidiano, assuma i ter-

mini di signora, donna, dama, madonna, la donna appare sempre nella visione del poeta come la bellezza, la sola presenza cosmica che sia capace di sottrarsi all'infinita serie di cause e di effetti che sembrano imprigionarci nel vortice del tempo.

Lo stato estetico, costitutivo dell'arte, è la prima forma di libertà e di ricettività spontanea che le parole della poesia hanno la forza di evocare e che donano proprio quella forza che consente di sfidare il continuo affaticarsi del divenire.

C'è, infine, l'immagine dell'onda, che avvolgeva il corpo ancora verginale di Venere e che giocava con le sue forme, divenendo preludio di quel soffio d'amore che sarebbe entrato nella sua intimità e dal quale si sarebbe perpetuata, ancora una volta, la vita. Il poeta chiude dunque la silloge con il tema dell'amore che deve accompagnare tutta la vita dell'uomo fino a quando l'angelo della morte passerà «con le sue ali di piume di velluto» a spegnere «*l'ultin feràb*».

Leggendo questi versi novelli di Laurino Giovanni Nardin vengono in mente e trovano conferma le parole del filosofo tedesco Martin Heidegger che sosteneva che «la poesia non è un qualsiasi semplice dire, ma è quello per il quale si trova inizialmente rivelato tutto ciò che noi dibattiamo e trattiamo in seguito nel linguaggio di tutti i giorni».

Essa si presenta «come linguaggio originario», anzi «è la verità stessa, vale a dire la manifestazione o lo svelamento dell'Essere».

Pertanto anche in questa silloge è possibile cogliere l'archetipo dell'uomo che soffre, dell'*homo dolens*, mentre cerca nei versi la perfezione che palesa un impulso inteso a portarlo oltre il tempo, oltre la storia, oltre la sua stessa vita, per attingere a quei valori che rinviano, almeno come aspirazione, alla dimensione dell'eterno e del trascendente, insomma, all'Essere: ma tutto questo è uno specchio, un'illusione o c'è ancora un briciolo in cui sperare oltre il *nuie?*

SANZIO BALDUCCI, *Maggio rusticano in antico dialetto metaurense*, in «Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino», XII 2007, pp. 5-62.

di **Alberto d'Alfonso**

Il saggio studia un testo poetico in antico dialetto di Fossombrone. Si tratta dell'inedito maggio contenuto nel ms 783-3 n.2 della Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti di Macerata, che è inserito in un gruppo di documenti provenienti dall'area marchigiana tra Fermo e Fabriano.

L'analisi inizia con la descrizione del manoscritto e con la ricostruzione delle vicende che ne hanno verosimilmente accompagnato la circolazione. Viene fatto di pensare che il documento sia arrivato (senza tuttavia farne ritorno) a Macerata attraverso un prestito della Biblioteca Comunale Passionei di Fossombrone, grazie all'interessamento dello studioso Giovanni Spadoni, per essere presentato all'Esposizione regionale marchigiana di Macerata del 1905 curata da Giovanni Crocioni. È il Crocioni stesso a parlare per primo di un inedito maggio fossombronese del Settecento, in occasione della pubblicazione di un testo affine nel 1904 (*Nozze Hermanin-Hausman XX gennaio MDCCCIII*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1904, pp. 19-22) e poi in interventi successivi (*Le Marche. Letteratura, arte e storia*, Città di Castello, Lapi, 1914, pp. 474-475; *La poesia dialettale marchigiana*, in «Rendiconti dell'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti di Ancona», VII-VIII 1931-1932, pp. 1-210).

Lo studio di Balducci procede poi a un inquadramento del testo in questione nella letteratura dei maggi. I noti testi poetici – epici, drammatici o lirici – venivano composti in occasione delle rituali maggiolate, feste popolari di primavera diffuse nell'Italia centrale fino al secolo scorso e ancora oggi vive in alcune località, specie toscane. In base alle testimonianze possedute è possibile contestualizzare con una certa precisione la letterarietà di tali produzioni. Apprendiamo di due tradizioni nel paese di Isola Fossara, con ogni probabilità diffuse tra Pergola, Camerino e Sassoferrato: la prima è quella del *Maggio di Sant'Antonio*, variamente riconducibile al rituale dell'albero della cuccagna; la seconda riguarda il *Maggio del primogenito*, sorta di iniziazione celebrata in occasione della nascita del primo figlio maschio. Viene quindi introdotto il *Maggio lirico marchigiano*, genere che nasce in sostanza da un'osmosi tra elementi sacri e profani: un gruppo di amici va cantando un testo in forma metrica, nato in suffragio delle anime dei defunti e come augurio per la bella stagione alle porte; probabilmente gli uomini fanno la questua, e sicuramente il rituale è accompagnato da grandi bevute.

Arriviamo così al *Maggio rusticano in antico dialetto metaurense*

(questo il titolo apposto sul fascicolo contenente il manoscritto) e alle sue caratteristiche. Innanzitutto si descrive la struttura metrica: si tratta di ventinove sestine in ottonari; si affrontano poi i problemi legati alla trascrizione del dialetto a cura dell'anonimo autore, evidentemente problematica per la difficoltà di rendere la parlata metaurense con soluzioni sistematiche. Balducci avanza alcuni dubbi sul fatto che questo testo potesse essere cantato, ed espone i dati a favore delle varie ipotesi.

Seguono l'edizione commentata (pp. 21-43) e la traduzione in italiano (pp. 43-47) del testo. Le particolarità linguistiche sono trattate in ampie note esplicative, così come i passi dubbi, che vengono interpretati sulla base di documenti, letteratura specialistica e informatori locali.

Se per la grafia i problemi sono legati sostanzialmente alla resa nel sistema italiano (i grafemi <q> e <j>; le consonanti intense; gli accenti; le barre verticali, rese con le nostre parentesi, perché ad esse sembrano corrispondere), più articolato è invece il discorso sulla lingua. Le osservazioni riguardano i fatti più significativi: la caduta di vocali atone diverse da /a/ (1.4 *bnedicn* 'benedicono'; 23.2 *addmandn* 'vi domandano'); il passaggio /â/ > /è/ in sillaba libera (6.1 *dièvel* 'diavolo'); gli esiti delle vocali centrali basse derivanti da È e Ò latine, contrastanti con la parlata locale attuale e difficilmente valutabili data l'ambiguità della *scripta* studiata (3.1 *pruov* 'provo'; 13.2 *sbien* 'sebbene'); i casi di metafonesi cristallizzata (21.5 *tirrit* 'terrete'; 29.6

avrit 'avrete'); la chiusura vocalica in protonia (11.4 *niancb* 'neanche'; 23.4 *criator* 'creatore'); la palatalizzazione della sibilante sorda (1.1, 5.3 *scié* 'sei'); la <z> sicuramente realizzata come sonora (2.2 *mzeria* 'miseria'; 14.3 *muzcb* 'musicisti'); gli scambi vocalici in sillaba iniziale composta da vocale + nasale (5.1 *ansegna* 'insegna'; 69.2 *andevin* 'indovino'). Unico tratto notevole nella morfossintassi è la collocazione del possessivo, quasi mai enclitico, probabilmente per influenza dell'italiano letterario o delle parlate urbinati.

In conclusione Balducci fornisce gli elementi utili alla localizzazione del testo: in otto punti ricapitola i dati linguistici che permettono di individuare in Fossombrone il centro di provenienza, per poi passare alle valutazioni d'insieme. Le considerazioni finali riguardano le due questioni più importanti: la zona di Fossombrone e la sua produzione letteraria tra i secoli XVII-XVIII e la problematica identificazione dell'autore del Maggio.

Il contributo, molto accurato, si fa apprezzare per la quantità di dati linguistici e letterari, molto utili per gli studi dialettologici sulla poesia popolare, e soprattutto per la prospettiva scientifica adottata nell'affrontare ogni ordine di problema: il rapporto italiano-dialetto e la funzione non comica della veste linguistica; la pertinenza ai modelli delle parlate antiche e d'oggi; la valutazione delle testimonianze di studiosi locali. Chiude l'articolo un glossarietto di parole e locuzioni notevoli, con rimandi al testo.

ALFREDO ROSSI, *Dizionario del dialetto ripano*, Ascoli Piceno, Linea Grafica, 2008, pp. 316

di **Andrea Monaldi**

Il *Dizionario del dialetto ripano* di Alfredo Rossi è il risultato di una ricerca pluridecennale cominciata nel 1975. L'autore, maestro e studioso locale già noto per la pubblicazione di altri testi dedicati alla storia e al dialetto della località marchigiana di Ripatransone (in provincia di Ascoli Piceno), raccoglie in quest'opera sia un lemmario che supera le 4.200 unità, sia una raccolta di proverbi, modi di dire, detti e massime.

La prima parte del dizionario si apre con un capitolo intitolato *Nozioni di fonetica, grammatica, sintassi ed ortografia del dialetto ripano* (pp. 15-46), dove si dà una descrizione delle caratteristiche del dialetto di Ripatransone seguendo ripartizioni piuttosto tradizionali. Non manca quindi il riferimento al particolarissimo sistema morfosintattico per cui si ha una tripartizione in maschile, femminile e neutro non solo negli articoli, nei pronomi, negli aggettivi e nei sostantivi, ma anche nei verbi e addirittura negli avverbi. Tuttavia l'autore ne riferisce in maniera incompleta, facendo menzione solamente dei generi maschile e femminile, senza alcun accenno al neutro.

Questa caratteristica, che pare non avere riscontro in nessuna lingua europea, ha attirato l'attenzione degli specialisti, e sebbene il fenomeno fosse in parte noto a Giovanni Crocioni e a Luigi Mannocchi, il pri-

mo ad occuparsene fu Francesco Egidi nel 1965, seguito poi da Flavio Parrino, Helmut Lüdtke e più recentemente da Ugo Vignuzzi, Anna Maria Mancini e Sanzio Balducci. Malgrado l'interesse dei linguisti, a tutt'oggi non sono chiare né le motivazioni che hanno generato questa peculiarità, né le zone che ne sono interessate. Infatti, nonostante si sia certi della presenza del fenomeno anche nelle località vicine a Ripatransone, manca uno studio capillare dell'area coinvolta. Sull'altra questione ancora aperta, cioè quella dell'origine, sono state avanzate diverse ipotesi: chi ha parlato di una ricostruzione resasi necessaria per rimediare alla confusione generata dal forte indebolimento delle atone (Balducci); chi ha pensato a uno scambio tra indistinta e femminile (Mancini), ma anche in questo caso occorrerebbero altri approfondimenti. In sostanza, l'unica cosa certa è che il fenomeno è in forte regresso, probabilmente a causa della forte spinta dei dialetti confinanti dotati di maggior prestigio (come San Benedetto), e soprattutto della lingua italiana.

Dopo la pagina dedicata alle *Abbreviazioni* (p. 47), ha inizio il dizionario vero e proprio, cioè la raccolta dei lemmi (pp. 49-252). Rossi sembra aver seguito gli orientamenti più recenti della lessicografia dialettale, infatti vengono documentate sia le voci

proprie di una comunità, quelle che cioè differiscono dalla lingua standard, sia gli italianismi, cioè quelle forme provenienti dall'italiano. Si tratta quindi di un materiale valido perché registra in maniera soddisfacente l'evoluzione lessicale del territorio preso in esame.

La seconda parte è dedicata a una raccolta di *Modi di dire e proverbi* (pp. 255-89), già pubblicati in un'opera precedente, e di *Antichi detti e massime* (pp. 291-312). Tutte le forme dialettali sono accompagnate da una traduzione e, talvolta, da un commento dell'autore scritto in carattere corsivo.

Un aspetto positivo di questo lavoro è costituito dalla scelta dei

simboli grafici per la trascrizione delle parole, poiché Rossi sceglie di impiegare lettere e segni dell'alfabeto italiano, integrato, solo quando necessario, da lettere e segni diacritici di facile comprensione e comunemente usati nelle trascrizioni dei dialetti marchigiani.

La presenza di qualche imprecisione dal punto di vista terminologico e un utilizzo oscillante e talvolta improprio dell'apostrofo non danneggiano l'opera che risulta preziosa per arricchire ulteriormente il patrimonio lessicografico dialettale marchigiano, e che va ad aggiungersi a tutto quel materiale che l'autore definisce «degnò di tramandarsi alle future generazioni».

VICTOR HUGO, *Antologia Minima* nella traduzione di Carlo Muscetta, Valverde, Il Girasole Edizioni, 2008.

di **Rosalba Galvagno**

In una lontana conversazione tenuta con alcuni allievi che gli chiedevano un parere scientifico su un autorevole collega italianista, Carlo Muscetta con una punta di pacato narcisismo rispondeva: «È senz'altro uno studioso assai valido, apprezzo il lavoro che ha fatto, importante ma circoscritto, mentre io mi sono interessato a gran parte della letteratura italiana, dalle origini fino al Novecento».

E infatti, Carlo Muscetta non solo non si è confinato nello specialismo accademico, senza dubbio necessa-

rio ma spesso sterile, ma ha anche affiancato la sua attività di studioso, di critico militante e di professore di storia della letteratura italiana con quella di traduttore e di poeta.

Quest'altra carriera parallela a quella istituzionale è rimasta, durante gli anni del suo fervido lavoro editoriale e universitario, più riservata e discreta. Soltanto nel 1984 e, a seguire, nel 1986, nel 1995 e nel 1998 verranno pubblicate le raccolte e le traduzioni poetiche. Al 1984 risale la prima edizione laterziana della traduzione delle *Fleurs du mal* di Char-

les Baudelaire (cui seguirà postuma nel 2005, la bella riedizione a cura di Giuseppe Savoca nell'elegante collana 'Polinnia' presso l'editore Olschki di Firenze); al 1986 e al 1998 i volumetti *Versi e versioni* e *Altri versi altre versioni*, entrambi editi nella collana di poesia e narrativa 'le gru d'oro', diretta da Angelo Scandurra per le edizioni del Girasole di Valverde; mentre al 1995 risale il bel volumetto intitolato *Il Cigno*, che raccoglie alcuni testi e traduzioni delle composizioni liriche nelle età del romanticismo e del decadentismo, tutti dedicati al tema del 'cigno', pubblicato dalla casa editrice catanese C.u.e.c.m. e dedicato da Muscetta alla cara memoria di Saro Contarino, uno dei suoi più fini e sensibili allievi, purtroppo precocemente scomparso.

Prima di passare alla lettura dell'*Antologia Minima*, vorrei ancora ricordare, per completare il profilo di Muscetta poeta e traduttore, altri due preziosi volumetti usciti postumi per l'amorevole iniziativa di Marcella Tedeschi Muscetta: *per poter vivere* del 2005, che raccoglie le poesie di Carlo Muscetta pubblicate nei già citati volumi ormai introvabili *Versi e versioni* (1986) e *Altri versi altre versioni* (1998) e la traduzione da Molière del *Tartufo o l'impostore* del 2006. Questi ultimi volumi sono usciti per i

tipi delle edizioni del Girasole questa volta nella collezione di scritture 'efesto' diretta sempre da A. Scandurra.

Nel risvolto di copertina di *Versi e versioni* del 1986 si legge:

Si sa che per Muscetta (e s'è visto dai consensi al suo Baudelaire) la traduzione è non indebita appropriazione: questo termine per lui non tanto vuol dire far proprio un testo quanto appropriare le parole al ritmo concluso di una totalità fonosemantica: produrre un'equivalenza. A proposito dei *Fiori del male* resi italiani da Muscetta, Stefano Agosti citava infatti un pensiero di Leopardi: «La perfezione della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto non sia, per esempio, greco o francese in italiano, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese».¹

Sulla nozione dell'appropriazione ha insistito anche Giuseppe Savoca che, a tal proposito non manca di citare, nella sua presentazione alla riedizione della traduzione delle *Fleurs du mal*, lo stesso Muscetta:

l'atteggiamento di Muscetta è sostenuto da una forte coscienza della dignità del proprio lavoro tradutorio, fondato sull'amore della poesia e sulla volontà di servirla «con un lavoro di appropriazione fedele e libero, umile e orgoglioso, e sempre teso all'impossibile, a una trasparenza della forma che lasciasse vedere il corpo dell'originale».²

1. C. MUSCETTA, *Versi e versioni*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1986.

2. G. SAVOCA, Presentazione in C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione a cura C. Muscetta, Firenze, Olschki, 2005, p. 9.

Savoca insiste inoltre sulla nozione muscettiana della traduzione intesa come una «bella fedele», in ironica antitesi al celebre dilemma crociano delle traduzioni «Brutte fedeli o belle infedeli»:

Nel *Cigno*, a proposito della sua traduzione del famoso *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* di Mallarmé, il traduttore afferma che la versione del sonetto mallarmeano per lui «benché reso esperto di traduzioni da varie prove, è stata una ennesima ricerca utopica della “bella fedele”». ³

L'ideale della traduzione come “bella fedele” traspare in tutta l'opera traduttoria di Muscetta e ritorna esplicitamente nell'introduzione al suo Baudelaire, quando egli affida al lettore il giudizio sulla bellezza e la fedeltà all'originale della sua traduzione: «sarà il lettore a giudicare se il traduttore ha saputo dar vita a una “bella fedele” o ha vanamente aspirato ad una utopia icaria». ⁴

Vorrei citare infine, sempre in relazione al motto crociano, uno scrittore e pittore, Carlo Levi, che ha dedicato un'interessante riflessione al problema della traduzione, che si addice perfettamente alla pratica traduttoria di Carlo Muscetta:

È dunque, quella del traduttore, una operazione miracolosa, il cui segreto è in parte quello della critica, e in parte quello della ragione che conosce. Un perfetto traduttore dovrebbe essere insieme un artista, un critico e uno scienziato, e avere quel dono

proprio degli stregoni e dei maghi, che possono vivere contemporaneamente in due luoghi diversi. Si potrebbe anche dire che, di fronte all'opera che egli si appresta a tradurre, il traduttore deve essere insieme un padrone e un servitore, e deve essere tanto più sicuro e possessivo quanto più modesto e nascosto, fino a perdersi del tutto nell'opera e a farla completamente propria.

Il buon traduttore è come un ritrattista, che ci dà un'opera così somigliante e così viva che la si scambia col modello e nella quale tuttavia è celata e implicita intera la sua personalità: il cattivo traduttore sarà invece un fotografo minuzioso, o, peggio, un caricaturista deformatore. Per questo penso che la frase che, a proposito delle traduzioni, si usa ripetere, tanto che è diventato un luogo comune, una specie di proverbio, e che cioè le traduzioni sarebbero come le donne: o belle e infedeli, o brutte e fedeli, sia, non soltanto banale, ma contraria alla verità, sia nei riguardi delle donne che delle traduzioni.

Come le donne belle e sicure della loro bellezza sono assai più facilmente fedeli che quelle brutte e bisognose di credere, attraverso varie esperienze, a una propria capacità di seduzione di cui non possono mai essere certe, così le traduzioni hanno come prima norma della loro bellezza la fedeltà; che non è naturalmente una passiva somiglianza fotografica, infedele per definizione per la insormontabile e profonda differenza delle lingue che non sono strumenti convenzionali e intercambiabili, ma viventi espressioni di civiltà diverse e di modi irriducibilmente diversi di sentire e di pensare. Soltanto l'amore

3. Ivi, p. 5.

4. Ivi, pp. 5-6.

vita. [...] Victor Hugo sa del suo rapido svanire, eppure invita in una lirica de *Le Foglie d'autunno (À mes amis L.B. et S.B.)* a strenuamente preservarne l'interiore ricchezza:

L'illusione, preserviamola: svanisce
così in fretta!
Ogni uomo nel cuore si crea,
fantasticando,
tutto un mondo d'arte e di poesia.
Lo guardiamo dall'alto: è la terra
di Canaan.

*(Gardons l'illusion; elle fuit assez tôt.
Chaque homme dans son coeur crée
à sa fantaisie
Tout un monde enchanté d'art
et de poésie.
C'est notre Chanaan que nous
voyons d'un haut).⁶*

Della temperie romantica fanno parte anche certi notturni di Hugo popolati da sogni chimerici e dall'ossessiva presenza dell'immagine degli alberi, come ad esempio si legge in *Crepuscolo*:

Lo stagno misterioso, come
un sudario pallido
Rabbrivisce: appare fra i boschi la
radura;
gli alberi son profondi e neri sono
i rami;
avete visto fra le foglie Venere? [...]
Che dice il filo d'erba, che risponde
la tomba?
Voi che vivete amatevi! c'è freddo fra
le piante.
Bocca, cerca la bocca! Amatevi! la
notte

Scende, siate felici, mentre noi
meditiamo.
(Antologia Minima, p. 31)

Ma il tema che forse maggiormente domina, soprattutto nelle *Contemplations*, è quello dell'analogia, che avrà tanto successo presso i discepoli di Hugo; penso specialmente a Baudelaire del quale non possiamo non citare, nella magistrale traduzione di Carlo Muscetta, il celebre sonetto delle *Correspondances* dedicato appunto al tema dell'analogia:

È la natura un tempio: vi lasciano
spirare
I viventi pilastri talor confusi accenti;
passa l'uomo tra selve di simboli,
che intenti
si rivolgono a lui con sguardo
familiare.
E quasi echi remoti, che lungi si
confondono
In una tenebrosa e profonda unità,
vasta come la luce, come l'oscurità,
i profumi, i colori e i suoni si
rispondono.
Ci sono odori freschi come carni
d'infanti,
e dolci come gli oboi, e verdi come
i prati,
altri corrotti, ricchi, trionfanti.
Come son l'ambra, il muschio,
il benzoino, l'incenso,
che hanno l'espansione delle cose
infinite
e cantano i trasporti dell'anima e dei
sensi.⁷

6. Cfr. L. SOZZI, *Il paese delle chimere* (Capitolo III. *Il paese delle chimere*), Palermo, Sellerio, 2007, pp. 176-177.

7. C. BAUDELAIRE, *Corrispondenze* in ID., *I fiori del male*, Traduzione con testo a fronte a cura di Carlo Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1984.

Ma già l'autore delle *Contemplations* aveva fatto ricorso alla metafora della foresta: «Ogni oggetto che compone l'intrico dei boschi risponde / A qualche oggetto simile, nella foresta dell'anima». (*Tout objet dont le bois se compose répond / À quelque objet pareil dans la forêt de l'âme*), scrive Victor Hugo in una lirica, *À un riche*, che fa parte della raccolta *Les voix intérieures* (1837). Un'analogia avvince l'uomo alla realtà naturale che lo circonda: nella lirica *Cosa dice la bocca d'ombra* il poeta afferma che "tutto ha un'anima" (*Tout est plein d'âmes*):⁸

Ma no, l'ombra è un poeta, l'abisso è
un sacerdote,
no, tutto è voce, in tutto c'è profumo,
ovunque tutto dice qualcosa a
qualcuno;
colma un pensiero il tumulto
superbo,
non c'è un suono di Dio che non sia
Verbo,
come te, tutto geme, o canta
come me,
tutto parla. E tu uomo, lo sai dunque
perché?
Ora ascoltami bene. Alberi, venti,
fiamme,
onde, rocce, canneti, vivono: tutto è
pieno d'anime.
(*Antologia Minima*, p. 39)

Questi ultimi versi, tratti da una delle liriche più complesse delle *Contemplations* (*Ce qui dit la bouche d'ombre*), bastano a identificare il

procedimento linguistico, stilistico e ritmico adottato da Muscetta, che persegue, come su accennato, l'ideale della traduzione "bella e fedele", al punto da riprodurre, fin dove è possibile, l'alessandrino e la cadenza epica del leggendario *poème* victorughiano. Altro notevole esempio di questa capacità traduttoria, ma direi, senza più, poetica, la si riscontra nella traduzione di *Horror*, tratta sempre dal capolavoro di Hugo, della quale cito soltanto la prima splendida strofe:

Oh! Com'è nero il gorgo e come
l'occhio è debole!
Abbiamo innanzi a noi questo
silenzio immobile.
Chi siamo? Dove siamo?
S'ha da gioire? O piangere? Coloro
che tu incontri
passano. Quale legge? La preghiera
ci mostra
il rosso dei ginocchi.
(Ivi, p. 35)

Dove è importante sottolineare la geniale soluzione adottata nel primo distico per rendere i vocaboli piani francesi 'débile', 'immobile' con gli sdrucchioli 'debole', 'immobile' che mantengono meravigliosamente la rima, anche se lievemente imperfetta; e invece la soluzione assolutamente letterale, del secondo distico dove le parole in rima permangono quasi identiche: *rencontre*, *montre*: 'incontri', 'mostra'.

8. L. SOZZI, *Il paese delle chimere* (Capitolo quarto. L'illusione analogica), cit., p. 198.

Vorrei ora suggerire alcune interessanti soluzioni verbali e lessicali. Dalla prima lirica antologizzata tratta da *Les feuilles d'automne, Deux anni questo secolo aveva* (*Ce siècle avait deux ans*), precisamente dalla prima lassa, l'inversione temporale del *passé simple* francese 'remplaça' con l'imperfetto 'aveva' e, viceversa, gli imperfetti francesi 'perçait' e 'brisait' con gli aoristi 'spuntò' e 'schiacciò'; e, sul piano lessicale, la bellissima espressione italiana 'al ludibrio del vento' che traduce *au gré de l'air qui vole*:

Due anni questo secolo aveva. Non
 più Sparta,
 ma Roma c'era, e ormai da Bonaparte
 spuntò Napoleone, e una fronte
 imperiale
 schiacciò del primo console
 la maschera affilata.
 Fu allor che a Besançon, vecchia città
 spagnola,
 al ludibrio del vento, come grano che
 vola
 (*Jeté comme la graine au gré de l'air
 qui vole*)
 nacque di sangue lorenese e bretone
 un bimbo senza sguardo e senza
 voce, fragile
 e scialbo, come fosse una chimera,
 da tutti abbandonato, meno che dalla
 madre
 e che, come una canna reclinando il
 suo collo
 sembrava fosse in bara e nella culla.
 Quel bimbo che la vita dal suo libro
 cassava
 E che da sopravvivere neppure un
 giorno aveva
 Ero io. (Ivi, p. 13)

Quest'ultimo sintagma, *Ero io*, volge ancora una volta al passato, ma un passato imperfetto, il presente

indicativo francese 'C'est moi'.

Un'altra originale soluzione lessicale si legge nella lirica tratta da *Les rayons et les ombres: Scritto sul vetro d'una finestra fiamminga* (*Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande*), una lirica che descrive un *carillon*, che altro non è che la metonimia di una donna, come la donna lo è inversamente del *carillon* stesso. Orbene, di questa donna che sorge dal *carillon* come una ballerina spagnola si dice che: «Essa viene, sgrullando sopra i tetti letargici / il grembiule d'argento pieno d'accenti magici, [...]» (ivi, p. 19) (*Elle vient, secouant sur les toits léthargiques / Son tablier d'argent plein de notes magiques, [...]*). E ancora un'elegante soluzione lessicale si trova nella lirica che chiude la nostra *Antologia Minima, L'incivilimento* (*La civilisation*, da *Toute la lyre*), una lirica dai modernissimi accenti profetici che evocano l'irrisorio disincanto della leopardiana *Ginestra* nei confronti del progresso, dove la paronomasia *enfiévez/fièvre* viene ottenuta con 'ammorbate/morbo':

Quello che voi chiamate, nel vostro
 oscuro gergo,
 dal Gange all'Oregon – questo
 incivilimento, –
 dal Nilo al Tibet alle Ande alle
 Cordigliere,
 o neri formicai, ma come l'intendete?
 Interrogate l'eco di tutte queste terre
 Da Lima a Cuba a Melbourne a San
 Francisco a Sidney.
 Dovunque voi credete d'incivilire un
 mondo,
 mentre voi l'ammorbate di qualche
 morbo immondo,
 (*Lorsque vous l'enfiévez de quelque
 fièvre immonde*)

Libri ricevuti

a cura di Laura Biancini

CARLO PORTA

Trenta poesie, tradotte e commentate da Gino Cervi, lette da Sandro Bajini.
Milano, Hoepli, 2007, + 2 CD

Gino Cervi ci introduce nella Milano di Carlo Porta, in uno dei primi giorni di marzo del 1821, un giorno scuro, freddo e piovoso. Sono trascorsi due mesi dalla morte dell'illustre poeta e in quella triste atmosfera Tommaso Grossi, inconsolabile, volge un ricordo all'amico scomparso, con una poesia che suona non tanto come un omaggio commosso all'uomo e al poeta, quanto come una sconfortata riflessione sulla irrevocabilità della morte che ci priva per sempre della compagnia degli amici o di coloro che amiamo.

Sullo sfondo sta la capitale lombarda al passaggio del secolo, tra Settecento e Ottocento, in quel susseguirsi di avvenimenti che videro affermarsi la dominazione napoleonica, la sua caduta e l'inevitabile Restaurazione, anni particolarmente intensi durante i quali nasce e matura anche l'esperienza poetica di Porta, esemplificata in questa bella pubblicazione con un numero limitato di componimenti selezionati come particolarmente significativi.

La scelta di *Trenta poesie* di Carlo Porta rispetta il canone della più recente tradizione. Vi sono raccolti i componimenti più noti e, a contorno di questi, compaiono alcune poesie che, a nostro parere, bene raccontano il contesto storico e sociale della Milano del secondo decennio dell'Ottocento, la breve, intensa parentesi in cui si esaurisce tutta la vicenda poetica del Porta: spunti particolari o personali e poesie d'occasione, eventi epocali e minute polemiche

Ma non basta. Quando si parla di dialetto (ma il discorso si estende ovviamente a qualsiasi lingua) leggere serve a poco, bisogna ascoltare il suono di ogni parola e di tutte quelle parole insieme. Solo allora potremo dire di aver acquisito conoscenza, anche se la comprensione è difficile o possibile soltanto grazie ad una traduzione. Pertanto al volume sono allegati due CD nei quali Sandro Bajini introduce e legge otto poemetti, con assoluta semplicità, con grande rigore, ma con una raffinata dizione da autentico milanese.

Le storie e i personaggi emergono nitidi in tutta la loro evidenza poetica nella musicalità scandita dalle strofe dei poemetti di Porta, componimenti che, come dice Bajini, «sono autentici racconti in versi secondo una consuetudine che dà un'impronta epica a tanta poesia europea del Settecento e dell'Ottocento».

«LETTERATURA E DIALETTI» a. I, 2008

Salutiamo la nascita di una nuova rivista, per fortuna non sono più pochissime, che si propone di trattare, con scientifica dignità e accademico rigore, «di letteratura dialettale in senso stretto, che si suol datare dal Cinquecento in avanti» senza trascurare naturalmente «quella funzione-dialetto che si può ravvisare fin dalle Origini (l'Iscrizione di San Clemente, Bonvesin, *Cronica* dell'Anonimo Romano ecc.)», ma l'interesse si allarga un po' a tutte quelle forme in cui il dialetto compare o si manifesta.

La rivista, che uscirà con cadenza annuale, si presenta divisa in tre sezioni, la prima di «*Saggi e studi* (di carattere storico o critico-interpretativo), l'altra di *Testi e commenti* (edizioni critiche e/o annotate, analisi testuali, inediti di autori antichi ma anche viventi se significativi, opportunamente presentati, nonché saggi 'storici' recuperati o illustrati), la terza di *Recensioni e schede*, per ragguagliare sulle opere creative e sugli scritti storico critici.»

Così si legge nella dichiarazione di intenti dei direttori Piero Gibellini, Renato Martinoni, Gianni Oliva, Giovanni Tesio.

Il contenuto di questo primo numero è di assoluta eccellenza.

Aprire un omaggio a Dante Isella con cinque scritti (di Paolo Bongrani, Renato Martinoni, Felice Milani, Pietro Gibellini, Clelia Martignoni) che ripropongono alcuni aspetti dell'attività dell'illustre studioso, disegnando un interessante percorso attraverso la tradizione della letteratura in dialetto in ambito lombardo dalle prime prove di Lancino Curzio e Fabio Varese, a Carlo Maria Maggi e alla cerchia di Giuseppe Parini; non manca poi il teatro con il ricordo della preziosa scoperta di Isella della *Sposa Francesca*, commedia secentesca lodigiana di Francesco De Lemene e naturalmente Carlo Porta fino ad un interessante panorama della poesia dialettale del XX secolo.

I cinque saggi della seconda sezione a firma di Giovanni Tesio, Edda Serra, Pietro De Marchi, Gianni Oliva, Elena Maiolini, ripercorrono l'esperienza della letteratura dialettale nel Novecento: al primo saggio che, con rigore, puntualizza e rivendica il ruolo del dialetto nella letteratura contemporanea, seguono gli altri che, con precisi "a fondo",

rileggono l'esperienza dialettale di Biagio Marin, Luigi Meneghello, Vittorio Monaco, Franca Grisoni.

Nell'ultima sezione (a firma di Andrea Comboni, Carlo Odo Paves, Carolina Marconi, Tiziana Piras, Giovanni Orelli) l'attenzione si concentra su singoli testi scelti nell'ambito di un vasto panorama storico: la *Commedia nova d'amore* di Fausto Redrizzani in bergamasco, una traduzione in veneziano dell'*Iliade* ad opera di Giacomo Casanova, tre lettere inedite di Virgilio Giotti a Mario dell'Arco e altre lettere inedite di Biagio Marin a Letizia Svevo e Antonio Fonda Savio, tutte ovviamente dibattono sul dialetto. Chiudono ancora due traduzioni, si tratta di testi di Orazio e Sant'Ambrogio in versione bedrettese.

Seguono infine le rubriche delle recensioni e delle schede, ricche di suggerimenti.

FRANCA GRISONI, *Poesie*, Brescia, Morcelliana, 2009

Restiamo in ambito lombardo con questo volume che presenta l'opera poetica completa di Franca Grisoni scritta nel dialetto di Sirmione, città natale dell'autrice. In rispetto al rigore filologico è stata scelta, per le varie raccolte (*La Bôba*, *L'Oter*, *Ura*, *De chi*, *La giardiniera*, *L'ala*), la versione della prima edizione, mentre viene pubblicato per la prima volta il poemetto *Fiat*.

Una dotta *Prefazione* di Pietro Gibellini introduce alla lettura, mentre una ricca antologia critica a cura di Paola Carmignani e una altrettanto ricca bibliografia chiudono l'opera.

Nei componimenti, spesso molto brevi, ma non per questo meno efficaci, un linguaggio intessuto di minime sfumature ricrea suggestioni e atmosfere infinite, costruite dall'autrice che abilmente usa il suo dialetto con una inesauribile varietà di registri.

Nel decennale della scomparsa di ELIA MARCELLI
è finalmente disponibile

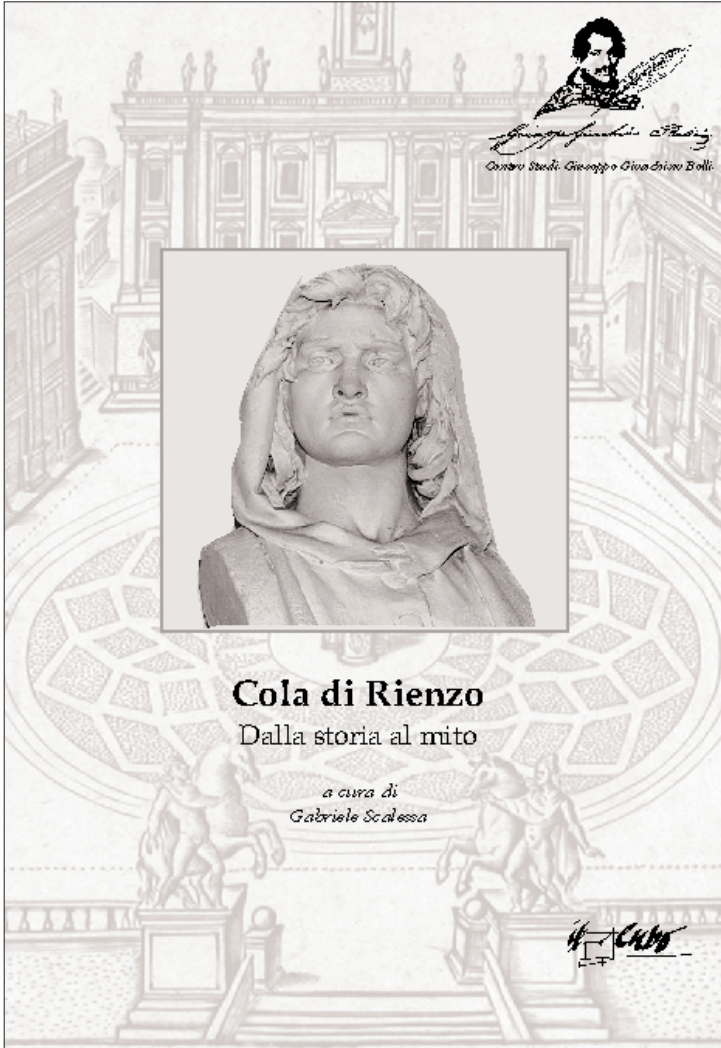
LI ROMANI IN RUSSIA

a cura di Marcello Teodonio
prefazione di Tullio De Mauro

*pubblicato con il patrocinio
del Centro Studi G.G. Belli*



il cubo editore
per ordini rivolgersi a: info@ilcubo.eu
www.ilcubo.eu



Cola di Rienzo

Dalla storia al mito

a cura di
Gabriele Scatessa

Saggi di

P. BARONE, I.M. BATTAFARANO, L. BIANCINI, L. CECCARELLI,
A.-C. FAITROP-PORTA, L. FELICI, P. GIBELLINI, F. MATITTI,
M. MAZZOCCHI ALEMANNI, A. MODIGLIANI, F. ONORATI,
G. PORTA, A. REHBERG, G. SEIBT, A. SPOTTI, M. TEODONIO

Finito di stampare nel mese di aprile del 2009
da «Cimer snc»
per conto de «il cubo sas»