

Pietro Gibellini,

Il coltello e la corona.

La poesia del Belli tra filologia e critica.

Roma, Bulzoni 1979, pp. 234
(collana "Pyramidion" 6).

*NB Questo file proviene dalla scansione della stampa; anche se rivisto, può contenere dei refusi. L'impaginazione non coincide con quella del libro stampato>.

Indice

UN'INTERPRETAZIONE DEL BELLI. La Bibbia del Belli o dell'ambiguità 15,
. TRA FILOLOGIA E CRITICA. Per l'edizione critica dei Sonetti, 33. Stile e
ideologia nell'elaborazione dei Sonetti, 63,. TANGENZE. Belli e Porta, 93.
D'Annunzio e Belli, 150. Gadda e Belli, 164. Interventi recensivi. Una rassegna
belliana, 185. Per le "Concordanze" del Belli],209. Indici, 229

I.

UN'INTERPRETAZIONE DEL BELLI

LA BIBBIA DEL BELLI O DELL'AMBIGUITÀ

«Persone di sufficiente levatura d'ingegno da innalzare a soggetto sì grave (qual è un Evangelio) la lingua abietta e buffona de' romaneschi io non ne conosco» risponde il Belli al principe Gabrielli che, per arricchire la collezione di Vangeli vernacoli promossa dallo zio Luigi Luciano Bonaparte, gli chiede una versione romanesca del testo di Matteo. E prosegue: «Da quanto io Le ho sin qui candidamente rappresentato, Ella dedurrà, Signor Principe, che il nobile suo zio Luigi Luciano Bonaparte o non avrà una versione romanesca del Vangelo di San Matteo, o, anche ottenendola, non potrà dirittamente includerla fra le altre che già possiede in vari dialetti o vernacoli italiani, poiché, al tutto mancante il

romanesco delle qualità e di dialetto e di vernacolo del nostro idioma, appena nel caso attuale riuscirebbe ad altro che ad una irriverenza verso i sacri volumi».

Questa lettera è del 15 gennaio 1861: Giuseppe Gioachino Belli ha settant'anni (era nato a Roma nel 1791, vi morrà nel 1863) e percorre la sua tarda stagione da zelante papalino, dimentico ormai d'una musa romanesca spenta da oltre dieci anni. Dopo gli eventi tragici della Repubblica Romana, infatti, non scrive più in dialetto (è del 1849 l'ultimo degli oltre duemila sonetti). Vive dunque un momento che, rispetto al periodo di più vigorosa creatività vernacola (1830-1837) pare sospetto di bieca involuzione ideologica, con la triste decadenza della vecchiaia; ma ecco che quelle affermazioni della lettera riprendono con sorprendente aderenza convinzioni già emerse nell'*Introduzione* del Belli ai suoi sonetti, stesa nel cuore della produzione romanesca, negli anni Trenta: «Io qui ritraggo le idee d'una plebe ignorante... col soccorso d'un idiotismo continuo, di una favella tutta guasta e corrotta, di una lingua infine non italiana e neppur romana, ma romanesca». Le stesse convinzioni che valsero a sostenere il gran progetto di dare alle stampe il tesoro dei sonetti, ora valgono a reggere il rifiuto: indizio sicuro, nel mutato atteggiamento interiore, dell'immutata sua persuasione sulla natura del romanesco; della staticità d'una poetica linguistica.

L'incontro con la poesia del Porta (1827) aveva dunque maturato nell'accademico tiberino, lettore di Voltaire e di Madame de Staël, la decisione di scrivere in dialetto, ma non aveva smosso la sua concezione gerarchica dei generi e degli stili (e dei loro corrispettivi linguistici): per il Belli il dialetto era ancora e solo *sermo comicus* e non *sermo humilis*. Ben diverse idee, certo, aveva da tempo elaborato un'altra cultura, dalla lingua «par di la veritæ» del Maggi alla «scœura de lengua del Verzee» di Carlo Porta, dalla difesa del dialetto come linguaggio «il più naturale e il più puro ed incorrotto della nostra città» operata dal Parini alla più moderna rivendicazione della sua potenziale *gravitas* saggiata dal Porta, un cui *incipit*, a tacer d'altro, poteva modellarsi su quello del Balestrieri, «Lacrem stee indree»; di quel poeta cioè che già sulla metà del Settecento aveva polemicamente proclamato che «el nost lenguagg el dis tutt quell ch'el vœur».

La precisazione è necessaria per chi voglia strappare alla pagina del Belli la velina ingannevole d'una decifrazione rapida e incline allo schema della provocazione satirica, per sottoporla alla lettura iterata e *au ralenti* che la stessa scelta metrica impone. Lettura stratigrafica, che noi suggeremo qui su un campione, il sonetto anche cronologicamente proemiale della «Bibbia» del Belli, *La creazzione der monno*. Nel commento agli altri testi il lettore troverà l'ampliamento di queste tracce preliminari¹.

¹ [Queste pagine sono tratte infatti dalla prefazione a una antologia (monografia sotto specie di silloge, nelle intenzioni di chi scrive) ai sonetti biblici, *La Bibbia del Belli*, Milano 1974].

L'idea di una lettura tematicamente orientata, nella giungla dei troppi sonetti del Belli, non è nuova, per il vero: sul finire del secolo l'editore Perino affidò questo criterio

L'anno che Gesucristo impastò er monno,
ché pe impastallo già c'era la pasta,
verde lo vòrse fà, grosso e ritonno,
all'uso d'un cocommero de tasta.

Fece un sole, una luna, e un mappamonno,
ma de le stelle poi di' una catasta:
su ucelli, bestie immezzo, e pesci in fonno:
piantò le piante, e doppo disse: «Abbasta».

Me scordavo de di che creò l'omo,
e coll'omo la donna, Adamo e Eva;
e je proibbì de nun toccaje un pomo.

Ma appena che a magnà l'ebbe viduti,
strillò per dio con quanta voce aveva:
«Ommini da vienì, sète futtuti».

La disposizione “comica” innegabilmente connessa al veicolo dialettale e partecipe inconsapevole della concezione linguistica arcaica del Belli concentra l'attesa tutta nella *pointe* finale: «Ommini da vienì, sete futtuti»; e anche,

all'individualità dei singoli volumetti; una sezione di testi “sacri” apre le sillogi del Vighi (Roma, 1944-1945) e del Baldini (ivi, 1944), e con criteri tematici raggruppava i sonetti l'incompiuta edizione del Vighi (Firenze, 1962-1963): e già Paul Heyse, ripubblicando due precedenti contributi belliani in *Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart und Berlin, 1905) riservava alla *Populäre Theologie und Bibelaufslegung* una delle quattro sezioni tematiche in cui eran divisi i sonetti — tradotti — acclusi al saggio; ma forse la nostra raccolta si distingue per la sistematicità dell'operazione (che non esclude, specialmente per la parte non strettamente legata alla fonte sacra, una necessaria selezione) e per il privilegio offerto a un'angolatura univoca. La cui importanza, del resto, non sfuggì alla critica avveduta: ricorderò in primis, e non solo per ragioni cronologiche, Giorgio Vigolo (*Saggio* introduttivo a G. G. Belli, *I sonetti*, Milano, 1952, voll. 3; poi in *Il genio del Belli*, Milano, 1963, voll. 2), e con lui Carlo Muscetta (*Cultura e poesia di G. G. Belli*, Milano, 1961; *Introduzione* a G. G. Belli, *I sonetti*, a cura di M. T. Lanza, Milano, 1965, voll. 4); e poi i contributi di Ennio Francia e Marcello Camilucci nel convegno belliano del 1963 (reperibili nella miscellanea di *Studi belliani* Roma, 1966); di Roberto Vighi, *Atteggiamenti religiosi e politici nella poesia del Belli*, in «Studi romani», maggio-giugno 1963; di Ettore Paratore, «La pretesa irriverenza del Belli» in Id., *Spigolature romane e romanesche*, Roma, 1967; e infine, a misura di libro, di Giuseppe Paolo Samonà, *La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, 1969 (per cui si veda la recensione di chi scrive in GSLI 466-467 [1972]).

Per la perspicuità del testo la grafia è stata assai semplificata e l'accento tonico introdotto senza parsimonia; minimi, invece, i restauri interpuntivi. Il lettore giustamente preoccupato d'una “esecuzione” anche fonica dei pezzi belliani, sappia che gli autografi del poeta recano *er zeggno, scelo, pessce, fiijo, bbona, cquanto* (o *cuanto*) là dove noi abbiamo stampato *er segno, celo, pesce, fijo, bona, quanto*.

innegabilmente, nella parolaccia (qui in funzione metaforica, quasi a mimare il gesto con cui il codice gestuale degli italici significa, con lo schioccar del palmo sull'avambraccio repentinamente atteggiato ad angolo retto, lo scacco della mala sorte). Non neghiamo: il valore comico-liberatorio del termine sconveniente, a rottura d'una interdizione morale oltre che linguistica, già fortissimo nella Roma di papa Gregorio, è tuttora vivo. Ne scaturisce la PRIMA INTERPRETAZIONE O LA COMICITÀ.

Il lettore poi che indugi nel riesame del testo si sentirà ben presto attratto da una nuova chiave, ancora comica, non già tuttavia nel senso vulgato, ma in quello arcaico e rettorico, frutto di contaminazione tra *stilus tragicus e comicus*: contaminazione linguistica, anzitutto, se «la lingua abietta e buffona de' romaneschi» può d'improvviso impennarsi a evocare il costrutto prestigioso, «je proibbi de nun toccaje...», *prohibeo quominus*; e contaminazione di materia, se è Dio che poco regalmente «strilla» la sua maledizione-parolaccia; donde la SECONDA CHIAVE DI LETTURA O LA SATIRA: chiave certo consolatoria per chi ricerchi tra i testi dei citati (o non citati) Autori la risposta alla sua vocazione *engagée*: la satira irriverente della Bibbia. La notazione del v. 2 pare degna, del resto, d'un consumato lettore di Condillac:

L'anno che Gesucristo impastò er monno,
ché pe impastallo già c'era la pasta [...].

Satira illuminista, dunque: ben più tagliente dello sberleffo affidato alla maledizione-parolaccia che storce goffamente la bocca dell'Onnipotente. Ma qui il lettore, rammemorando gli «spropositi popolari» che il Belli con puntiglio maniacale raccolse e annotò; rammemorando altresì la sdegnosa distinzione che nell'*Introduzione* il poeta poneva tra la *vox populi* e la voce sua, e l'energia con cui rigettava l'accusa di nascondersi «perfidamente dietro la maschera del popolano» per «prestare a lui le *sue* massime e i principi *suoi*, onde esalare il *suo* proprio veleno sotto l'egida della calunnia»; e osservando la *gaffe* teologica dell'esordio, non certo occasionale se la metatesi Dio-Cristo ricorre più volte nell'orditura dei sonetti, («er più mejo attrezzo / che fece Gesucristo ar padr'Adamo», «l'anno che Gesucristo o er Padreterno / cacciò quel'angelacci maledetti», ecc.) è indotto a una TERZA INTERPRETAZIONE O LA PARODIA DEL VILLANO.

Modulo tradizionale, com'è noto, e non poco inquietante: se la satira infatti coinvolge non più o non solo la Bibbia ma il suo espositore popolare, qual è il senso della chiusa epigrammatica e di tutto il messaggio belliano? La denuncia morale dell'iniquità del Dio creatore che punisce non solo i colpevoli ma tutti gli «ommini da vienì» va presa sul serio o no? Il dilemma è aggravato dall'assenza di una perentoria decifrabilità in base a elementi formali interni al testo; il sonetto si fonda tutto sull'invenzione di un personaggio parlante, che è dato esterno, e quasi antefatto drammatico di un'elocuzione che affiora solo nel suo momento lirico-narrativo; e si fonda soprattutto sulla ironia, nel suo senso

rettorico di significazione per *contrarium*, che è intelligibile solo con l'ausilio di un elemento assai enigmatico e contraddittorio: l'ideologia del Belli. Né ci soccorre il suo *Zibaldone*, dove tracce di letture illuministiche affiorano accanto a residui di ben diverse e contrarie letture: le une e le altre segnalate, si noti, senza giudizio di valore. Chiave, questa della parodia del villano, non marginale ma anzi in grado di ripercuotersi di strato in strato, fino a complicare il senso ultimo del messaggio del Belli, a partire dalla notazione apparentemente goffa, «all'uso d'un cocomero de tasta» (a contrasto col preziosismo metrico della rima ricca, «monno: mappamonno») che introduce l'ulteriore e QUARTA LETTURA O LA METASTORIA.

Quella metafora tratta dall'esperienza tutta popolaesca e quotidiana del venditor di cocomeri, non occasionale se al grido «taja ch'è rosso» è affidata la resa del cruento epilogo del sonetto Caino, non sarà, a ben vedere, metafora da *sermo humilis*? Gli spropositi in genere, e i due più cari al Belli, l'anacronismo e la traduzione geografica in una dimestichezza di tempo e di luogo («... in quer tevere granne der Giordano»), possono svolgere una funzione ben diversa da quella parodica, proprio come in certa pittura "primitiva", dove innanzi allo sfondo d'una Gerusalemme dalle mura aretine stenti a distinguere lo zibellino di Pilato dal farsetto del committente: ed è segno, quell'anacronismo, del valore metastorico della vicenda scritturale, che travalica la dimensione d'un accadimento conchiuso per divenire esperienza d'un quotidiano liturgico, d'una contemporaneità perenne. Così nel momento centrale della trilogia su *Er sagrifizzio d'Abbramo*, interviene la nota del Belli a precisare che il v. 8, «aspettâteme qui voi cor somaro», è calco fedele della Vulgata, «expecta hic cum asino», e ad additare, nella metamorfosi di quel «somaro de la Marca» che nella prima e più ridente formella del trittico segnalava la comica rozzezza dell'illustrazione popolare del sacrificio d'Isacco, la metamorfosi del tono improvvisamente crucciato. Ma là dove la nota belliana non soccorre, nel Dio-chioccia con contorno di anime-pulcini in *Er giorno der Giudizzio*, sarà lecito ravvisare la citazione di Matteo, «quemadmodum gallina...»? o sovverrà piuttosto l'immagine fantastica e la comparazione poco riverente del *Miracol* portiano, con un Cristo che «ninna el cuu» su un cuscinone badiale presso un angelo custode «con giò i al come on usell che cova»? E il Cristo-civetta de *La divozzione* è emulo del pio pellicano o esemplare del bizzarro bestiario d'una religione la cui dottrina «nun s'ha da capì ma s'ha da crede»?

L'ulteriore dubbio introduce alla nuova e QUINTA LETTURA O LA FONTE VIOLATA. E s'intende, naturalmente, la citazione della fonte, la parafrasi scritturale. Il testo biblico, parametro sotteso costantemente alla trascrizione romanesca, mnemonicamente presente e necessario almeno quanto Petrarca ai petrarchisti e al loro pubblico, chiarisce il senso del messaggio belliano nella dialettica essenziale tra fedeltà e scarto, tra volgarizzamento e volgarizzazione. I sonetti della virtuale raccolta biblica del Belli, più del testo in esame, offrono un diagramma vasto e vario di questa dialettica. L'infedeltà, per solito, è *in praesentia*, magari camuffata dietro l'apparente rispetto letterale: così

la risposta di Cristo a Pilato, «tu dicis», divenuta nel nuovo codice «dichi tu», evoca un modo idiomatico fanciullesco che altera radicalmente il senso del passo evangelico. Ma non meno importante è l'infedeltà *in absentia*. Così, ne *La creazzione der monno*, dopo un avvio che sintetizza senza infrazioni il racconto del Genesi (vv. 1-8), l'omissione calcolata del particolare, «je proibbi de nun toccaje un pomo», rappresenta nel generico «pomo» (non il frutto della scienza del bene e del male, ma, come leggiamo altrove, «una meluccia, ch'averà costato / mezzobbaiocco») l'assurda gratuità d'un divieto che anticipa l'immagine conclusiva d'un Dio tirannico e persecutore. Ma l'infedeltà più notevole, e forse inconscia al Belli stesso, è proprio nell'arrestare la narrazione nel suo momento di tragicità culminante: non esiste, nel Genesi del Belli, la speranza d'un riscatto; non c'è, insomma, la Promessa. Non diversa la chiusa del sonetto su *Er Signore e Caino*, avviato con una parafrasi letterale della Scrittura

«Caino! indov'è Abbele?». E quello muto.
«Caino, indov'è Abbele?». Allora quello:
«Séte curioso voi! chi l'ha veduto?
Che! so' er pedante io de mi' fratello?»

che si conchiude, anche qui al v. 14, con la maledizione-imprecazione di Dio che proietta cosmicamente il vagabondare di Caino; «va', cristianaccio, a piagne in de la luna». Aggiunta non autorizzata dal testo sacro, e suggerita da quelle credenze popolari cui il poeta riservò assidua attenzione; ma la vera infrazione allo spirito di quel testo è ancora una volta l'omissione del segno che Dio concede a Caino, a moderare la terribile condanna, a consentire un riscatto. Il significato profondo del testo belliano travalica dunque l'unità del sonetto e acquista spessore nel confronto con la Fonte da un lato, con il sistema degli altri sonetti belliani dall'altro: ne emerge un universo simbolico e ideologico imprevisto e complesso. È il frutto della SESTA ESPLICAZIONE O IL SISTEMA CONNOTATIVO. Una prima sorpresa offron già, nel sonetto in esame, i modi del maledire divino («Ommi da vienì, séte futtuti») suggerendo, contro la decifrazione comica della prima lettura, una promozione tragica del verbo. Non è forse sinonimo di morte, nell'olio barocco in cui Belli dipinge *La bella Giuditta*, che recide il capo di Oloferne con un colpo degno della figlia d'un boia?

cor un córpo da fia de mastro Titta
lo mannò a fotte in ne le fiche eterne.

E sinonimo di morte, quel verbo, è pure nell'esordio de *Li morti de Roma*,

Quelli morti che so' de mezza tacca
fra tanta gente che se va a fà fotte

come nell'*explicit* di *Meditazione*:

Un terremoto, un lampo, un svenimento,
un crapiccio der Papa, un cazzottone,
pò mannavve a fà fotte in un momento.

Ma più sorprende l'analogia formale, anche per la collocazione al v. 14 e in una terzina avviata avversativamente, con la maledizione del demonio ad Adamo, nell'Eden,

«Mó ve buggero io, creste futtute»,

che disegna una terribile equivalenza. Non può esser dunque credibile l'ottimismo di chi discorre su *La provvidenza* affermando che

S'Iddio serra 'na porta, òpre un portone

quando l'opposizione serrare-aprire è talmente univoca: Iddio «de l'inferno uprì le porte» (*Er peccato d'Adamo*) e «serrò er paradiso a catenaccio» (*L'angeli ribbelli II*); quel giorno «su in paradiso se serrò portone» (*L'otto de decemre*). All'equivalenza dei due iddii parimenti maligni corrisponde l'equivalenza dei loro regni: «nu lo sai che le pene de l'inferno / so' com'Iddio che nun finisce mai?» (*Sto monno e quell'antro*). Ma si veda questa serie:

È un pensiero quer *mai*, che te squinterna!
Eppuro, o bene o male, o a galla o a fonno,
sta cana eternità dev'esse eterna!
(*La morte co la coda*, vv. 12-14)

All'urtimo uscirà 'na sonajera d'angioli,
e, come si s'annassi a letto,
smorzeranno li lumi, e bona sera.
(*Er giorno der Giudizzio*, vv. 12-14)

E appena uscito da l'Inferno er diavolo
a spartisse la gente cor Messia,
resterà er monno pe seme de cavolo.
(*La fin der monno*, vv. 12-14)

Mentre l'anima sua j'esce de bocca,
un formicaro d'angeli la pija,
la porta in Celo, e guai chi je la tocca.

Li diavoli je m ànneno saette,
e l'angeli je danno la parija;
e la cosa finisce in barzellette.
(*Er giusto*, vv. 9-14)

L'Angeli all'Imbo vòto ce mettérno
l'anime de la piscia e de la nanna,
ma questo qua nun durerà in eterno:
e quanno ar giorno de la gran condanna
nun resterà che paradiso e inferno,
chi sa allora si Dio dove le manna.
(*L'Imbo*, vv. 9-14)

Il sistema teologico si rivela ferreo: al di là del paradiso e dell'inferno, «o a galla o a fonno», «sur tetto» o «in cantina», esiste uno spazio escatologico ulteriore, un nulla che ha i connotati d'una eternità «cana», irrimediabilmente maledetta, in cui il sole è per sempre spento (l'attacco di *La risurrezion de la carne*, «smorzato er sole e sfracassato er monno» restituisce la vera accezione di quell'apparentemente innocuo «smorzeranno li lumi» che ingannò tanti lettori di *Er giorno der Giudizzio*); in cui l'estremo saluto è «bona sera» (con quel retrosenso di scacco che è, con opportuna intonazione, nel parlato romanesco). È un aldilà pauroso, o meglio un aldiquà («resterà er monno pe seme de cavolo») che rivela nel Belli il persistere, sotto la patina cristiana dissolta nelle «barzellette» della poco credibile diatriba fra angeli e diavoli, della concezione pagana (che emerge spesso all'ultimo verso): la paura del regno delle ombre. Il vero luogo delle anime non è dunque la certezza comunque auspicabile del paradiso o dell'inferno, ma il territorio incerto dell'averno, proprio come per le anime che han perduto il limbo: «chi sa allora si Dio dove le manna». Nell'inquieto oltretomba precristiano guai ai morti insepolti: e dunque sarà solo un bozzetto popolare un sonetto a torto trascurato quale *Settimo seppelli li morti?*

Bisogn'esse giudii pe nun capilla
che fa più cosa er seppellicce bene
che de cantacce in culo una diasilla.
Perchi'io sentivo di sempre da nonno
che l'anima arimane in de le pene
come ch'er corpo suo casca a sto monno.

La metafora della condanna infernale, l'andar «in cantina», significa altrove “morire”: e alla morte rinvia l'immagine dell'andare in fondo (qui equivalente d'inferno) degli uomini-chicchi di cui discorre il celebre *Caffettiere filosofo*:

E movènnose ognuno, o piano, o forte,
senza capillo mai càleno a fonno
pe cascà ne la gola de la morte.

In effetti il vero inferno è la morte. Sono nati insieme, col peccato originale, quando «pe degreto de Dio nacque la morte; / e che lui di l'inferno uprì le porte, / e o granne, o ciuco, o birbo, o galantomo, / ce fece riggistrà tutti in un tomo, / ce fece distinà tutt'una sorte!» (*Er peccato d'Adamo*). Insieme, inferno e morte, concludono *La vita dell'omo*: «viè la morte, e finisce co l'inferno»; non è uno sproposito comico o un lapsus casuale che il giorno del giudizio sia già, a priori, il «giorno de la gran condanna». In effetti *Er giudizio in particolare* ha un esito solo e già scontato in partenza:

Lui se vorìa scusà, ma Iddio nun usa
de sentì le raggione de chi more,
e lo manna a l'inferno a bocca chiusa.

«È un pensiero quer *mai*, che te squinterna! / Eppure, o bene o male, o a galla o a fonno, / sta cana eternità dev'esse eterna»: ma l'unica eternità immaginabile è quella «a fonno»: «nu lo sai che le pene de l'inferno / so' com'Iddio che nun finisce mai?».

Quel «mai» lega due sonetti, *La morte co la coda* e *Sto monno e quell'antro*, che nel contatto arricchiscono reciprocamente i loro connotati espressivi. Similmente l'esordio del nostro testo, *La creazzione der monno*

L'anno che Gesucristo impastò er monno,

riconfermato dall'esordio de *La fin der monno*

Come saranno ar monno terminate
le cose ch'ha creato Gesucristo

perderà la sua primitiva fisionomia di semplice sproposito cosmogonico per divenire l'elemento d'una architettura formale che lega il momento aurorale della vita col suo destino, già immanente e irreparabile, di annientamento.

Tra gli estremi, tra i termini atroci dell'esistere, tra la maledizione dell'Eden e il suo supremo adempersi a Giosafat, un terzo richiamo formale all'equivoco fra Dio e Cristo sigilla con l'emblema dell'iniquità la storia sacra tra creazione e passione:

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

E quanno mòrse in croce, ebbe er pensiero
de sparge, bontà sua, fra tanti strazzi,
pe quelli er sangue e pe noantri er siere.
(*Li du' gener'umani*, vv. 9-14)

La creazione del mondo è dunque già la fine del mondo: la vanità della Passione, il tema che ricorre con segreta ossessione nelle poesie in lingua e non solo («Cazzo! Quant'antre incarnazione e morte!») ne è la limpida conseguenza cristologica. Il correlato terreno di questa amara verità eterna è fin troppo facilmente rintracciabile; Roma città di morti; cori di eminentissimi col barbozzo inchiodato come tanti cadaveri di morti; deserto in cui la “rivelazione” è un barrozzaro giù mort'ammazzato, una fanciulla con la gola squarciata; si veda l'irrisione della festa per *Er battesimo der fijo maschio*

Poveri cechi! E nun ve sète accorti
ch'er libro de battesimi in sto Stato
se poterìa chiamà *libbro de morti?*

Lo stesso brivido anima i testi meditativi, sotto il ricamo di *agudezas* barocche:

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi;
e gnisuno pò dì: domani ancora
sentirò batte er mezzogiorno d'oggi.
(*La golaccia*, vv. 9-12)

Che l'omo vivo come l'omo morto
ha una testa de morto in de la testa [...]
Dunque, ar monno, e li boni e li cattivi,
li matti, li somari e li dottori
so' stati morti prima d'esse vivi.
(*Er cimiterio de la morte*, vv. 7-8, 12-14)

L'omologia formale accompagna quella semantica: *et... et...*, «o birbo o galantomo», «e li boni e li cattivi», «o a galla o a fonno», «sur tetto» o «in cantina». Ma chi esamini la serie più sopra squadernata noterà che un'altra omologia formale e strutturale lega quei passi: è la risoluzione comica che subentra rapida al momento della lacerazione della cartapesta escatologica: la battuta («e la cosa finisce in barzellette»), l'espressione quotidiana («smorzeranno li lumi, e bona sera»), la fraseologia scherzosa («resterà er monno pe seme de cavolo»), il sillogismo difettivo giocato sull'*adnominatio* («sta cana eternità dev'esse eterna»). Il richiamo al versante comico del testo, il ripristino della figura del rozzo biblista smentisce o rende nuovamente ambiguo il messaggio che quel testo andava delineando; è questa, per chi scrive, la

SETTIMA E DEFINITIVA CHIAVE DI LETTURA (ma chi s'avventuri nel labirinto dei testi belliani ne potrà trovar settanta volte sette): L'AMBIGUITA.

Una chiave che tutte le altre non nega ma riassume e che deve accompagnare l'approccio a ogni testo belliano. Il popolano che narra quella Bibbia apocrifa - ci si chiedeva - è beffatore o beffato? Parodia del o sul villano? L'uno e l'altro, in misura cangiante in ogni testo, ma con una compresenza costante. Questo a noi pare di azzardare come possibile conclusione del discorso intrapreso. Il compromesso è l'unica soluzione che consente al cattolico Belli di essere, cattolicamente, ateo: l'oggettivazione dietro la maschera del popolano è l'unico modo perché la voce del lettore di Voltaire e di un Vangelo *gravis*, la voce della ragione e della ribellione possa manifestarsi senza che il poeta sia costretto a portare sino in fondo la scelta dell'arido vero o del coerente radicalismo cristiano; non già per costrizione esterna, ma per il timore di staccarsi da una formula esplicativa dell'esistere e di scoprirsi il terrore d'un Lucrezio senza Epicuro. Ecco dunque la comicità, il barocco, magari la profanazione: la profanazione della madre (Gonzalo Pirobutirro ce l'ha insegnato) avverte che l'immaginario cordone ombelicale non è ancor reciso. Il Belli s'arresta sulla soglia della negazione: non un passo in più.

E tuttavia questa negazione esiste, oggettivata com'è nella voce dell'«idiota» (cito Belli): in questo modo, come nella voce del pazzo o del giullare, come nella voce di Renzo Tramaglino ubriaco e «poetta», la verità può uscire, il Belli può identificarsi in parte col proprio personaggio: l'impulso a confessare è soddisfatto, il rimosso affiora sotto la veste della negazione del rimosso. La «maschera del popolano» dell'*Introduzione* cela dunque anche la voce del Belli: se ne avvede il lettore attento alle spie minime celate fra gli spropositi: la finezza rettorica, la perizia d'una competenza scritturale straordinaria, l'improvviso scolorire dei tratti dialettali in un momento univocamente *tragicus*:

Ma quando finalmente furno sù,
strillò Abbramo ar fijolo: «Isacco, a te,
faccia a terra: la vittima sei tu».

(*Er sagrifizzio d'Abbramo*, II, vv. 12-14)

La dialettica tra queste due voci, quella seria del poeta e quella comica della sua creatura, la cogli nella ambiguità del termine «istoria» (nell'accezione dialettale), tra verità e frottola: «la Bibbia, ch'è una spece d'un'istoria»; «Dice er Vangelo, ch'è una bell'istoria» (e senti già una sfumatura ideologica nell'aggettivo che privilegia il Nuovo tra i Testamenti); la avverti nella citazione corretta, «Vangelo» e non più «Vangelio», nell'unico momento in cui il tono "serio" è esclusivo. È l'unico momento in cui Cristo ha pigliato la frusta (*La casa de Dio*). Ma è una situazione eccezionale, sottolineata dall'epanalessi:

lui je prese una buggera, je prese,

che escì de sesto e diventò una furia.

Un Cristo fuor di sé, che fa «spuma da la bocca»: solo al folle è consentito esprimere la parola d'una verità che fa paura. Un folle o un ubriaco. E c'è, in effetti, un Cristo ubriaco, ancora nel vangelo di Matteo:

Co quattro messe spalancaje er celo?!
Sarebbe com'a di: Cristo è imbricato,
o nun sa legge er libro der Vangelo.

Un ricco in paradiso? io me ne caco.
Più presto crederebbe ch'un camelo
fussi pasato pe 'na cruna d'aco.

(*Er riccone*, vv. 9-14)

Un altro testo, veramente, quasi a smentita de *Li du' gener'umani*, presenta un Cristo vendicatore d'iniquità; avverrà nel giorno del giudizio,

quanno che Gesucristo, arzanno er braccio,
dirà: «Signori cavajer der cazzo,
ricacàte ste croce, e a l'infernaccio».

(*Li cavajeri*, vv. 12-14)

La comicità verbale («me ne, caco, ricacàte») qui svolge la funzione della follia, e modera la gravità ribelle del testo. Ma si veda la chiusa de *L'anime*:

Perché Cristo, e san Pietro er su' guardiano,
s'hanno d'aricordà fin ch'Iddio dura
che chi li mèsse in croce era un sovrano.

È un paradiso negato ai sovrani. Nessuna follia, nessuno sproposito dell'ignorante narratore maschera e attenua l'univocità rigorosa d'un messaggio che può compromettere il precario equilibrio della posizione belliana: e allora c'è bisogno di ripristinarlo, il giorno stesso, con un altro sonetto, *Li rinegati*, che presenti san Pietro non più come rigido e giusto guardiano, ma come «er sor Chiavone-giallo», disposto a aprire le porte del paradiso persino a un papa rinnegato, perché si tratta d'un «cammerata» e per la memoria di quel «fatto de la serva e'r gallo».

Valvola di sicurezza suprema, le istruzioni al lettore nell'*Introduzione*. La citazione scontata, «lasciva est nobis pagina vita proba» (suggerita al Belli dalla premessa alla edizione del Porta); e soprattutto la teoria del monumento della plebe: «Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma...». Non monumento alla plebe, come troppo spesso s'è creduto con grave fraintendimento critico: quel termine, nel linguaggio del tempo, ha il valore puro di documento. Ed è infatti la negazione recisa d'ogni complicità col

suo personaggio che consente al Belli, paradossalmente, di dar corpo con quest'alibi ideologico (la menzogna d'un Belli filologo o folclorista) a una voce altrimenti condannata al silenzio non già dalla censura esterna, come sarebbe facile supporre, ma dalla intima incapacità di accettare la propria urgenza ribelle senza il filtro della maschera popolare. Il difficile equilibrio tra le due voci, quella del benpensante e quella del libero pensatore, sarebbe stato risolto dal poeta testo per testo con la continua reinvenzione stilistica d'un messaggio bifronte: l'ironia, l'ossimoro, sotto la cifra suprema dell'ambiguità. Non sarebbe stato risolto, invece, dall'uomo, neppure con la cappa giustificativa dell'*Introduzione* e del «monumento»: da qui la tragica tensione celata, come sempre, dalla vicenda d'un eterno inedito (i sonetti, che il poeta pensava di stampare già nel 1831, furono pubblicati postumi); da qui il continuo dramma tra la conclamata volontà di bruciar le sue carte e la gelosa difesa della paternità e della genuinità testuale dei propri sonetti alterati dalla tradizione orale e scritta.

Del resto il coesistere delle due voci, il bisogno d'una ribellione che fosse profanazione ma non rivoluzione, violazione di valori che si ha paura di negare, e non liberazione, come per il protagonista del sonetto *Lo stato d'innocenza II*, ostile all'idea d'un mondo senza peccato:

Come?! Gnisuno peccherebbe?! eh giusto!
Che ber libber' arbitrio da granelli
si Adamo solo se cacciassi un gusto!

questo coesistere, dicevo, è segnato dal diagramma della sua poesia bilingue. Crollato lo schema così *fin-de-siècle* (lo propose con energia Luigi Morandi) d'un Belli giovane frequentatore di sagrestie, maturo miscredente (l'esplosione romanesca), vecchio codino, càpita di sorprendere scritti religiosi in lingua, quasi tutti inediti, nel periodo anteriore alle cose romanesche: come gli incompiuti poemetti sul *Convito di Baldassarre* e *Il diluvio universale* del 1812 (controcanto a *La Cena de Bardassarre* e *Er diluvio universale*), le terzine su *La Pentapoli distrutta*, e salmi tradotti, e ottave sulle *Natività* della Vergine e di Nostro Signore; e moltissimi accade di trovarne nel periodo posteriore alla produzione vernacola; ma càpita altresì di trovare, nel periodo coevo a quella produzione, sonetti ottave terzine sulla *Passione di Nostro Signore*, e ottave sul *Creatore*, e persino versetti di Giobbe. Quel doppio registro era necessario al Belli come gli era necessaria la profanazione: e forse la fine della sua poesia romanesca nasce proprio, prima della Repubblica Romana, dalla fine del pontificato d'un Vicario che esemplarmente incarnava nella *civitas mundi* la lezione d'una divinità tirannica e profanabile; c'è un appunto su un cartiglio: «A Papa Grigorio je volevo bene perché me dava er gusto de potenne dì male».

Il cordone ombelicale non era dunque reciso; non intimamente riconvertito come l'autore dei *Promessi sposi* («il primo libro del mondo»), Belli si era arrestato sulla soglia dell'arido vero. In un'altra cittadina dello stato pontificio, dopo aver intristito la sua puerizia di decenne verseggiando anch'egli su un

Diluvio universale, un altro poeta aveva scritto nei suoi canti il vero *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* rinati nel «secol superbo e sciocco»; Belli aveva avuto bisogno, per scriverlo, di ricorrere all'ipostasi del personaggio parlante, alla figura del bibliista incolto e ridevole. Trascrivendo nel suo *Zibaldone* «alcune cose memorabili» da un volumetto del suo scaffale, i *Canti* del Conte Giacomo Leopardi, Firenze, presso Guglielmo Piatti, 1831, non vi trovò, a epigrafe d'una poesia su un fiore giallo, le parole di Giovanni: E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.

(1974)

II. TRA FILOLOGIA E CRITICA

PER L'EDIZIONE CRITICA DEI SONETTI

LA TRADIZIONE

«Non v'ha dubbio, che mancando gli autografi, e bisognando fidarsi alla tradizione orale, è affatto impossibile ridurli alla vera lezione; ma le piccole diversità di forma (se non si stampano, come s'è fatto sinora, con versi storpiati o difettosi di senso) non alterano punto la sostanza; anzi talvolta possono offrire una lezione che in qualche punto superi di naturalezza l'originale; perché il popolo, accettando e variando i versi a modo suo, li ha fatti più consonanti al proprio linguaggio e al proprio genio».

Non Menéndez Pidal sta parlando di fascinosi *romances* senza tregua rinnovati dalla voce popolare, ma Luigi Morandi dei sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli¹. E raffrontando la redazione serbata dalla tradizione popolare con la lezione autografa del sonetto *L'immassciata bbuffa*, il critico non esita ad affermare «che la variante popolare è più bella dell'originale». Molta acqua è passata da allora sotto i ponti della filologia, e - pur salva la suggestione dell'ipotesi morandiana che vedeva nei sonetti belliani pasquinate d'autore «que viven variando» - l'attenzione della variantistica si è puntata con crescente interesse e con metodo vieppiù scaltrito sull'elaborazione d'autore. Una discriminazione preliminare s'impone dunque fra le *variae lectiones* del Belli romanesco: varianti d'autore, e varianti di tradizione (manoscritta e a stampa) che non sembrano risalire, come non risale l'esistenza stessa di quella tradizione, a una volontà d'autore.

Le prime appaiono rilevanti per l'allestimento di una edizione critica che persegua, con la costituzione del testo nella lezione corretta e seriore, la vicenda elaborativa testuale; le seconde pertengono piuttosto alla geografia e alla storia della cultura, illuminando il capitolo aurorale della contrastata "fortuna" del Belli: le une, dunque, sono cariche di un valore specificamente ecdotico e critico, mentre le altre premono soprattutto in virtù della loro rilevanza storiografica.

Le edizioni dei sonetti

¹ G. G. Belli, *Duecento sonetti*, a cura di L. Morandi, Firenze, Barbèra, 1870, pp. 55-6.

L'attività poetica dialettale del Belli è un'attività clandestina². Un solo sonetto, *Er padre e la fijja*, composto per Amalia Bettini, esce col probabile consenso dell'autore, sul «Censore universale dei Teatri» di Milano, il 17 ottobre 1835. Due altri sonetti, *La vita da cane* e *Li penzieri dell'omo*, compaiono a sua insaputa, e alterati nella lezione, in un *pamphlet* anonimo (*Fiori sparsi sulla tomba di Gregorio sedicesimo...*, Losanna 1846) stampato alla macchia. *La vita da cane*, titolare non a caso di ineguagliata fortuna, è pubblicato nel primo numero del mensile «Così la penso. Cronaca di Filippo De Boni» (agosto 1846; 18482), impresso a Losanna dal Bonamici, probabile editore dei *Fiori sparsi*³. Il 18 agosto 1848, da Fossombrone, Francesco Maria Torricelli scrive al poeta di averlo sentito recitato a Senigallia dal nipote del pontefice⁴. *La sala de Monzignor Tesoriere* è inserito nel volume *Le secret de Rome au XIX^e siècle* di Eugène Briffault (Paris, Boizard, 1846; 18612) e ne I misteri di Roma contemporanea di Bonajuto Del Vecchio, pubblicato anonimo a Torino nel 1853 (18612). *La poverella* compare, con due sonetti in lingua, nel *Il fiore. Strenna poetica italiana compilata da U. M. Solustri per l'anno 1855* (Roma, Tipografia Legale). Il Belli se ne mostra risentito: «Nessuno mi ha mai chiesto que' versi: a nessuno gli ho mai dati; e posso anzi dire con verità di non averli mai scritti, tanto li trovo deformati nel suo libro, e pieni di spropositi e di arbitrarie lezioni. Oltre di ché, seppure ho io mai composto qualche bagatella di quel genere, la ho fatta per mio solo capriccio e non per la stampa»⁵. Nel 1862 esce *Il poeta trasteverino. Raccolta di poesie giocose in romanesco* che il frontespizio vuole stampata a Parigi (è invece impressa a Firenze) «a spese di un emigrato romano». Reca ventisei sonetti, tre in lingua, uno - *La rivoluzione del 1831* - di

² Per una rassegna delle stampe belliane cfr. L. Jannattoni G. G. Belli, *Bibliografia dei Sonetti romaneschi* Roma, Palombi 1950 (schede 1-7); E. Colombi, *Bibliografia di G. G. Belli dal 1813 al 1863*, ib., 1958; L. Jannattoni, *Clandestinità dei sonetti belliani*, in *Studi belliani*, Roma, Colombo, 1965, pp. 473-85 (in particolare pp. 479-80); R. Vighi, *Le vicende del più famoso sonetto di G. G. Belli*, in «Palatino», XI, 4 (1967), pp. 375-6. Sulla tradizione manoscritta apografa, prevalentemente dispersa in raccolte private, cfr. L. Jannattoni, *Clandestinità* cit. e R. Vighi, *L'importanza delle varianti tradizionali in una raccolta clandestina di sonetti*, in *Studi* cit., pp. 489-521.

³ L'opuscolo del De Boni, com'è noto, pervenne al Mazzini, esule a Londra; quest'ultimo inviò una copia (difforme dal testo a stampa, e esemplata probabilmente su altra fonte) all'amico Giuseppe Giglioli. Cfr. G. Q. Giglioli, *Giuseppe Mazzini e un sonetto del Belli*, nella miscellanea *G. G. Belli*, Roma, Palombi, 1942, pp. 211-5. *La vita da cane* ricompare in una strenna (*La benefica. Strenna livornese pel 1863*, Livorno s.d. [1862]) e nel volume di I. Dalbono, *Roma antica e moderna* (Napoli, 1864) con scoperta allusione all'autore: «... de' quali [sonetti], diremo che essi sono di belli».

⁴ Cfr. R. Vighi, *L'importanza* cit., p. 508. La forma con cui il sonetto è designato (l'*incipit* «Ah nun fa niente»), come il titolo con cui Paolo Campello della Spina lo ricorda tra quelli recitati dal vecchio poeta a monsignor Luciano Bonaparte («Il papa non fa niente!») confermano la fortuna della versione “tradizionale” che anticipava in prima sede il secondo verso, e che è fittamente attestata.

⁵ Cfr. G. G. Belli, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, 1961, II, p. 345.

Paolo Piccardi (Belli ne aveva tratto copia), tre editi (*La vita da cane*, *Li penzieri dell'omo*, *La sala de Monzignor Tesoriere*), e *La folla pe le lettere*, *Le creanze a ttavola*, *'Na ssciasquata de bbocca*, *Li soprani der monno vecchio*, *Er ragazzo de bbottega*, *Le chiamate dell'appiggonante*, *La sonnampola*, *Er giorno der giudizzio*, *L'incontro der beccamorto*, *L'immassciata bbuffa*, *Er ricramo*, *L'orazione a la Minerba*, *La dipendenza der Papa*, *Li conziji de mamma*, *Er cardinal protettore*, *Er prestito de l'abbreo Roncilli*, *Nove bbèstie nòve* e *Er civico de corata*. Cinquantun sonetti reca una *plaque* di *Sonetti umoristici* senza note tipografiche ma edita probabilmente a Roma nel 1864. Tutti i testi così pubblicati figurano con lezioni, titoli e grafia sensibilmente diversi da quelli degli autografi, e sembrano configurare la trama "orizzontale" e caotica della trasmissione orale⁶. Non diversa è la situazione testuale delle raccolte manoscritte apografe, che testimoniano la diffusione, in veste alterata e congiuntamente a poesie apocrife, di un ristretto corpus di sonetti: grosso modo quello raccolto da Luigi Morandi nella antologia di *Sonetti satirici in dialetto romanesco attribuiti a G. G. B.* (Sanseverino Marche, Tip. Sociale, 1869) e nella silloge di *Duecento sonetti* pubblicata presso il Barbèra di Firenze l'anno dopo (con un frequente raffronto fra redazioni tradizionali e testi d'autore). Le più cospicue raccolte a penna d'altra mano sono di data bassa. Ma già nel 1849, stilando il suo secondo testamento, Belli scrive: «Dichiaro finalmente che quella qualunque porzione de' ripetuti miei versi che per avventura sia di già conosciuta ed abbia in qualsivoglia guisa potuto circolare di voce in voce e di scritto in iscritto, viene da me ripudiata per mia opera, sia perché realmente (per quanto è mia notizia) va difforme da' miei originali, e perché al postutto io nego di più riconoscere lavori da me fatti per solo capriccio e in tempi di mente sregolata, i quali si oppongono agl'intimi e veraci sentimenti dell'animo mio»⁷. Le parole del poeta, siano esse imputabili alla prudenza e al timore accentuato dagli eventi turbinosi del '48-'49 o piuttosto a una sua interna, complessa e contraddittoria condizione, provano anche l'esistenza di una tradizione incontrollata - scritta e orale - dei sonetti romaneschi: l'origine della loro evasione dai vincoli della clandestinità va rintracciata, del resto, nelle recitazioni dello stesso poeta (eccellente dicitore, attesta più d'una fonte) o nella sua abitudine di sottoporre o inviare (con grafia semplificata) copie di sonetti agli amici più prossimi: Biagini, Spada, Ferretti, Tizzani, la Bettini, la Roberti: non senza cautele e inviti alla prudenza⁸. Ed emblematica, in proposito, la revisione

⁶ E. Vergara Caffarelli nella *Prefazione* a G. G. Belli, *Li morti de Roma*, Milano, Milano Sera, 1949, p. 61, osserva che la prima lezione del v. 2 del son. 6 è riportata anche in una stampa clandestina, concludendo frettolosamente che essa deriva da «copie di sonetti che il Belli aveva inviato in dono agli amici». Sulla possibilità di ricostruire sulla scorta della tradizione apografa una prima stesura d'autore del son. 2087 (cfr. R. Vighi, *L'importanza cit.*, pp. 507-10), lo stesso Vighi si è ricreduto (*Le vicende cit.*, p. 375).

⁷ G. G. Belli, *Le lettere cit.*, II, p. 281.

⁸ [Con le lettere ad Amalia Bettini, leggibili alle pp. 309 ss. di *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, 1964, è istruttivo il carteggio Belli-Roberti relativo alla

d'autore di un «sonetto alla trasteverina» (*La vita da cane*) inviatogli dalla Roberti in una redazione tradizionale: vero restauro inteso a ripristinare i connotati del testo stravolti in ragione della sua fortunata e fortunosa diffusione⁹.

La *princeps* dei volgari belliani, settecentonovantasei sonetti romaneschi raccolti, con versi in lingua, nelle *Poesie inedite di G. G. B. romano* (Roma, Salviucci, 1865-1866, voll. 4) non offre un testo minimamente attendibile. Pur disponendo degli accurati autografi del poeta - ora serbati alla Biblioteca Nazionale di Roma - i curatori della postuma edizione (Ciro Belli, figlio del poeta, Luigi Ferretti figlio del suo amico Giacomo, Francesco Spada e monsignor Vincenzo Tizzani) operano una accanita censura preventiva sul piano strutturale e su quello testuale, enucleando un'arbitraria silloge dei sonetti meno compromettenti e corrosivi e alterando tutte le lezioni tematicamente provocatorie o linguisticamente irrispettose; né si tacerà, come attenuante, che l'edizione valse ad avviare fuori dai recinti angusti della clandestinità il nome del Belli (il Pascoli vi avrebbe attinto, ancora nel 1901, allestendo il suo florilegio *Fior da fiore, La famijja poverella*); l'ausilio testuale che offre - un sonetto di cui si è smarrito l'autografo - è tuttavia minimo, sospetta com'è la lezione delle terzine per chiunque abbia pratica del linguaggio poetico belliano¹⁰.

Una tappa decisiva è rappresentata dalla poderosa edizione - «unica fatta sugli autografi» - che Luigi Morandi dà alle stampe fra il 1886 e il 1889 (*I sonetti romaneschi di G. G. B. pubblicati dal nipote Giacomo*, a cura di Luigi Morandi, Città di Castello, Lapi, voll. 6, 18962, 19063); già nel 1880 la «Nuova Antologia» del 1° febbraio ne aveva offerto uno *specimen* di dodici sonetti. Il Morandi pubblica, secondo la lezione originale accertata sulle carte belliane che egli può direttamente consultare (e che già ha utilizzato per l'antologia del 1870; cfr. la sua *Prefazione*, p. CCL) i sonetti allora conosciuti -

doppia versione de *La vita da cane*, tra le *Lettere a Cencia*, a c. di M. Mazzocchi Alemanni e A. Trombadori, Roma, 1973-75].

⁹ Cfr. R. Vighi, *Le vicende cit.* [Id., *Importanza delle «Lettere a Cencia»...*, in «L'Urbe», marzo-aprile 1976, pp. 3-8].

¹⁰ Per un'analisi delle correzioni operate dai curatori dell'ed. Salviucci, cfr. G. Vergara Caffarelli, *Il travestimento dei sonetti nell'edizione Salviucci*, in *Studi citt.*, pp. 667-712, e L. Silori, *Le edizioni dei "Sonetti" di G. Belli*, in «Belfagor», VIII (1953), pp. 304-24 (in particolare pp. 304-8). In un caso l'ed. Salviucci è preziosa dal punto di vista filologico: si tratta del son. *La fanga de Roma* (n. 1141), di cui s'è smarrito l'autografo, e che conosciamo solo attraverso la redazione di tale stampa. Non é escluso che il testo, specialmente nelle terzine, sia stato profondamente alterato: e sospetti si appuntano sul v. 9 (*Pe rricrami ne fàmo oggni tantino*); ma il raffronto con altre correzioni apportate dall'edizione non consente una facile *divinatio* che mantenga inalterata la rima. Saremmo tentati di immaginare che l'intervento dei censori abbia voluto eliminare un *cardinale* destinatario dei reclami (o meglio di un *Tribunale*, cioè — dato l'argomento — del *Tribunale de le strade* di cui Belli parla altrove); i curatori dell'edizione, come in altri casi, avrebbero allora cambiato anche la rima del v. 11 mutando un probabile *canocchiale* (attestato in altri due luoghi, e qui adattissimo al contesto) in *occhialino*, e alterando parimenti il v. 13 con l'inserzione di *cor cudino* mai attestato in simili formule fraseologiche: ma si tratta di congetture quasi disperate.

duemilacentoquarantatrè, - con otto apocrifi e venti poesie in lingua: ne espunge dodici come osceni, due come stravaganti. La grafia è fedelmente esemplata sugli autografi, eccettuati gli ammodernamenti interpuntivi e le inevitabili sviste. Dell'amorosa attenzione che, in linea con le predilezioni critiche proprie e del tempo, il Morandi riserva alle varianti della tradizione "popolare", non beneficiano le varianti d'autore. Salve le lettere estreme, il corpo delle parole che urtano le convenienze moralistiche d'allora è abraso e sostituito da puntini di reticenza. Più grave invece, poiché altera l'ordine cronologico e strutturale dell'edizione, l'allestimento del famigerato sesto volume (più volte ristampato a parte): il Morandi vi relega, in una sorta di comune lazzaretto, i sonetti acroni e quelli "osceni". Molta acqua deve ancora correre sotto i ponti della filologia: e del costume¹¹.

Dopo il ritrovamento di centoventun sonetti autografi da parte di Pio Spezi, stampati a cura di Ernesto Vergara Caffarelli e di Giulio Ansaldi (*G. G. B., Centoventun sonetti romaneschi ritrovati e commentati da Pio Spezi*, Roma, Pinci, 1944; nuova ed. *Li morti de Roma*, Milano, Milano Sera, 1949: con anticipi in rivista¹²), un contributo decisivo apporta la poderosa edizione procurata da Giorgio Vigolo: *I sonetti di G. G. B.*, Milano, Mondadori, 1952, voll. 3. Corredandoli di un amplissimo commento, Vigolo pubblica tutti i sonetti sicuramente del Belli, duemiladuecentosettantanove. (Di altri due, *Er voto* e *La morte de papa Grigorio*, di cui manca l'autografo, si è proposta più tardi l'attribuzione al Belli: ma senza argomenti che trasformino gli indizi in prove, l'ipotesi in certezza¹³).

¹¹ I termini sconvenienti furono resi con le sole lettere iniziali e finali, e dei puntini. Spetta all'antologia di Antonio Baldini (*Er commedione*, Roma, Danesi, 1944) il merito di aver abolito per prima tale prassi. Naturalmente il sesto volume morandino fu protagonista di un clamoroso successo editoriale; se ne curò la ristampa a parte nel 1928 (*Il sesto volume dei sonetti romaneschi*, a cura di G. Raya, Catania, Tirelli). L'ed. Morandi fu recensita da R. Bonghi in «La Cultura», Roma, 1889, pp. 388-90 e da G.A. Cesareo, in «Giorn. stor. d. lett. it.» XXI, 1898, pp. 400-15. Tra i pregi dell'edizione, con l'ampio commento morandiano, un accurato indice dei nomi e delle cose notevoli firmato da R. Ricci e P. Tomasini Mattiucci, compilatore anche di un glossario-indice. Sull'attività del Morandi cfr. G. Natali, *Luigi Morandi editore del B.*, in *Studi belliani* cit., pp. 721-4.

¹² Cfr. «Nuova Antologia», 1 marzo 1933, pp. 25-44; «L'Urbe» novembre 1936, pp. 188-97; e per cura di E. Veo, «Nuova Antologia», 1 febbraio 1930, pp. 277-87; ib., 1 aprile 1930, pp. 323-33.

¹³ Vigolo vi prepose un *Saggio sul Belli* poi riedito senza varianti di rilievo, ma con una giunta di testi esemplificativi, in *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, voll. 2. Dalla terza edizione mondadoriana (1963), il vol. III è corredato da un «Glossario-indice» curato da M. Mazzocchi Alemanni, ora superato dalle *Concordanze belliane* curate da F. Albano Leoni (Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1970-72, voll. 3). Si noti che la dizione geminata Gioacchino non corrisponde all'uso belliano, che si firmò sempre Gioachino (si veda ad esempio il suo biglietto da visita conservato nella Biblioteca Nazionale di Roma e riprodotto in facsimile nel catalogo per la *Mostra di manoscritti e lettere autografe di G. G. Belli*, a cura di E. Colombi, Roma, Cuggiani, 1941, tav. I).

Tre problemi essenziali propone al filologo il caso dei sonetti belliani, di componimenti cioè traditi, salvo sporadiche eccezioni, da un testimone unico e autografo: la rappresentazione dell'elaborazione correttoria mediante un apparato variantistico diacronico; l'ordinamento dei testi; la questione della grafia. Fornita una risposta selettiva al primo problema (tra le ricche note vigoliane trova talora luogo la registrazione di una precedente lezione), l'editore risolve correttamente il secondo in base all'unico criterio autorizzato dall'autore, quello cronologico (con la datazione congetturale dei testi acroni in base alla data del sonetto trascritto sul verso della carta autografa che li reca). Più diffusamente il Vigolo si sofferma sul problema grafico. Rivendicata «l'importanza filologica e poetica» della grafia diacritica i cui criteri Belli espose nell'*Introduzione* - importanza compromessa dalla grafia divulgativa spesso adottata dagli editori del Belli - lo studioso si interroga sull'opportunità di riprodurre diplomaticamente gli autografi, giudicando tale possibilità «inattuabile, data la disegualianza del testo». L'incostanza della veste grafica deriva dal fatto che «alla sua grafia diacritica il Belli non arrivò di punto in bianco», ma con una paziente ricerca che solo verso il '33 raggiunse uno stadio pienamente consolidato, rigoroso e uniforme: «I sonetti di questo periodo si possono perciò assumere come canone da cui derivare un criterio di guida per l'edizione di tutto il resto». Rimosso il dubbio «che le differenze della grafia anteriore a quella "consolidata", riflettano non tanto delle incertezze di scrittura del poeta, quanto reali diversità del dialetto», il Vigolo conchiude affermando «che quando l'evidenza dell'errore s'imponga in maniera del tutto certa, l'errore non può essere riprodotto nell'edizione. Come limite ideale del suo criterio l'editore non ha, a questo punto, che da riferirsi a ciò che il Belli stesso avrebbe fatto, qualora, come si proponeva, avesse curato egli stesso l'edizione dei sonetti. È una specie di "legato" ch'egli deve eseguire. A questo proposito non vi è dubbio che il Belli avrebbe uniformato la grafia dei primi sonetti a quella dei più maturi. Non vi è dubbio, perché realmente lo ha fatto [...]. Di ciò abbiamo una prova certa proprio nel divario che si nota tra i primi sonetti, dei quali, pur essendo contemporanei, alcuni rappresentano uno stadio di grafia iniziale, ancora pieno di sviste, mentre altri sono già scritti a perfezione. Come si spiega ciò? Si spiega col fatto che i primi sonetti con grafia perfetta sono, per solito, quelli di maggior valore poetico su cui il Belli aveva avuto più frequentemente occasione di ritornare [...]. Stabilito questo punto, non ci si può quindi sottrarre al compito, ed a tutte le responsabilità che esso comporta, di eseguire sui sonetti di grafia ancora incerta quel lavoro di revisione e di uniformazione grafica che il Belli medesimo avrebbe compiuto» (*Criterio di questa edizione*, pp. CLXV-CLXXXV).

Su tali presupposti Giorgio Vigolo fonda l'*editio maior* che è stata assunta come punto di riferimento per il presente contributo. Commentate, e rivolte a un pubblico più vasto, due successive edizioni integrali del Belli romanesco, con grafia semplificata, non prive di meriti. Quella curata da Bruno Cagli (*G. G. B., Tutti i sonetti romaneschi*, Roma Avanzini e Torraca, 1964-65, voll. 5; 2a ed. ivi,

Newton Compton, 1972) arricchita da un'appendice contenente gli abbozzi, introduce, sulla scorta del riesame dei manoscritti, utili emendamenti testuali e interpuntivi: inaccettabile invece sul piano strutturale la decisione di estrapolare e stampare a parte i pochi sonetti che il Belli rifiutò, sia perché l'operazione del critico non è sistematica, sia perché la cernita selettiva del Belli fu certamente interrotta e non testimonia un'operazione conclusa né una volontà organica sicuramente interpretabile¹⁴. L'altra edizione, curata da Maria Teresa Lanza (G. G. B., *I sonetti*, Milano, Feltrinelli, 1965, voll. 4), esemplata sul testo vigiliano ma con radicale semplificazione grafica, si giova di un commento (coautore Carlo Muscetta) che propone una ricca messe di rinvii e fonti. Incompiuta è rimasta l'edizione, ordinata con criteri tematici, allestita da Roberto Vighi per l'editore Sansoni e progettata in sette volumi (G. G. B., *La plebe di Roma*, Firenze, vol. I, 1962; vol. II, 1963): e converrà ricordare che il raggruppamento tematico, caro agli antologisti - dallo Heyse al Baldini -, possibile «filo occulto» che lega in compagine i «distinti quadretti» dei sonetti (così il Belli nell'*Introduzione*) è criticamente produttivo quanto ecdoticamente arbitrario.

*Storia e stato dei manoscritti belliani*¹⁵

Un curioso fenomeno caratterizza i manoscritti autografi dei sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli, conservati nella Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele II» di Roma: mentre dei sonetti posteriori al 15 novembre 1846 ci sono giunte sistematicamente le minute, dei circa duemila di data anteriore ci sono pervenute, salvo sporadiche eccezioni, soltanto le belle copie.

Tale singolare stato di cose è probabilmente da ricollegarsi a un episodio di cui rende conto una nota manoscritta di Paolo Balestra, nipote del Belli: «Sull'animo di nostro zio fu tale il cambiamento che produssero quelle gesta [= gli avvenimenti politici del tempo] che nello scorcio del 1849, riflettendo al passato, e presagendo l'avvenire, ebbe tanta forza di spirito di rinunciare ad una sterile gloria, e di sua mano abbruciò sul focolare della cucina in nostra presenza, che per noi ragazzi fu un divertimento, una quantità di scritti, che da

¹⁴ Il Cagli colloca in un'appendice i pochi sonetti che il Belli rifiutò con un «No» apposto sull'autografo «salvo alcuni che gli sono parsi degni di figurare tra quelli accettati dal poeta» (vol. I, p. 89): il rischio di tale procedimento è di pretendere di istituire una raccolta che risponda a una volontà belliana, mentre sul piano strutturale non ci è possibile in alcun modo ipotizzare le segrete (e inattuato) intenzioni belliane, nel costituire un organico canzoniere, il «libro» dei suoi sonetti.

¹⁵ Una rapida storia dei manoscritti belliani si legge in G. Janni, *Belli e la sua epoca*, Milano, Del Duca, 1968, vol. I, cap. I. Sulle carte contenenti gli appunti belliani cfr. L. Felici, *Storia e consistenza degli appunti*, in R. Vighi, *Belli romanesco*, Roma, Colombo, 1966, pp. 41-50.

mio padre seppi poi in appresso essere stati componimenti in dialetto romanesco¹⁶».

L'intenzione distruttiva doveva essere da tempo latente. Nel 1837 il Belli aveva scritto su un testamento: «Presso il Sig. Domenico Biagini esiste una cassetta piena di miei manoscritti in versi. Si dovranno ardere¹⁷». Nel '38 aveva scritto all'amico Neroni Cancelli: «Sono essi [= i sonetti romaneschi] due mila, ma da tenersi riposti e poi forse abbruciati¹⁸. E il 13 maggio 1849, in una postilla al testamento, raccomandava al figlio di distruggere dopo la morte tutte le sue carte contenenti «versi in vernacolo e stile romanesco»¹⁹.

Sappiamo che il Belli inviò copie dei suoi sonetti agli amici²⁰: gli originali li conservava in una cassetta, da cui si separò nel 1837 e dal 1839 al 1842²¹; al momento della sua morte la cassetta era probabilmente nelle mani dell'amico monsignor Vincenzo Tizzani, cui il Belli si era affidato per ottenere l'*imprimatur*²². Alla morte del Belli, i manoscritti dei sonetti furono riordinati dal figlio Ciro e dagli amici Ferretti, Tizzani e Spada che curando la citata stampa Salviucci operarono direttamente sugli autografi le correzioni che alterano tanto profondamente il testo²³.

Alla morte di Ciro, le carte belliane passarono ai suoi figli Maria Teresa e Giacomo: la prima ebbe alcune lettere; il secondo il resto delle carte belliane, sulle quali Luigi Morandi approntò la sua edizione maggiore. Fu Giacomo Belli che nel gennaio del 1898 cedette i manoscritti belliani alla «Vittorio Emanuele», di cui era bibliotecario. Un primo ordinamento delle carte belliane intraprese Luigi Morandi, mentre allestiva la sua edizione «integrale» dei sonetti²⁴.

¹⁶ Ms. VE 934 della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele II» di Roma (sigla VE).

¹⁷ VE, ms. A 92, 9, 1; cfr. R. Vighi, *Belli* cit., p. 7.

¹⁸ G. G. Belli, *Le lettere* cit., vol. II, p. 450. I sonetti composti fino a tale data risultano 1989 (cfr. L. Felici, *Regesto delle poesie di G. G. Belli* in *Studi* cit., pp. 789-92). E. Vergara Caffarelli, nella prefazione di *Li morti* cit., discute della scomparsa di alcuni sonetti; ma non è improbabile che in questa lettera Belli abbia usato una cifra approssimativa.

¹⁹ *Le lettere* cit., vol. II, p. 281.

²⁰ Cfr. G. G. Belli, *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 376-7.

²¹ Scrive il Belli, in data 19 agosto 1837: «Presso il Sig. Domenico Biagini esiste una cassetta piena dei miei manoscritti in versi» (ms. VE, A 92, 9, 1). E su un foglietto conservato tra i suoi sonetti annota: «Gli originali, in n. di 2000, divisi in dieci fascicoli sono presso il R.mo Sig.r Can.co Tizzani Pro.r generale de' CC. RR. Lateranensi in S. Pietro in Vincoli datigli sul cadere di novembre 1839 animo rehabendi» cui segue una giunta: «Gli ho riavuti il 21 dicembre 1842» (Ms. VE 681).

²² Cfr. *Lettere inedite di G. Belli* a cura di E. Colombi, in «Nuova Antologia», 1963, pp. 7-10 dell'estratto.

²³ Fu durante la revisione dei testi per l'edizione Salviucci, e forse a causa della quasi totale cecità di monsignor Tizzani, che avvenne lo smarrimento dei Centoventun sonetti ritrovati (cit.) da Pio Spezi e da lui editi (cfr. E. Vergara Caffarelli *Prefazione a Li morti* cit.).

²⁴ Le carte in effetti serbano postille morandiane, firmate o siglate con le iniziali, volte per lo più a restituire la lezione originale laddove essa era stata cassata dalla penna censoria dei curatori dell'edizione Salviucci.

Un riordino sistematico del materiale belliano, che nel frattempo si era arricchito dei centoventun sonetti autografi ritrovati da Pio Spezi²⁵ si ebbe, dopo anni di lavoro, nel 1938 per cura di Egle Colombi, bibliotecaria della «Vittorio Emanuele».

Attualmente i manoscritti autografi dei sonetti belliani sono quasi integralmente raccolti nel Fondo Belli della Biblioteca Nazionale di Roma²⁶. Più di milleduecento foglietti di vario formato, scritti generalmente sul recto e sul verso, sono raccolti e legati in otto fascicoli (tutti di mm. 144 X 204; num. mod. sul recto in inchiostro rosso), e in particolare: ms. VE 681, cc. 1-121; ms. VE 682, cc. 122-266; ms. VE 683, cc. 267-455; ms. PE 684, cc. 456-579; ms. VE 685, cc. 580-747; ms. VE 686, cc. 748-893; ms. VE 687, cc. 894-1061 (con 971 bis, ter, quater, quinquies); ms. VE 688, cc. 1062-1229 (con 1118 bis, 1121 bis, 1202 bis). Pochi altri autografi contenenti sonetti si trovano sparsi in altri manoscritti del Fondo Belli della Biblioteca Nazionale di Roma o di altre Biblioteche pubbliche o raccolte private: se ne darà di volta in volta indicazione in apparato.

L'ordine dei manoscritti rispetta assai vagamente un criterio cronologico fondato sulle date che il Belli apponeva in calce ai suoi testi²⁷. I manoscritti belliani recano anche, come s'è detto, correzioni apografe (a penna o a lapis), segni di rifiuto o di approvazione, dovuti alla mano dei curatori dell'edizione Salviucci, e alcune note esplicative di Luigi Morandi.

S'è detto che, mentre dei sonetti posteriori al 15 novembre 1846 rimangono le minute, gli autografi relativi ai sonetti di data anteriore sono esemplari di bella copia, e quasi sempre esemplari unici. Nei rari casi in cui di un sonetto rimangono due copie, ci troviamo di fronte spesso a copie di dono con grafia alleggerita, talvolta con varianti dovute a motivi occasionali, (son. 721, tit.; son. 893, v. 1 ecc.); quando si dispone di una minuta e di una bella copia, questa coincide, salvo scarti minimi, con l'ultima redazione della minuta; talora la

²⁵ Sul fortunato ritrovamento dei sonetti, ora raccolti nel ms. VE 1257 della Biblioteca Nazionale di Roma, cfr. P. Spezi, *Sonetti inediti di G. G. Belli*, in «Nuova Antologia», 1 marzo 1933, pp. 25-44, e G. Ansaldi, *La scoperta dei centoventun sonetti inediti*, nel vol. misc. *G. G. Belli cit.*, pp. 255-59, e la *Prefazione* di E. Vergara Caffarelli a *Li morti cit.* Di questi sonetti venne curata un'edizione da E. Vergara Caffarelli e G. Ansaldi (*Centoventun sonetti romaneschi ritrovati cit.*) e una dal Vergara Caffarelli (*Li morti cit.*) che rinunciava alla grafia diplomatica adottata nella precedente silloge in favore di una più divulgativa; una tiratura speciale di cento esemplari comprendeva anche i quattordici sonetti omessi dal Morandi come osceni o estranei allo spirito della raccolta.

²⁶ Cfr. L. Felici, *Regesto delle poesie di G. G. Belli*, in *Studi belliani cit.*, pp. 789-92. Sugli appunti cfr. a cura dello stesso, *Storia e consistenza degli appunti cit.* Il ms. VE 689 bis contiene l'elenco, di pugno del Morandi, dei sonetti romaneschi da lui editi e della loro collocazione.

²⁷ Belli approntò queste belle copie per l'edizione da lui progettata e che avrebbe dovuto intitolarsi *Il 996*, crittogramma delle iniziali minuscole del Nostro. Sull'argomento cfr. R. Vighi, *Belli cit.*, pp. 3-12. Le date si riferiscono probabilmente al momento conclusivo della elaborazione del testo (cfr. son. 2185).

presenza di due copie può essere dovuta a una duplice collocazione del testo, come per il n. 1782, *Ar zor dottor Maggiorani*, presente nella raccolta dei sonetti che Belli intendeva allestire con un titolo crittografico, e ritrascritto come introduzione al sermone in terza rima *La casa nova*; analogo è il caso del sonetto n. 1336, presente due volte nella raccolta: una copia si trova in una serie di quattro sonetti omonimi *Er cardinal camannoiese*, mentre un'altra, con titolo mutato (*L'accorazione der Papa*), è disposta tra i sonetti coevi secondo l'ordinamento cronologico consueto. Un solo sonetto presenta due copie con data sensibilmente diversa: è il n. 2087, (*La vita da cane*), di cui si conserva un testo con la data del 31 dicembre 1845, e una versione, certamente redatta per la marchesa Vincenza Roberti, datata 1844²⁸. Nella grande maggioranza dei casi i sonetti sono conservati da testimoni unici, la cui natura di bella copia emerge, oltre che dalla veste grafica, da alcune tipiche sviste di copiatura (così nel v. 10 del son. 1344 la lezione corretta *sovrano*, postulata dalla rima con *mano*, cedette per lapsus a un irrelato *governo*). Del resto non sempre è agevole distinguere una variante vera e propria da un lapsus grafico: quando è stato possibile lo si è precisato nelle note esplicative degli apparati.

Quale fu il tempo di esecuzione delle correzioni? Le note agli apparati della seconda sezione di testi (minute), di cui si propone l'edizione integrale, affrontano il problema di volta in volta. In generale si può dire che molte correzioni furono operate direttamente, prima di proseguire la trascrizione del testo: esse sono riconoscibili per ragioni grafiche (le varianti «in rigo», tra cui rientrano naturalmente tutte le parole cassate ancor prima di essere completate), ma anche per motivi di senso, di sintassi, di metro, di rima: così la correzione di *mano* in *arto* (n. 1620, v. 9), materialmente soprascritta, può essere considerata «variante in rigo» o comunque eseguita immediatamente, poiché il sonetto prosegue facendo rima direttamente con *arto*. Non di rado una lezione sostituita è recuperata come lezione-base nel prosieguito del sonetto: in questo caso disponiamo di un *terminus ante quem* che ci consente di affermare che la correzione fu introdotta prima di aver ultimato la composizione o la trascrizione del sonetto.

Le note del Belli si riferiscono sempre alla lezione seriore (cfr. 51, v. 13; 1556, v. 3): la correzione avvenne dunque prima della loro stesura. In un caso (son. 99, v. 14) la nota enuncia addirittura le ragioni della correzione. Del resto le minute a noi pervenute sono sistematicamente prive di note (tranne che in 2157, 2159, 2181 e 2187), probabilmente apposte solo durante la trascrizione in bella. Anche i titoli sono apposti in genere a sonetto compiuto. Di poche correzioni si può affermare con certezza che siano state operate molto dopo aver

²⁸ Cfr. R. Vighi, *Le vicende del più famoso sonetto di G. G. Belli* cit., pp. 375-83. Sull'interpretazione delle date in calce agli autografi cfr. E. Vergara Caffarelli in *Li morti* cit., pp. 30-1 e R. Vighi, in *La plebe* cit., vol. I, pp. XVII, XXIX, XXX. [Ma le *Lettere a Cencia* ora edite da M. Mazzocchi Alemanni con la collaborazione iconografica di A. Trombadori, Roma, 1973-1975, voll. 2 confermano che il poeta inviò nel '46 il testo a rettifica di una versione popolare corrotta pervenuta tra le mani della marchesina].

compiuto la trascrizione, o comunque quando il sonetto costituiva già una struttura conclusa: è certo il caso delle varianti annotate su foglietti a parte (come per i sonn. 260, 510, 560, 561), stese probabilmente nei periodi in cui Belli non disponeva dei manoscritti, affidati al Tizzani, sicché il titolo del sonetto o il verso cui la variante (o la nota aggiunta) vanno riferite sono citati con approssimazione (nn. 33, 260). Anche le cassature dell'intero sonetto sono talora cronologicamente distinguibili: nel caso del son. 143 il Belli cassò prima la terzina finale, poi disperando della possibilità di un soddisfacente restauro, l'intero componimento: la cassatura del son. 289 (*Er trenta novemmre*) fu operata mentre il lavoro di revisione delle terzine era ancora *in fieri*, sicché il testo proposto dagli editori risulta di schema metrico abnorme, («novembre» e «dicembre», scalzando in rima «somaro» e «febbraro», si trovano a legare con «notaro»).

CRITERI DI EDIZIONE²⁹

Chiarita dunque la situazione testimoniale dei sonetti e il carattere della tradizione manoscritta e a stampa, converrà riferirci all'edizione vigoliana come testo poizore, non definibile tuttavia come edizione critica in virtù delle esigenze diacroniche della moderna filologia. Precisato il ruolo marginale delle varianti tradizionali (stampe, manoscritti apografi) come portatrici di fasi elaborative d'autore, l'attenzione dell'editore verte soprattutto sulla *constitutio textus* e sulla storia dinamica della vicenda testuale sulla scorta degli autografi. Alla corretta soluzione del primo problema giova, con una tavola di emendamenti al testo tradito proponibili *ope codicum* o per via congetturale, la definizione dell'impianto strutturale della raccolta e della liceità di uniformare la grafia diacritica; per risolvere invece l'aspetto diacronico, converrà integrare l'edizione degli scarni apparati variantistici relativi ai primi duemilacentocinquantesi sonetti, fornendo invece dei testi successivi, serbati da travagliate minute, la compiuta riedizione critica.

Raccolta e ordinamento

L'intenzione del Belli di dare alle stampe i suoi versi dialettali, chiaroscurata e inquieta, complessa e contraddittoria come l'esistenza e il mondo interiore del poeta - oscilla tra speranze e pentimenti, tra segrete progettazioni e tentazioni distruttive. Da una lettera allo Spada del 5 ottobre 1831 ricava l'*Introduzione* alla progettata edizione dei sonetti, che reca nella minuta la data 1° dicembre

²⁹ [Gli emendamenti, gli apparati dei sonn. 1-2156, e l'edizione critica completa dei sonn. 2157-2245 erano riportati alle pp. 266-359 dell'articolo *Le varianti autografe dei sonetti romaneschi di G. G. Belli* («Studi di filologia italiana», 1973, pp. 247-359), da cui queste pagine provengono: non li si è ristampati per motivi di spazio, ma ad essi si riferiscono costantemente i *Criteri di edizione*].

1831: la invia, con una lettera del 1° gennaio 1832, a Giacomo Ferretti, ma vi ritorna più tardi, e la stesura seriore (non si direbbe definitiva) può collocarsi tra il 1843 e il 1847; sottopone, nel frattempo, molti sonetti allo Spada; ma gli intendimenti distruttivi enunciati nel testamento del 1837, nella lettera a Neroni Cancelli del '38, nel nuovo testamento del '49 non approdarono che al rogo delle minute di quell'anno: i testi che si salvarono erano custoditi dal Tizzani; perché, se non per ottenere un *imprimatur*? Così, se nel 1839 respinge l'esortazione di Amalia Bettini a pubblicare i suoi versi (e non può trattarsi che dei versi romaneschi, data l'accensione e gli argomenti dell'esortatrice), le sue ricusazioni dei versi romaneschi, contenute nelle lettere al Solustri e al Gabrielli, sembrano nascere, non meno che dal timore per la loro carica satirica e il loro possibile fraintendimento strumentale, dal dispetto del poeta verso una lezione alterata: geloso amore per creature ben riconosciute come sue. Né mancano indizi di ritorni e di ripiegamenti, negli anni estremi, sulla sua musa romanesca³⁰.

Belli progettò dunque di allestire una raccolta dei suoi sonetti; e a tal fine iniziò una revisione del materiale approntato rifiutando di proprio pugno non pochi sonetti: lo stato oscillante della grafia, la discontinuità con cui Belli dispose dei suoi autografi, la ricorrente incertezza sull'opportunità di distruggerli, la presenza tra i sonetti non cassati di testi d'occasione o stilisticamente affini ad altri rifiutati, confermano che l'opera di selezione e revisione rimase incompiuta³¹. L'editore che espungesse i sonetti rifiutati dall'autore dal corpo della raccolta, compirebbe un'operazione rischiosa e forse arbitraria, lasciando intendere per converso che i testi pubblicati rispondono a una esaurita cernita selettiva dell'autore. Persino il titolo ormai accolto di *Sonetti* è in qualche misura arbitrario³².

³⁰ [Alla utile testimonianza di Domenico Gnoli e di Paolo Campello della Spina sulle dizioni dialettali del vegliardo, si aggiunge ora, tra le *Lettere a Cencia* citt., la bella lettera del 15 dicembre 1851 in cui il poeta, riprendendo una terzina de *La golaccia*, aggiunge un nuovo verso facendone una quartina autonoma: «La morte sta anniscosta in ne l'orloggi / *pe ffermavve le sfere immezzo all'ora,* / e ggnisuno pò di: ddomani ancora / sentirò batte er mezzogiorno d'oggi»].

³¹ Non mancano varianti alternative irrisolte dal Belli (son. 39, v. 14; son. 439, v. 14 ecc.), e un sonetto è presente s'è detto, in due redazioni, con diverso titolo e diversa collocazione nell'ambito della raccolta (n. 1336).

³² Di «sonetti» il Belli parla nelle lettere agli amici; ma nella prima stesura dell'*Introduzione* (dove il Nostro parla di «lavoro») il frontespizio reca «Poesie romanesche»; quando poi sostituì a «Introduzione» la dicitura «Il Titolo a chi leggerà» rinviò alla firma crittografica «Il 996» posta sul dorso di due volumi di fogli bianchi destinati alla ricopiatura calligrafica dei sonetti, crittogramma delle iniziali minuscole g.g.b. Del resto, con un gioco di specchi e di furbesco occultamento che sempre caratterizzò il «nascosto poeta della verità» («... me chiamo gesso / con una mano scrivo e l'altra scasso»), la firma dell'*Introduzione* venne sostituita con «Il Titolo». *Il Belli*, (o il 996), potrebbe dunque convenire nel frontespizio dei sonetti romaneschi: ma Belli cassò le due diciture, e l'ultima (non definitiva) stesura dell'*Introduzione* non offre indicazioni risolutive.

La puntigliosità con cui Belli datò i propri sonetti fa legittimamente supporre che egli intendesse privilegiare il criterio cronologico nell'ordinamento della raccolta, salva rimanendo la legittimità dell'accostamento di testi di data diversa ma legati in una serie o collana, che il Belli non manca di sottolineare siglando con una cifra progressiva. L'adozione di altri criteri di ordinamento pare perciò arbitraria. Per sonetti di egual data si è cercato di stabilire una possibile priorità; non potendo definirla, si è preferito seguire l'ordine dei manoscritti (che pur non offre garanzie cronologiche) piuttosto che un ordine casuale: la sezione dei testi di cui si dà l'edizione completa presenta perciò un ordinamento lievemente difforme da quello dell'edizione Vigolo, pur rispettandone la numerazione³³. Il criterio adottato da quest'ultima di collocare i sonetti privi di data in base alla data del sonetto eventualmente scritto sul verso del foglio, è largamente approssimativo³⁴.

La questione della grafia

Giorgio Vigolo nel Criterio di questa edizione, preposto al suo primo volume (pp. CLXV-CLXXXVI), difende, con gli argomenti più sopra ricordati, l'opportunità di rispettare la grafia diacritica elaborata dal Belli, uniformando le oscillazioni e registrando tuttavia in calce la *varia lectio* dell'autografo³⁵.

Alcune ragioni, tuttavia, si oppongono all'uniformazione della grafia ragionevolmente proposta dal Vigolo: 1) la sistemazione teorica cui il Belli informò i propri criteri grafici e che ci è testimoniata nella sua elaborazione dalle successive stesure dell'*Introduzione*, fu un *work in progress* che non raggiunse mai un assetto definitivo, e la cui natura dinamica va rispettata³⁶. 2) Sul piano

³³ [Con gli spostamenti attuati nel nostro contributo *Le varianti* citt. (2164 dopo 2166, 2177 dopo 2176, 2185 dopo 2187, 2190 dopo 2191, 2195 dopo 2196, 2218 dopo 2220, 2228 dopo 2229), altri ritocchi strutturali possono proporsi: dall'inclusione della collana *Er còllera mòribbus* nell'arco cronologico dei sonetti (con la retrodatazione congetturale, data la consecuzione temporale della serie, del son. 2275 al 31 agosto 1836: 1839 sarebbe *lapsus* da imputare alla data di ricopiatura) a lievi spostamenti suggeriti da ragioni interne: così i due sonetti *Giusepp'abbreo* (95, 96) potrebbero posporre al sonetto *A Nina* (97) composto lo stesso giorno come «imitazione del sonetto milanese del Porta: *Sura Caterinin*» (così il Belli in nota), poiché paiono generati come dilatazione dalla variante inserita al v. 8 («sce fascevi appizzà Ggiuseppbreo») in deroga al dettato della fonte].

³⁴ [Cfr. il contributo citato alla nota precedente].

³⁵ Una difesa della grafia divulgativa, condotta non con argomentazioni pragmatiche ma filologo-ideologiche, si deve a M. Dell'Arco, *Sulla semplificazione più attendibile della grafia belliana*, in *Studi* cit., pp. 763-6. La grafia semplificata corrisponderebbe a una scelta di «apertura» verso il pubblico adempiendo la volontà di un Belli cui fosse magicamente consentito di rivivere e operare nella attuale situazione culturale. È qui da ricordare che nelle copie inviate agli amici anche il Belli usò una grafia «alleggerita».

³⁶ Il Vigolo fissa intorno alla data del 1833 il definitivo consolidarsi del sistema grafico belliano. Diverso è il parere del Vighi: l'*Introduzione* del Belli comprendente la sistemazione teorica della grafia diacritica del dialetto romanesco, assunse la sua forma definitiva «nel

esecutivo, sonetti di data assai bassa (come quelli del periodo 1846-1849 di cui si offre qui il testo) serbano una veste grafica notevolmente discontinua. 3) Non conosciamo quali sonetti il Belli avrebbe compreso nella raccolta che andava progettando (e sui quali, dunque, il Vigolo opera una revisione linguistica «che il Belli stesso avrebbe fatto»). 4) Il lavoro correttorio con cui il Belli adattò la grafia dei suoi testi ai criteri che si vorrebbero sistematici e definitivi non trascura solo interi sonetti (sui quali è lecito supporre col Vigolo che il Belli non ebbe occasione di ritornare), ma in vari sonetti che il poeta poté rivedere, le correzioni uniformano certe lezioni ignorandone altre “scorrette”. Sola giustificazione a questa incongruenza sarebbe una sospetta, costante disattenzione del Belli. 5) accanto alle numerose correzioni tese a uniformare la grafia, non mancano interventi in direzione del tutto opposta (son. 306, v. 10 *lla* > *la*; son. 319, v. 6 *ccastello* > *castello*; son. 322, v. 12 *zor* > *sor*, v. 14 *Cuanno* > *Quanno* ecc.). 6) Non pare lecito sovrapporre una veste grafica conseguita assai tardi a testi di molto precedenti, contaminando diversi momenti dell’esperienza belliana e creando ibridi che storicamente non esisterono. 7) La variabilità della grafia potrebbe assolvere in determinati casi un ufficio stilistico, obbedire a una deliberata volontà espressiva.

L’esame diacronico della *Introduzione* nelle sue successive stesure attesta infatti un graduale spostarsi dell’attenzione del Belli dalla lingua come istituto al suo impiego stilistico personale e irripetibile nei sonetti³⁷: l’*Introduzione* da grammaticetta-prontuario del romanesco tende progressivamente a trasformarsi in introduzione ai *Sonetti* intesi, come originale prodotto creativo (quasi un manuale per la loro corretta dizione³⁸: nell’ultima stesura non poche voci furono depennate dell’elenco degli *exempla*, proprio perché assenti dalla raccolta.

periodo tra il 1843 ed il 1847» (*Belli* cit., p. 7). «L’ultimo capoverso sulle consonanti, dedicato alle geminazioni iniziali (parr. 100-104) rivela, nelle due stesure, la incertezza del poeta nel rendere graficamente il raddoppiamento della consonante iniziale a séguito di parole terminanti in vocale accentata. “Noi conserveremo — scriverà [il Belli] nella prima stesura — il sistema della regolare ortografia”. E nella stesura definitiva: “[...] da noi si dovrebbe conservare il sistema della regolare ortografia. Un segno di più è forse qui oziosa ridondanza [...] e miglior proposito parrebbe quello di notar solamente ciò che si diparte dal retto. [...] Purtuttavia, per non indurre in equivoco i meno pratici [...], seguiremo coi segni la guida del suono da essi rappresentato”. Il Belli dunque decise molto tardi di registrare tutte le geminazioni iniziali» (ivi, p. 36). Non solo, ma «si concluderà che neanche questa ultima stesura, pervenutaci senza firma né data, può essere considerata assolutamente definitiva» (ivi, p. 34).

³⁷ Le tre redazioni dell’*Introduzione* belliana sono edite e commentate da R. Vighi, *Belli* cit., pp. 1-97.

³⁸ Varie testimonianze presentano il Belli come un abile recitatore dei propri versi; cfr. G. Brigante Colonna, *Come recitava versi il Belli*, in «Orazio», numero dedicato a G. G. Belli, giugno-settembre 1962, nn. 6-9, pp. 70-1. Si è detto altrove che da queste recite mnemoniche del Belli possono trarre origine alcune varianti «orizzontali» serbate dalla tradizione orale, dai manoscritti apografi e dalle stampe clandestine. Va inoltre ricordato che un cospicuo numero di note del poeta ai sonetti, pertengono la corretta pronuncia della voce dialettale, e talvolta il modo di una dizione espressivamente efficace. [E cfr. ora R. Vighi, *Prescrizioni del Belli per*

Del resto è solo nella seconda stesura dell'*Introduzione* che il Belli inserì un periodo assai importante: «io non vo' presentare co' miei versi la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia». Così il Belli correggeva (o smentiva) la troppo citata professione di realismo contenuta nell'esordio, e in particolare la teoria del «monumento» della plebe di Roma, inteso come volontà di rigorosa e quasi naturalistica documentazione. Ancora l'*Introduzione* («seguiremo coi segni la guida del suono da essi rappresentato») contiene l'implicita rinuncia ad una monolitica grammaticalizzazione del romanesco. Insorge invece il sospetto che il Vigolo affronti il problema della lingua e della grafia del Belli in termini di *langue* piuttosto che di *parole*: «La grafia del Belli si proponeva di registrare con esattezza la fonetica del dialetto romanesco, come il Belli lo udiva sulla bocca del popolo». Doppia dunque, per il critico, l'importanza della grafia diacritica belliana: «Filologica: poiché essa ha fissato il suono del dialetto romanesco nel secolo XIX [...] Importanza poetica: giacché la grafia belliana dà col suono romanesco, il peso e la oscura patina della parlata, elemento che il Belli assume con la massima intensità espressiva, facendone una sua lingua, orchestrata di possente sonorità, che è impossibile trascrivere nella grafia corrente della lingua senza perdere il più tipico colore ed accento della sua forza». Un'importanza poetica, in fin dei conti, tutta rilevata in termini di *Sprachstil* piuttosto che di *Stilsprache*³⁹.

Ipotesi alternativa è che l'autore persegua deliberatamente una grafia varia in ragione di una variabilità di situazioni espressive: un diverso registro stilistico o tonale (dal realistico-espressionistico al quasi lirico o patetico); una diversa situazione fonica (quasi una colonna sonora); una mutevole connotazione psicologica, sociale o culturale del personaggio parlante attraverso un'articolazione di varietà linguistiche che il tecnico chiamerà verticali (si veda la frequente divertita ironia sul «parlà cciovile»), orizzontali (rari napoletanismi, più frequenti ibridismi con parlate forestiere) e persino soprasegmentarie⁴⁰. Se

la recitazione dei sonetti romaneschi, in «Atti e memorie dell'Arcadia», s. III, v. VII, f. 2° (1978), pp. 43-71].

³⁹ E poco più sotto, analizzando il problema dell'incostanza della grafia, il Vigolo non si domanda se essa rifletta una volontà del Belli, ma piuttosto se risponda a variazioni connaturate alla lingua intesa come dato esterno e istituzionale. «Potrebbe sorgere il dubbio — egli dice — che le differenze della grafia anteriore a quella “consolidata” riflettessero non tanto delle incertezze di scrittura del poeta, quanto “reali diversità” del dialetto, còlto in atteggiamenti mutevoli di pronuncia e di inflessioni».

⁴⁰ È il Belli stesso che ci autorizza alla congettura: la sua progressiva consapevolezza della natura non monolitica della sua materia sociale e linguistica dà forse conto della correzione che egli apportò nelle varie stesure della sua *Introduzione*, quando, definendo l'oggetto della sua poesia, passò dal peggiorativo popolaccio, perentoriamente determinato in senso sociologico oltreché ideologico, ai più generici *popolo* e *plebe*, che consentivano una più ampia ed articolata escursione “verticale” della stratigrafia sociale e culturale dei suoi personaggi-oggetto, per cui poteva svolgere ad esempio tutti i suoi esperimenti di «parlà cciovile», goffi tentativi di innalzamento linguistico verso modelli più prestigiosi. Le varietà gergali, “verticali” o idiolettiche (i linguaggi fisiologicamente difettosi o alterati da tic)

l'ipotesi è fondata, l'unificazione grafica precluderebbe la piena intelligenza di risvolti espressivi non sempre minimi.

Solo qualche esempio, scelto tra sonetti tardi, che avrebbero dovuto disporre di un sistema grafico ormai assestato⁴¹. Una prima «irregolarità» si riscontra nell'esordio del sonetto 2159:

Stammattina io discevo ar mi' padrone:
Sor conte, ma pperchè ste Su'Eminenze
Nun sanno antro arisponne che inzolenze

Al v. 3 l'edizione Vigolo "regolarizza" *sanno in zanno*; ma la sibilante può qui indicare uno sforzo di elevazione di linguaggio imposto dal prestigio sociale dell'interlocutore: ne dà convalida l'insolita inversione (*antro arisponne che* per *arisponne antro che*) e la correzione che il Belli apportò al v. 2 riducendo a forma più corretta il precedente idiotismo *Minenze*. Il fenomeno assumerà dimensioni vistose quando il destinatario del messaggio sia il papa; come nel son. 2162: nel discorso del popolano che parla in prima persona, i tentativi di depurazione linguistica, come *inzogno* al v. 10 (edizione Vigolo -ggn-), Seguitando al v. 12 (contro -anno) *Baffi, gnente e bisogno*, al v. 13 (contro *Bb-, ggn- e -ggn-*) sono comicamente frammisti a degradazioni di significante non meno che di significato (questa concezione gerarchicamente bassa del romanesco è naturalmente del Belli, che la manifesta in modo esemplare nelle ragioni con cui respinge l'invito del principe Gabrielli a voltare in dialetto il Vangelo⁴²). Così nel son. 2165 può darsi che sul *pòssi* (non -zz-) del v. 10 abbia esercitato la sua pressione "verso l'alto" il soggetto *er Papa*; il riguardo per l'interlocutore o il rispetto per il valore semantico del termine pronunciato può giustificare le grafie *signora* (in luogo di -ggn-) del son. 2193, v. 1: *signor'iddio* del son. 2196, v. 5; *Signor tale* del son. 2240, v. 3; il *signora* del son. 2208, v. 5 è residuo di una certa affettazione cui va ricondotto il termine *innamorasse*, presenza davvero eccezionale nel Belli, come s'intuisce dall'analisi delle sue varianti (in questo sonetto gli subentrò il più espressivo *incecali*); il papa può far sentire il peso della sua prestigiosa presenza anche quando sia oggetto del discorso: è il caso del son. 2166, in cui il linguaggio del popolano cerca di controllarsi in una forma a modo suo rispettosa o rispettabile che contrasta poi clamorosamente con l'irrispettosissimo contenuto del discorso: si riscontrano così le forme *va facenno* al v. 1 (ed. Vigolo *vva fascenno*), *Signore* al v. 2 (non -ggn-), *Senatore* al v. 3 (non Z-), *gran* al v. 6, *ce e rimore* al v. 7, *Roma* e

prevalgono su quelle "orizzontali", come il Belli precisa nell'*Introduzione* negando di aver a voluto porre in scena questo piuttosto che quel rione»; e nei sonetti il plurilinguismo orizzontale ricorre piuttosto a contaminazioni col francese o col latino.

⁴¹ Non sempre dichiarate sono le correzioni che Vigolo opera alla grafia dei manoscritti: i campioni qui proposti, perciò, sono desunti per comodità di controllo dalla sezione di sonetti di cui si offre il testo critico.

⁴² Lettere cit., p. 378.

mascellaccio al v. 8, *Capotori* al v. 10 (contro *gg-*, *sce*, *rr-*, *Rr-*, *mm-*, *Cc-*). Non va forse escluso che i continui alleggerimenti fonici riscontrabili in *L'inzogno d'una ragazza* I, (son. 2219, vv. 4, 9, 14) appariranno funzionali all'ambigua chiave giustappositiva del sonetto, in cui la scoperta allusione oscena che traspare da ogni verso, si maschera dietro il linguaggio ingenuo e tutto metaforico (una metafora facilmente decifrabile ad ogni nuova immagine) della narratrice: violentando questo linguaggio a suo modo anche linguisticamente castissimo, si rischia di rompere il serrato gioco fra riserbo espositivo e priapismo sostanziale su cui poggia il sonetto. Di altre sfumature espressive legate all'uso grafico converrà far cenno (e con prudenza) solo in nota⁴³. Del resto il Belli non rammenta esplicitamente nell'*Introduzione* che la presenza delle geminazioni «va soggetta a capricciose eccezioni» sicché «se ne mostrerà la pratica ai debiti incontri»?

In conclusione, pur non potendosi escludere l'ipotesi che il Belli avrebbe potuto rivedere la veste grafica di molti suoi testi, varie ragioni di carattere filologico e stilistico persuadono a rispettare la grafia serbata dagli autografi. Di qualche lecito ammodernamento nel regime delle maiuscole, si dovrà rendere conto in apparato⁴⁴.

⁴³ Il prestigio semantico della parola pronunciata può avviare la pronuncia verso forme più decantate: avremo così *binidizion* e *messe* (non *bb-* e *mm-*) al son. 2164, vv. 9 e 11; ancora *messa* nel son. 2184, v. 11; *avé magnato* (non *-ggn-*) *la particola* al son. 2182, v. 13, e *magnà er cibborio* (non *-ggn-*), *ivi*, v. 14; *giorno* (non *gg-*) *de quaresima* si legge nel titolo del son. 2221, dove troviamo forme foneticamente alleggerite anche ai vv. 4, 5, 6, 10 e 11. Una riprova e *contrario* dell'uso espressivo di «irregolarità» grafiche, è reperibile anche nelle forme insolitamente appesantite che l'edizione Vigolo tende a normalizzare: è il caso del son. 2192, dove egli scrive *Allora quarche ccosa l'ha da dì* contro il *cquarche* del manoscritto: la correzione, motivata dal fatto che *cquarche* non è preceduto da parola monosillaba o uscente in vocale accentata, riduce tuttavia l'energia fonica di cui abbisogna il concitato eloquio nel cui contesto è incastonata la frase. In altri casi la geminazione pare adempiere un preciso ufficio come nell'esclamatorio v. 5 del son. 2180: *Co cquer* (edizione Vigolo *q-*) *nasetto a bbecco de polastro!* o nell'accentato inciso del son. 2211, v. 13 *tiéllo ssicuro*, (contro *s-*); od il risentito v. 5 del son. 2234: *Già cche mme vo llassà* (ed. Vigolo *l-*) *mme lassì puro*. Ingentilimenti grafici potrebbero essere determinati dal contatto della prestigiosa autorità del latino come nella solenne chiusa del son. 2158 (*Sicutéra in principio e nunche e peggio*, contro *nn-* e *pp-* dell'edizione); ovvero possono sottolineare la personalità del parlante, che nel son. 2230 cerca di raffinare la dizione nel momento in cui vanta i suoi requisiti genealogici (*Lei sappi che mi' padre era sargente*, non *mmi'*). Oserei persino avanzare il sospetto che il tono dimesso del son. 2190 comporti l'alleggerimento grafico del titolo (*La bona vecchiarella*, contro *bb-* dell'edizione).

⁴⁴ Belli scrive maiuscole parole come «Monno» (son. 165, v. 1; son. 684, v. 8 ecc.) o «Morte» (son. 729, v. 2; son. 774, v. 14 ecc.), e per contro rende spesso nelle esclamazioni, minuscoli «dio» (son. 304, v. 12; son. 329, v. 11 ecc.); maiuscolo l'«Orefisce» (son. 11, v. 12) e minuscolo il fiume «giordano» (son. 331, v. 11) e così nel sonetto 329 al maiuscolo «Vemaria» del v. 8 si oppone il minuscolo «pascua» del v. 11; «San» e «san», «Cardinale e «cardinale» si alternano capricciosamente. Una scelta conservativa, ostica al lettore moderno,

Costituzione del testo e degli apparati

La costituzione del testo critico serbato dagli autografi belliani, quasi sempre in testimone unico, non costituisce di per sé un problema filologicamente complesso.

S'è detto che i testimoni rappresentati dalle stampe anteriori all'edizione Salviucci, clandestine o non autorizzate dal Belli, e dai manoscritti apografi dispersi in raccolte private, non sembrano risalire a diverse redazioni d'autore, ma riflettono piuttosto varianti di tradizione tipicamente "orizzontale", avviata forse dalle recitazioni dei sonetti che il poeta stesso era solito fare mnemonicamente o no. Alcune citazioni a memoria del Belli relative ai suoi sonetti non sono del resto esattissime; ma sappiamo con quanta energia egli rifiutasse come proprie redazioni alterate dei suoi versi⁴⁵. Per la costituzione del testo si tiene conto perciò solo dei testimoni autografi assumendo nei pochi casi in cui si disponga di più copie, la redazione seriore; la copia preparata dal Belli per la raccolta sarà privilegiata nei confronti della copia di donazione con grafia allegerita; nella massima parte dei casi, rappresentati da un teste unico, sarà assunta la lezione ultima; i rari casi di variante alternativa e altre questioni particolari sono segnalati di volta in volta.

Nella prima sezione, relativa ai sonetti anteriori al 16 novembre 1846, compaiono i soli apparati: non era infatti economico riprodurre una quantità di testi sproporzionata alla esigua mole delle correzioni. Il lettore riferirà dunque gli apparati al testo dell'edizione Vigolo (al cui numero d'ordinamento rinvia la cifra di richiamo), non scordando le avvertenze che si sono proposte circa la grafia. Al testo del Vigolo si dovranno preventivamente applicare alcuni emendamenti raccolti in una tavola anteposta agli apparati della prima sezione. I sistemi di rappresentazione dell'apparato coincidono con quelli usati per la seconda sezione, relativa ai sonetti posteriori al 15 novembre 1846, esposti più sotto.

Non si sono segnalate le correzioni puramente grafiche, non sempre con sicurezza identificabili, e che avrebbero soffocato le altre varianti linguistiche (non si è dato *ogni* > *ognni*, ma *osteria* > *ostaria*), di punteggiatura, etc.

Nella seconda sezione, relativa ai sonetti posteriori al 15 novembre 1846 e serbati, come si è detto, da minute autografe, il lettore troverà il testo, secondo la grafia⁴⁶ e la lezione seriore accertabile sugli autografi, l'apparato critico, e una nota filologica all'apparato.

non pare in questo caso riflettere particolari risvolti espressivi, quali possono invece risiedere nelle scelte interpuntive.

⁴⁵ Per i "lapsus" mnemonici del Belli, si vedano le nostre note fra gli apparati della prima sezione (sonetti anteriori al novembre 1846). Per le proteste del Belli contro la corruzione testuale cui eran soggetti i suoi testi, cfr. *Le lettere* cit., vol. I, p. 345.

⁴⁶ L'apostrofo che il Belli sovrappone alla *c* della particella *ci* davanti (e unita) alle forme del verbo avere (*ciò, ciavemo* ecc.) è stato reso con un apice (*ciò, ciavemo* ecc.).

Nell'apparato abbiamo distinto due gruppi di varianti: sostitutive ed evolutive. Il primo gruppo (varianti sostitutive) registra quelle varianti che hanno rappresentato una prima compiuta fase redazionale, cui ne è subentrata - e sia pure, come *sempre* nel nostro caso accade, a distanza minima di tempo - un'altra diversa, parimenti compiuta. Queste varianti sono collocate fuori parentesi, dopo la lezione seriore riportata per chiarezza di richiamo, e da essa separata dal segno:]. Quando la correzione non riguarda una porzione di verso, ma il verso intero, il solo numero di verso funge da richiamo, intendendosi ovviamente come lezione seriore il verso intero dato nel testo.

Il secondo gruppo (varianti evolutive) raccoglie quelle parole o gruppi di parole che furono sostituite prima del completamento del verso, e che non rappresentano perciò un primo stadio compiuto, ma una provvisoria ipotesi negata prima che confluisse in un verso concluso. Le varianti sono state racchiuse in parentesi quadra e anteposte alla lezione che le sostituì. L'accorgimento tipografico intende evidenziare la natura precaria di queste varianti, tentativi isolati e momentanei sfociati in altre soluzioni ancor prima di organizzarsi in verso. La distinzione ha carattere eminentemente teorico, separando abbozzi di lezione (varianti evolutive) da lezioni compiute e sostituite solo dopo il loro pur provvisorio "consolidamento"; non intende invece istituire due categorie di correzioni cronologicamente differenziate, od operate in momenti ben distinti, essendo minimo lo scarto temporale tra lezione sostituita e sostitutiva; sul piano empirico evita al lettore di ricostruire compresenze fra lezioni o stati elaborativi che non si verificarono. Ad esempio (son. 2160, v. 9) *Ma sto discorzo*] *Pe sti discorzi* significa che esistette una lezione *Pe sti discorzi che le tiè l'abbate* poi sostituita da *Ma sto discorzo che jje tiè l'abbate*, mentre nel son. 2190, v. 3 [*E io*] *E jje* significa che non esistette mai, se non nell'inaccertabile intenzione del Belli, una lezione *E io lo dico sempre a mmi' sorella*, poiché la correzione avvenne prima della prosecuzione e del completamento del verso.

Naturalmente varianti "in rigo" si debbono considerare le lezioni cassate e sostituite ancor prima di essere scritte per intero: quando il loro senso è perspicuo, si sono lasciate tronche; ove è parso utile, si sono invece scritte per intero, ponendo tra parentesi uncinata il completamento congetturato (son. 2162, v. 3: *La sapeva Gri<gorio>*).

Ad altre necessarie distinzioni (come l'identificazione di varianti operate a "struttura aperta", cioè di correzioni che pur non essendo "in rigo" avvennero sicuramente prima che il sonetto fosse ultimato) è demandata la nota in calce a ciascun apparato.

Un tipo particolare di varianti è costituito dalle "rime a priori" o precoci, parole o gruppi di parole che il Belli usava porre in rima prima di stendere il verso, secondo un procedimento che la c. 1198 v. ha esemplarmente fermato quand'era ancora *in atto*⁴⁷. Tali rime "precoci" poterono essere confermate oppure

⁴⁷ Ms. 688, c. 1198 v. (cfr. il facsimile in *Studi cit.*, tav. 56).

modificate totalmente o parzialmente al momento di completare il verso. Esse sono state poste in apparato tra parentesi quadre, ad indicare la loro natura frammentaria, e precedute dai due punti (:) come segno di rima. Delle “rime precoci” integralmente confermate, si dà cenno solo nella nota in calce a ciascun sonetto.

Ridotta infatti la costituzione del testo e dell'apparato a fatica solo paleografica, peraltro aggravata dalla puntigliosità della penna belliana nel cassare la lezione decaduta, la preoccupazione filologica più urgente era quella di individuare con esattezza i vari strati sincronici dell'elaborazione belliana. La caratterizzazione cronologica ha perciò prevalso sulla designazione topografica delle varianti, più frequente nelle edizioni correnti, ma che qui avrebbe inutilmente appesantito l'apparato. Il lettore, nella sezione dei sonetti di cui si dà il testo completo, troverà una nota esplicativa dell'apparato, che la nota stessa dovrebbe integrare fornendogli, per così dire, la mappa cronologica dell'elaborazione correttoria.

Quando la lezione definitiva è stata conseguita attraverso una serie di tentativi successivi, abbiamo utilizzato il segno > ad indicare la direzione dell'*iter* correttorio, all'interno del quale permane valida la distinzione tra varianti “in rigo” (entro quadre) e no (fuori di quadre). Forme miste o complesse di correzione hanno suggerito un frequente uso di didascalie, contrassegnate dal corsivo.

L'apparato permette dunque di desumere la successione cronologica interna al verso, mentre ai rapporti temporali tra verso e verso è riservata la nota in calce.

Le lezioni di incerta decifrazione sono state contrassegnate con asterisco, mentre in nota si è dato di volta in volta ragione delle congetture, avallandole dov'era possibile con eventuali riscontri con altri luoghi belliani. Laddove la lettura-congettura non è stata effettuata, abbiamo posto la sigla *ill.* o, in caso di illeggibilità parziale, dei puntini approssimativamente sostitutivi del numero delle lettere per segnalare l'entità maggiore o minore del frammento illeggibile.

La nota in calce mediante un apparato formalizzato dà anzitutto conto delle divergenze di lettura del manoscritto rispetto all'edizione Vigolo e delle divergenze tra il testo qui proposto e l'autografo, ed accompagna ove necessario gli emendamenti con una breve discussione⁴⁸. Abbiamo segnalato ogni

⁴⁸ Non si segnalano ovviamente le differenze dovute al diverso sistema grafico applicato dal Vigolo, bensì tutti i luoghi in cui l'ed. Vigolo si discosta dal ms. senza darne notizia in calce. Non registriamo di volta in volta le differenze di accentazione tra ms. ed ed. Vigolo: basterà premettere qui che il Belli usò solo l'accento circonflesso (raro, e quasi sempre per esprimere suoni aperti) o l'accento grave (che esprime sia suoni aperti che chiusi): nella nostra edizione quest'ultimo è mutato talvolta in accento acuto per guidare la corretta pronunzia e per evitare casi di omografia (ed es. *sò* “io so” ma *só* “io sono”). Nell'apparato alla sigla *Vig.* seguono le lezioni dell'ed. Vigolo da cui il nostro testo si discosta; alla sigla *Ms.* le lezioni dell'autografo che si è ritenuto di emendare. L'eventuale commento è contrassegnato dal corsivo.

divergenza di punteggiatura, tranne l'omissione - costante nei manoscritti, e da noi rispettata - delle virgolette che l'edizione Vigolo introduce per quelli che ritiene «discorsi diretti». Anche i risvolti stilistici del provvedimento meriterebbero qualche attenzione: infatti il sonetto del Belli prevede spesso la mediazione di un popolano-narratore; e il discorso di terzi che egli riproduce è sempre sostanzialmente una *oratio obliqua* soggettiva, deformata, del tutto aliena dalla rigorosa fedeltà della citazione che pertiene normalmente al discorso diretto tra virgolette (alcuni dei più divertenti *pastiches* trovano luogo in questi discorsi ri-prodotti.) Tale sorta di “discorso libero diretto” rifugge la forma più complessa dell'indiretto nel quadro di una continua ricerca di un grado linguistico elementare che si manifesta, oltre che sul piano lessicale, anche su quello sintattico, dove le correzioni tendono costantemente ad abolire l'ipotassi. Verrebbe quasi voglia, ricordando un bel saggio di Leo Spitzer, di parlare di «guillemets qui changent le climat poétique d'un texte». Non è qui il caso di accennare ai risvolti direi quasi ideologici della necessità di ricondurre il testo belliano alla sua fisionomia di monologo di un popolano-narratore: è certo in base a questo dato che Belli può respingere l'accusa di «nascondersi perfidamente dietro la maschera del popolano» per «prestare a lui le *proprie* massime e i principi *suoi*»⁴⁹.

Segue l'indicazione del testimone (o dei testimoni) che reca la minuta del sonetto in questione: le carte citate si riferiscono, salvo diversa indicazione al ms. VE 688 sopra indicato; non si riportano le correzioni apografe che i curatori dell'edizione Salviucci operarono direttamente sulle carte belliane.

In appendice alla nota abbiamo riportato tutti gli appunti tematici o fraseologici, proverbi, motti, abbozzi di verso o di più versi che possono essere considerati un primo spunto del sonetto ed essere comunque a lui correlati⁵⁰. Il lettore potrà comodamente disporre di un dato che, se non rappresenta un primo capitolo della storia stilistica del sonetto, ne costituisce in qualche modo una preistoria non inutile alla piena intelligenza della genesi della poesia belliana.

Congiungendo idealmente con l'edizione vigoliana, graficamente riveduta, la tavola degli emendamenti e l'apparato ragionato delle correzioni, il lettore può disporre, se è lecita l'espressione, di un'edizione critica “virtuale” dei sonetti del Belli che consente la lettura della loro storia elaborativa: e se restauri futuri potranno proporsi, essi paiono concernere il livello “esecutivo”, emendando il refuso, inevitabile, o il luogo singolo, più che i criteri o l'impianto generale. Il testo proposto confida perciò di offrire le garanzie critiche di cui ormai si giova il *corpus* romanesco belliano: salvo l'improbabile ritrovamento di alcuni sonetti romaneschi sicuramente smarriti⁵¹, può infatti considerarsi filologicamente risolta la questione di un testo per cui si dispone della lezione degli autografi e

⁴⁹ [Si confronti a tal proposito il saggio che segue].

⁵⁰ R. Vighi, *Belli* cit., pp. 63464. La citazione si serve della sigla BRom seguita dalla cifra araba che contrassegna ciascun appunto nell'edizione citata.

⁵¹ Cfr. E. Vergara Caffarelli, *Prefazione a Li morti* cit.; E. Colombi, *Bibliografia* cit., pp. 95-6.

dell'apparato delle varianti d'autore (lo studio delle varianti tradizionali potrà semmai chiarire la vulgata del manipolo di sonetti diffusi contro la volontà del poeta, e secondo una lezione da lui disconosciuta). Situazione privilegiata, e che per altri autori di non minor rilevanza ancora si desidera.

(1973)

STILE E IDEOLOGIA NELL'ELABORAZIONE DEI SONETTI

Nella monografia di ogni rispettabile scrittore, di norma, si trova una rubrica dove è scritto: la fortuna dell'opera. Non così per Giuseppe Gioachino Belli, che, ad ennesima conferma di un particolare destino certo «anormale», se non maledetto, potrebbe intitolare quello stesso paragrafo: la sfortuna dell'opera. Il credito del Belli si articola sul registro critico come su quello filologico, con una coesistenza forse non casuale: ieri il ritardo del riconoscimento perdurato troppo a lungo (gli furono anteposti Pascarella e persino Trilussa) faceva eco a una diffusione irregolare e adulterata dei testi; oggi all'assenza di una edizione critica, aggravata dalla disponibilità degli accurati autografi belliani, fa riscontro la precarietà di un ritratto dell'uomo e del poeta, lacerato tra interpretazioni contraddittorie, dove pare estendersi al campo degli esegeti, quasi per un misterioso contagio, la proverbiale sorte di *homo duplex* del Belli.

Del resto era il Belli stesso a indicare la correlazione tra il malassetto testuale e il fraintendimento ideologico della sua poesia: «Nessuno mi ha mai chiesto quei versi» e alludeva ad una arbitraria edizione del 1855, «a nessuno gli ho mai dati; e posso anzi dire con verità di non averli mai scritti, tanto li trovo deformati nel suo libro, e pieni di spropositi e di arbitrarie lezioni. Oltre di ché, seppure ho io mai composto qualche bagatella di quel genere, la ho fatta per mio solo capriccio e non per la stampa»¹.

E nel testamento del 1849 protestava solennemente: «Dichiaro finalmente che quella qualunque porzione de' ripetuti miei versi che per avventura sia di già conosciuta ed abbia in qualsivoglia guisa potuto circolare di voce in voce e di scritto in iscritto, viene da me ripudiata per mia opera, sia perché realmente (per quanto è a mia notizia) *va difforme da' miei originali*, e perché al postutto io

¹ Il passo è riferito a *Il fiore. Strenna poetica italiana, compilata da U. M. Solustri per l'anno 1855*, Roma, che contiene due sonetti italiani e uno dialettale del Belli, ed è tratto da una lettera al Solustri del 24 gennaio 1855 (cfr. G. G. Belli, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, 1961, vol. II, p. 345; il corsivo è nostro).

nego di riconoscere lavori da me fatti per solo capriccio e in tempi di mente sregolata, i quali si oppongono agl'intimi e veraci sentimenti dell'animo mio»².

Al di là di pentimenti senili o del vezzo epigrammatico («Quem recitas meus est, o Fidentine, libellus: / sed male cum recitas, incipit esse tuus»), il Belli raccomandava dunque la corretta risoluzione del problema filologico come condizione assolutamente preliminare ad un lecito approccio ai suoi testi.

Non converrà far cenno, in questa sede, che dei termini più elementari in cui si pone il problema belliano al moderno editore.

Disponendo degli autografi, il suo compito non consisterà tanto nella determinazione del testo ultimo - fatica quasi meccanica - quanto nella ricostruzione dinamica della sua storia interna. La tradizione a stampa in vita del poeta è assai scarna: un solo sonetto pubblicato col verosimile beneplacito del Belli, altri ventidue a sua insaputa, e secondo lezioni difformi dagli autografi; cinquantuno ne recò un'edizione alla macchia, quasi certamente del 1864³. Infine la prima cospicua raccolta di sonetti romaneschi, curata dal figlio Ciro e da alcuni amici del Belli, sulla scorta di autografi, ma talmente manomessa da una prudentissima censura preventiva da costituire un divertente e impareggiabile "pezzo" per un'antologia del cattivo gusto, o un documento eloquente del (mal) costume civile e letterario di un ambiente e di un'epoca: non certo un testimone usufruibile per la ricostruzione della vicenda testuale⁴. La prima edizione completa del Belli, e condotta sugli autografi, si deve a Luigi Morandi⁵: quella

² Le lettere cit., vol. II, p. 281 (corsivo nostro). Il brano si legge, in facsimile, anche nei miscellanei Studi belliani, Roma, Colombo, 1965, tav. 57.

³ Cfr. L. Jannattoni, *Clandestinità dei sonetti belliani*, in *Studi cit.*, pp. 472-85, cui si rinvia per una bibliografia della saggistica sulle prime stampe (p. 478); ma si ricorda, dello stesso, *G. Belli. Bibliografia dei sonetti romaneschi*, Roma, 1950, e inoltre: E. Colombi, *Bibliografia di G. G. Belli dal 1813 al 1866*, Roma, 1958, e R. Vighi, *I ventitrè sonetti stampati durante la vita del poeta*, in *G. G. Belli. Miscellanea per il centenario*, Roma, 1963, vol. II, pp. 116-20.

⁴ Poesie inedite di G. G. Belli romano, Roma, Salviucci, 1865-1866, voll. 4. Sulle alterazioni testuali e strutturali dell'ed. Salviucci, che estrapolò un'arbitraria antologia di 797 sonetti, cfr. L. Silori, Le edizioni dei «Sonetti» di G. Belli, in «Belfagor», VII (1953), pp. 304-24 (in particolare pp. 304-8) e G. Vergara Caffarelli, Il travestimento dei Sonetti nell'edizione Salviucci, in *Studi cit.*, pp. 667-712. Andrà qui ricordato che le correzioni di chi curò l'edizione (Ciro Belli, Francesco Spada, Luigi Ferretti e mons. Vincenzo Tizzani) furono apposte sugli stessi autografi, con lapis o pennini impietosi.

⁵ I sonetti romaneschi di G. G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo, a cura di Luigi Morandi, Città di Castello, 1886-1889, voll. 6. Nella Prefazione il Morandi rielabora il saggio apparso sulla «Rivista contemporanea nazionale italiana» gennaio-marzo 1869 e poi premesso alle antologie *Sonetti satirici* attribuiti a G. G. Belli, Sanseverino Marche, 1869 e *Duecento sonetti*, Firenze, 1870. A merito del Morandi va ascritto il rispetto della corretta grafia belliana, poi semplificata in varie edizioni, e il corredo di un denso commento storico-erudito, fondamentale per l'esegesi successiva; a suo demerito l'uso dei puntini per mascherare le four letters words (secondo un malvezzo protrattosi anche in tempi più recenti), e l'istituzione del sesto volume, dove furono confinati come in ghetto — e alterando l'ordinamento cronologico — i testi «sconvenienti» (quattordici dei quali vennero senz'altro espunti). Naturalmente il

più recente e fondamentale a Giorgio Vigolo⁶. Tra le due, il ritrovamento di centoventun sonetti⁷. E non pertiene a questa sede estendere la menzione ad altre edizioni belliane, parziali e non.

Singolare è la situazione dei manoscritti⁸: gli autografi dei sonetti, serbati alla Biblioteca Nazionale di Roma, presentano i testi anteriori al 16 novembre 1846 in belle copie, con ritocchi e correzioni non più che sporadici; i sonetti posteriori a tale data, al contrario, sono conservati in minute costellate di rifacimenti e varianti. Inoltre nei numerosi appunti del Fondo Belli della Biblioteca Nazionale son reperibili frammenti e abbozzi di sonetti romaneschi, che ne costituiscono non di rado la preistoria, se non una vera protostoria⁹. La tradizione apografa, ancor mal nota e dispersa tra le mani di privati, andrebbe anche essa meglio esplorata, non tanto con la speranza di restaurare stadi redazionali diversi dall'autografo eppure d'autore, secondo suggestive ipotesi già deliberate¹⁰, ma piuttosto per ricostruire, tra le vie d'una bizzarra circolazione clandestina un capitolo di storia della cultura, anche in senso geografico, di cui il dedicatario di questo piccolo omaggio, maestro di tante cose, è maestro *in primis*¹¹.

Resta il fatto che il tesoro di materiale che racchiude la vicenda elaborativa dei sonetti belliani permane affidato agli autografi: la delusione per la latitanza ormai irreparabile delle minute anteriori al '46, è pur compensata dalla ricchezza

tomo riscosse un insolito successo editoriale: ne curò una ristampa G. Raya (Catania, 1928), una trascrizione M. Dell'Arco (Roma, 1964).

⁶ I sonetti di G. G. Belli, Milano, 1952. Il saggio introduttivo del Vigolo fu riedito a parte, con paragrafature e appendici (Il genio del Belli, Milano, 1963). Per la sua edizione, che resta tuttora lo strumento fondamentale per l'approccio al testo belliano, il Vigolo, con scelta motivata alle pp. CLXV-CLXXVI, uniforma sistematicamente la grafia in base ai criteri «definitivi» cui il Belli approdò nella fase più matura: chi scrive si propone di discutere in altra sede la legittimità filologica (e le violazioni stilistiche) di tale soluzione: i testi citati nel presente intervento rispettano, comunque, la grafia degli autografi.

⁷ Centoventun sonetti romaneschi ritrovati e commentati da Pio Spezi, a cura di E. Vergara Caffarelli e G. Ansaldi, Roma, 1944. Riediti con grafia semplificata a cura del Vergara Caffarelli (Li morti de Roma, Milano, 1949). Sul fortunoso ritrovamento cfr. una nota dello Spezi sulla «Nuova Antologia», marzo 1933, G. Ansaldi, La scoperta dei centoventun sonetti inediti, nella miscellanea G. G. Belli, Roma, 1942, pp. 255-9, e la Prefazione del Vergara Caffarelli a Li morti cit.

⁸ Per una storia delle carte belliane cfr. G. Danni, *Belli e la sua epoca*, Milano, 1967, vol. I, pp. 1-77. Per una rapida descrizione del Fondo Belli della Biblioteca Nazionale di Roma, cfr. L. Felici in *Studi cit.*, pp. 789-92, e il catalogo per la *Mostra di manoscritti e lettere autografe di G. G. Belli nel 150 anniversario della sua nascita* curato da E. Colombi, Roma, 1941.

⁹ Gli appunti belliani sono editi a cura di R. Vighi (*Belli romanesco. L'Introduzione, gli appunti, le prose, le poesie minori*, Roma, 1966).

¹⁰ Cfr. R. Vighi, *L'importanza delle varianti tradizionali in una raccolta clandestina di sonetti*, in *Studi cit.*, pp. 489-521.

¹¹ [Il presente saggio compare infatti nella miscellanea di *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti* Milano-Napoli, 1973].

di dati e di varianti relative all'ultimo centinaio di sonetti. Fu dunque un'occasione perduta dal Vigolo, che per primo (se si eccettuano gli assaggi minimi del Castaldo)¹² introdusse tra le note della sua edizione un discreto gruzzolo di varianti, non aver costruito sistematicamente un apparato completo, e non aver soprattutto esteso l'inchiesta alle lezioni cassate del settore finale dei sonetti, superiori per rilievo quantitativo (e non solo) a quelle dei duemila precedenti.

Limiteremo gli *exempla*, nelle pagine che seguono, a due soli sonetti. *Er fatto de la fiffa* (2198) e l'anepigrafo con *incipit* «Io, per brio, saperebbe volentieri» (2169), provvisti entrambi (privilegio assai raro in questo Belli tardo e sospetto d'involuzioni non solo letterarie) di una vivace carica satirica e «progressista»: con il vantaggio didascalico d'un apparato quanto mai scarno. Conclamato l'uno a riprova della fede egalitaria del Belli, l'altro - di cui si dà qui di seguito il testo - punta la sua satira, che a una prima lettura pare univoca, sul consueto stupro d'un «contino», impeccabile «fijjo de famijja» coi capricci del caso.

ER FATTO DE LA FIJJA¹³

Lui, propio er mercordì de
carnovale,
La trova:... je tiè dd'occhio: je va 4
appresso:
L'arriva sur portone: ar temp'istesso
je parla: l'accompagna pe le scale:
Senza nemmanco dimannà er
permesso 8
Entra co llei: la tira p'er zinale:
Doppo tre ggiorni lei se sente male
Bbasta, è ssuccesso poi quer ch'è
ssuccesso. 11

E pperch'io sbattajjai doppo tre
mmesi,
Er zor Contino me mannò ssei scudi! 14
Voressi tu cche nu l'avessi presi?

Li pijjai perch'è un fijjo de famjgia:
Ma, ddico, sei scudacci iggnud'e ccrudi
Pe l'onore che ssò, povera fijja?

¹² G. G. Belli, *Sonetti romaneschi*, a cura di A. Castaldo, Roma, Garroni, 1913.

¹³ Nell'apparato si è ritenuto di distinguere dalle altre le varianti in rigo, cioè quelle lezioni cassate immediatamente e prima del completamento del verso: esse sono collocate tra quadre e anteposte alla lezione definitiva, che negli altri casi precede fungendo anche da

1 E accusì, ccome dico, j'annò appresso 2 trova:...] trova, occhio:] occhio, appresso:] appresso, 3 portone:] portone, 4 parla:] parla, [su ppe le scale] annotato in rima 6 llei:] llei, tira] pijja zinale:] zinale, 9 [fece chiasso] sbattajjai 11 [Volevi] Voressi 12 Li pijjai perch'è] Lo capisco ch'è

A un corretto intendimento delle varianti, s'impongono due avvertenze preliminari: 1) Le correzioni in calce a questo come ad altri sonetti, considerate *isolatamente*, si rivelano poco perspicue e persin minime, mentre correlate a un sistema di interventi analoghi, acquistano ben altra eloquenza e il conforto di una costanza quasi impressionante: si renderà pertanto necessario il rinvio a serie di varianti ancora inedite, e che chi scrive si propone di render note quanto prima¹⁴. 2) Il tempo di esecuzione delle varianti, operate man mano nel corso stesso della stesura, non consente la tradizionale collazione tra diverse e compiute redazioni, riconducibili a momenti d'esperienza e di poetica distinti e, in genere, cronologicamente differenziati; ma rinvia piuttosto all'origine stessa della creazione poetica - nel suo senso «poietico» -, a quelle scelte di fondo quasi preverbalì, e di cui la parola scritta ha serbato, a volte nel frammento di verso, persin nell'iniziale di una parola rimasta in penna, la traccia e i segni di alternative subito bruciate.

Provveduti di queste istruzioni, si scorra l'apparato in calce a *Er fatto de la fijja*: tolta la rima precoce del v. 4, che pertiene alla tecnica compositiva del Belli, che stendeva in un primo tempo le rime finali, con un procedimento esemplarmente bloccato in *flash* dall'abbozzo di *Un piggionante d'un piggionante*¹⁵; tolte altresì le varianti di punteggiatura, in direzione univoca di maggior scansione, con una funzione di «rallentamento» di lettura non certo involontario in chi sceglieva un metro concentrato e petrarchesco per eccellenza; tolti dunque questi dati provvisoriamente «marginali», restano solo quattro correzioni, che sono più propriamente quattro archetipi correttorii; esaminiamoli, in *climax* di consistenza: a) un ritocco morfologico, ma soprattutto linguistico al v. 11 (*volevi ? voressi*); b) una metafora più espressiva (*fesce chiasso ?*

richiamo (eccetto i casi in cui la correzione coinvolga l'intero verso: il richiamo allora è dato dal semplice numero). L'accorgimento tipografico intende evidenziare il carattere di precarietà che contraddistinse l'esistenza di tali lezioni, ed evitare che il lettore congetturi coesistenze tra parole o diverse fasi, che di fatto non si verificarono.

Questo sonetto, senza data, è conservato nel ms. VE 688 della Bibl. Nazionale di Roma, c. 1199v. Sul recto, la minuta del sonetto *Li panni stesi*, datato 25 gennaio 1847. Il rifacimento del v. 1, la cui prima redazione era *E accusì ccome dico, j'annò appresso*, è certo anteriore alla stesura del v. 2, che suona infatti: *La trova, je tiè dd'occhio, je va appresso*. La correzione di *pijja* in *tira* al v. 6 avvenne con probabilità per un'esigenza di *variatio* lessicale quando il v. 12 (*Lo capisco ch'è un fijjo de famijja*) fu rifatto in *Li pijjai perch'è un fijjo de famijja*.

¹⁴ [Cfr. ora *Le varianti autografe dei sonetti romaneschi di G. G. Belli*, in «Studi di filologia italiana» XXXI, 1973, pp. 247-359].

¹⁵ Son. 2195, del 23 gennaio 1847. Ms. VE 688, c. 1198v. Se ne veda il facsimile in *Studi cit.*, tav. 56, o in R. Vighi, *Belli romanesco*, Roma, 1966, tav. XIV.

sbattajjai) al v. 9; c) il rifacimento dell'inizio d'un verso, il 12, con implicazioni sintattiche e noetiche: *Lo capisco ch'è un fijjo ? Li pijjai perch'è un fijjo*, che comporta la variante (derivata e perciò fuori elenco) *pijja ? tira* del v. 6; d) il rifacimento dell'avvio *E accusi, ccome dico, j'annò oppresso ? Lui, proprio er mercordi de carnovale*. Difficile, di primo acchito, negare l'impressione di totale, sconcertante irrilevanza critica ai quattro ritocchi. Ma si correli la prima variante, *volevi ? voessi*, a una serie: *altro ? antro* (2177, 4), *paura ? pavura* (2162, 13), *carestia ? caristia* (2187, 14) e similmente *Cristina ? Crestina* (2245, 1), *quando ? quanno* (2200, 13), *la risorsa ? l'arisorta* (2162, 14), *voluta ? vorzuta* (2238, 9) e così via: tali varianti, e l'ultima in particolare, mettono in luce che il movente della correzione assunta in avvio, più che morfologico, è linguistico: si tratta, in breve, di sostituire il romanesco all'italiano. La medesima direttrice si riproduce all'interno della stratigrafia romanesca, e consiste nel progressivo spostamento verso forme foneticamente più discoste dalle corrispondenti in lingua: sarà il caso di *sindico ? sinnico* (2204, 2), *malatia ? ammalatia* (2181, 8), *bbuscasse ? abbuscasse* (2157, 8), *sii ringraziat'iddio ? aringraziat'iddio* (2245, 5) sino alla trafilata sintomatica *ecolomo ? ecolonomo ? ecolonimo* (2204, 3), con stacco progressivo dalla forma in lingua («eonomo»). E la ragione linguistica non s'esaurisce nella riscrittura più ortodossa della voce, ma s'esplica - massimalisticamente - nella sostituzione *tout court* di un termine italiano, o affine all'italiano, con altro privilegiato da un «più» di peculiarità fonetica dialettale (carattere tondo): due varianti del son. 2169, edito più avanti (*ffinti ? ffarzi*, v. 5 e *tutti li paesi ? l'antri paesi*, v. 2) richiamano rispettivamente 2171, 2 (*ffino ar ? inzin'ar*) e 2159, 3 (*ve sanno arisponne ? sanno antro arisponne*); la serie coinvolge 2227, 2 (*una notte ? una vorta*, variante - si noti - non necessitata semanticamente e anzi contraria alla tendenza belliana verso una maggior determinazione)¹⁶, o persino l'onomastica in 2178, 1 dove *Caterina* è ribattezzata *Crementina*; e via via *sorella ? commare* (2233, 10), *serva ? mojje* (2215, 10), *leva ? squajja* (2231, 8), *spiritoso ? gajjarduccio* (2186, 6), *ma cche sse cerca ? che vva ccercanno* (2188, 6) e analogamente *se scontorceva tutto ? se stava scontorcenno* (2183), o, con passaggio vistoso da lingua a dialetto, *padella ? tiella* (2200, 4). Non contraddiranno questa tendenza due varianti dei sonetti di cui si dà il testo: la sostituzione *pijja ? tira* (2198, 6) non riflette una scelta linguistica, ma è condizionata dal recupero di *pijja* nel rifacimento del v. 12 (*Li pijjai* ecc.); e d'altro canto la correzione *morto ? tanto* (2169, 1) tenderà solo a evitare un'ambiguità semantica (morto/molto). Il sospetto che la sopravvalutazione dei calcoli fonemati risalga a un'indebita sovrapposizione

¹⁶ Costante é, ad esempio, la precisazione numerica: *Semo NOI sole* (2178, 2) è corretto in *Semo in DUA sole*, come *Damoje un PAR de ggiori o TRE pe scrive* (2217, 10), diviene *Dajje TRE ggiori pe ppotella scrive*. *Ggnisempre* (2209, 5) si determina in *l'antr'anno (poi l'an passato)*; *quela sartora* (2208, 3) si puntualizza in *la su' sartora*, e *cquella llì* (2209, 3) viene con più certezza identificata in *Nnastasia*. E la causa dell'attrito tra due preti un poco dispettosi, prima vagamente accennata (*E ppe vviva de na scerta regazzata*, 2164, 3) non acquista altro e più malizioso sapore precisandosi in *Ma pe na scerta monichella obbrata?*

dell'occasionale esegeta è fugato dalle accurate pagine che il Belli riserva a quegli stessi fatti nell'*Introduzione*: il linguaggio del Belli, insomma, è il frutto di un'operazione costruita con tutta la pazienza, la perizia e le malizie del linguista, fino ai limiti di un calibrato "purismo" dialettale, lontanissimo della spontaneità e istintività care al mito romantico: la sua «discesa alle madri», per usare la suggestiva metafora del Vigolo, è, linguisticamente, molto più cerebrale che viscerale. E alla radice del diagramma linguistico ormai accertato Belli-Pascarella-Trilussa non sta solo il determinismo evolutivo della *langue* dalla Roma di papa Gregorio alla neocapitale dei «buzzurri» piemontesi, ma altresì una precisa scelta stilistica.

Va pur detto che nell'eziologia degli interventi correttori più sopra squadernati la ragione linguistica, se è preminente, non per questo sarà esclusiva: si veda l'altra variante-tipo del nostro apparato, *fesce chiasso ? sbattajjai* (v. 9), dove a movente della nuova lezione non andrà ascritto il vantaggio di una peculiarità fonetica (-jj-) ma una più marcata intensità d'espressione; così nella trafila *ho speso ? spennei ? ho sfranto* (2200, 5), se la preziosità linguistica (una preziosità "a rovescio" si intende, ché altra cosa è sciacquare panni in Arno e sporcarli in Tevere) prevale nella prima fase correttoria, tesa al rilievo di un tipico processo dialettale (ND ? nn), la lezione terminale risponde a esigenze più largamente stilistiche, alla definizione delle quali soccorre una enorme messe di varianti, tendenti tutte a una più vigorosa marca espressionistica.

E a densi raffronti schiuderebbero la via le ultime due varianti dell'apparato-prototipo.

Nella prima (v. 1: *E accusi, ccome dico, j'annò appresso ? Lui, propio er mercordì de carnovale / La trova ecc.*), oltre al passaggio dalla narrazione più tradizionale di questo *historicus* popolare, fondata sull'uso del perfetto *j'annò appresso* e quello da un inizio dimessamente colloquiale, o meglio di un colloquio già avviato (*E accusi*) ad una narrazione-rappresentazione intessuta sulla serie concitata dei presenti (*la trova... je tiè dd'occhio: je va appresso*) accentuata dalla precisazione cronologica (*propio er mercordì de carnovale*), è notevole l'espunzione dell'intercalare fraseologico *come dico*. Il dato è tanto più perspicuo se correlato ad altre analoghe eliminazioni di zeppe colloquiali (*nun fo pe ddi*, 2230, 10; *dimo la verità*, 2168, 1; *pe la parte mia* 2208, 13; *in quant'a me* 2207, 7 ecc.). L'avversione a tali formule intercalatorie getta più d'un'ombra sulla presunta e fin troppo vulgata "oggettività" belliana, quando sia intesa come mimesi naturalistica del parlato¹⁷.

L'ultima variante (*Lo capisco ? Li pijjai*) apre la prospettiva su un largo ventaglio d'interventi in cui il Belli, parallelamente a una serie di «degradazioni» linguistiche (il purismo dialettale), contenutistico-figurative (l'espressionismo belliano), sintattiche (ricerca di paratassi e stile nominale), tende a una degradazione, per così dire, gnoseologica, presentando la materia del suo

¹⁷ Quasi una dimostrazione *e contrariis* dell'avversione belliana per tali frammenti di parlato, sarà la loro insolita frequenza in contesti decisamente parodistici: cfr. G. Vigolo, *Il genio* cit., vol. II, pp. 192 sgg.

messaggio nella vergine e immediata oggettualità del dato, anteriore ad ogni mediazione della coscienza e all'elaborazione percettiva o conoscitiva del soggetto. Perciò l'implicazione psichica del «capire» cede alla elementarietà dell'azione (*pijjà*); altrove, se l'atto conoscitivo è inevitabile, acquista il peso d'una maggior fisicità (*Lo capisco ? me n'accorgo* 2187, 3): senza contare che anche dove *capisco* era solo riempitivo fraseologico (2187, 12), gli viene preferito *insomma*. L'elenco potrebbe prolungarsi, se non ci disviasse; basti far cenno che anche l'atto memoriale è espunto (*m'aricordo l'antr'anno la pavura ? m'abbasta l'an passato la pavura*, 2209, 5), che l'opinazione implicita nel verbo «parere» lascia costantemente luogo alla perentorietà dell'«essere» (2182, 8 e 11; 2172, 2, 2224, 13 ecc.), e che la tendenza contro la mediazione soggettiva si esplica anche grammaticalmente nel frequente passaggio dalla prima alla terza persona. Due casi per chiudere: in 2209, 2 la lezione *Cquà tte parlo sur serio e nnun cojjono*, metalinguistica qual'è, presupponeva una riflessione sul proprio linguaggio e dunque una netta autocoscienza; la nuova e mediana lezione *Te lo chiedo pe amore de Pio Nono* conservava l'atto soggettivo (*te lo chiedo*) ma lo pragmatizzava semanticamente, per approdare infine a *Fàmmelo, va', ppe l'amor de Pio Nono*, dove ogni residuo di soggettività era inghiottito dalla pura e imperativa evidenza dell'azione (*Fàmmelo*); in 2189, 5 si osservi questa trafila: *Da du' ggjorni io ce vedo una mammana ? je vedo annà ppe ccasa una mammana ? je va adesso pe ccasa una mammana*; il Belli iniziò ad affiancare all'atto soggettivo (*ce vedo*), l'azione reale vedibile e veduta (*je vedo annà*) che alla fine defenestrerà senz'altro la percezione mediatrice (*je va*).

La serie di varianti allineate in margine alla scheda *Lo capisco / Li pijjai* indica con sufficiente perentorietà che il realismo e l'oggettività belliana (formula abusata) nascono in virtù di una sapiente operazione di stile prima che da una scelta tematica o da una posizione ideologica. Ma resta ancora da dire che il passaggio da *capisco* a *pijai* è pur sempre un passaggio linguistico da una forma italiana o coincidente coll'italiano a una inequivocabilmente vernacola. Il discorso torna, forzatamente, alla alternativa *volevi/ voressi* e a quel purismo dialettale in base al quale, si noti, e non ad altro, il Belli differenziava sdegnosamente la propria operazione poetica da quella della precedente tradizione romanese.¹⁸

È chiaro, insomma, che tra il poeta e il suo messaggio sta lo spesso diaframma della lingua, che costituisce anche negli anni degli ultimi sonetti, dopo decenni di quotidiana frequentazione vernacola, una indubbia resistenza

¹⁸ Di qui l'accenno polemico dell'*Introduzione* contro «quanti il dir romanese vollero sin qui presentare in versi che tutta paesano la lotta dell'arte colla natura». In una nota al son. 412, d'altra parte, il Belli liquida il Carletti come scrittore in «male imitato vernacolo romanese»; quanto al Berneri è definito *tout court*, in una lettera del '38, «di pseudo-romanese memoria». Ma più indicativo è forse il rifacimento che il Belli operò, secondo forme più ortodossamente romanese, del *Pianto di Pasquino* del Giraud (cfr. R. Vighi, *Belli e Giraud*, in *Studi* cit., pp. 581-90).

del mezzo, e comunque una mèta d'arrivo, per così dire, e non una piattaforma di partenza.

Diventa allora capitale, non solo per l'accostamento stilistico al testo belliano ma anche per la corretta decifrazione del suo contenuto, la soluzione d'un quesito di fondo: quel dialetto, alla cui resa il poeta dedicava un'accanita attenzione correttoria, il filologo un paziente studio di grafia e di fonetica; quel dialetto che gremisce tanta parte degli appunti belliani da farlo sospettare come ragione fin prevalente nella genesi (concreta) dei sonetti, *che cosa rappresentava per il Belli?* Quali erano le sue idee linguistiche? Cosa differenzia quel *voressi* da *volevi*?

«Il parlar romanesco non è un dialetto e neppure un vernacolo della lingua italiana, ma unicamente una sua corruzione o, diciam meglio, una sua storpiatura»¹⁹.

Con queste parole il Belli ricusava nel 1861 l'invito del principe Gabrielli a voltare in romanesco l'Evangelio. La ragione? «La lingua abbietta e buffona de' romaneschi» non era utilizzabile, data l'intrinseca e ontologica degradazione, per la versione di un «soggetto sì grave» poiché non «riuscirebbe ad altro che ad una irriverenza verso i sacri volumi».

Certo, il livello cronologico della lettera al Gabrielli, assai tardo, e tardissimo se correlato agli anni della produzione dialettale, potrebbe indurre in sospetto, se non soccorresse il riscontro con analoghe convinzioni dell'*Introduzione* circa quella «favella tutta guasta e corrotta», «lingua infine non italiana e neppure romana, ma romanesca»²⁰.

«Un dialetto, ed anche un vernacolo» proseguiva il Belli nella lettera «è indistintamente parlato da tutte le classi del popolo a cui appartiene, salvo l'uso promiscuo dell'idioma illustre in chi lo abbia appreso dalla educazione o dai libri. Non così del romanesco, favella non di Roma ma *del rozzo e spropositato suo volgo*». La costante valutazione negativa che il Belli proietta sul suo “oggetto” linguistico, bollato senz'altro come disvalore (ed in base, si noti, a referti sociologici, al disprezzo per lo strato sociale che in esso si esprime), gli conferisce sempre una funzione demistificatrice di ogni valore o «soggetto grave», ma comporta automaticamente una contemporanea dequalificazione del parlante, che il Belli tiene a distanza, in rapporto di non-identità.

Tale mediazione linguistica, in tutto il suo spessore, e la sua «opacità», non va mai dimenticata nell'accostarsi al testo belliano: il Belli, infatti, la sente costantemente come «altro» da sé - oggetto, si diceva - sia cronologicamente (non è la sua lingua di partenza, ma un risultato d'arrivo, perseguito quasi in laboratorio attraverso pazienti correzioni, necessarie *ancora* negli anni tardi), sia ideologicamente (come lingua risibile del «volgo spropositato»).

A riprova della identità solo grammaticale tra io scrivente e io narrante, tra il poeta e il suo personaggio linguistico, s'impone la rilettura di *Er fatto de la fija*,

¹⁹ G. G. Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, p. 377.

²⁰ Cfr. la citata ed. del Vighi, p. 20.

caso discretamente privilegiato poiché serba *al suo interno*²¹ le due direttrici polemiche dell'ironia belliana: se la sferzata principale, condotta per le quartine in modo relativamente serio e con *climax* al distico finale, è rivolta contro il «zor Contino» autore del sopruso (e fin qui la prospettiva belliana è tutt'uno con quella del narratore), essa si rovescia bruscamente nelle terzine, secondo il meccanismo comico consueto, contro la gretta moralità del padre vittima del sopruso, che esplode nel distico finale:

Li pijjai perch'è un fijjo de famijja:
Ma, ddico, sei scudacci iggnud' e ccrudi
Pe l'onore che ssò, povera fijja?

In cauda venenum: la prospettiva belliana, qui, evidentemente non coincide più con quella del suo narratore popolare, di cui i ritocchi dei vv. 11 e 12 avevan rilevato l'integrale dialettologia; l'esplosione dialettale del finale, con il marcato accumulo dei taglienti nessi *-jj-* del v. 12, sembra coincidere con la chiave di volta del sonetto «a doppio taglio», poiché la fase di ribaltamento a sorpresa è svolta proprio nell'ultima terzina.

Ma sarà possibile sorprendere dinamicamente, tra le varianti, il meccanismo ironico del Belli nel suo nascere e nel suo farsi? Si veda il secondo campione prescelto:²²

²¹ All'interno, s'è detto: che la contraddittorietà tematica corra infatti tra un componimento e l'altro, è perfino banale: e tuttavia ha suscitato la mal posta *querelle* tra i fautori di un Belli rivoluzionario — magari *malgré lui* — e i sostenitori del bieco reazionario. E se una giustificazione di tale oscillazione ideologica si vuol trovare, essa non andrà ricercata nel mutare delle persuasioni (poiché a seguire il filo dei sonetti giorno per giorno non sempre i conti tornano con quel diagramma sbrigativo di un Belli prima liberale e poi involuto), e neppure nel mutare gli umori di un carattere *naturaliter* (o, se si vuole, psicanaliticamente) portato all'incertezza e alla contraddittorietà, ma piuttosto nell'esigenza dialettico-retorica della variazione sul tema, o del cambio delle parti. Sta di fatto, comunque, che la «lacerazione» che conta, nel Belli, non passa tra questo e quel sonetto, e neppure, come gli studi più recenti van chiarendo, tra il poeta in lingua e il dialettale; ma passa piuttosto all'interno della sua poesia, e ne costituisce il costante presupposto psicologico e ideologico, ed insieme la cifra stilistica predominante.

²² Ms. VE 688, c. 1173r. Il sonetto, senza titolo, reca la data 9 gennaio 1847. L'ed. Vigolo (n. 2169) aggiunge una virgola dopo *loco* (v. 10); devono ritenersi scorsi di penna l'omissione della virgola dopo *Io* (v. 1) e *duchi* (v. 14) e l'iniziale minuscola di *rroma* (v. 5). Il Belli stese — secondo la tecnica consueta — le rime dei vv. 1-2 (*morto volentieri: tutti li paesi*), poi corresse i versi nella forma *Io saperebbe tanto volentieri / S'a Rroma (?) come che ogni ...*; cassò l'abbozzo del v. 2, corresse la rima «precoce» in *l'antri paesi*; cassò tutto e riscrisse i vv. 1-2 come da testo, abbozzando l'inizio del v. 3 *Come c'a Rroma*, che respinse (ma sarà ripreso nella prima versione del v. 5, *terminus ante quem* per questa correzione); annotò in fine del v. 3 *commannanti, bbaroni, marchesi*, cui prepose dapprima *sta pianara*, di lettura poco chiara ma ben congetturabile col raffronto ai sonn. 400, 785, 789 ecc.; dopo di che approdò alla forma definitiva, operando contemporaneamente anche sul v. 4: anticipò infatti dal v. 4 al v. 3 *prencipi*, retrocedendo *bbaroni*. La seconda quartina fu, al primo getto,

Io, per brio, saperebbe volentieri
 Si ccurre puro nell'antri paesi
 Sta fiumara de precipi, marchesi,
 Conti, duchi, bbaroni e ccavajjeri. 4

Perchè a Rroma, per brio, tra ffarzi
 vveri
 N'ho intesi tanti a mmentuà, nn'ho intes
 Che mmeno sò li moccoletti accessi 8
 Che ttengheno smorzati li drughieri.

È una gran cosa, pe cquer brio
 sagrato, 11
 De nun poté ffà un passo in gnisun loco
 Senza pijjà de petto un titolato!

Eh, Ppapa io, nun me faria 14
 confonne!
 Voria ridusce er monno a ppoc'a ppoco
 Tutto quanto in du' crasse: ommini e
 ddonne.

1 Io saperebbe morto volentieri; *poi* lo saperebbe tanto volentieri; *poi* Per brio ch'io *senza seguito*; *poi come da testo*. 2 [S'a Rroma (?) come che ogni] [Si cce sie] Si ccurre puro. *Annotati precocemente in rima* tutti li paesi, e *poi* l'antri paesi. 3 [Come c'a Rroma] [Sta pianara] Sta fiumara. *In rima precoce* commannanti, bbaroni, marchesi. 4 duchi, bbaroni] precipi, duchi 5 [Perché cquì a Rroma] Perchè a Rroma, per brio ffarzi] ffinti 7 Che mmeno sò li] Tanti nun zò li 9 brio] bio 12 Eh, Ppapa io] Eh, Ppapa io!; poi Pa<pa>, *lez. senza seguito*; *poi come da testo*. 13 A ppoco a ppoco *rima precoce*. 14 [Tutti in du] Tutto quanto in du'.

«Perchè cquì a Rroma tra ffinti e vveri, / N'ho intesi tanti a mmentuà, nn'ho intesi, / Tanti nun zò li moccoletti accesi / Che ttengheno smorzati li drughieri» e venne corretta come da testo. La prima terzina assunse l'assetto definitivo coi soli ritocchi di *bio* in *brio* al v. 9, ricollegabile alle correzioni dei v. 1 e 5, e di *Che nun possi* in *De nun poté* al v. 10. Della terzina finale abbozzò inizialmente la rima del v. 13 (*a ppoco a ppoco*), poi la completò come da testo, con un'oscillazione circa l'*incipit* del v. 11 (un intenzionale *Papa* rimasto sul foglio *Pa*, per l'immediato recupero della *lez. Eh, Ppapa io*) e un avvio alternativo del v. 14 (*Tutti in du'*) respinto in favore della prima scelta.

Il sonetto, a un primo approccio, pare imporsi come testimonianza delle istanze egalarie belliane; né mancano letture in tal senso²³. Ipotesi confortata da un appunto annotato sul verso del foglietto: «Privilegi di classi». Ma l'insolita frequenza dell'intercalare *per brio* ai vv. 1, 5 e, con variazione in crescendo, 9 (*pe cquer brio sagrato*) già induce i primi sospetti. S'è visto, a proposito dell'espunzione di *ccome dico* (2198, 1), quanto la strategia correttoria belliana sia decisamente ostile alle formule intercalatorie; lo spoglio dello schedario completo delle varianti svelerebbe un Belli perennemente preoccupato di evitar ripetizioni e zeppe.

La frequenza qui dunque non è gratuita né casuale: volutamente costruita con le correzioni dei vv. 1 e 5, è anzi la spia di un calcolato atteggiamento ironico del Belli verso il personaggio locutore che ricorda casi simili: così l'abuso di *buggero* e derivati, dilatato a infiniti significati dal parlante del son. 291, ne rende del tutto incomprensibile il gergo; e il record di frequenza (undici) delle forme *sarv'er vero* e *sto ppe ddi* nel son. 1687 riducono a sostanziale, ridevole afasia l'eloquio del protagonista.

L'atteggiamento ironico del Belli verso il malvezzo linguistico del parlante, già avvertibile nella costruita replica intercalatoria, emerge per un altro aspetto: la formula *per brio*, osserva il Vigolo tra le glosse della sua edizione, «è una doppia cesura eufemistica di *per dio*, poiché *pe bbio* è abbastanza frequente e l'interlocutore, mutandolo nell'ancor più educato e affettato *per brio*, con suono di pronunzia borghese, fa l'eufemismo dell'eufemismo»²⁴. Un eufemismo al quadrato, dunque: e tanto più vero perché l'ideale procedimento eufemistico, il Belli lo operò di *fatto* nella correzione del v. 9 (*bio ? brio*): correzione così insolitamente pudica da rammentare quei «bio» regolarmente sovrapposti a «dio» dalla penna censoria dei curatori dell'edizione Salviucci²⁵. Occorre altro, dopo questa curiosa sintonia tra il poeta e i suoi postumi famigerati editori, per comprovare l'intenzione sarcastica? Il meccanismo del sonetto è dunque, a suo modo, esemplare: il Belli affida alla bocca del personaggio un contenuto oggettivamente provocatorio (istanza egalarie), ma ironizza il parlante, ritraendo nel tic linguistico e nell'inibizione verbale l'impotenza psicologica di questo aspirante riformatore che esplose tutt'intera nel delizioso *adynaton* del v. 12: «Eh, Ppapa io, nun me faria confonne!». Una conseguenza capitale è: l'ironia sul parlante, portavoce della satira sociale, riduce e complica la portata oggettivamente eversiva del suo messaggio gettandovi l'ombra di un sorriso scettico e pessimista. L'ironia passa da una connotazione generica e lata al suo più preciso senso rettorico di significazione *e contrariis*, di “eironéia”, finzione:

²³ Ad esempio C. Muscetta, *Cultura e poesia di G. G. Belli*, Milano, 1961, p. 176; o E. De Michelis, *Belli e Manzoni*, in *Studi cit.*, p. 567 (poi in *Approcci al Belli*, Roma, 1969).

²⁴ E il Belli, in calce al son. 522, glossa *per bio* come «modo di giuramento elusorio della bestemmia».

²⁵ Si vedano i mss. VE 684 c. 539r., VE 685 cc. 581r., 610v., 639v. etc.

è un fatto carico di conseguenze per chi volesse decifrare l'ideologia belliana dall'enunciato letterale dei suoi sonetti²⁶.

Diviene allora risolvibile l'apparente conflitto tra l'esordio quasi naturalistico dell'*Introduzione* («Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma») e la smentita che il Belli aggiunse alcune battute dopo, rivedendo quel manifesto programmatico (anche la poetica ebbe le sue varianti!): «Io non vo' già presentare nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia». L'iniziale professione di oggettività andrà intesa, più che come *topos modestiae*, come un elegante espediente per dichiarare la non corresponsabilità ideologica tra lo scrittore e il suo personaggio, tra le sue idee e quei contenuti; di più, una guida alla retta decifrazione del suo messaggio col filtro dell'intento riposto, della sfaccettata polisemia. D'altronde, poche righe più giù il Belli stesso respingeva esplicitamente il sospetto che «nascondendomi perfidamente dietro la maschera del popolano abbia io voluto prestare a lui le mie massime e i principi miei, onde esalare il mio proprio veleno sotto l'egida della calunnia». In realtà di veleno il Belli aveva buona scorta, e forse più di quanto si creda: ma era un veleno in duplice direzione, per così dire, verso l'alto (il valore, il «soggetto grave» compromesso dal linguaggio) e verso il basso, verso il portavoce di quella lingua «abbietta e buffona», secondo il canone tradizionale della «parodia del villano».

Lo schema, tradotto in termini rudemente sociologici, trova una simmetria speculare in una trascurata paginetta dello *Zibaldone*: «Applichiamo questo venerando proverbio [*In medio consistit virtus*] ai tre generali ordini della società: nobili, cittadini, e plebe. *Il primo, io dico, ed il terzo, siccome estremi, somigliansi e sovente si confondono.* Qua rozzezza per istituzioni mancanti; là orgoglio per educazione fallace. Nell'uno la infedeltà del bisogno: nell'altro la rapacità della cupidigia»²⁷.

Ma può premere, molto più che non dedurre da questa ironia - non ambigua, ma ambivalente - la personale posizione ideologica del Belli, indagarne i meccanismi e le conseguenze stilistiche: esse si riassumono nella brusca contaminazione tra *stilus tragicus* e *comicus*, tra livello illustre ed infimo, ai fini di una comica e *reciproca* compromissione. Un esempio istruttivo, ancorché fragilmente ricamato su una situazione topica da commedia settecentesca, che rivive fresca in una bella lettera inedita di D'Annunzio²⁸, è il sonetto *L'appuntamenti su la luna*²⁹.

²⁶ S'imporrebbe, ad esempio, una rilettura più accorta e sospettosa dei sonetti «filosofici» del Belli, che sarebbero meglio definibili come sonetti del popolano-filosofo.

²⁷ *Lettere Giorn.* cit., p. 516.

²⁸ « ... J'ai soif. La nuit est limpide. Le dernier quartier de la lune monte, là-bas, vers le Baldo et son reflet dans le lac est presque rouge.

«Je la regarde, et je songe que vous le regardez: *c'est un étrange rendez-vous* » disait madame de Sévigné, qui se contentait de peu, de très peu.

Mais moi, j'ai envie de prendre la lune aux dents. Et je suis obligé de lui faire la révérence!

Quanno stavo a Ppavia cor padroncino
 Io m'acorze una vorta, anzi più d'una,
 C'upriva a mmezzanotte un finestrino
 E sse metteva a ccontemprà la luna. 4

Dico: che cc'è de bbello, sor Contino?
 Disce: tasci: nun zai la mia furtuna?
 Guardo quer che mo gguarda ir ber divino
 Cijjo de la contessa di Varbruna. 8

E ssiccome tra mmè e la cammeriera
 C'era quer <che> tra llui e la padrona,
 Che, nnerbigrazia, quarche cosa sc'era, 1
 1

Je fesce er giorn'apresso: dì un po',
 Oliva:
 Stanotte a mmezza-notte sta drondrona
 Che ccosa stava a ffà? Ddisce: dormiva: 1
 4

La prima direttrice polemica - ascendente - si risolve nello sbeffeggio della illusione platonizzante dell'innamorato (ovviamente nobile): né stupirà questo atteggiamento belliano, ben avvertibile tra i sonetti del famigerato «sesto» morandiano, e rilevabile anche nella tensione correttoria, se *innamorasse* lasciò luogo al più sprezzante *incecalì* (2208, 6), e se la «finezza» belliana nel lessico amoroso si esplicitava tutt'al più nel sostituire l'elegante metafora *ingabbia er franguello* al preesistente, prosastico *inzeppà l'uscello* (2187, 6): che è tutto dire! Il ruolo antitetico alla illusa figura del contino è affidato (naturalmente; o meglio: tradizionalmente) al servitore, che le due sole correzioni (*notte ? vorta*, v. 2, e *minchiona ? drondrona*, v. 13) ci presentano integralmente dialettofona³⁰. E qui s'innesta la seconda - discendente - direttrice satirica, fondata sul goffo tentativo del servitore di trascendere il proprio livello linguistico (*contemprà, ir ber divino / Cijjo*, dove si noterà anche la sfumatura dell'articolo *ir per er*). E il

Madame de Sévigné ajoute en ricamant: 'Je crois qu'il verra souvent *la lune a gauche* avec cete belle...' »

Così scrive il D'Annunzio in una lettera ad Angèle Lager del 5-6 maggio 1926, tolta da un carteggio inedito conservato al Vittoriale (APV; cfr. *Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale*, «Quaderni dannunziani», XLII-XLIII, vol. I, p. 424) che rappresenta una delle prove più persuasive della prosa — non solo francese — del poeta maturo.

²⁹ Son. 2227. Il testo segue il ms.; l'integrazione della lacuna del v. 10, ipometro, risale al Morandi, ed è accolta dal Vigolo senza altro cenno.

³⁰ Sulla «prospettiva servile» nel Belli, cfr. G. Vigolo, *Il genio* cit., vol. 1, pp. 130-1, vol. II, pp. 11à-7.

senso del comico, stridente ossimoro è sottolineato dalla rima tra *padrona* (semanticamente e linguisticamente illustre) e *drondrona*. L'ironia belliana funziona, come sempre, in duplice direzione: verso l'alto (ironia del Belli-servitore nei confronti del contino) e verso il basso (ironia linguistica del Belli-cittadino sul servitore).

Un caso simile: *Er furto piccinino II* (2183):

Mentre lli, in pied'in piede, er mi'
padrone
Riccontava sto furto a mmezza vosce,
Se stava scontorcenno un prelatone 4
E ss'ainava a ffà ssegni de crosce.

Disce: un prelato reo di tal' azzione!
Un di nojantri! Oh cquesta sì mmi cosce!
Oh cche pporco futtuto! Oh cche bbriccone! 8
Oh cche vvergogna! oh cche ddilitto atrosce

Ma cquant'è vvero er naso de San
Pietro, 1
Spesso chi rrajja sopr'all'antri, rajja, 1
Se bbutta avanti per nun cascà addietro.

E ccorpo der cudino de 'na sorca!,
Nun ze pó ddà che ssii coda de pajja 1
E tutt'affetto de camiscia sporca? 4

Bersaglio principale del sonetto è, ovviamente, l'ipocrita prelatone; ma il protagonista-narratore è pur sorpreso nei suoi spropositi (e in un elenco di *Spropositi* annotati dalla penna belliana c'è, appunto, «affetto per effetto», giusta il v. 14)³¹, nei suoi maldestri tentativi di elevazione mimetica nel riprodurre la parlata civile del prelato: e accanto a *nojantri* per *noantri*, ecco un *de* corretto in *di* (v. 5), un *me* in *mmi* (v. 6), mentre, con direzione antitetica e caduta plebea, *bbaron futtuto* diviene *pporco futtuto* (v. 7) ad indicare l'incapacità del narratore di mantenere il livello elevato del discorso riprodotto (o meglio ri-prodotto). La situazione linguistica romana infatti, come ha rilevato il De Mauro³² ma notava già chiaramente il Belli stesso, era ben singolare, e diversissima, *exempli gratia*, dalla milanese; il «parlà cciovile», presente in molti sonetti belliani, non esisteva se non come tentativo di contaminazione inventata di volta in volta, di mediazione artificiale tra i livelli discostissimi della lingua e del vernacolo plebeo.

³¹ R. Vighi, *Belli romanesco*, cit., p. 456.

³² Storia linguistica dell'Italia unita, Bari, Laterza, 1970 (1a ed. 1961), pp. 306 sgg.

Assai simile è il caso del sonetto 2163: *L'ariscombussolo der Governo*. Anche qui un servitore riferisce il discorso del padrone. Alcune varianti tendono a evidenziarne la radicale dialettofonia: *'na lista* diviene *un'infirzo* (v. 4), perfino la *frittata* divien *grostata* (v. 2), mentre il «purismo» dialettale si esplica nel passaggio dal neutro *fasceva 'na risata* a *schioppava 'na risata* (v. 6) e di *ne leggeva du' righe oggni bboccone* a *ne sciancicava un pezzo pe bboccone* (v. 5). Ma ecco che, nel riferire le parole del padrone, dopo un avvio riuscito di corretta elevazione linguistica (*Vergine bbenedetta addolorata*, v. 7), il relatore inciampa in contaminazioni vistose (vv. 9-11)

Ma cche ccosa si fotte ir Cardinale
Che nun j'abbasta di fregà ir civile,
Viè a rroppe li cojjoni ar criminale?

dove lo sforzo di mimesi «ciovile» (*si* corretto su *se*, *ir* per *er*, *di* corretto su *de*) contrasta col riaffiorare di un lessico inequivocabilmente proprio (*fotte*, *fregà*, *rroppe li cojjoni*). Non sarà lo stesso cronista dell'improbabile esclamazione papale di 1984, 9 («Noi però, grazziaddio, ce ne freghiamo») con debito rispetto del plurale maiestatico?

Ma è in proporzione all'altezza dei temi che i due corni dell'ossimoro, e dunque gli estremi della «doppia ironia», si sveleranno più manifestamente. La Scrittura, ad esempio, tema prestigioso per eccellenza, «soggetto grave» tra i gravi, è clamorosamente demistificata giusta le indicazioni fornite dal Belli stesso nella lettera al Gabrielli per lo scontro fra l'altezza della materia, avvertita come valore, e la bassezza della lingua, bollata come disvalore; ma, meno vistoso, vi coesiste anche un sorriso ironico verso il popolare divulgatore dell'«Abbibbia» a ristabilire l'equilibrio tra le due direttrici polemiche. Una Bibbia un poco apocrifa, dove Dio dice a Noè (928, 9-11):

Vierà allora un diluvio univerzale.
C'appett'a llui la cascata de Tivóli
Parerà una pissciata d'urinale

e nell'Eden così strilla (165, 12-4):

Ma appena c'a maggnà ll'ebbe viduti,
Strillò per dio con cuanta vosce aveva:
Ommi da vieni, sséte futtuti.

Questo curioso biblista, demistificatore a sua volta ironizzato, sfoggia impareggiabili *gaffes* storiografiche:

Ggesucristo entrò a sguazzo in ner Giordano,
E sse fesce cristiano, fedelone,
Cattolico, apostolico, romano

(972, 2-4)

immagini e metafore singolari:

Va' in paradiso si cce sò mminchioni!
Le sante sce se gratteno la fica,
E li santi fuscello e li cojjoni

(840, 12-4)

paragoni esilaranti:

San Giuseppe er padriarca chiotto chiotto
Se ne stava a rronfà ccom'un porchetto

(332, 2-3)

magari con un po' di confusione teologica, se fu «Ggesucristo» che «impastò er monno»

all'uso d'un cocommero de tasta

(165, 4)

La similitudine, per definizione, sarà lo strumento più adatto alla giustapposizione tra soggetto *tragicus* e stil comico. Nella celeberrima comparazione di *Er giorno der giudixzio* («E sta bbiocca sarà Ddio bbenedetto» 273, 9) soccorre veramente la fonte scritturale; ma non così per 1578, 12-4:

L'opera bbone, ecco che vvò er Ziggnore:
Chè Ggesucristo è ccome la sciovetta.
Cosa je piasece a la sciovetta? Er core,

Ecco un'Annunciazione insolita (329, 12-4):

Lei allora arispose ar Grabbiello:
Come pò èsse mai sta simir cosa
S'io nun zo mmanco cosa sia l'uscello?

L'irriverenza è davvero clamorosa, ed è superfluo notare lo scontro in rima *Grabbiello: uscello* (come scordare una rima portiana come *poetta: tetta*, non sfuggito all'attenzione del Contini?); ma, più sottile, va avvertita pure la «cojonella» che il Belli riserva all'evocatore di una Vergine che «magnava» un «piattino de minestra». Indicativa è la correzione del v. 7: nel passaggio da «E

cco na rama immano de ginestra» a «E cco un gijjo a mman dritta de man destra» non sarà da vedere solo l'intento di adeguazione a un'iconografia canonica, come Vigolo suggerisce, ma anche la volontà di sottolineare uno sproposito («a mman dritta de mman destra») ricalcato sul modello ridevolmente pleonastico «bbronzo de metallo» annotato dal Belli nel fascicolo degli *Spropositi* popolari³³. Un narratore ben persuaso della indubitabile femminilità di Anna, se è vero che Gesù Cristo da un soldato «De la sor Anna sciabbuscò un cazzotto» (476, 4), non sarà lo stesso che così descrive «er concrave»?

E inzino le cassette e ll'orinali
Hanno d'avè li su' sarvi-condotti

(486, 7-8)

dove il contrasto tra stil tragico e comico, condotto per le rime *animali*: *Cardinali: uffiziali: orinali*, vivrà nello incontro-scontro *orinali / sarvi-condotti*, con il gruppo -nd- in luogo del normale -nn-, esito altrove perseguito con pazienti correzioni del tipo *quando ? quanno* 2200, 13, *Sindico ? Sinnico* 2204, 2 ecc.). Un ultimo esempio:

LA RILIGGIONE SPIEGATA E INDIFESA³⁴

S'io fussi prete o ffrate, e avessi vosce
Degna de fa' ddu' strilli a le missione,
E de sputamme un'ala de pormone 4
In onor de la grolia de la Crosce,

Sfodereria 'na predica ferosce
Pe spiegà cche la Santa Riliggione
Se pò arissomijjalla a un tavolone 8
De sceràso, de mògheno o de nosce.

Tutto sta avé bbon stommico e bbon
braccio 1
De manneggiajje la pianozza addosso 1
E ddajje er lustro a fforza de turaccio.

E ssiccome a le vorte pò ssuccede
D'imbatte in quarche nnodo un po' ppiù 1
ggrosso, 4
Sciarimedia lo stucco de la fede.

³³ R. Vighi, *Belli romanesco*, cit., app. n. 1578.

³⁴ Son. 1329.

Il Belli qui getta la maschera: alla derisione della «Santa Riliggione», come tale, ridotta in metafore rozzissime dall'improvvisato zelatore, con una comicità per lui involontaria (ma non per il Belli), fa eco una ironia del poeta per il popolano-teologo, il cui sproposito proemiale («indifesa» per «difesa»), comunissimo nella «lingua abbietta e buffona»³⁵, diviene emblema dell'esito sostanzialmente antifrastico del suo messaggio. Non si vorrà dire, certo, che la violenza della satira «verso l'alto» sia confrontabile con l'antitetica, che la risultante dei vettori sia nulla: ma perdere il senso di questa duplicità di direzione può implicare un impoverimento dell'intelligenza ideologica e soprattutto stilistica dei *Sonetti*.

Presiede, a tutto il discorso che s'è abbozzato, una convinzione di base: quella della non-identità totale, e del relativo distacco tra io scrivente e io narrante, che s'era iniziati a traguardare - ricordate? - dalla variante minima *volevi / voressi*.

Credo che sia ora di capovolgere esplicitamente quanto un critico affermava qualche anno addietro: «Quando il Belli rappresenta il popolo, ignora l'ironia paternalistica del Manzoni: per il Belli è questione di comicità oggettiva, calata nelle persone e nelle cose, e però egli tende a incorporarsi nei suoi protagonisti, e nemmeno si limita a compatire e a simpatizzare con loro come spesso fa il Porta, ma parteggia per un aperto *noantri*»³⁶. Non è improbabile che la questione quasi teologica sulla comicità di cose ovvero di parole, trovi una risposta meno perentoria quando, scavando in quegli appunti che costituiscono la preistoria dei *Sonetti* e di cui si dispone in ordinata edizione, ci s'imbatta in una genesi più letteraria di quanto si creda, e persino - a volte - tutta verbale; e d'altra parte, quanto al *noantri*, il Vighi ha evidenziato gli indiscutibili scherni belliani verso l'etnocentrismo romanesco³⁷: basterebbe ricordare il celeberrimo *Le donne de cqui* (535):

³⁵ Si vedano gli spropositi annotati dal Belli sul tipo «reo d'*illesa* maestà» o «ascendere per scendere» (R. Vighi, *Belli romanesco*, cit., pp. 445 e 456).

³⁶ C. Muscetta, *Cultura* cit., p. 246.

³⁷ R. Vighi, *Il peso dell'ironia nell'interpretazione dei Sonetti*, in *Studi* cit., pp. 279 sgg.

Nun ce so ddonne de ggnisun paese
Che ppòzzino stà appetto a le romane
Ner confessasse tante vorte ar mese
E in ner potesse di bbone cristiane. 4

Averanno er zu' schizzo de puttane,
Spianteranno er marito co le spese
Ma a ddivozzione poi, corpo d'un cane,
Le vederai 'ggnisempre pe le cchiese. 8

Ar monno che jje danno? la carnaccia
Ch'è un zaccaccio de vermini; ma er core
Tutto alla Cchiesa, e jje lo dico in faccia. 1
1

E ppe la santa Casa der Ziggnore
È ttanta la passione e la smaniaccia
Che cce vanno pe ffà ssino a l'amore. 1
4

Se dunque il confronto Porta-Belli è un passaggio obbligato, quasi inevitabile, varrà la pena di sottrarsi al vezzo di istituire due vite letterariamente parallele, perché ciò che divide i due poeti supera, di gran lunga, ciò che li unisce. Ridotto ad aneddoto più biografico che critico, e smentito da certe date, che la lettura di Porta abbia mosso la decisione belliana di scrivere vernacolo, è tuttavia innegabile che su Porta Belli ebbe a riconoscere e a confermare la propria vocazione: pure restano - in fondo - solo cinque calchi dichiaratamente portiani, e d'un Porta senza dubbio «minore». Sarà il compiacimento della battuta estrosa, il gusto piccante del sillogismo a sorpresa:

Lu el sostegneva che no gh'era el piatt
de fà stà in carna e oss tucc i vivent
unii insemma in la vall de Giosafatt,

e mi gh'hoo faa vedè ciar e patent
che in la piccola vall di mee culatt
ghe foo stà tutt el mond comodament³⁸.

E nel Belli:

³⁸ Le poesie cit., IX, vv. 9-14.

Ma io che ho ffede e cche nun zò ccojjone
Je fo vvedé ch'entrà tutti sce ponno
Portannoje a ccapì sto paragone.

Ch'io cqui ddereto in cuer buschetto tonno
Ciò ssito d'alloggià ttante perzone
Cuante n'ha rrette e ne pò arregge er monno³⁹.

Il Belli assecondava, in questa imitazione, un suo gusto verbalmente priapeo che le varianti ci testimoniano in direzione costante, da 2188, 10 (*L'asciutta nun fa ddanno a li quadrini ? Io nun zò un cazzo d'ummidì e d'assciutti*) a 2206, 13 dove la correzione di *La trova con un antro in Cazzo! è un Domenicano*, oltre a introdurre la «cara parolaccia» (così il Baldini), sostituiva a una *pointe* troppo scontata un più impreveduto esito omosessuale. Belli poteva coglier in quest'altro modello portiano, accanto a certa creatività irriverente, la tecnica scaltrita del sonetto ad elenco:

Oh quanti parentell han tiraa in pee
Per nominà i cojon! Gh'han ditt sonaj,
Toder, granej, quattordes sold, badee,
Zeri, testicol, ròsc, ball, baravaj⁴⁰

e così via; e in Belli:

Sonajj, pennolini, ggiucarelli,
E ppesi, e ccontrapesi, e ggenitali,
Palle, cuggini, fratelli carnali,
Janne, minchioni, zebbedei, ggemmelli⁴¹

con quel che segue. D'altronde, e ancora una volta, proprio le varianti serbano il senso di una costante predilezione belliana per l'accumulo di sostantivi; una marca costitutiva del suo dettato poetico, spesso condotta sino alle soglie dello stile nominale: ecco allora la folta riduzione dei verbi (*È un'antra cosa ? Un'antra cosa*, 2179, 11), anche in interiezioni (*Bono, nun c'è che ddì* > *Bono, sangue de bbio* 2186, 1); di aggettivi (*zeppa de scianerie, piena de ciaffi* > *piena de scianerie, d'imbroffi, e cciaffi*, 2212, 1) fino, per tacer d'altro, alla nota chiusa del sonetto 2162:

Seguitando accussì, starete fresco.
Metteteve li baffi, c'a un bisogno
C'è sempre l'arisorta der todesco

³⁹ Son. 130, vv. 9-14.

⁴⁰ Le poesie cit., XCIV, vv. 1-4.

⁴¹ Son. 106, vv. 1-4.

che divenne

Seguitando accussì, starete fresco.
Baffi, e gnente pavura. A un ber bisogno
C'è sempre l'arisorta der todesco⁴².

Resta il fatto che la lettura portiana del Belli fu lettura assai parziale, nei due sensi - non indipendenti - di non totale e di non obbiettiva. Sfuggiva al Belli il Porta di più vasto respiro discorsivo, del più maturo impegno sociale, del più articolato disegno umano; lo scrittore che dietro il lessico sboccatissimo della *Ninetta* ricostruiva i termini di una vicenda dolorosa e partecipata; il Belli sovrapponendosi al Porta ne accoglieva la gran lezione solo per quelle angolazioni che, elettivamente privilegiate, coincidevano col suo proprio gusto, col suo proprio e altrettanto vigoroso genio: ma il suo era un gusto per un Porta «minore», per l'immediata bravura stilistica, per l'appariscente fisionomia di provocatore verbale.

Correva tra i due una gran distanza: e la scelta del metro ne era spia distintiva. Correva, press'a poco, e per finir geograficamente⁴³, la stessa distanza che tra Milano e Roma. A Milano il territorio culturale preparato prima dall'illuminismo e poi dai romantici, la presenza di una «linea lombarda» consolidata e coerente, garantivano all'operazione portiana una precisa consapevolezza delle implicazioni anche extraletterarie di una netta scelta tematica e linguistica e gli offrivano nella tradizione un sicuro *medium* per un pubblico potenzialmente pronto a riconoscersi in quella poesia; nella sua città, culturalmente e politicamente così diversa, il Belli, indifferente alla più grossa *querelle* dell'inizio-secolo, impacciato in più arretrate dispute tra accademie e pastorellerie, reseca sdegnosamente i ponti con una tradizione romanesca assai esile, e si isolava anche spazialmente nell'assurdo volontaristico di una poesia per sé stesso, di un messaggio sostanzialmente senza pubblico. Le stesse correzioni, tese costantemente alla forma linguisticamente *difficilior*, non conferivano alla sua opzione l'amara gratuità di un atto solitario?

Correva soprattutto, tra i due, la distanza tra la portiana simpatia verso la nuova realtà popolare sentita come portatrice di valori civili e morali destinati a emergere nella storia, e l'ironico e dolente distacco belliano verso il personaggio-narratore appartenente a quel popolo sentito come «cosa... abbandonata senza miglioramento», e irreversibilmente «altro» da sé, così nella lingua come nelle «storte opinioni»⁴⁴.

⁴² L'ed. Vigolo legge *Seguitanno*, ma la lezione *-nd-* nel ms. è assai chiara. L'ipotesi del *lapsus*, comunque, indica che a una data così tarda il romanesco era per il Belli, più che mai, un obiettivo da raggiungere, non un possesso acquisito.

⁴³ [Il saggio, come si è detto, apparve in una miscellanea di studi offerta a Carlo Dionisotti, autore della memorabile *Geografia e storia della letteratura italiana*].

⁴⁴ Introduzione, in Belli romanesco cit., p. 18.

Questo distacco dava al Belli quella perenne tensione, che il lavoro correttorio fotografa in atto, da cui nasceva la sua poesia più vera: senza di esso non v'era poesia. E diviene allora emblematico l'ultimo dimesso e occasionale sonetto romanesco del Belli, dove il distacco è colmato, e il poeta torna a parlare in prima persona, io narrante e io scrivente insieme, come nei primi giovanili tentativi ripudiati dalla sua penna stessa:

Sora Crestina mia, pe un caso raro
 Io povero cristiano bbattezzato
 Senz'avecce nè ccorpa nè ppeccato
 M'è vvienuto un ciamorro da somaro. 4

Aringrazziat'iddio! l'ho pproprio a ccar
 E mme lo godo tutto arinicchiato
 Su sto mi letto sporco e inciafrujjato
 Come un Zan Giobbe immezzo ar 8
 monnezzaro.

Che cce volemo fà? ggnente pavura.
 Tant'è ttanto le sorte sò ddua sole: 1
 Drento o flora: o in figura o in zepportura. 1

E a cche sserveno poi tante parole?
 Pascenza o rrabia sin ch'er freddo dura;
 Staremo in cianche quanno scotta er zole⁴⁵. 1
 4

Anche le correzioni han perso ogni tensione, nella lotta con l'angelo del dialetto, che bruciò nelle midolla, fino a estenuarla, la vita del Belli; d'un rogo che gli fece bruciare le carte, ma da cui colò il metallo di una poesia, talvolta sì, *aere perennius*. C'è il sapore di un tramonto tutto malinconico: è ora davvero di «chiude la partita e ffermà er gioco». O meglio, come corresse puntualmente il Belli col maledettismo che, con segreto pudore, vieta ogni cedimento al patetico (2185, 10), «de fermà er gioco, te pîa n'accidente».

(1973)

⁴⁵ Son. 2245, del 21 febbraio 1849.

III. TANGENZE

BELLI E PORTA

Due poeti, due città

Quando un libro s'inscrive di prepotenza come tappa magistrale della letteratura critica, allora la sua lezione travalica l'ambito della materia trattata, illuminando prospettive fertili e metodi fruttuosi per chi frequenti altre zone del territorio poetico, altri secoli, altri autori: così la nozione affascinante di «geografia e storia della letteratura italiana» è divenuta saldo e irrinunciabile patrimonio del lettore che, attraversando gli studi di Carlo Dionisotti, abbia riconosciuto dietro l'imponente erudizione, dietro - si direbbe - il rigore etico dell'accertatore di verità inedite o celate dalla cartapesta delle storicizzazioni schematiche, la geniale novità della prospettiva: quel sigillo rivelatore che sa colorare le mappe e fare eloquenti le cifre degli anni, trasformando in rivoli di sangue e di linfa la *silhouette* dello Stivale, così monotono, così anodino, così cartaceo in tanta storiografia convenzionale; non diversamente l'occhio e la pagina di Roberto Longhi ricostruiva nei volti, nelle scuole, nelle botteghe di città e di provincia, il mosaico complesso di *koinài* figurative obliate o appiattite da troppa critica d'arte.

Il richiamo a nomi tanto autorevoli vuol rispondere, in realtà, al rischio d'arroganza implicito nel titolo di questo saggio su *Belli e Porta* (e meglio si direbbe: *Ancora su Belli e Porta*) e più ancora nell'impresa di redigere queste pagine, versando altro inchiostro da calami già usati, aggiungendo carta ad una bibliografia già nutrita, dalla lontana prefazione di Ciro Belli che, con gli amici del padre raccolti intorno a monsignor Tizzani, curò la *princeps* dei volgari del Belli, purgandola moralisticamente, sconciandola poeticamente ed ecdoticamente¹, fino al recente, fine e pressoché definitivo intervento di Luigi De Nardis². Verso due città, dunque, verso due àmbiti di cultura, verso due tradizioni storiche e civili tragareremo discorrendo di due grandi e diversissimi poeti la cui tangenza, non astratto parallelo critico, visse nel concreto del reale, se sui versi del Porta, e nell'impatto rivelatore con Milano, il

¹ Versi di G.G. Belli romano, Roma, Salviucci, 1865-6. Così termina l'avverimento *Ai lettori* firmato da Ciro Belli: «..., rimanendo in ogni modo certo che il nome di Belli andrà quindi innanzi congiunto con quelli di Meli, del Porta, del Regina, del Calvo, del Genoino, del Burati [sic] e di quanti altri illustrarono il patrio loro dialetto».

² Cfr. L. De Nardis, *Porta e Belli*, in Id., *Roma di Belli e Pasolini*, Roma, 1977, pp. 36-47 (ma già negli atti del convegno su *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Milano, 1976).

Romano ebbe a riconoscere e a confermare la sua vocazione di poeta dialettale. Del resto rintracciando il cemento che coagulava in volume i suoi scritti belliani e pasoliniani, non ricordava il De Nardis, con Walter Benjamin, che proprio la città viene assunta dall'artista «come “repertorio delle immagini dialettiche”, da selezionare, tradurre in emblema, simbolo, a volte complessa allegoria»³?

Non mancano, naturalmente, nella bibliografia sull'argomento, espliciti o sottintesi rinvii al retroterra cittadino da cui germogliò la pianta poetica del Romano e del Lombardo: ma una rassegna ragionata degli scritti dedicati a quel tema lo mostrerebbe piuttosto trattato negli aspetti generali che non perlustrato nei concreti dettagli in cui si articolano diverse tipologie culturali. E già le paginette brevi ma concettose di Natalino Sapegno indicavano, nella diversa attitudine di una poesia, di una poetica, e di una ideologia, il riflesso di due diverse esperienze civili:

Dietro all'impassibilità dell'opera del Belli, stanno l'inquietudine e l'amarezza di un uomo solo, e la disperazione cieca di un popolo; manca lo sfondo di una civiltà viva, un pubblico consenziente, quel fervore di una rivoluzione intellettuale e politica in germe, che pochi anni prima, nella Lombardia illuministica e romantica, aveva dato calore e risonanza e vigore ben altrimenti decisivo di protesta e di satira alle poesie di quel Porta, da cui pure un giorno il Belli aveva derivato il primo occasionale impulso ai modi nuovi della sua arte⁴.

Da molti, e da Eurialo De Michelis con più diffuse ragioni⁵, fu rimproverato al Sapegno di aver arbitrariamente tramutata in giudizio estetico la propria simpatia per una realtà civile e letteraria più progressiva; non fu però modificata quell'analisi, nel suo aspetto storico e politico, anche nel mutare dei giudizi politici e ideologici. Poteva dunque il Muscetta cogliere nell'attitudine belliana ad una franca oggettivazione nel mondo plebeo⁶ un felice superamento del paternalismo ch'egli chiama portiano ma che potremmo ben dire lombardo pensando a quanto più d'uno, con lui, scriveva in quegli anni del Manzoni (e sarà da registrare, a favore del populismo belliano, un cenno del Samonà, di

³ *Ibidem*, p. 13

⁴ N. Sapegno, Osservazioni sulla poesia del Belli, 1946, in Id., *Ritratto del Manzoni e altri saggi*, Bari, 1970 [1961(1)], pp. 150-4

⁵ Cfr. E. De Michelis, *Obiezioni a un giudizio* [1961], in Id., *Approcci al Belli*, Roma, 1969, pp. 71-82

⁶ Cfr. C. Muscetta, *Cultura e poesia di G. G. Belli*, Milano, 1961, pp. 98-99, 303-21 e *passim*.

contro alla ricsuzione che di quel concetto aveva poc' anzi operato l'Asor Rosa)⁷.

Si potrà altresì prender atto del riscatto della nozione di «eversione» immanente nella poesia belliana (ma anche portiana, secondo il Mauri⁸, nelle pagine così diverse, ma non per questo riguardo, di Alberto Del Monte⁹, di Maria Teresa Lanza¹⁰: ma il riscatto, aprendo la disputa tra ribellione e rivoluzione che tanto precocemente Jean-Paul Sartre aveva scavato per Baudelaire¹¹ segna, col capovolgimento di giudizio, il persistere del concetto di negatività che aveva coinvolto la poesia del Belli e il retroterra della sua Roma già nei perentori aforismi di Carducci¹², cui non fu sordo il Croce¹³, e poi nelle più articolate paginette di Natalino Sapegno e di Attilio Momigliano¹⁴. Ma un'altra ragione può forse invocarsi a prolegomeno giustificativo di queste righe: nei vari scritti sul nodo portano in Belli il discorso, dove non slitti su generali paralleli critici ora astratti, ora più fini ma sempre *generaliter* condotti, si conficca nel cunicolo di un esame contrastivamente sottile, stringente quanto ristretto, dei quattro e minori pezzi del Porta liberamente ed espressamente voltati in romanesco in cinque sonetti del Belli. Una messe di reminiscenze non dichiarate resta invece da cogliere in aggiunta, poniamo, alle svagate spigolature del Secchi, così incline a scambiare per fonte perentoria la coincidenza di modi fraseologici diffusi

⁷ Cfr. G. P. Samonà, *G. G. Belli. La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, 1969, pp. 92-98 e *passim*.

⁸ Cfr. P. Mauri, *Carlo Porta a centocinquant'anni dalla morte*, in «Almanacco della Famiglia Meneghina», 1972, pp. 35-145.

⁹ Cfr. A. Del Monte, *Temi interpretativi della poesia del Belli*, in Id., *Civiltà e poesia romanze*, Bari, 1958, pp. 192-7.

¹⁰ Cfr. M. T. Lanza, *Porta e Belli*, Bari, 1976 (volume-estratto dai §§ 50-63 della *Letteratura italiana*, dir. da C. Muscetta, *Il primo Ottocento*).

¹¹ Cfr. J. P. Sartre, *Baudelaire*, 1947, tr. it., Milano, 1947, 1964(2).

¹² Dichiarando la sua preferenza per il Pascarella, manifestata nelle lettere a T. Gnoli e nella recensione a *Villa Gloria* del 1886, scrive Carducci che «Grandissima è la potenza del Belli, ma in una poesia che nega, deride e distrugge ...» (Cfr. *Opere*, XXXIII, pp. 386-7).

¹³ «Senonchè, laddove nell'anima del Belli era un certo scetticismo da cittadino della Roma papale, quella del Pascarella è ben diversamente intonata, e vi si sentono la bontà, la malinconia, la celebrazione, l'aspirazione e la speranza della grandezza, l'anima di un italiano sulla quale sono passati il Risorgimento Nazionale e la poesia del Carducci». Così il Croce scriveva nel 1911 in margine a Pascarella (cfr. *La letteratura della nuova Italia*, Bari, 1934(4), II, pp. 317-8).

¹⁴ Cfr. A. Momigliano, Goldoni, Porta, Belli [1907], in *Studi goldoniani*, a c. di V. Branca, Venezia-Roma, 1959, pp. 107-9, *La poesia del Belli* [1945], in Id., *Introduzione ai poeti*, Roma, 1946, Firenze, 1964(2), pp. 255 sgg. Veramente il Momigliano rivendicava la grandezza europea di Porta e Belli, e contestato il persistente «pregiudizio della inferiorità della letteratura dialettale», confessando a lui «carissimo» il Porta («una mente quadrata, un fondo umano, una fantasia solida e armoniosa») tradisce una certa incomprendenza per il Belli, o meglio «per quella poesia di genere, piacevole ma leggera, cui il Belli è stato maestro fecondo e vivace»: che è concetto diverso, e quasi avverso, alla solitaria e disperata «rivolta» rilevata da altri critici come sigillo della poesia belliana.

attinti indipendentemente a usi istituzionali di diverse parlate regionali¹⁵, alla ben più sistematica cernita del Muscetta¹⁶. E poi: un esame davvero contrastivo può limitarsi alla collazione *in praesentia* fra testi così marginali nel modello, così irrilevanti nel tesoro poetico del rimaneggiatore? Non sarà da ricercare il segno lasciato dal Porta “maggiore”? E l’assenza di quel segno, o il suo stravolgimento, non offriranno di per sé una lezione critica eloquente?

Un viaggio, un libro

I fatti sono noti. Le nozze del Belli con Maria Conti inaugurano un periodo decisivo per la sua formazione culturale. E il modo migliore per istruirsi per un italiano dell’Ottocento è quello di viaggiare, scrive Stendhal. Viaggiare significa conoscere uomini nuovi e libri nuovi¹⁷. Napoli lo delude. Firenze gli spiace per i motivi che lo resero amabile a Stendhal, questa città «absolument sans passions».

Questa cara metropoli, ad eccezione di alcune bellissime cose che presenta, è una gran noiosa città. Orgoglio, diffidenza, apparente cortesia, avarizia, curiosità, ignoranza, lusso, vigliaccheria, disprezzo, ecco il fondo morale di questa metropoli (...) Roma non deve arrossire per la sua rivalità¹⁸.

Poi l’impatto con Milano. Ci va nel ’27 (nella valigia la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau): ci torna nel ’28 e nel ’29. Ne scrive con insolita accensione, da Roma, all’amico Giuseppe Neroni Cancelli, il 4 dicembre 1928:

Quella città benedetta pare sia stata fondata per lusingare tutti i miei gusti: ampiezza discreta, moto e tranquillità, eleganza e disinvoltura, ricchezza e parsimonia, buon cuore senza fasto, spirito e non maldicenza, istruzione disgiunta da pedanteria, conversazioni piuttosto che società secondo il senso moderno, niuna curiosità de’ fatti altrui, lustro di arti e di mestieri, purità di cielo, amenità di sito, sanità di opinioni, lautezza di cibi, abbondanza di agi, rispetto nel volgo, civiltà generale ecc. ecc.: ecco quel ch’io vi trovo secondo il mio modo di vedere le cose e

¹⁵ Cfr. C. C. Secchi, *Belli e Porta*, in *Studi Belliani*, Roma, 1965, pp. 537-56.

¹⁶ I rinvii, già indicati in *Cultura e poesia* cit., sono rifusi nel commento all’edizione dei *Sonetti* del Belli curata da M. T. Lanza, Milano, 1965.

¹⁷ Una disamina accurata dell’itinerario culturale sotteso agli itinerari del Belli viaggiatore svolge Carlo Muscetta nel cap. IV del suo volume *Cultura* cit., p. 83 sgg.; per le prose di viaggio del Belli si veda l’ampia silloge di *Lettere Giornali Zibaldone* curata da G. Orioli, Torino, 1962.

¹⁸ *Lettere Giornali Zibaldone* cit.

di giudicarle in rapporto con me; e però se a Roma non mi richiamasse la carità del sangue e la necessità dei negozii, là mi fermerei ad àncora, e direi: hic requies mea¹⁹.

Giova forse soffermarsi su questa lettera, più di quanto si sia fatto, rilevandone in stretta parentela con le pagine fiorentine, l'impegno a compendiare il «fondo morale» della città, in una sottintesa «rivalità» con Roma, in giudizio sempre condotto «in rapporto con sé». I concetti e le espressioni della lettera al Neroni sembrano in effetti rinviare per antitesi a speculari e contrarie condizioni di Roma e della sua gente, come emergono dall'*Introduzione* o da altri scritti non creativi, a tacer dei Sonetti. La «ricchezza e parsimonia», il «buon cuore senza fasto», l'agiatazza generale e diffusa contrastano vistosamente con la frattura sociale di una città quasi sprovvista del cemento attivo di una classe media, dilacerata tra due estremi parimenti negativi: «In medio consistit virtus - scrive il Belli - Applichiamo questo venerando proverbio ai tre generali ordini della società: nobili, cittadini e plebe. Il primo, io dico, e, il terzo, siccome estremi, somigliansi e sovente si confondono. Qua rozzezza per istituzioni mancanti; là orgoglio per educazione fallace. Nell'uno la infedeltà del bisogno: nell'altro la rapacità della cupidigia»²⁰. «Istruzione disgiunta da pedanteria...»: viene alla mente, con l'abate Cancellieri, che meno di due mesi dopo questa lettera Belli si dimette dalla Accademia Tiberina: e il motivo addotto nella lettera ufficiale, le interne dissensioni, ha tutta l'aria di un pretesto; «conversazione piuttosto che società»: come non ricordare l'acido inchiostro di Leopardi? «Tutto il giorno ciarlano e disputano, e si motteggiano nei giornali, e fanno cabale e partiti; e così vive e fa progressi la letteratura romana»²¹. Così la «sanità di opinioni» par corrispondere, come un fotogramma positivo corrisponde al negativo, alle «storte opinioni», fatte di «credenze», «pregiudizi» e «superstizioni» della plebe di Roma, «abbandonata senza miglioramento»; il «rispetto del volgo» - restituendo la corretta lezione dell'autografo, di contro al vugato «volto», si cambia più che una sfumatura, un concetto capitale - e la «civiltà generale» sembrano il controcanto agli atteggiamenti di quel popolo intatto dal «cerimoniale dell'incivilimento» quali son ritratti nell'*Introduzione* del 1831, ben prima che nella più aspra lettera al Gabrielli di trent'anni dopo.²²

¹⁹ Lettera a Giuseppe Neroni Cancelli, 4 dicembre 1828, in *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 124 e già in *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, Del Duca, 1961, I, p. 194.

²⁰ *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 516. L'*Introduzione* ripropone, nel divario linguistico, lo stesso schema sociologico. Sul Belli «cittadino» e borghese si vedano M. T. Lanza, Porta e Belli cit. e U. Carpi, *L'intellettuale e la plebe nei sonetti romaneschi di G. G. Belli*, in «Lavoro critico», luglio-settembre 1975, pp. 105-47 (poi in Id., *Il poeta e il potere*, Napoli, 1978).

²¹ Lettera a Monaldo del 9 dicembre 1822. Sull'aspetto attardato della cultura romana, col Muscetta, insiste B. Cagli nell'introduzione all'edizione da lui curata dei *Sonetti*, Roma, 1964-5 (vol. I, pp. 29-33).

²² In *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 377-8, è la menzione alle «storte opinioni»: le altre citazioni virgolettate sono invece tolte dall'*Introduzione*.

Milano dunque è, agli occhi del Belli, l'anti-Roma. La crescita civile, morale ed intellettuale che va dal «Caffè» al «Conciliatore» non è stata totalmente cancellata dalla Restaurazione. Manzoni va pubblicando i *Promessi Sposi*, un libro che il Nostro legge e rilegge, sorprendendosi di scoprire nel cardinal Federigo una «porpora incontaminata!», abbandonandosi a un giudizio («... questo è il primo libro del mondo»). Ma è l'incontro con un altro libro che a noi preme seguire: il 22 agosto 1827 Belli annota nel *Journal*²³: «À 8 heures levée, toelette, lecture des poesies milanaises de feu Charles Porta». E il 17 ottobre vi > il 7 o 17 settembre segna una spesa di novantasei baiocchi: «Poesie di Porta ti. 2 baj. 96»; i due tomi della edizione luganese del 1826 ora conservati alla Biblioteca Vaticana²⁴. «Veramente» scrive Domenico Gnoli «i due volumi parrebbero pagati troppo cari, se non si pensasse che per 96 baiocchi aveva finalmente trovato la sua strada e s'era comperato la gloria»²⁵: ma sarà piuttosto da notare che l'alto costo era ben naturale all'indomani di una caccia al volume da parte delle autorità del Lombardo-Veneto, che avevano espresso anche diplomaticamente il loro malumore col Canton Ticino per l'impressione luganese di volumi così cari agli spiriti liberali e progressivi della Lombardia. E la sollecitudine dell'acquisto è indizio di una attenzione stimolata già dal *milieu* lombardo di Roma, dal Moraglia a Gerolamo Luigi Calvi, allievo del pittore Giuseppe Bossi, un nome che ci riconduce a Porta, come quelli incontrati da Belli a Milano, da Giuseppe Longhi Gaetano Cattaneo: quell'attenzione che gli fa leggere d'un fiato, a ridosso del Dialettale e di Rousseau, i *Lombardi* di Tommaso Grossi²⁶. Il *Journal* registra una lettura avida: il 3 settembre, sempre a Milano: «... j'appliquais à la lecture de Porta, à jouer de la flûte»; e l'indomani: «... à minuit au lit avec les poésies de Porta à la main: environ à 2 heures je m'endormais». E il 9 ottobre, a Bologna: «indi a casa dove non venne alcuno fuorché D. Cimatti col quale si lesse le poesie del Porta». Il 5 dicembre 1827 l'amico Giacomo Moraglia, l'architetto che certo propiziò l'approccio di Belli al poeta milanese, gli scrive una lettera che ben dice De Nardis - «alludeva a una comune consuetudine con le poesie del Porta che l'acquisto di due tomi luganesi più che avviare coronò»²⁷; «Addio el me car Peppe minga quel della Nina del Verzee...»²⁸. Il 29 dicembre Belli invia al Moraglia due sonetti per le nozze della

²³ Le citazioni sono tolte da *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 61-80, e riproducono le imprecisioni del francese belliano.

²⁴ *Poesie edite in dialetto milanese di Carlo Porta ricorette* [sic] *sul testo coll'aggiunta di due componimenti di Tommaso Grossi*, Italia, 1826 e *Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese di Carlo Porta coll'aggiunta della Prineide e di alcune altre anonime*, Italia, 1826. Sull'esemplare portano del Belli. cfr. N. Vian, *A proposito del Porta e del Belli*, in «Nuova Antologia», 1° dicembre 1941.

²⁵ Cfr. D. Gnoli, *Studi letterari*, Bologna, 1883, p. 36.

²⁶ Sugli amici milanesi del Belli cfr. G. Janni, *Belli e la sua epoca*, Milano, 1967, *passim*.

²⁷ L. De Nardis, *Porta e Belli* cit., p. 35.

²⁸ *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 45.

cognata del Moraglia con l'incisore e «comune amico» Longhi²⁹, forse l'incisore Giuseppe, un nome che ci riporta nei paraggi del Porta³⁰: avvio, dopo tre lontane e marginalissime cose, di un itinerario ancor rado fino al 1830. Nel gennaio del '28 le dimissioni dalla Tiberina, poi, nel settembre, seconda partenza per Milano: e appena tornato, il 4 dicembre, la lettera rivelatrice a Neroni Cancelli. Ed ecco, il 1° aprile '29, il sonetto per l'elezione di *Pio Ottavo* segna, per dirla con Giorgio Vigolo, l'incipit della "Commedia umana" del Belli; nel settembre Belli è di nuovo a Milano - terza e ultima volta -, per tornare a Roma alla fine di novembre. Anno cruciale per l'impianto dei sonetti è il 1830 (quasi ottanta pezzi) - l'anno in cui Belli fonda una «Società di lettura» che se non mima la «cameretta» o la «camaretta» milanesi, certo si oppone radicalmente alle pastorellerie accademiche in cui s'attardava vacuamente tanta cultura romana; il 1831, con oltre duecento sonetti, marca un incremento decisivo: e tra il 7 e il 30 settembre ecco le cinque uniche e dichiarate «imitazioni» dai sonetti portiani: *A Nnina* da «*Sura Caterinin, tra i bej cossett*», i due sonetti *A Tteta* da «*Sant Teresin, m'en seva daa anca mi*», *Li penzieri libberi* da «*Ricchezza del Vocabolari milanes*» e *Un mistero spiegato* da «*Gh'è al mond di cristian tant ostinaa*»³¹.

L'«Introduzione» o il Porta in filigrana

Lo squadernamento dei dati positivi e della cronologia schietta obbedisce al limpido rilievo di chi ben suggeriva di ridurre il peso della «suggerione diretta del Poeta» per la «concezione di quel vasto disegno che regge i *Sonetti*»³². Se

²⁹ *Ar zor Longhi che pijja mojje e A la sora Teta che pijja marito.*

³⁰ Il Secchi (cit.) avanza dubbi sull'identità del «G. Longhi» menzionato dal Belli in nota al sonetto con l'incisore Giuseppe sulla scorta della biografia che di lui scrisse Giuseppe Beretta, dicendolo celibe. E «nubile» risulta il «Professore di incisione» registrato nel libro dei morti della Parrocchia di San Fedele il 2 gennaio 1831 (ma 27 dicembre 1830, secondo il Beretta); egli pensa perciò «o che il matrimonio cui allude il Belli ... non si celebrò» (ma una lettera del Moraglia citata dall'Orioli in *Lettere Giornali Zibaldone* a p. 49 lo dice celebrato il 13 gennaio 1828) «... oppure che il Longhi cui allude il sonetto non è il Cavaliere e Professore identificato dall'Orioli, ma altro omonimo». È da aggiungere che l'incisore avrebbe contato, all'altezza del matrimonio con la Turpini cognata del Moraglia, sessantun anni. Ma il Longhi che accompagna Belli con Moraglia, Paris (autore di un noto ritratto del poeta) e i Turpini nelle escursioni milanesi del '27 (*ib.*, pp. 65, 69) dovrebbe coincidere con quello nominato la prima volta a p. 62, e cioè l'incisore: «J'eus le plaisir de me trouver à côté du fameux chevalier Longhi graveur en airain, qui connaissait Moraglia, et il m'honora des offres de son amitié»; che coincide con quanto dice il Belli del *Zor Longhi* in nota al sonetto, «comune amico» del poeta e del Moraglia.

³¹ La citazione dei sonetti del Belli è condotta sull'edizione a cura di G. Vigolo (Milano, 1952); quella delle *Poesie* del Porta sull'edizione critica procurata da D. Isella nel 1955-6, il cui testo è riproposto con qualche variante nell'edizione commentata di *Poesie* (Milano, 1975).

³² Cfr. L. De Nardis, *Porta e Belli* cit., p. 36.

dunque il diagramma dell'attenzione belliana per Porta si dirada in lunghe pause e prolungate intermittenze, che non sembrano del tutto giustificate dalle difficoltà linguistiche attestate dai segni di lapis nell'esemplare belliano (sottolineature di parole ostiche, di termini comuni al romanesco qualche refuso emendato - «fioeuj» per «foeuj» - una postilla ben informata sulla paternità della *Prineide* «di Tommaso Grossi»), restano tuttavia innegabili dei nodi in cui l'influsso portano si raggruma e s'intensifica: tale, soprattutto quel settembre del 1831 - il mese delle cinque «imitazioni» - che precede di pochi giorni la prima stesura dell'*Introduzione* vergata in forma di lettera a Francesco Spada il 5 ottobre: e con essa la decisione, poi sempre intimamente controversa, di dare alle stampe i sonetti romaneschi. Se il nesso tiene, come pare tenga, potremmo dunque leggere l'*Introduzione* scorgendo tra le righe un costante riferimento al Porta: e se Milano gli era apparsa l'anti-Roma, non stupisce la preoccupazione di sottolineare contrastivamente la situazione sua da quella in cui si mosse il poeta lombardo. Il testo rivela, a una simile lettura controluce, incrementi di significato davvero capitali.

Molti altri scrittori ne' dialetti o ne' patrii vernacoli abbian noi veduti sorgere in Italia, e vari di questi meritar laude anche fra i posterì. Però un più assai vasto campo che a me non si presenta era loro aperto da parlari non esclusivamente appartenenti a tale o tal plebe o frazione di popolo, ma usati da tutte insieme le classi di una peculiare popolazione: donde nascono le lingue municipali. (...) Non così a me si concede dalla mia circostanza. Io qui ritraggo le idee di una plebe ignorante, comunque in gran parte concettosa ed arguta, e le ritraggo, dirò, col soccorso di un idiotismo continuo, di una favella tutta guasta e corrotta, di una lingua infine non italiana e neppure romana ma romanesca.

Vi sono già in germe, e qui addotte a giustificare un'impresa possibile, le persuasioni linguistiche che, trent'anni dopo, verranno addotte a respingere la proposta del principe Gabrielli di voltare in romanesco il Vangelo di Matteo: «soggetto grave» a cui recherebbe «irriverenza» il romanesco, «lingua abietta e buffona», «favella non di Roma ma del rozzo e spropositato suo volgo»: se infatti «nei vari dialetti o vernacoli si può dir tutto (...) nel linguaggio di una plebe si può dir poco o nulla, perchè la vera plebe difetta di vocaboli come di notizie e di idee»³³. Insomma, più che una diagnosi dialettologica, un'obiezione alla poetica linguistica di chi, forte di una polemica antipuristica maturata nel Settecento con le *querelles* accese intorno al Branda e al Bandiera, sfociata nella rinuncia avanti notaro al vocabolario della Crusca sancita dal «Caffè», poteva far tesoro della osservazione del Parini che «tutte le lingue sono indifferenti

³³ Cfr. *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 377-8.

riguardo alla intrinseca bruttezza o beltà loro», e mutuando l'analogia parola-pennello dal Balestrieri (per dire due nomi schierati sulla stessa trincea antibrandana, e capitali nella formazione del Porta) obiettare al retrogrado di turno, un Gorelli fustigatore di vernacoli, che

I paroll d'on languagg, car sur Gorell,
hin ona tavolozza de color,
che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell
segond la maestria del pittor

con quel che segue. Se il De Mauro avvertì che, pur con superati pregiudizi glottologici (tale l'idea del romanesco come «corruzione» dell'italiano), Belli fotografa una reale situazione di *langue* che effettivamente distingue Roma da altri àmbiti sociolinguistici ottocenteschi, resta bensì vero che l'angolatura dell'*Introduzione* del Belli è tutta tesa alla propria *parole* di poeta: lo dimostra la sua stessa metamorfosi, di stesura in stesura, da grammaticchetta del romanesco a prontuario dei suoi sonetti (e, col ricalco delle note, quasi una guida a una recitazione espressiva)³⁴; e lo dimostra soprattutto l'elaborazione dei sonetti, diretta sempre a evidenziare l'opposizione radicale - fonetica, lessicale, sintattica - del romanesco nei confronti dell'italiano, facendo della tesi della «corruzione» una impareggiabile e coerente marca stilistica. Si vuole con questo ribadire la necessità di leggere l'*Introduzione* per quel che soprattutto è, di uno scrittore teso a rappresentare non i «popolari discorsi» ma i «popolari discorsi svolti nella sua poesia»: ribattendo solo qui a un'obiezione che le righe tracciate e da tracciare poterono o potranno ingenerare, con l'argomento che la situazione obiettiva della *langue* può dare a chi la cerchi, una giustificazione o un'attenuante a una «poetica linguistica» che in Belli è (di fatto) più conservativa che in Porta; ma chiarendo con vigore che il riconoscere la natura di quella poetica non comporta alcun riduttivo giudizio di valore sulla poesia: tanto più cara e insperata essa potrà apparire in ragione della maggior resistenza del mezzo, o - così il Vigolo in una felice metafora - della più vigorosa lotta con l'angelo del dialetto.

Strettamente legata alla concezione linguistica del Belli è dunque la sua poetica: lo stesso atteggiamento contraddittorio che corre tra la critica del

³⁴ Rinvio alle considerazioni documentate di R. Vighi in margine alla sua edizione diacronica dell'*Introduzione*, in *Belli romanesco*, Roma, 1966. Per le osservazioni di T. De Mauro cfr. *La componente linguistica nell'opera di G. G. Belli*, in «Palatino» aprile-luglio 1965 e *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, 1970(2), pp. 157-8. Ma a proposito di considerazioni sociolinguistiche, sarà da aggiungere che la parcellizzazione del romanesco riconosciuta dal Belli nell'*Introduzione*, ancorché rifiutata dalla sua scelta poetica marcatamente monolingvistica, connota indubbiamente la situazione linguistica romana del primo Ottocento come più conservativa rispetto a quella coeva della capitale lombarda: «Ed errato andrebbe chi giudicasse essersi da me voluto porre in iscena questo piuttosto che quel rione, ed anzi una che un'altra special condizione d'uomini della nostra città».

linguaggio d'un volgo spropositato eppur partecipe di una città «di sempre solenne ricordanza»; di una plebe ignorante ma «concettosa ed arguta» (vi «spiccano le più strane contraddizioni», nota il poeta, scaricando sul suo oggetto una dilacerazione propria) e la decisione e l'orgoglio di assumerlo per la propria originale impresa poetica, spiega lo iato tra la teoria del monumento come ritratto mimetico e la rivendicazione di filtrare i popolari discorsi nella sua poesia. La stessa nozione di satira, quel «castigar ridendo» orazianamente rivendicato ai suoi versi in lingua, manca nell'*Introduzione* del Belli, preoccupata solo di cautelarsi con lo scarto topico, mutuato prima su Marziale mediato da Ausonio, e poi su Salvator Rosa, tra pagina lasciva e vita proba: topico, il motto ricorre nell'avvertimento *Al Lettore* delle *Inedite* luganesi del Porta possedute dal Belli, e anima altresì la dedica portiana al figlio assunta come prefazione alla sua raccolta: dove però s'inserisce in vistoso contrasto con le persuasioni del Belli, la dichiarazione che suo intento fu «di provare se il dialetto nostro poteva esso pure far mostra di alcune di quelle veneri, che furono fin qui credute intangibile patrimonio di linguaggi più generali ed accetti». Sosteneva naturalmente questa fiducia nella dignità letteraria del milanese, la coscienza di una grande tradizione, rivendicata più volte dal Porta nei suoi componimenti: dal *Varon* al Maggi, dal Balestrieri al Tanzi e al Parini, per dirla con l'*incipit* di una nota poesia. Del tutto opposta la situazione del Belli, isolato e deciso a recidere ogni ponte con la più esile tradizione vernacola. Egli nell'*Introduzione* non cita alcun nome, ma sancisce che «errarono quanti il dir romanesco vollero sin qui presentare in versi che tutta palesano la lotta dell'arte colla natura»; nella lettera al Gabrielli parla della «esistenza di alcuni poemi dati e ritenuti per esempio di stil romanesco», mentre si tratta di «arbitrarie scritture», e bolla poco più sotto i «goffi scopamestieri che van travestendo in pessimo romanesco or questa or quell'opera classica»; i nomi affiorano, ma con immutato giudizio, in una nota a un sonetto del 20 febbraio 1832 («Intorno al Teatro di *Torre-di-Nona* vedi il poema del Carletti, intitolato *L'incendio di Tordinona*, e scritto in male imitato vernacolo romanesco») e in una lettera a Giacomo Ferretti del 7 agosto 1838 («me la stigno col sig. Bernieri di pseudo-romanesca memoria»)³⁵. A questo isolamento per dir così temporale, rappresentato dalla negazione d'una tradizione vernacola come punto di riferimento tra sé e il pubblico, corrisponde un isolamento spaziale, rappresentato dalla clandestinità cui il Romano condannò le proprie creature poetiche: tanto diversa condizione indica la tradizione testuale e la fortuna del Porta e in vita e dopo la morte, in un fervido costante colloquio tra autore e pubblico. (Non usciranno negli stessi anni, a dispense, le sue poesie e i *Promessi sposi*?). Indicativa, contrastivamente indicativa è la partecipazione viva e diretta del Lombardo alla polemica classico-romantica, a quella *querelle* che il Belli sfiorò assai tangenzialmente, in ritardo, e con un distacco prossimo all'indifferenza: «La Ode è bella, tenera e gentilissima» scriverà allo Spada il 2 luglio 1833, «e tu lascia poi stare che la sia

³⁵ Cfr. il sonetto *La ballarina de Tordinone* e *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 287.

o classica, o romantica (...) o che la ispirazione venga di Germania o di Grecia»³⁶; e in un appunto dello *Zibaldone*, sotto la voce Romanticismo:

Anima vergine e candida. (...) Un amore epilettico Fantasmagoria lugubre. Chi potrebbe con un uomo il quale protesta che non si ucciderà giammai? Le grandi passioni sventurate hanno il diritto di cercarsi un asilo nella tomba (...). Risuscitare il Medio Evo, con roba vecchia far roba nuova. È delizioso quel rabbrivire, quel cader convulso nel leggere uno spaventoso romanzo. Tre assassini, uno stupro non sono gran cosa. Giornale ebdomadario: «L'incubo». Primo numero: Il rontolo d'un impiccato - Ode d'un amante ai vermi che rodono il cadavere della sua fidanzata - L'incesto nella tomba ecc. (...)»³⁷.

Da subito il Porta, contemperando l'arte di «messedà i passion» col rispetto della «reson», aveva colto la linea più fertile dell'innovazione romantica.

Ma altri corollari, leggibili anch'essi al vaglio del sotteso rinvio (per antitesi) al Porta, discendono dal cardine concettuale del romanesco come sottovernacolo, come disvalore. Primo di tutti l'ipostasi di quello che con breve magistralità il Contini definì, in uno scritto raramente citato dai bellisti, un *historicus* popolare:

La dialettica verghiana di lingua e dialetto (...) si risolveva a un certo momento, soprattutto sintatticamente, nella concentrazione di un punto di vista fatale, epico, ma tutt'altro che impersonale: mentre le narrazioni sentimentali e borghesi sono parlate dalla voce generica e per così dire normale d'un qualunque intercambiabile uomo di mondo, la storia dei Vinti è enunciata da quella ben ritmata, insostituibile, oggettiva e insomma dialettale dell'*historicus*; rinnovando in qualche maniera l'impresa degli altri poeti vernacoli, segnatamente d'un Belli, a cui il suo dialetto serviva per individuare e unificare attraverso il monologo (che gli imitatori fino a Pascarella incluso scambieranno ahimè per la parte d'una macchietta) il «personaggio» linguistico delle sue condensatissime trovate, nello stesso modo che la classicità epigrafica, la chiusura del sonetto conferivano al discorso una rapida eternità³⁸.

La corposa presenza di un sottinteso personaggio parlante che enuncia il sonetto (le note del Belli e la grafia diacritica indicano senza equivoco che il

³⁶ *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 160-163.

³⁷ *Ibidem*, pp. 553-554.

³⁸ G. Contini, *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella* [1946, 1947(1)], ora in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1970, pp. 567-85, *loc. cit.* a p. 570.

poeta concepì i suoi testi per la dizione) presiede ad affermazioni essenziali dell'*Introduzione*, dal rifiuto di nascondersi «perfidamente dietro la maschera del popolano» per «prestare a lui le *sue* massime principî *suoi* onde esalare il *suo* proprio veleno sotto l'egida della calunnia», all'assunto di costruire il «monumento» della plebe (non «alla plebe», in quanto *monumentum*, documento) «facendo dire a ciascun popolano quanto sa, quanto pensa e quanto opera»: un concetto che con più amarezza ma senza mutamento d'essenza, ritroveremo nella lettera del vecchio poeta al Gabrielli:

A quale poi mi chiedesse perché abbia io dunque in altri tempi impiegata la mia penna in simiglianti lavori, risponderei mio intento non essere stato già quello di fissare in carta una lingua a cui meritamente manca in Italia un posto, ma sì unicamente di introdurre il nostro popolo a parlare di sé nella sua nuda, gretta ed anche sconcia favella, dipingendo così egli stesso i suoi proprii usi, i suoi costumi, le sue storte opinioni e insieme con tutto ciò i suoi originali pensieri intorno ai più elevati ordini di questo social corpo di cui esso occupa il fondo³⁹.

La lettera conferma lo stretto legame che corre tra la nozione del romanesco come disvalore e il *distinguo* che il poeta pone tra la voce sua e quella del personaggio parlante; condizione che, garantendo «novità» al suo poema che «non trova lavoro da confronto che lo abbia preceduto», può interpretarsi ancora come lucido richiamo contrastivo alla poesia del Porta, che sempre aveva indicato, senza maschere e senza occultamenti, la voce dell'autore costruendo anzi il senso della propria crescita verso l'identità, realizzata nell'esito estremo del *Biroeù* e della *Preghiera*, tra la voce del poeta e la voce dell'umile⁴⁰. Ed è questo un ennesimo segno che il Belli, cantore di una plebe «abbandonata senza miglioramento», si accostava al Porta con una *Weltanschauung* antitetica, privo di quella fiducia nella storia e nel suo carattere irrestibilmente progressivo che aveva animato, anche nei momenti più sconcertanti, Carlo Porta con la sua «moralità del comico»⁴¹, con la allegria nata da una tensione morale che si crede destinata a vincere: il rovescio della disincantata apocalisse belliana, «sicutèra in principio e nunche e peggio».

Ma la sfiducia nella storia ci conduce anche a un altro scarto essenziale di Belli da Porta quel suo negarsi a cogliere le grandi «storie» narrative del Milanese, scorporandole in schegge che nella «chiusura del sonetto» configurano

³⁹ Lettere Giornali Zibaldone cit., p. 378.

⁴⁰ Sia lecito rinviare al diagramma tracciato da chi scrive, sulla scia degli studi fondamentali di Dante Isella, nella *Rassegna portiana* («Lettere italiane», aprile-giugno 1976, pp. 197-216, alle pp. 207-210) e già abbozzato nella voce *Porta* del *Dizionario critico della letteratura italiana* diretto da V. Branca, Torino, 1973, III, pp. 101-11.

⁴¹ Cfr. D. Isella, *Carlo Porta: la moralità del comico* (Mondadori Audiolibri), Milano, 1977.

una nebulosa fatta di frammenti di «rapida eternità»; il contrario insomma di quel *corpus* portiano che si orientava come compatto e lineare itinerario di una poesia, di una poetica, di una società, al punto di poter rinunciare in virtù di un suo interno e strutturato crescere - che il critico ricostruisce - a un ordine esternamente costruito - che il filologo rispetta -⁴² (e così, per converso, i sonetti belliani affidano al filo della cronologia appuntata in calce con puntiglio l'unica speranza di coerenza).

Distinti quadretti, e non fra loro congiunti fuorché dal filo occulto della macchina aggiungeranno assai meglio al fine principale, salvando insieme i lettori dal tedio di una lettura troppo unita e monotona.

Da tale assunto frammentistico nasce, nell'*Introduzione*, un'altra formulazione di poetica del «sollazzo» che pare, ancora una volta, un ammiccamento per divario, se non per contrasto, all'assunto del Porta.

Il mio è un volume da prendersi e lasciarsi, come si fa de' sollazzi, senza bisogno di progressivo riordinamento d'idee. Ogni pagina è il principio del libro, ogni pagina è il fine.

Il metro breve del sonetto, non turbato dai tentativi presto abbandonati del caudato d'eredità bernesca né dall'esperimento della collana, raramente tentata e mai a misura distesamente narrativa, appare come un coerente corollario «La forma conchiusa ed epigrafica del sonetto», notava Cesare Segre «ottima per incastonare una battuta o un'immagine, sembra un rifiuto al discorso razionale, all'estensione temporale della riflessione»⁴³.

Le «imitazioni»

Proprio sonetti, e si direbbe necessariamente sonetti sono quattro testi portiani che il Belli assume a modello delle sue cinque «imitazioni», già additando nello schema metrico un sottile rapporto tra debito e scarto:

Porta
C: ABAB. ABAB. CDC. EDE ?

Belli
97: ABBA. BAAB. CDC. EDE

⁴² L'edizione critica dell'Isella rispetta infatti la sostanziale casualità strutturale del *corpus* portiano, mentre i suoi studi (dall'introduzione alle *Poesie* cit. al fondamentale capitolo sul Porta scritto per *l'Ottocento della Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, VII, Milano, 1968) ricostruiscono il progressivo e coerente crescere della sua esperienza poetica.

⁴³ C. Segre, *Lingua, stile, società*, Milano, 1963, p. 405.

<i>CI</i> : ABAB. ABAB. CDC. EDE ?	98: ABBA. ABBA. CDC. DCD
	99: ABAB. BABA. CDC. DCD
<i>XCIV</i> : ABAB. ABAB. CDC. EDE ?	106: ABBA. ABBA. CDC. DCD
<i>IX</i> : ABAB. ABAB. CDC. DCD ?	130: ABBA. ABBA. CDC. DCD

Il modulo delle quartine simmetriche a rima alterna (che è lo schema largamente dominante nel *corpus* portiano, coprendo 75 dei 114 sonetti) viene qui costantemente alterato, vuoi a favore della coppia di quartine a rime incrociate (altro tipo prediletto dal Porta, e che con le trentasette occorrenze integra fino al quasi totale compimento l'insieme dei suoi sonetti), vuoi - fin dalla prima e più fedele «imitazione» - con lo schema ABBA. BAAB carissimo al Belli, e così raro nella tradizione da legittimare il crisma di una reinvenzione belliana; vuoi infine con le rime alterne ma invertite (ABAB. BABA), quarta forma nella scala delle frequenze belliane. Così nelle terzine, lo schema e tre rime dei testi portiani, dominante qui e nell'intera opera con 84 casi su 114 sonetti, e che rilevante sarà nel Belli sfiorando la metà della somma, è rispettato solo nella prima «imitazione», cedendo nelle altre allo schema a due rime: schema pure cospicuo in Porta (27 sonetti) e dominante nel *corpus* belliano con maggioranza assoluta. I dati statistici, puntigliosamente computati da Roberto Vighi⁴⁴, ci paiono interpretabili con chiarezza: essi informano, generalmente, che «il più grande artefice del sonetto» della nostra letteratura (tale il Belli per D'Annunzio) si sottrasse al rischio di schiacciante monotonia implicito nel cumulo deterrente di oltre duemiladuecento sonetti attraverso una dinamica varietà e una infaticabile sperimentazione metrica; ma quei dati certificano altresì che - come fu detto di Dante per il Petrarca - Porta dovette «salare il sangue» al Romano, il quale volle cimentarsi col suo magistero con un atteggiamento fatto insieme di apprendistato e di competizione, di omaggio e di ricercata autonomia. Non stupisce perciò che la lezione metrica portiana, violata nelle traduzioni anche in favore di altre soluzioni tipicamente portiane, si reimponesse di prepotenza altrove, come nello schema a terzine CDC. EDE, raramente attestato prima del Porta, ed esploso certo per suggestion del Milanese nel *corpus* belliano con oltre 900 presenze, e di qui consegnato come topico alla rimeria romanesca postbelliana, da Chiappini a Perretti, da Zanazzo a Pascarella, da Trilussa ai novecenteschi⁴⁵. Attraverso il viatico belliano, il seme portiano

⁴⁴ Cfr. R. Vighi, *Metrica ed arte nei sonetti del Belli*, Roma, 1975.

⁴⁵ Cfr. R. Vighi, *Metrica* cit., p. 58. Lo studioso attribuisce all'influenza portiana l'opzione del Belli per i sonetti caudati, che egli «cominciò... proprio nel periodo in cui cominciava a dare i suoi frutti la lettura del Porta» (p. 78); ma, avvertendo che i ventun caudati del *corpus* portiano non si presentano come una marca metrico-espressiva particolarmente memorabile, andrà pur computata la tradizione bernese, giunta fino al Giraud, un cui sonetto — *Er pianto de Pasquino* — Belli rivide nella veste amputandolo della

attecchiva nel terreno della Poesia romanesca raggrumandosi in solido istituto metrico.

Esercizio, omaggio e tensione mimetica appaiono dunque prevalenti nella prima «imitazione», che già offre però spie minime di una tentata appropriazione, di un riprodurre che ambisce timidamente al riprodurre:

Sura Caterinin, tra i bej cossett
che la gh'ha intorna e che ghe fan onor,
gh'è quell para de ciapp e quij dò tett
ch'hin degn de guarnì on lett de imperator.

Oh che tett! Oh che ciapp plusquam perfett!
collogaa a voeuna a voeuna de per lor,
sald al post senza zent, senza farsett,
comor, che paren faa da on tornidor.

Per mì sont chì a giugagh el mè salari
che la moeuv pussee usij lee col vardà
che i olter donn cont el voltalla in ari.

Basta dì che mì istess di voeult arrivi
a cercall di mezz'or s'hoo de pissà,
e ghe l'hoo drizz e dur adess che scrivi.

A NNINA

Tra ll'antre tu' cosette che un cristiano
ce se farebbe scribba e ffariseo,
tienghi, Nina, du' bbocce e un culiseo,
propio da guarní er letto ar gran Zurtano.

A cchiappe e zzinne manco in ner moseo
sc'è robba che tte po arrubbà la mano;
ché ttu, ssenz'agguantajje er palandrano,
sce fascevi appizzà Ggiuseppebbreo.

Io sce vorrebbe franca a 'na scinquina
che nn'addrizzi ppiú ttu ccor fà l'occhietto,
che ll'antre cor mostrà la passerina.

Lo so ppe mmé, cche ppe ttrovà l'uscello,
s'ho da pisscià, cciaccènno er moccoletto:
e lo vedessi mó, ppare un pistello!

Non «altissima poesia»⁴⁶, ma elegante calligramma neoclassico sotto l'apparente violenza provocatoria, il modello portiano subisce, nella riscrittura romanesca, una riambientazione geografico-lessicale nell'Urbe di antica memoria («moseo», «Culiseo»), nella Città del clero («cristiano», «scribba e fariseo», «Ggiuseppebbreo»), ed è insieme sottoposto a una dilatazione immaginativa, sicchè la «grazia quasi neoclassica» di Caterinin, per dirla con il De Nardis⁴⁷, sparisce in Nina, «una *géante* degna del Gran Sultano» (e, aggiungeremo, forse non senza memoria del «pezzo da Sultano» dell'*Italiana in Algeri* del Rossini). Ma accanto al mutato contorno figurativo di questa creatura degna di un letto «da imperatore» - e quasi diremmo un letto stile impero, su cui sia stesa una Paolina canoviana solo rimpinguata nelle belle carni - si colloca, non meno importante, un rivolgimento etico (Nina impudicamente «fa l'occhietto»), e pronta s'insinua l'ipostasi del personaggio parlante: l'ultimo verso, dichiarato dal Porta in prima persona come poeta («... adess che scrivi»), perde la sua capacità di individuazione, non consente di riconoscere chi si celi dietro «la maschera del popolano»

Su linee di dilatazione immaginativa e di oltranza espressiva poggia la coppia di sonetti *A Tteta* stesa a libera parafrasi del tanto minore «*Sent Teresin...*» portiano⁴⁸ (ma una reduplicazione di *A Nnina* pare anche, declinata al maschile, *Er mostro de natura*) e la sequela di variazioni sul tema del divertimento erotico che nei giorni seguenti Belli dedica alle varie Ghite, Nannarelle, Crementine e Nunziate sotto il gran segno de *L'incisciature*, fino al nuovo cimento portiano, quella *Ricchezza del vocabolari milanes* voltata in *Li penzieri libberi*: cimento, questo, che rivela col consueto sforzo di appropriazione geografico-culturale, l'estraneità sostanziale alla *querelle* classico-romantica (gli strali destinati al tipografo dell'antiromantica *Risposta de Madamm Bibin* del Gherardini verranno rivolti a un «libercolettaccio» romano bigotto e retrivo), e la natura propriamente stilistico-lessicale del magistero portiano: la tecnica dell'elenco, del vertiginoso accumulo nominale saggiato magistralmente da Porta, ma reperibile con remote e fitte presenze in tutta la tradizione comico-realistica, Belli l'avrebbe ricalcata sul Porta *osé* (ancorchè

⁴⁶ Così Guido Almansi (*L'oscenità del Belli*, in Id., *L'estetica dell'osceno*, Torino, 1974 pp. 5-35), in un saggio brillante ma non sempre persuasivo; più affascinante che fondata è ad esempio la lettura del v. 6 di *Sura Caterinin*, «superbamente surreale» poiché collocherebbe le rotonde qualità della donna «in un empireo delle Idee, isolate nella loro perfetta sufficienza»; ma il verso seguente chiarisce che il «voeuna a voeuna de per lor» è solo il realistico dettaglio di carni sode e nitidamente contornate senza bisogno di crini o farsetti.

⁴⁷ L. De Nardis, *Porta e Belli* cit.

⁴⁸ Cfr. in proposito C. Muscetta, *Cultura* cit., p. 305 sgg. e G. Almansi, *L'estetica* cit., pp. 22 sgg.

attiva in altre zone del libro portiano) sperimentandola con radicale tenacia proprio nei testi più piccanti, direttamente o indirettamente imitati (si pensi al dittico *La madre de le sante - Er padre de li santi*); ma non è arduo coglierne esiti più dosati e felici nei sonetti più alti (come non ricordare *La vita dell'omo?*), quando, obliata la più superficiale suggestione coprolalica, la lezione del modello agirà non nella brutta materia, ma in ciò che più conta in poesia: nel suo prodigioso dettato stilistico e sintattico. Si direbbe tuttavia che proprio l'ultima «imitazione», esercitata su «*Gh'è al mond di cristian tant ostinaa*», rappresenti la scelta meno futile tra i modelli che la poesia milanese squadernò a Belli, e segni insieme una più marcata consapevolezza dell'inevitabile deragliamento, dei temi originali e autentici cui la sua musa romanesca era indirizzata.

Gh'è al mond di cristian tant ostinaa
che metten eresij fina in la fed,
gent che se i coss no hin pù che spiegaa
e ciar come del dì no i voeuren cred.

Deffatt l'oltrer me n'è giust capitaa
vun che fors l'avarav anmò de zed,
se a bagn maria no l'avess tiraa
cont on bon paragon dent in la red.

Lu el sostegneva che no gh'era el piatt
de fà stà in carna e oss tucc i vivent
unii insemma in la vall de Giosafatt,

e mi gh'hoo faa vedè ciar e patent
che in la piccola vall di mee culatt
ghe foo stà tutt el mond comodament.

UN MISTERO SPIEGATO

Ce sò a sto monno scerte teste matte
De cristianacci che nun hanno fede,
Che vvonno attastà ttutto e ttutto véde:
Ddi' Ssantomassi inzomma e ppappefatte.

Ste testacce che ar muro le pòi sbatte
Prima peccristo che le vedi scède,
C'averemo da entrà nun zanno créde
Tutti drento a la Val-de-Ggiosaffatte.

Ma io che ho ffede e cche nun zò ccojjone
Je fo vvedé ch'entrà ttutti sce ponno,
Portannoje a ccapí sto paragone.

Ch'io cqui ddereto in cuer buscetto tonno
Ciò ssito d'alloggià ttante perzone
Cuante n'ha rrette e ne pò arregge er monno.

Non sarà qui da sottolineare la dilatazione iperbolica, il tono più greve che già conosciamo, ma l'attenzione al *côté* dissacrante del Porta - del giovane Porta più illuministico e volterriano - nei confronti di una teologia improbabile e retriva, nutrita dei florilegi di sante virtù dell'apolegetica secentesca. (Ma già scorgi che quanto in Porta era diretto contro una teologia attardata e futile - altra cosa, per lui, la Fede e la «religion santa di mee vicc de cà» -, contro insomma gli «ostinaa», in Belli già s'indirizza contro l'irrazionalità del Libro, sicchè ne *Lo stato d'innoscenza I* si befferà un Dio che per rimediare al sovraffollamento scende a «dà una slargatina ar materiale»; e il tasto sarà ripercosso ne *La risurrezzion de la carne*, quando «Smorzato er zolee sfracassato er monno, / tutte le ggente che la terra ha ffatte / anneranno a la Val de Ggiosaffatte, / dove sce ponno entrà cquanti che vvonno»). Già nel rifacimento di «*Sura Caterinin...*», l'intrusione del particolare biblico («sce fascevi appizzà Ggiuseppebbreo»), suggerita dalla memoria del dittico su *Giusepp'abbreo* steso lo stesso giorno, o - come a noi pare - primo germe di quel dittico, come indica anche la spia di una più marcata deformazione romanesca, «abbreo» non «ebbreo», e la ripresa del gioco di rime, «-eo» nel primo «-etto» nel secondo, (e andrebbe dunque posposto nell'ordine della raccolta) - quell'intrusione, dicevo, conferma l'attitudine del Belli al deragliamento verso la satira biblica, con sicuro itinerario ideale se non cronologico. E se è ancora una volta indicativo che la satira teologica sia còlta dove si associa al lazzo fescenninico, e sia esemplata nel sonetto, non stupisce che testi quali *On miracol* o *Ona vision* abbiano lasciato tracce nei versi del romanesco. Giusto l'immagine della madonna di *On miracol* - parodia dell'antica tradizione dei *marialia*, memorabile in Bonvesin (si pensi al *De pirrata*) e rinnovellata nella predicazione agiografica del Seicento - rivive ne *La Madonna tanta miracolosa*, «cuella ch'Iddio je le dà ttutte vinte» (ma poi il discorso, convogliato sull'abbigliamento della statua, sfocerà riduttivamente nella *boutade* della parolaccia: «Non è ppiù una Madonna, è una puttana»). L'eco di *On miracol* (e de *La messa noeuva* - di cui *Er bordello scuperto* serba un ricordo sicuro -, la sua trascrizione da cielo in terra, con l'iniquo emendamento *in extremis* delle malefatte d'un peccatore scaltro in virtù d'immaginette e medagline devote) è avvertibile in *Chi ss'attacca alla Madonna nun ha ppavura delle corna* e nel finale di *Er giusto* stesi lo stesso giorno, il 21 gennaio 1835:

Mentre l'anima sua j'esse de bbocca,
un formicaro d'angeli la pijja,
la porta in Celo, e gguai chi je la ttocca.
Li diavoli je manneno saette,
e ll'angeli je danno la parijja;
e la cosa finisce in barzellette.

Qui l'iconografia antichissima, discesa da Guariento padovano alle stampe popolari di devozione, ripercuote un che del componimento portiano, vuoi nella sorridente immagine dell'ascensione, che volta in un primitivo popolare (un vapore ch'esce di bocca) l'espressione maliziosamente sostenuta a mimare il tono della fonte secentesca, il *Prato fiorito* del padre Ballardini

L'anema sciolta da la carna morta
la va a vol vers i stell,
chè el dianzen le porta

vuoi nel finale di ridevole cartapesta, quasi una «barzelletta» a lieto fine

Resta li el Diavol, che girand i corna
el dis robba de ciod
adree all'Angior Custod,
e el tratta de giustizia bolgironna
la giustizia divina

L'addensarsi degli echi ci conforta a intender come suggestione del Porta dell'eloquio del Dio di *On miracol*

mì che per vess soa divina maistaa
poss pissà in lecc e dì che son sudaa

l'espressione de *L'omo*, di un sonetto cioè steso in un periodo di documentata tensione portiana in Belli (19 novembre 1831)

Dio, che ppò ffà 'ggni cosa da lontano
e pisscià a lletto e ddi dd'avé ssudato

ancorchè il Morandi e lo Zanazzo ci assicurino proverbialmente diffuso, quel modo, nel romanesco del loro tempo: tanto più che il detto («Quando pissceno a lletto, hanno sudato») ricorre anche in *Lo scarpinello vojioso de fà*, steso all'indomani dell'imitazione portiana *Un mistero spiegato*⁴⁹. È da notare,

⁴⁹ Cfr. il commento dell'edizione dei Sonetti a cura di L. Morandi (Città di Castello, 1886-9); G. Zanazzo, *Proverbi romaneschi, modi proverbiali e modi di dire*, a c. di G. Orioli,

ancora, come da uno spunto non irreligioso, ma diretto contro la fragile religiosità da damine «del Suss», Belli costruisce un sonetto antibiblico, ricavando dalla «giustizia bolgironna» che un demonio da bambocci rimprovera a un Dio da breviario liguoriano, l'idea di una iniqua condanna originale

Ma appena che a mmagnà ll'ebbe viduti,
strillò per dio con cuanta vosce aveva:
«Ommini da vienì, sséte futtuti»

implicita nella chiusa di *La creazzione der monno*, di un sonetto cioè composto il 4 ottobre 1831 (altra zona di sicura suggestione portiana), il giorno innanzi che la lettera a Francesco Spada offrisse la prima stesura di quell'*Introduzione* di cui tentammo di sottolineare il carattere di controluce portiana. E l'ulteriore contatto con un sonetto del Porta suggerito dal Muscetta

(creà i ommen per dopo bozziraj
l'è on'ideja ben matta e strambalada)

aggiunge un elemento di conferma a un quadro già coerente. Poco vi aggiungerà l'altra eco additata dal critico («David, che l'eva on re puttost fogos», LXVIII. IV), e dilatata da Belli nel sonetto sul *Zanto re Ddàvide* che «bbeveva più vvino che caffè» (un verso al cui pieno intendimento, trascurato dai commentatori, giova ricordare la credenza sulle virtù anafrodisiache della bevanda eccitante, raccolta anche da D'Annunzio); un re a cui «piaceva un tantino de fregà»; salvo osservare che, estrapolando l'immagine dal contesto di polemica letteraria in cui nell'originale cadeva (i sonetti anti-puristici contro l'«abaa Giavan»), Belli ricamava un divertito ghirigoro tutto biblico, sovvenendosi semmai dei magistrali testi portiani di polemica letteraria in una pallida stoccata di *Comprimento*

Epoi nun fo ccome scertuni fanno
che tutt'er giorno pissceno canzone
manco avessino Appollo ar zu' commanno.

Ma tornando a On miracol il paradiso di cartapesta disposto come sulle gradinate dell'Arena

Cherubin, Serafin, Dominazion,
Angior, Arcangior, Tron

rievocato nelle parole di Donna Fabia, nel cuore della Preghiera

tant più che essend le gerarchie terrene
simbol di quelle che vi fan corona
godo così di un grad ch'è riflessione
del grad di Troni e di Dominazion

tradisce la sua presenza nella memoria del Belli giusto nell'attacco de L'angeli
ribbelli

Appena un angelaccio de li neri
pijò l'impunità, ssarva la vita,
Iddio chiamò a l'appello una partita
de Troni, Potestà e Ccherubbigneri.

Il raffronto consente altresì di misurare i diversi registri saggiati dai due poeti. Nell'un testo, *On miracol* l'aldilà gerarchizzato rappresenta la poco plausibile escatologia seicentesca che è riflesso e denuncia di una poco plausibile concezione morale (il salvataggio *in extremis* di un peccatore incallito ma astutamente devoto alla Madonna); nel secondo, *La Preghiera*, quella strumentale gerarchia è lo specchio della deformata (anche linguisticamente) visione morale e sociale della *damazza* aristocratica agganciata a ridicoli pregiudizî (gli stessi che in *Ona vision* in cui l'Isella ha colto lo splendido cartone preparatorio del grande affresco della *Preghiera*, vietano alle damine «del Suss» di concepire un paradiso in cui ci sia posto per gli intellettuali - Parin, Metastasi... -, per i framassoni Bovara... -, per gli umili - il «pessee de cà», pescivendolo come Ninetta prima di darsi al «mestee»). Nell'uno e nell'altro testo è dunque un oltremondo fittizio, immaginato da chi, per cronologia reale o mentale, non aveva ancora attraversato i «lumi» della magnifica stagione lombarda descritta da Verri e Cattaneo. L'aldilà del Belli è invece comica ma reale proiezione d'un aldilà tangibile, d'una vicenda terrena che muove - ne *L'angeli ribbelli* - dalla delazione d'un congiurato e scatena la repressione d'angeli-carabinieri al servizio d'un Despota che non perdona, all'ombra d'un inequivocabile stendardo bianco e giallo.

Non dunque una critica *storica* a una teologia asservita alle convenienze mondane, ma una critica *teologica* della Bibbia è quella che Belli svolge, anche là dove prenda le mosse dal Porta, delineando un dio «che nun vò ar monno uno contento» (*Le tribbolazione*). Un ultimo esempio, per non ripetere quanto scritto altrove⁵⁰, lo offre *Er Giudizzio in particolare*:

Mentre in ne l'angonía tira er fiatone,
Se vede er peccatore accant' ar letto
Er diavolo a mman dritta co un libbrone,
E Il'angiolo a mman manca co un libbretto.

⁵⁰ Si veda il nostro commento a *La Bibbia del Belli*, Milano, 1974.

Nell'uno e ll'antro sta ttutto er guazzetto
De le cose cattive e dde le bbone
C'abbi fatto in zu' vita er poveretto:
Penzieri, parole, opere e omissione.

Lui se voría scusà, mma Iddio nun usa
De sentí le raggione de chi mmore,
E lo manna a l'inferno a bbocca chiusa.

Cusí in terra er Vicario der Ziggnore
Fa cco li vivi; e nnun intenne scusa
Da ggnisuno, ossii ggiusto o ppeccatore.

È uno dei non molti sonetti attraverso i quali Belli, affidandosi all'equazione Dio-Papa, conduce il suo discorso satirico sul piano storico e su quello sovratemporale⁵¹; ma preme qui cogliere l'eco dell'iconografia da stampa popolare segnata dal bulino di *On miracol* (la bilancia, l'angelo e il diavolo ai lati del giudicando, quel Cristo che si dimena su un cuscino badiale presso l'angelo custode «con giò i al come on usell che cova», che rivivrà nella crasi memoriale, favorita dal catalizzatore evangelico Mt. 23: 37-38 «Quemadmodum gallina congregans pullos suos sub alas...»), nel Dio-chioccia di *Er giorno der giudizzio* steso il 25 novembre 1831, cioè ancora una volta nel periodo pregnante della reminiscenza portiana). Versato le stesso giorno l'acido razionalistico su questo stesso (*Un conto arto-arto*) tema il Belli si stacca dalla traccia portiana approfondendo una sua linea che corre da *La fin der monno* a *Er giorno der giudizzio* (datati entrambi 25 novembre 1831), trasformando la simmetria angelo-diavolo da stilema figurativo in segno di equivalenza o intercambiabilità di valori: angeli con ali di penne, angeli con ali «de pelle». Diviene allora significativo il *lapsus* che rovesciava le sedi sancite al giusto e all'iniquo dalla tradizione simbolica: a sinistra le alucce, a destra la coda puntuta. *In unitate varietas*: l'opposizione tra il «libbrone» e l'esile «libretto» prefigura il pendere già prefissato della faziosa bilancia suprema: «e lo manna a l'inferno a bbocca chiusa». Non sono due, del resto, i tomi del destino umano dopo *Er peccato d'Adamo*, addì 26 novembre 1831 (premio o castigo?), ma uno solo: «ce fesce riggistrà ttutti in un tomo, / ce fesce distinà ttutt'una sorte!». La condanna è anticipata dalla designazione irreparabile di «poveretto» ancor prima della sentenza: e l'opposizione in rima fra diminutivi e accrescitivi, tra *-one* e *-etto*, non è forse il segno formale della sproposizione nella lotta tra questo Prometeo senza fuoco e gli dèi crudeli, tra questo Islandese senza orgoglio e la Natura?

⁵¹ Cfr. sull'argomento G. P. Samonà, G. G. Belli cit., e B. Garvin, *La «indignità» Papale nei sonetti del Belli* in G. Almansi - B. Garvin - B. Merry, *Tre sondaggi sul Belli*, Torino, 1978, p. 47 sgg.

Echi sparsi

Gli esempi recati dovrebbero bastare a indicare quanto, muovendo da Porta, Belli si stacchi dalla scia per una metà sua propria e diversissima. Ma essi ci hanno condotto anche a due nuovi settori della ricognizione portiana in Belli: ci hanno cioè mostrato come la traccia lasciata dal lombardo debordi dal recinto ristretto delle cinque «imitazioni» vergate tra il 7 e il 28 settembre 1831, e ci hanno indicato altresì la natura dell'utilizzazione belliana dei testi del Porta più distesamente narrativi: un'utilizzazione cioè di singoli nuclei o lacerti liberamente estrapolati e forzati a un nuovo ed autonomo esito. Su questa seconda via conviene proseguire l'indagine, poiché poco gioverebbe aggregare al nucleo delle esplicite «imitazioni» del '31 qualche lacerto in più.

Non più che lacerti, ma da rilevarsi con sonda attenta, sono le avvisaglie del dialogo Porta-Belli che intercorrono fra l'anno delle letture Portiane, 1827, e quell'autunno del 1831 in cui il seme del Porta produrrà in Belli i frutti più fitti e vistosi. Si tratta, a ben pensarci, di quattro anni che apparvero piuttosto “vuoti” nel *curriculum* belliano, e la cui esplicazione ha posto più d'uno studioso in imbarazzo: varrà, a sciogliere l'enigma, l'idea d'un Belli tutto immerso nella frequentazione assidua di un libro irto di difficoltà, non solo linguistiche? Chino su quelle pagine, e da loro mosso a un ripensamento radicale del suo essere poeta, in una sorta di gestazione lunga sì, e laboriosa, ma proporzionata al gran parto che ne sarebbe scaturito?

Un primo segno della lezione portiana può già reperirsi nei sonetti che seguono il dittico per le nozze degli amici milanesi, *Ar zor Longhi* e *A la sora Teta*. Dopo una lunga pausa, nell'agosto del '28, *Er pennacchio* e *L'aribbartato* marciano una lieve ma sicura svolta nel poetare belliano: pur proseguendo il tono dell'occasione epistolare dei sonetti che li precedono (tutti rifiutati) nei sonetti per gli amici Domenico Biagini («Ah , Menicuccio mia») e Giovanni Silvagni («eh Gurgunella»), mutano - col nomignolo - anche i connotati dei estinatori, stilizzati in tipi del volgo, e muta soprattutto la voce che parla in prima persona; non più l'autore dell'arcadia vernacola dei primi sonetti, ma di chi ha assunto tono, piglio e maschera di popolano. Dove, più che in Porta, poteva trovarsi l'esempio di un monologo poetico condotto da un personaggio popolare? Non è significativo che proprio sui due sonetti s'arresti per la prima volta il severo giudizio del Belli, che aveva disconosciuto tutte le prove precedenti?

Si tratta pur sempre di indizi labili; non però inconsistenti quando si addensino in uno stretto giro di tempo, come accade (prima che nel settembre-ottobre 1831) il 14 febbraio 1830, quando Belli stende ben quattro sonetti cui affiorano echi portiani. *Nunziata e 'r caporale* ripropone, in modi che preciseremo più avanti, un motivo dell'attacco della *Ninetta del Verzee* (troppo indiscrete le mani del cliente col seno della prostituta). Il biglietto *A ccompar Dimenico* (vv. 1-8)

Me sò ffatto, ccompare, una ragazza
bbianca e rrosscia, chiapputa e bbadialona
co 'na faccia de matta bbuggiarona,
e ddu' bbrocche, peddio, che cce se' sguazza.

Si la vedessi cuanno bballa in piazza,
cuanno canta in farzetto, e cuanno sona
diressi: «Ma de che? mmanco Didona,
che squajjava le perle in de la tazza».

serba qualche tratto del testo Portiano (XI, vv. 1-12)

Per incoeù guarna pur via
i tò rimm, i toeù conzett
e ven chì a godè in cà mia
un di solet festinett.

Te doo facc che mett legria,
fior de ciapp, de spall, de tett
de imbrojà el coo a chi se sia
che dovess trà el fazzolett.

Sont sicur che te diree
che hin i Grazzi e i Mûs che balla
suj bej praa del Pegasee

mantenendo, con la formula d'invito («Si ttu cce vvòi vieni, dda bbon fratello», v. 9), anche l'insolita decorazione classicheggiante (Muse o Didone): a tacere dei particolari fisici o figurativi (il ballo), privati della levità portiana nel sonetto di Belli, che stravolge nella chiusa l'accento cortese del Lombardo incanagliendolo nella minaccia di riservar «du' fronne de cortello» a un'eccessiva galanteria.

Più stringente è la memoria che d'un testo portiano (*A certi forestee che viven in Milan e che ne sparden*) affiora nel dittico di sonetti *Ar dottor Cafone*, pure del 14 febbraio. Se ne scorra qualche verso (1-10, 26-30)

Merda ai vost ariazz
marcanaggi papasc de forastee!
Andee foeura di pee,
tornee pù per on pezz,
fenela sta regina di finezz!

I avessem nanca vist
col fagottel sott sella a intrà in Milan

biott, descolz, a pescian,
magher, umel e trist
sti gran bondanz, sti malarbetti crist!

.....

E chi hin sti forestee
che se la scolden tant contra Milan?
Hin Chines, hin Persian?
Sur nò! hin tutt gent chi adree,
hin d'Italia anca lor... Peh! la minee!

a raffronto col primo (vv. 1-8)

Sor cazzaccio cor botto, ariverito,
ve pòzzino ammazzà li vormijjoni,
perché annate scoccianno li cojjoni
a cchi vve spassa er zonno e ll'appitito?

Quanno avevio in quer cencio de vestito
diesci asole a ruzzà cco ttre bbottoni,
ve strofinavio a ttutti li portoni:
e mmò, bbutate ggiù ll'arco de Tito!

o col secondo sonetto del Belli (vv. 1-4)

Ma vvoi chi ssete co sto fume in testa
che mettete catena ar monno sano?
Sete er Re de Sperlicche, er gran Zordano
l'asso de coppe, er capitan Tempesta?

La stretta prossimità formale poggia su un sicuro contatto tematico: Belli si rivolge contro un «libercolettaccio» (l'autore usa in nota la stessa espressione che designerà di lì a poco l'operetta attaccata ne *Li penzieri libberi*, cioè in una dichiarata versione da Porta) scritto dal «signor dottor Fabrizio D'Ambrosio, napolitano esiliato», in cui «esaminando le donne di Roma, ventilava mille ingiurie contro i Romani» Il libello del D'Ambrosio (Gabriello non Fabrizio) era uscito cinque anni prima: perché dunque ripescarlo dall'oblio, col conseguente *lapsus* mnemonico sul nome, se non sotto lo stimolo occasionale della lettura portiana? La genesi del dittico ci apre anzi uno spiraglio sui meccanismi mentali del Belli: fu forse leggendo la seconda parte dell'ode *A certi forestee*, tutta tesa al compianto della mala sorte d'Italia («O Italia de sgraziada») che la memoria del Romano riandò alla sua canzone in lingua *Per la dissensione degli accademici filellenici in Roma*, sostenuta con accenti petrarcheschi e leopardiani a trarre da una futile occasione un alto compianto per le sventure della patria

(che nella canzone pare coincidere con Roma, ma che dieci anni dopo una lettera ad Amalia Bettini designerà senz'altro Italia). Quella canzone era stata stampata nel 1825 presso il Nobili di Pesaro, nell'anno cioè e nella tipografia dove il D'Ambrosio aveva impresso la sua dissertazione. *Perché in Roma le donne sono più belle, più attive e più perspicaci degli uomini?* Risospinto alla mente del poeta dalla sua passione patriottica, fors'anche dalla vena misogina del futuro autore di *Le donne de cqui*, il «libercolettaccio» del D'Ambrosio sarebbe stato assunto come immediato terreno di trapianto per l'esperimento di mimesi portiana. Il notare poi dalla fonte la parte più schiettamente politica indica già una tendenza che vedremo in Belli costante e decisiva; e già significativa, nelle poche battute che in Porta introducono l'elegia-Invettiva per le discordie degli italiani e che Belli riprende, la metamorfosi: l'interrogazione retorica sulla patria degli ospiti ingrati che in Porta denunciava la scarsa coscienza politica (non Cinesi, non Persiani, ma Italiani sono i «forestee»), si volge per mano di Belli in un catalogo che solo satireggia l'immotivata presunzione di questi assi di coppe o capitani Tempesta.

Altre reminiscenze portiane nel tessuto dei sonetti indicheranno solo una «minore» ma diffusa presenza della suggestione: così, talvolta, l'identificazione d'una scuola pittorica non punta sulle figure di maggior impegno, ma sui particolari secondari, meno sorvegliati e dunque più fedelmente ripetitivi. Diremo ad esempio col Muscetta *ma già Gnoli?**, che *Li fiori de Nina* sembrano «una variazione a gara con le famose quartine del Porta, III, 1-4» (ma la tradizione «floreale» sul mal francese è assai cospicua), o - col medesimo - che i titoli originali di *Er padre de li santi* e *La madre delle sante* (*Scinquanta e Quaranta nomi*) «ricordano la *Ricchezza del vocabolari milanes* del Porta, XCIV», mutati poi «per suggestione di due luoghi dell'Aretino, *Ragionamenti*, I, 1,3». Stretti alle ragioni cronologiche, correlerebbero *A Ghita* (steso a ridosso dell'«amplificata imitazione» di «*Sent Teresin...*» del Porta) alla CXI canzonetta portiana, per la vaga coincidenza del tema (ritastato ne *La scrupolosa*) e del nome («Ghita», «Ghittin»), col conforto che sulla tecnica del v. 33 («Ah che gust!... Cristo!... Signori...!») pare esemplato il memorabile attacco di *Giuveddi ssanto* («Fa'... che gusto!... spi...»): di un sonetto cioè che nell'immagine del «croscone» papale che «passa li ponti» addensa un'altra reminiscenza portiana, del «crosone» che nel *Marchionn* «ciappa sott ses o sett mia»⁵². E potremo altresì accostare la «scoccià più li ce, o, cò» di *Me ne rido* (2 ottobre 1831, si noti) al «romp (...) i cè o cò» del Porta (XXXVI) senza timore di scambiare per prestito, come altri fece, un comune e indipendente attingere a modi proverbiali o fraseologici correnti a Roma e a Milano come in altre parlate⁵³. Tema non nuovo alla tradizione comico-erotica, la terzina finale di *La carestia*

⁵² Cfr. C. Muscetta, *Cultura* cit., p. 310 e R. Vighi, *Metrica* cit., p. 82.

⁵³ Tangenze casuali sono addotte nel Secchi dal modo idiomatico «dal tetto in giù» (se ne trovano esempi, prima che in Porta, in Maggi e Balestrieri), al proverbio («È mmejjo... / 'n asino vivo c'un dottore morto» 1487 e «var pù on asen viv che on dottor mort» XLIV). Così

Ma ppe vvoi sole er caso è ddisperato;
ché ll'ommini si stanno a la stecchetta
ponno fà ccinque sbirri e un carcerato

denuncia come probabilissima e plausibile in una zona temporale folta di echi portiani (il sonetto è del 20 settembre 1831), la fonte del sonetto CXXII di Carlo Porta, *Per le gabelle e dazi esorbitanti imposti dal ministro Prina non si pensa più a fottere*, ricalcato dappresso proprio nel terzetto di chiusa

Me despias per violter i mee donn,
chè per mì la mia ciolla poss mennalla
a dispett del sur Prina e di vost monn.

Ma più che aggiungere al catalogo breve delle «imitazioni» questi versicoli, conviene notare - ancora - il salto di prospettiva, l'abbandono dell'*hic et nunc* polemico e storico (le gabelle del ministro) per un *nunc et semper* atemporale, sicchè la situazione - estrapolata e generalizzata - sarà riproponibile in tempi e in testi diversi, da *Cazzo pieno e ssaccoccia vota* («cqua ccio ddu' freggne auffa, una pe mmano») - che denuncia nel titolo l'incrocio mnemonico della fonte portiana col suo primo rimaneggiamento («Oggigiorno sti poveri paini / tiengheno le saccocce accusi assciutte») - al più potente «burinello co l'invidia in faccia» del memorabile *Santaccia*. Ed è in questa rimozione dell'accento fuori dallo specifico storico il denominatore sotto cui può raccogliersi la residua spigolatura di presunti echi portiani, che tali si dicono o perché di data non congrua al nucleo dei sicuri imprestiti o perché più genericamente riconducibili a una tradizione orale e scritta⁵⁴. Così se ne *La cagnola de lei* («la su' cagnola

sull'equivoco tra il latino *magna* e il dialetto *magnà* egli propone vari esempi nel Milanese e nel Romano.

⁵⁴ Vari rinvii portiani opera Carlo Muscetta, nelle pagine di *Cultura* cit. o nelle note interpolate al commento di M. T. Lanza all'edizione cit. dei *Sonetti* (1965). Così lo schema delle «belle carriere ecclesiastiche a Roma» di *Le indignità* e ricondotto dal critico ai vv. 97 sgg. di *La guerra di pret* (ma il cenno alla sodomia potrebbe rinviare piuttosto alla lettera romana letta nel *Meneghin biroeu*); al «don de Dio d'avé semper set» della medesima *Guerra di pret* è anche ricondotto «er don de l'appitito» di *Er Cardinale de pasto*, mentre l'associazione tra i «cavajjer der cazzo» de *Li cavajjeri* e i «cavalier del cazzo» del sonetto portiano in lingua (CXLVII) a noi pare generica almeno quanto la *silhouette* di *Er ricordo* e la figurina di *Fraa Condu*; arbitrario affatto, e per tema e per forma, il richiamo del madrigale *In occasione del solenne Te Deum che fu cantato dai preti per le vittorie riportate da Napoleone* a commento alla «paura de cantà er Tedéo» di *Er tempo de Francesi*. Quanto alla memoria di tre versi del *Marchionn* nel gioco di *Er zegreto*, si dovrà pur ricordare che il tema del segreto in amore è un *topos* diffusissimo, a partire da Catullo. Poco stringente, nella concomitanza formale e persino tematica, è la filigrana della *Nomina* col suo retroterra pariniano, additata da Vigolo e Secchi per *Er prete de la contessa*, dal solo Secchi per *Er zervitore liscenziato*. Sul piano delle generiche consonanze tematiche, del resto, altri rinvii

de razza martesa») Vigolo, Muscetta e Secchi sono concordi nel riconoscere un «evidentissimo ricordo della Lilla» della *Nomina del cappellan* («l'eva la Lilla ona cagna maltesa»), converrà rammentare a rincalzo l'*Epitaffi per on can d'ona sciora marchesa*, che diresti il primo schizzo a inchiostro del particolare da inserire nel grande affresco della *Nomina*

Chi gh'è on can che l'è mort negaa in la grassa
a furia de paccià di bon boccon.
Poveritt che passee tegniv de bon
che de sto maa no vee mai pù sull'assa.

Ma più ancora premerà osservare come la *pointe* di polemica sociale immanente nei due testi portiani (e che autorizzò più d'un critico a segnare una parentela tra la cagnetta della Cangiasa e la Vergine Cuccia del Parini) scompaia totalmente nel bozzetto del Belli e nella variazione del tema rappresentato da *La libbertà de cammera sua*, tutto teso al triste e grottesco graffio crudamente erotico della padrona che, dopo le cure della *toelette*,

se bbutta sur zofà ccor cagnoletto
e cce fa cose ch'è vvergogna a ddille.

Un labile ricordo lega *El Miserere* a *Er Miserere de la settimana santa*; ma la qualità dei due testi, l'attenzione postavi dagli studiosi, e la serie dei problemi che li tangono, ci inducono a spendere qualche parola:

Miserere mei deus - E a disnà?
Secundum magnam - dò cossett o tré
Misericordiam tuam et secundum
Multitudinem - de quist.

Battuta dopo battuta, nell'alternarsi a intarsio del grave latino del messale ambrosiano e del volgare (volgare non solo in senso linguistico) i sacerdoti intrufolano nel rito celebrato col distacco d'un cinico mestierante il dialogo di un loro mondo angusto, gretto e fazioso. Il viatico ai primi passi del dialogo ce lo offre Dante Isella:

Il versetto si completa con le parole *misericordiam tuam* «a misura della tua grande misericordia»; ma, per assonanza di

potrebbero accumularsi, non radi ad esempio nel filone della satira antifratesca: così vari frammenti de *Li monichi mmaledettini* («siconno la misura de la panza», «sce se dovessi cresce una pitanza» «ma in logo duna se ne creschi un paro») paiono una dilatazione delle «dò pittanz de pù dell'ordinari» che concludono il *Fraa Diodatt* una cui situazione memorabile — i frati intorno al desco — pare adombrata in *L'affare spiegato* («quelli servi de Ddio staveno a ppranzo»).

magnam con *magnà*, con «mangiare», se ne ricava qui un senso furbescamente allusivo: «a seconda di quel che mangi»; *miserericordiam* “richiama l’esclamazione *miserericordia!* riferita allo scarso pranzo di *dò cosset o trè*” (Salvioni); *et... multitudem*: cui segue, nel salmo *miserationum tuarum*, «e a misura della tua grande clemenza»; qui invece, «e a seconda di questi» cioè dei denari che si hanno da spendere (modo furbesco accompagnato dal gesto del pollice e dell’indice che si sfreghino l’un l’altro). Il Salvioni pensa invece a una frase ellittica, il cui senso potrebbe essere questo: a mangiare di più ci voglion di questi⁵⁵.

E in Belli:

ER MISERERE DE LA SITTIMANA SANTA
I

Tutti l’ingresi de Piazza de Spagagna
Nun hanno antro che ddi ssi cche ppiascere
È de sentí a Ssan Pietro er miserere
Che ggnisun istrumento l’accompagna.

Defatti, cazzo!, in ne la gran Bertagagna
E in nell’antre cappelle furistiere
Chi ssa ddi ccom’ a Rroma in ste tre ssere
Miserere mei Deo sicunnum magna?

Oggi sur *magna* sce sò stati un’ora;
E ccantata accusí, ssangue dell’ua!,
Quer *magna* è una parola che innamora.

Prima l’ha ddetta un musico, poi dua,
Poi tre, ppoi quattro; e tutt’er coro allora
J’ha ddato ggiù: *mmiserericordiam tua*.

Ecco: la scintilla emessa da una comune pietra focaia, il bisticcio *magnam-magnà* (un bisticcio che senza presupporre l’innesto portiano rileviamo attivo in altri sonetti, da *Li Maggni* «ma articolo *magnà* mmagnemo ttutti», a *Lui sa er perché*, «ch’er Papa nun ha ppoi tutti li torti / si ha ttanta smania d’intonà er *Maggnifica*») accende diversissime fiamme poetiche: a dirla con Vigolo, nel *Miserere de la sittimana santa*, «l’intento satirico è perfettamente fuso nella romana sonorità delle terzine», a gara col «*Miserere* a nove voci di Gregorio Allegri, splendido esempio di polifonia»; aspra dunque a noi pare l’obiezione del

⁵⁵ Commento a C. Porta, *Poesie cit.*, pp. 479-480.

Muscetta che «quella polifonia che ci inamora è nient'altro che un coro di castrati», ma corretto è il rilievo che il secondo sonetto del dittico, rovesciando il tono del primo (anche fonicamente, diremmo, negli stridenti attacchi delle quartine: «Ah ah ah ah!...»), «Quelli chiccherichì cc'avete intesi»), recuperi la battuta satirica obliata nel primo sonetto, perdutosi tra le volute del coro sotto la gran volta di San Pietro: e indicherà piuttosto come l'obbedienza al consapevole programma satirico sortisca esiti artisticamente tanto più esili della libera evasione: non di rado, in Belli, e fortunatamente, la poesia batte altre vie che la poetica. Ma tornando al raffronto portiano, e lasciando le ragioni estetiche per quelle critico-ideologiche, osserveremo una volta in più il consueto meccanismo dello scarto belliano dalla fonte: quel chiudere nel giro breve ed epigrafico di una concentrazione satirica il crescendo narrativo del disegno portiano, che muovendo dalla sottile costruzione, in virtù di dialogo, di due personaggi comici nella loro grettezza, nel loro sdegno egoistico per i privilegi minacciati, costruisce in progressione il senso di una più matura e opposta morale, dichiarata a piena voce nella chiusa, ed in prima persona.

Il problema del «pastiche»

In margine al *Miserere* fu additata una nutrita filiazione di sonetti belliani che ne avrebbero esemplato la tecnica, diffusa e antichissima, dell'intarsio bilingue⁵⁶. Ma ecco che, mentre il latino liturgico rimane intatto nel Porta, nel Belli viene romanizzato, riassorbito cioè nell'uniforme monologo dell'*historicus* popolare che enuncia il testo poetico. Non è una differenza di poco momento. Se Belli può dirsi *pasticheur* lo sarà nel senso di chi usa a scopi di esterna caratterizzazione comica lo scontro e le scintille del cosiddetto plurilinguismo orizzontale. Per usare termini mutuati dalla critica d'arte, ma divenuti familiari alla stilistica del linguaggio letterario, diremo che in Porta il cromatismo linguistico non esclude il tonalismo: l'incontro-scontro di elementi linguistici allotrii (milanese, italiano, francese, latino, tedesco) coesiste con una articolata stratigrafia del dialetto milanese, nei livelli principali della parlata popolare (di Giovannin, di Ninetta, di Meneghin biroeu), dell'idioma medio (il poeta in prima persona) e di quell'italiano milanesizzato che già il Parini definiva «parlar finito», goffa affettazione di *damazze* presuntuose e ignoranti. (Torna alla mente il nome di Maggi, dove il confronto tra plurilinguismo «orizzontale» e «verticale» era già stato intieramente posto, e risolto a favore del secondo nel

⁵⁶ Ai sonetti 567, 828, 1477, 1908, 2100 intrecciati tutti di romanesco e latino liturgico, può aggiungersi una serie di sonetti giocati con altra componente linguistica, dall'italiano, al francese, al tedesco (450, 614, 617, 1383, 2170, 2205 ecc.), senza contare i numerosi esperimenti sul «parlà cciovile». Un vago ricordo del *Miserere* può inoltre supporre in *Settimo seppellì li morti*: «Bbisogn'esse ggiudii pe nnun capilla / che ffa ppiù ccosa er zeppeleccce bbene / che de cantacce in culo una diasilla».

capolavoro dell'estrema maturità, *I consigli di Meneghino*⁵⁷; ben diverso il retroterra del Romano, se si pensi ad esempio alla lingua ibrida del secentesco romano, il Berneri, cui il Belli rimproverava di nobilitare forzosamente, falsandola, la parlata plebea). Peculiare è in Porta il fatto che il plurilinguismo orizzontale non sia intrapreso per fini autonomi o primari, ma la sua funzione collimi con quella del verticale, sicché al lingua giustapposta al dialetto schietto e ai valori dei suoi portavoce (valori morali e ideologici positivi, autentici) potrà esser volta per volta il latino del teologo opportunista di *Ona vision* (il «falso filosofo», per continuare la citazione maggesca), o il francese dello sgherro prepotente nelle prime *Desgrazzi* o l'italiano del birro fazioso nelle seconde, o lo pseudo-milanese affettato di Donna Fabia e della marchesa Cangiosa. Certo, i ruoli dei materiali linguistici fusi nel crogiuolo del portiano non sono mai univocamente prefissati: così il latino si fa lingua d'inganno in (come poi nel *latinorum* di don Abbondio), tocco di colore nel lessico famigliare del convento («pax vobis, el respond»), lingua logica e filosoficamente autorizzata nella razionale polemica letteraria del *Romanticismo* (In primis ante omnia): ma di volta in volta è sempre sicuramente rappresentato, nello scontro di diversi linguaggi, lo scontro di diverse realtà umane, di opposti mondi morali e ideologici sicuramente connotati. Al contrario il Belli tende al monolinguisimo più radicale, proseguendo anche in virtù di correzione un'oltranza stilistica, un ossessivo purismo dialettale che non è compromesso dagli esperimenti in definitiva marginali del «parlà cciovile», tesi alla parodia bonaria del popolano che cerca di imborghesire il proprio discorso, o che riferisce - dialettalizzandoli - discorsi in lingua: cosa lontanissima, insomma dal «parlar finito» (realtà sociolinguistica inesistente, a Roma), e prossimo semmai alla lettera che da «Romma» giunge al *Biroeù*: ma in un clima e in modi che vedremo diversissimi. Resta insomma da concludere che se l'espressionismo letterario, che ha nel *pastiche* un suo strumento caratterizzante e privilegiato, corrisponde a una visione drammaticamente dinamica del reale, a un sentimento inquieto e contrastivo dell'esistere, Porta vi appartiene plausibilmente, Belli ne è drasticamente escluso. E tuttavia di un espressivismo belliano potremo parlare nel senso, non so quanto appropriato, corrente in certa critica d'arte, come di monocroma e radicale attitudine a incidere il bulino, a graffiare il segno dall'assunto realistico verso una profondità deformante univoca e onnivora. Anche per questa via, lo stacco tra Porta e Belli, sembra riconducibile a due *Weltanschauungen* opposte: quella di chi percepisce la storia come un crescere, come una traiettoria lineare che, non senza scontri resistenze o riflussi, procede verso una sua mèta attraverso tensioni dialettiche traducibili in dialettica di linguaggi; e quella sovratemporale, se non apocalittica, di una storia che ripete

⁵⁷ Cfr. l'Introduzione di D. Isella a C. M. Maggi, *Teatro milanese*, Torino, 1964 e a Id., *I consigli di Meneghino*, ib., 1965. Sull'espressionismo portiano con gli scritti di G. Contini raccolti in *Varianti* cit., pp. 567 sgg. e 601 sgg., la *Introduzione* cit. dell'Isella e il suo capitolo portiano nell'*Ottocento* della «Storia della letteratura italiana», Garzanti (Milano, 1969), sia consentito rinviare alla voce *Porta* redatta da chi scrive per il *Dizionario* cit., III, pp. 109-111.

eternamente se stessa, e che non può che esprimersi nel monolinguismo estremo, nel linguaggio di un poeta e di una plebe «abbandonati senza miglioramento».

Le grandi storie

Al mancato senso di una storia, che pare al Belli ferma nella sua «città di morti», va ricondotta la porzione finale della nostra indagine: quella che s'inoltra nei sentieri finora meno frequentati del terreno che corre tra le poesie del Milanese e i sonetti del Romano. Si tratta della mancata suggestione operata sui *Sonetti* dalle grandi storie portiane, dalle più diffuse vicende dei suoi umiliati e offesi, in quell'itinerario che dai primi cenni ancora comici del Bongee, attraverso la cruda esperienza di Ninetta, muove dalla salvaguardia di un brandello di dignità verso la piena rivendicazione, per la voce ferma e piana del *Meneghin biroeu* (il testo più maturo, non solo per le ragioni della cronologia) della dignità degli umili. Mancata suggestione, si è detto: ma meglio parleremo dell'arbitraria enucleazione di elementi che, tolti dall'itinerario del testo e *dei testi* del Porta, subiscono una modifica sostanziale del significato, spesso un vero stravolgimento. La casualità della struttura esterna della raccolta del Porta è consentita dalla ferma coerenza di un cresciuto organicamente d'anno in anno, curioso controcanto al coacervo dei sonetti che affida alla minuziosa data in calce dei singoli testi il rimedio a uno sviluppo sostanzialmente incerto o assente. La poetica frammentistica dell'*Introduzione* belliana («ogni pagina è il principio del libro: ogni pagina è il fine») presiede insomma anche la sua lettura di Porta.

Nella trilogia della «gent desculada», per dirla con il grande Delio Tessa, - Bongee, Ninetta, Marchionn - si è osservato che la figura del Bongee, delle prime e delle *Olter desgrazzi* rappresenta la versione più serenamente comica, non ancora scevra dalla tradizionale parodia del villano: pure, a una lettura più paziente, è avvertibile, in misura crescente dalle prime alle seconde disgrazie, il germe di un possibile riscatto dell'umanità emarginata dalla storia (Historia di Principi e Potentati e Qualificati Personaggi), che crescerà, lenta e inesorabile, nei testi successivi. La prima insurrezione verbale di Giovannin contro l'interrogatorio della ronda, sentito come prevaricante arbitrio, rientra prontamente; più vigorosa, ancorchè votata allo scacco, sarà nel secondo episodio la volontà di far valere le proprie ragioni; nello sforzo di catturare la benevolenza del «lustrissem» interlocutore («Me par d'avegh parlaa de fioeu polid, / n'eel vera?», «Ma ch'el diga on poo lu, Lustrissem scior: / coss'avaravel faa in del Giovannin?») Giovannin epicizza le batoste troppo esposte al riso, nelle prime *Desgrazzi* (e «l'Omero del Giovannin Bongee», come parve il Porta al Foscolo, conosce gli espedienti del tono ridevolmente aulico: «mi sott cont on anem de lion, / e lu tonfeta! on olter scopazzon»); egli maschera come prudenza la viltà; ma nelle seconde *Disgrazie* eccolo battersi, soccombente, ma con più vigore; eccolo preferire un'ingiusta condanna per un interno senso di pudore e di

dignità, per non mostrare il corpo del delitto (la parte pizzicata della Barborin): un pudore che contagia l'autore, che nelle *Olter desgrazzi* affida alla reticenza il possibile sfruttamento malizioso dei mezzi usati dalla moglie per togliere Giovannin dal carcere:

e l'ha faa tant col spiret che la gh'ha,
che innanz di la saveva el comm e el romm
da podeghen cuntà al lanzian del Domm.

Il senso di una progressione etica interna ai due capitoli della storia del Bongee, destinata a svilupparsi con precisi echi anche formali nei testi che seguiranno, è segmentato dal lettore Belli in «distinti quadretti» autonomamente usufruibili. Si tratta talora di spunti minimi, tratti dalla deliziosa pittura del pubblico popolare alla Scala, vero teatro nel teatro, di cui serba reminiscenza l'ultima terzina di *Er ballerino d'adesso*, con i commenti raccolti «in piccionara», o *La commedia del Trocquato*, che del testo portano serba la decifrazione popolare dello spettacolo aulico, ma anche il cerimoniale dell'andata a teatro, senza però la «presscia» della più frenetica città lombarda («Cenai, me prese sott'ar braccio Nina, / fesce un giretto, eppoi drent'a Argentina»). Ma dove il riferimento al testo di Porta è più marcato e consistente, il segno ne è rovesciato. La viltà di Bongee, che trovava una oggettiva giustificazione nella prepotenza soldatesca, è attribuita con gratuito ribaltamento a *Er civico de corata*, pallida maschera stereotipa, tra *miles gloriosus* e Capitan Fracassa:

Pavura io?! de che! Ppe cristallina!
Un omo solo m'ha da fà ppavura?
M'aveva da pijjà senza muntura
Lui, e ppoi ne volevo una duzzina.

Quanno me venne pe investì, mme venne,
Io pe la rabbia me sce fesce rosso;
Ma ccosa voi! nun me potei difenne.

E archibbuscio, e ssciabbola, e bbainetta!...
Co sta bbattajjeria d'impicci addosso,
Com'avevo da fà, ssi' bbenedetta?

Lo stesso schema ricorre in *Er guardaportone*, con maggior violenza nei riguardi della fonte, calcata più da vicino tanto nella giustificazione fittizia in clausola («Ma cche vvò che fascessi? usai prudenza»), quanto e più nel gioco del *pastiche* francesizzante che, sprovvisto delle ragioni e delle connotazioni che aveva nel testo di Porta, appare qui finalizzato a una gratuita acrobazia linguaiola:

Io me n'entravo co la pasce mia,
quanno da un bussolotto in d'un cantone
sarta fora er munzú gguardaportone,
disce: «Che vvole vú? psch, marcé vvìa».

«Ihí, ddico, e cch'edè ttant'arbaggia?
Lei impari a ddistingue le perzone».
Disce: «Vu sè un gianfutre», e ccor bbastone
me stava pe stirà la bbiancheria.

«Sete un gianfutre vói, dico, sor utre
de ventaccio abbottat'ar cimiterio:
voi, parlanno accusí, ssete un gianfútre».

Come finí? Finí c'a sta schifenza
bbisognava arispònneje sur zerio.
Ma cche vvòi che fascessi? usai prudenza.

Più vistoso è lo stacco tra l'interrogatorio prevaricante subito da Giovannin (quel senso di prevaricazione renderà restio Renzo a declinare le proprie generalità all'oste della luna piena), e il gioco di battute di *Er custituto*⁵⁸:

«Chi ssiete?». «Un omo». «Come vi chiamate?»
«Biasco Chiafò». «Di qual paese siete?»
«Romano com'e llei». «Quanti anni avete?»
«Sò entrato in ventidua». «Dove abitate?»

«Dietr'a Ccampo-Carleo». «Che arte fate?»
«Gnisuna, che ssapp'io». «Come vivete?»
«De cuer che Ddio me manna». «Lo sapete
perché siete voi qui?». «Pe ttre pposate».

«Rubate?» «Ggià». «Vi accusa?» «Er Presidente».
«Ma le rubaste voi?». «Nun zò stat'io».
«Dunque chi le rubò?». «Nu ne so ggnente».

«E voi da chi le aveste?». «Da un giudio».
«Tutto vi mostra reo». «Ma ssò innocente».
«E se andaste in galera?». «È er gusto mio».

⁵⁸ Il Muscetta richiama l'ascendente del *Poeta di teatro* del Pananti (c. XII); potremmo ricordare, tra le posteriori ricorrenze del tropo, *'O processo* di Ferdinando Russo, certo memore dei due grandi dialettali del primo Ottocento.

Nel finale canagliesco, «E' er gusto mio», si aggruma tutta la scettica e insieme vitalistica rassegnazione di una plebe «abbandonata senza miglioramento», che nulla ha in comune con l'atteggiamento del lavorante di roba vecchia che vive al Carrobbio.

Abissale, infine, lo stravolgimento del finale delle *Olter desgrazzi*: già il fermo pudore con cui Giovannin nega di esibire come corpo del delitto la «povera sua Barberin» (rivendicata come uno dei pochi beni preziosi, minacciati e irrinunciabili con energia marcata stilisticamente dalla ridondanza, «l'è la famm / de moà de mì» al pari della «franchezza mia da mì»), viene sradicato dal contesto, diviene quasi spregiativo sberleffo in bocca al padre di un giovane accusato di strupro, ne *La puttana protetta*

Viè una scrofa e ccaluggna er mi' ragazzo,
e io, povero padre, ho dda stà zzitto
pperchè nnun mostro er corpo der dilitto?
Cosa averebbe da mostrajje? er cazzo?

e ritorna ancora ne *La quarella d'una ragazza*, per la voce d'un giovane colpevole di deflorazione, che rifiuta la perizia medico-legale cui la sua vittima si sottopone:

«Pe mmé», disse: «neppure co li guanti
se tocca er mio»; ma cquella porca indegna
se fesse smaneggià ddietro e ddavanti.

Più drastica ancora la rilettura maliziosa dell'adoperarsi finale di Barborin, in un capovolto universo morale e poetico che presuppone, in Belli, una lettura forzante e *maudite* dell'intera storia portiana:

ER LOGOTENENTE

Come intese a cciarlà der cavalletto,
Presto io curze dar zor Logotenente:
«Mi' marito..., Eccellenza, è un poveretto...
Pe ccarità... ché nun ha ffatto ggnente».

Disce: «Méttet' a ssede». Io me sce metto.
Lui cor un zenno manna via la ggente:
Po' me s'accosta: «Dimme un po' ggruggnetto,
Tu' marito lo vòì reo o innocente?»

«Innocente», dich'io; e llui: «Sciò ggusto»;
E ddetto-fatto cuer faccia d'abbreo
Me schiaffa la man-dritta drent' ar busto.

Io sbarzo in piede, e strillo: «Eh sor cazzeo...»
E llui: «Fijjola, cuer ch'è ggiusto è ggiusto:
Annate via: vostro marito è reo».

Non diversamente *Er proscessato*, raccomanda al suo avvocato di ricorrere ad ogni mezzo per trarlo d'impaccio e di galera:

E ssi mmai pe ffà spalla a la difesa
bbisognassi er zoccorzo d'una vesta,
spennete puro la mi' mojje Agnesa.

Anche *La mojje de l'impiegato*, messo nei guai per il vizio di «sgraffignà», assume l'iniziativa come Barborin - ma con ben altri mezzi - correndo dal superiore:

E ffurno tante le raggione dotte
che jje seppe inzeppà sta bbona mojje
c'aggiustò ttutto quanto in d'una notte!

Con quale argomento l'indiziata di prostituzione persuaderà *Er giudisce der Vicariato*, della propria vita morigerata?

...Be', restamo accusi: su un'ora calla
lei me vienghi a bbussà co cquarache scusa,
e vvederemo poi d'accommodalla.

Santaccia contro Ninetta

aggiungere diraz. nella Vita di Polifemo «un celebre lombardo», *el manegh de tucc quant i cognizion*, tratto dalla *Ninetta del Verzee*

Il nostro discorso è deragiato dunque dal binario degli stretti contatti formali verso più generali (sperabilmente non generici) nuclei tematici: anch'essi però formalizzati in situazioni caratterizzate, e assumibili per ricostruire le coordinate morali e ideologiche del poeta e del suo mondo, e diremo pure la «tipologia» culturale - nel senso che l'antropologia e la semiotica hanno successivamente approfondito - entro cui egli si muove.

Il tema della prostituta ci offre, in proposito, un ragguaglio conclusivo. Creatura centrale tra i grandi personaggi portiani, la *Ninetta del Verzee* non è ormai più confinabile nel ghetto del divertimento comico o sboccato, e neppure del mero esempio di precoce audacia realistica in cui troppo a lungo, con grave equivoco e pregiudizio alla sua piena intelligenza poetica, fu relegata. Nel

momento centrale e più amaro della produzione portiana, tra il naufragio degli ideali illuministici malamente concretati sui lumi delle baionette napoleoniche, e la ripresa della militanza più impegnata nel nuovo fervore romantico, l'impatto coi personaggi popolari, toccati nella serietà della loro misera condizione, segna in Porta un nuovo recupero della dignità degli umili, che con crescente consapevolezza muoverà dal Bonge, attraverso Ninetta e Marchionn, alla piena voce del Biroeù. Una serie di richiami anche formalmente coerenti, rintracciabili all'interno della *Ninetta* e rapportabili ad altri nodi della organica struttura formale e concettuale dell'opera portiana, rivela il senso di una serietà e di un riscatto che affiora sotto la patina apparentemente comica del turpiloquio. Obbedendo a una istanza di verosimile, e creando un doppio piano tra la prostituta che narra la storia e la fanciulla che la vive, il linguaggio di Ninetta si adegua alla storia di una passione che ci arrischiamo a chiamare religiosa, una *passio Christi* autentica e opposta - anche linguisticamente - a quella evocata nella blasfema *Preghiera* di Donna Fabia; nella precisa antitesi di linguaggio («co 'l Mond / l'è inversae al Dizionaerij», ammoniva il Maggi), che proprio dove tendeva alla sua forma più sublime, a gara col testo evangelico, denunciava l'ipocrita inversione dei valori, mutando in bestemmia la «giaculatoria» della damazza⁵⁹. Rifiutando insieme *pathos* e ipocrisia, il turpiloquio di Ninetta si attenua nell'esclamazione («per brio!», vv. 11, 337, come in *Meneghin Biroeù* non «per dio» come il «camerleccaj» della *Nomina*); vi affiora un pudore autentico («.. vergogna a comparì», v. 77) che richiama la «vergogna» di Barborin a mostrare la parte dolente al marito, nelle prime *Desgrazzi*: quella che manca ai «damm del bescottinn» nel loro battibecco con («e poeù gh'avii el mostacc...»); vi affiora altresì l'orgoglio di chi, contravvenendo a un suo codice di moralità, avrebbe potuto andare in *fiacre* «inguala di primm sciori, di primm damm» (stridente il richiamo a «vuna di primm damazz de Lombardia»). Affiora insomma l'umanità di chi può usare, sin dall'*incipit*, «passion» (v. 10) in senso etimologico, *passio Christi* appunto, quasi elemento lessicalizzato di una esperienza quotidiana di vera e sommersa "passione", da declinarsi in volgare.

⁵⁹ La metamorfosi, lo stacco sono rilevabili anche linguisticamente: si veda l'evocazione del «sen bianch» della candida fanciulla, di contro ai «tett» (v. 7) della Ninetta d'ora; e «tetton» (v. 33) è definita quella «medina» la cui «passion» (in contrasto con la sua, vv. 10-11), era di collezionare rapporti sessuali («desdott in fira e fresca come on oeuv», v. 40, che proietterà una luce scherzosa sul sacerdote «pien come on oeuv» di zelo religioso nella chiusa della *Preghiera*); come l'infame Tetton del *Lament*, nei cui confronti l'opposizione onomastica (il diminutivo di tenerezza, Ninetta) pare configurare un'opposizione anche morale. (Come non pensare che la più memorabile prostituta belliana è *Santaccia*, con lo spregiativo?). Quanto al linguaggio della Ninetta, e all'interpretazione del suo personaggio, con gli studi dell'Isella già citati, si veda P. Mauri, *Carlo Porta* cit., pp. 60-70 e G. Bezzola, *Le Charmant Carlina*, Milano, 1972, *passim*. Sui richiami formali e ideologici tra la *Ninetta* e gli altri componenti portiani si veda la nostra *Rassegna* cit., pp. 210 sgg. Sull'inversione dei valori come elemento costitutivo della *Preghiera* sotto la cifra costitutiva del chiasmo, è fondamentale la lettura condotta dal Seminario di Italiano dell'Università di Friburgo diretto da G. Pozzi (*Analisi testuali per l'insegnamento*, Padova, 1976, pp. 144-160).

(Il Manzoni, postillando la voce sul dizionario della Crusca, nell'accezione «usatissima in Lombardia», se ne sarebbe ricordato nell'episodio della madre di Cecilia)⁶⁰. Ma affiora anche il residuo di un'umanità non rinnegata nella sventura, il bisogno d'un colloquio non professionale col cliente («descorrem on poo», v. 15), il coraggio del riso (la menzogna del Pepp è dipinta - v. 131 - nel suo volto di «trist»), come il Cristo iniquo di *On miracol*, nella sua attitudine di «lumagon», come l'ipocrita collo-torto della *Messa noeuva*); affiora il senso di una residua irrinunciabile dignità: l'ex-pescivendola (ai «pessee», ricordate?, era negato il Paradiso di parte congetturato dalle damine di *Ona vision*), ha dovuto darsi al «mestee» per «mett in bocca», per «pagà el ficc» (vv. 291-292), poiché non può pagar l'affitto a furia di rosari come le ex-monache del *Biroeù*. E del «mestiere» Ninetta ha il senso dell'«onore» (v. 334), tradito dalla vile menzogna del Pepp che l'ha calunniata come affetta da mal francese; c'è l'attaccamento a un fondo di dignità di chi non si sente oggetto («sont minga on scoldalett», v. 8), di chi trova un suo riscatto nel negare all'amante-sfruttatore il capriccio della sodomia (vv. 305 ss):

Nanca el cuu poss salvamm sangua de di!

...

S'avess vorsuu dall via, a st'ora chi
sarev fors maridada a vun d'offizzi

Il pudore di Barborin, il falso pudore di taffanari ondulanti - di Cristo sui nuvoletti trapunti d'ali della teologia oleografica, di Donna Fabia nel decor compromessa e nel pudor per via d'uno «sculaccion», della Cangiasa sul canapé della sua presuntuosa vanità - conferisce al particolare comico del sedere e al tema della sodomia (ridevolmente topico nella frusta tradizione goliardico-bernesca) un valore di emblema: di autentico discrimine morale. La comicità portiana, secondo la formula felice sopra ricordata, si risolve in moralità del comico: consapevole nel poeta, se sentì bisogno di correggere proprio quelle strofe della *Ninetta* per rimuovere un eccesso di «vaccheria», potenzialmente fuorviante⁶¹. E proprio là dove Ninetta aveva saputo trovare la forza di un gesto di ribellione, ecco si smaschera l'immoralità di un clero corrotto, nel *Meneghin Biroeù* attraverso la lettera pettegola che giunge dal curiale di Roma, e che assume ancora una volta l'accento ibrido del parlar finito:

*Poscritto: Monsignor Monticello
L'è stato ieri in pubblico cattato*

⁶⁰ Cfr. l'articolo di chi scrive, «Scendeva dalla soglia... » o la metamorfosi del dolore, in «Lettere italiane», aprile-giugno 1978, pp. 141-162. E si aggiunga qui, tra i rari ma preziosi indizî del lessico cristiano della Ninetta, le invocazioni del v. 5 («Ah Cristo! Cristo!»), del v. 113 («Cristo!»), il termine del v. 287 («Ciappa, antecrist... »).

⁶¹ Ne scriveva il Porta a Cattaneo il 25 gennaio 1816 (cfr. *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a c. di D. Isella, Milano-Napoli, 1964, p. 114).

*Ch'el fava, ed dice, de Gulelmo Tello
E l'infilzava el pommo ad un soldato
Sguizzero della guardia pontifizia,
e fu menato sopra alla giustizia.*

Non poteva, un testo di tal forza, non lasciare segni in Belli: ma soggetta alla consueta “diffrazione” della lettura belliana, sradicata dal reticolo dei rinvii agli altri componimenti del Porta, lacerata nei suoi particolari, la *Ninetta* avrebbe offerto singole tessere da ricomporre in un diverso mosaico, in una *Weltanschauung* irrimediabilmente opposta.

Ricordate la tenerezza con cui la prostituta ricorda, nell'ingenua fanciulla, la scoperta del sesso maschile?

L'hoo creduu on boli, ona besiadura,
on bugnon (soeuja mì), on quaj maa de can

Ripetuto nelle *Confidenze de le ragazze, I*

L'ommini io ppiù li guardo e mmeno pòzzo
arrivajje a ccapi che sii quer bozzo
che ttiengheno tramezzo a li carzoni

il particolare riviene già mutato d'accento, già viziato da una curiosità maliziosa che crescerà - con progressivo stacco dalla fonte - col crescere della collana, dal primo all'ottavo sonetto.

Così l'amara constatazione proverbiale

ma già nun vacch de donn semm tucc inscì,
se al mond gh'è on crist el vemm proppi a sciarnì!

con quella sua «scansione risentita e dolente di una legge immutabile» (Isella), parodiata perciò in bocca a donna Prassede da uno scrittore che in altre leggi immutabili aveva fede, si raggela in clausola formularia di un pettegolezzo tra comari, per una donna invaghita di un barbiere, proprio come il Pepp (*Un rompicollo*):

Ma! le donne s'attaccheno ar più ppeggio.

Ovvero, per converso, ecco il particolare della morte della «medina»

I dottor l'han creduda infiammatoria
e gh'han faa vint solass in tredes dì,
ma el dì adree, giust in quella che han dezis
de faghen pù, l'è andada in paradis

venir promosso autonomamente a tema centrale di un sonetto *Er decoro de la mediscina*, memore del passo portiano fin dall'attacco

Fu addirittura una febbre infiammatoria

per rovesciarsi poi nella parodica celebrazione delle virtù salvifiche del salasso

Come dico, era ggià bbell'e astremato,
quanno un zupprente, veddeno st'istoria,
me fà ssette sanguiggne e ottié la groria
d'avemme, se pò ddì, arisusscitato.

Ma anche quando il dettaglio resta pressochè inalterato come nella protesta di Ninetta per le mani fredde e indiscrete del cliente, (a cui ella chiede un colloquio non professionale, «gh'è minga d'opra: descorremm on poo»)

... aja i mee tett!
che bell cojon, sont minga on scoldalett

e viene riprodotto senza apparenti infrazioni

Ma tte stai fermo? Mica sò dde pasta
che mme smaneggi: mica sò mmonezza.
Me farai diventà 'na pera-mezza!

subito s'involgarisce nella valutazione mercantesca

E pper un giulio tutto stro strapazzo?⁶²

laddove, con nitido contrasto, dalla contemplazione del povero oggetto («pover tett nè?»), come per un improvviso affiorare della memoria e del sentimento, insinuato tra le maglie dell'aridità abituale del «mestee», traeva le mosse in Ninetta l'umanissimo monologo, la pietosa nostalgia di una se stessa ormai lontana.

Ben osserva dunque il Muscetta che «se volessimo trovare una storia come quella della Ninetta... cercheremmo invano»; ma quando egli aggiunge che «la riabilitazione della prostituta del Belli è una ripresa di motivi che risalgono piuttosto all'Aretino che al Porta»⁶³, obietteremo che sì, coglie nel vero additando nel filone tradizionale comico-goliardico - di un Berni, di un Baffo - il quadro di riferimento entro cui si collocano le meretrici belliane, ma proprio per

⁶² Il sonetto, *Nunziata e 'r caporale; o ccontentete de l'onesto*, del 14 febbraio 1830, si colloca tra i primissimi in cui pare ravvisabile la memoria portiana.

⁶³ Cfr. *Cultura cit.*, p. 310.

questo rimane dubbia la loro «riabilitazione», e resta escluso ogni riscatto al di fuori del ghetto di una comicità ora superficiale, ora amaramente canagliesca o scapigliata. Anche il Porta, allora, viene usufruito da Belli per un testo minore, e allineato al tipico contrasto tra dame e prostitute (ne troveremmo un precedente sicuro in *Cerchen tucc de rebeccass* del Balestrieri), come *I putann ai damm del bescottin*: «genere di contrabbando», scrive il Porta in una lettera non formale, a ridosso della «porcheria morale» «*No Ghittin...*» che già vedemmo stuzzicare l'attenzione belliana. E di qui muove *Er commercio libbero*:

Bbe'? Ssò pputtana, venno la mi' pelle:
Fo la miggnotta, sí, sto ar cancelletto:
Lo pijjo in cuello largo e in cuello stretto:
C'è ggnent antro da dí? Che ccose bbelle!

Ma cce sò stat'io puro, sor cazzetto,
Zitella com'e ttutte le zitelle:
E mmó nun c'è cchi avanzi bajocchelle
Su la lana e la pajja der mi' letto.

Sai de che mme lagn'io? nò dder mestiere,
Che ssaría bbell'e bbono, e cquanno bbutta
Nun pò ttrovasse ar monno antro piascere.

Ma de ste dame che stanno anniscoste
Me lagnno, che, vvedenno cuanto frutta
Lo scortico, sciarrubbeno le poste.

E vistosa, nel vanto di esser prostituta per scelta, l'infrazione del tipo «etico» della Ninetta; già in quel «lo pijjo in cuello largo e in cuello stretto» è la prefigurazione delle mille variazioni sul tema reperibili a caso nel «sesto» del Morandi, delle mille prostitute antonomasticamente compendiate nell'oltranza oscena di Santaccia, attiva «a ccorno pistola e a ccorno vangelo»: «sscéjjete er buscio...». Il senso della sodomia come discriminazione morale è smarrito, e smarrito è il nesso oppositivo tra la condotta di Ninetta e quella del monsignore-Guglielmo Tell della lettera del Biroeù. Il magistero di quel passo, staccato dal tema, verrà declinato, ahimé banalmente, in due giochi di «parlà cciovile», dove la satira del poeta pare scaricarsi tutta sul linguaggio spropositato con cui il servitore riferisce l'italiano della lettera che i sacerdoti vanno leggendo (*L'ariscombussolo der governo, Er furto piccinino*). E per converso il tema del soldato svizzero come «frocio» verrà svolto magnificamente, ma per via sua, in un sonetto come *La pissciata pericolosa*⁶⁴. Smarrite le coordinate etiche di fondo

⁶⁴ Se é stato rilevato che «frocio», nel lessico belliano, designa esclusivamente lo svizzero o il tedesco senz'accezione negativa, la concomitanza tra un testo come il *Meneghin biroeù* e *La pissciata pericolosa* ci informa che già all'inizio del secolo si va costituendo

della *Ninetta*, la rivendicazione di una igiene professionale come igiene morale perde allora il sapore originale, e può esser posta in bocca a un *Roffiano onorato* (che ci riporta al 10 gennaio 1832, a ridosso cioè del tempo più fervido dell'impatto portiano)

Le ragazze, monzù, che jje do io,
lei pò ppuro fregalle a occhi chiusi;
ché nun zò le puzzone, monzù mmio,
che jje porta un zocchi, piene, me scusi,
de tutte sorte de grazzia de ddio

o a un'altro ruffiano, adepto de *La ppiù mmej'arte*

Perch'io sò onesto e nun tiro a la pelle,
l'ommini mii sò rricchi e intitolati,
e le mi' donne puliticce e bbelle

(dove è da notare, in ennesima antitesi alla *Ninetta* che non s'era venduta per andare in *fiacre* o maritarsi a «vun d'offizzi», il culto del ceto privilegiato); il medesimo argomento suona infine in bocca a *La puttana sincera*, dove però la rivendicazione della pulizia intima

Io pulenta? Ma llei me maravijjo!
Io so ppulita com'un armellino

si rivolge in superstizione, se il mal francese fu evitato

perche' accenno oggni sàbbito er lumino
avanti a la Madòn-der-bon-conzijjo

e si conchiude in fredda perorazione mercantesca

Lei sta cosa che cqui nun me la nega,
che invesce de bbuttalli a Tordinone
tre ggiuli è mmej'assai si sse li frega.

L'infamia del mal francese, cui era sdegnosamente bollata «la Mora del sciall giald», diviene un tema corrente (comicamente corrente) in una filza di sonetti belliani, ispirati a un atteggiamento spregiudicato e vendicativo esemplarmente fissato in *La peracottara*, dove la «pulenta» si risolve in strumento di nemesi:

l'associazione guardia svizzera-omosessuale che spiega lo slittamento semantico del termine nel romanesco di poi.

Lei l'attaccò ll'antr'anno a ccinqu'o ssei?
Dunque che cc'è dde male si cquest'anno
se trova puro chi ll'attacca a llei?

Le cose de sto monno accusi vanno.
Chi ccasca casca: si cce sei sce sei.
Alegria! Chi sse scortica su' danno.

«Alegria!» *L'è el di di mort, alegher!* dirà Delio Tessa, il gran poeta che parve a Pasolini, nel suo atroce pessimismo, più prossimo al Belli che al gran maestro lombardo⁶⁵. Anche quando il tema sembra potenzialmente carico di gravità, sotto l'impulso tragicamente cronachistico de *La puttana abbrusciata*, il tono del Belli si risolve in umor nero:

Bruscià una donna coll'acqua de raso,
perchè jj'ha ddato un po' de mar-francese!

Altro non occorre aggiungere, nell'esame contrastivo del «tipo» prostituta, se non questo: che nel catalogo quasi sterminato delle meretrici belliane, non accade mai (che avverbio insolito «mai», per la smisurata variatissima opera del Belli...) - non accade mai di trovare chi sia stata costretta al tristo mestiere dalla miseria; o che semplicemente vi sia stata costretta, per forza, e non per libera scelta. «Tutte le donne, ggià sse sa, più o mmeno...»; «Basta ssapé cc'ognni donna è pputtana...»; quante clausole di questo tono potremmo additare a conferma che nell'universo belliano la «puttanicizia» è condizione eterna, insita nella natura umana, così «impastata de mmerda e de monnezza», e reperibile fin negli incunaboli dei testi biblici, all'origine dell'esistere. (Tessa, per le ragioni che dicemmo, è anche qui vicino ai fatalistici accenti del Belli più che al motto di Ninetta fatto proprio da donna Prassede: «...e i donn? - I donn?...hin vacch / hin vacch i donn... vacch e ruffian... e ti...»⁶⁶. Non diversamente la miseria, quella dannazione che tanto spesso affiora nei sonetti, è condizione sancita casualmente prima della nascita, se c'è chi nasce destinato a coglier la cicoria; immutabile, se persino il sangue di Cristo non può riscattare *Li du' ggener'umani* (per gli sventurati ha sparso il siero); protratta oltre la morte, per quei poveracci che si buttano «a la mucchia la matina». Destino di miseria, destino di morte: casuale sempre, se anche di là, figliolo, «come caschi caschi». Il perchè? Un'utopia ridevole da giacobino (*Er peccato d'Adamo*), ma anche un ammonimento serio (in lingua) rivolto *Ai filosofi*: «Non mirate al *perché*, vi basti il *come*». Non occorre ripetere quanto già si sa: che per Belli la storia è *accidens*,

⁶⁵ Cfr. P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, 1960, pp. 76-81; P. Gibellini, *Ragioni portiane per Delio Tessa*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Milano, 1976, pp. 149-159.

⁶⁶ Cfr. D. Tessa, *Poesia della Olga (Poesie nuove ed ultime)*, a c. di F. Antonicelli e F. Rosti, Torino, 1947, pp. 89 sgg.).

apparente evolvere di un ciclo circolare; la *Vita dell'omo* ha in sé un destino di condanna che si sconta nella storia prima che nella cana eternità; che l'uomo morto è stato morto prima d'esser vivo; che il libro dei battesimi, in 'sto stato (lo stato pontificio? l'umana condizione?) «se potería chiamà libro de morti». Se la storia non procede, non muove verso il progresso, vano cercare le colpe, troppo antica essendo la dannazione: «Ommi da vienì, sséte futtuti!». (Un altro suddito pontificio non avrebbe deriso le «magnifiche sorti e progressive?»). La rassegnazione scaturisce da questa attitudine come il fiore del male da un terreno irreparabilmente arido: non è emblematico che nell'ultimo sonetto composto Belli si paragoni a un «zan Giobbe immezzo ar monnezzaro»? Non lo è ancor più che l'intangibile circolarità di un tempo che ha nella sua origine il suo esito, si sigilli negli ultimi versi stesi dal poeta, in una lettera all'antico amore, strappati da una vecchia terzina di sonetto e trasformati, con adeguata e stringente chiusura metrica, in una sola quartina?

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi,
pe ffermavve le sfere immezzo all'ora,
e ggnisuno pò ddi: domani ancora
sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi.⁶⁷

La tragicità dell'accento certo riscatta la poetica del «sollazzo» espressa nell'*Introduzione*; inviandola allo Spada con la promessa degli «ultimi lavori», il Belli aggiungeva: «Ne rideremo poi insieme; e queste risa ci varranno a prepararci l'animo alle possibili sciagure che ci minacciano»⁶⁸. La «tetra ipocondria» che affiora nelle lettere, dalle testimonianze sul suo atteggiarsi anche nel recitare i sonetti, deborda dalla biografia e connota la poesia di un riso tragico cui la critica più avvertita non è, da tempo, più sorda; il coraggio leopardiano del riconoscere l'arido vero rivela la profondità di un appunto che compendia la poetica del negativo: «A Papa Grigorio je volevo bene perchè me dava er gusto de potenne di male».

Certo, risata tragica è altra cosa che moralità del comico. Ma per riprendere e finalmente concludere il richiamo portiano, metterà conto di notare che anche nel momento amaro dei personaggi sventurati, non è mai abbandonata in Porta la consapevolezza che la causa del male non sta nel destino, ma negli uomini - come insisterà di lì a poco un altro gran lombardo, don Alessandro Manzoni. Quel Giovannin che s'abbandona allo sconforto

Ah Giovannin della mala fortuna!
Dov'eel ch'el t'ha redutt el tò destin?

⁶⁷ I versi, tolti da *La golaccia* del 27 ottobre 1834 con l'aggiunta del secondo verso, figurano in una lettera a Vincenza Roberti del 15 dicembre 1851 (*Lettere a Cencia a c. di M. Mazzocchi Alemanni e A. Trombadori*, Roma, 1972-1973).

⁶⁸ *Lettere Giornali Zibaldone* cit., p. 373.

nutre pure una fiduciosa illusione

Catto! in Milan, diseva intrà de mi,
gh'è giustizia, e ghe n'è tant che sia assee

(«Al mondo c'è giustizia, finalmente!», vaneggerà un povero tessitore che non chiedeva che pane e giustizia, e di sposarsi in pace, in un libro che aveva spostato, con la lingua, anche la mira fuori dalla cerchia della mura di Milano, verso il vasto orizzonte del «mondo»). Non diversamente Ninetta non impreca contro un astratto destino

Varda el mé Baldissar se se pò dà
on mond pussee carogna, on mond pù infamm!

e se impreca contro la malasorte

Pur tropp sont dada denter in la stria

quella «stria» ha un perché, un nome. (Toccherà ancora una volta alla allucinazione del Tessa promuovere la «veggia stria» a terribile simbolo metafisico). Da questo resistere, nei poveri «dannaa», della coscienza di agire e di patire nella e per la storia, nascerà in *Biroeù* «polid si, ma fiero, ma dannaa», la forza di smascherare l'apocalisse dei preti sciagurati, rovesciando sulla loro vocazione tradita la causa dell'ira di Dio che «ne svergella»; toccherà alla nitida perizia linguistica del Porta smascherare che l'apocalittica visione di «un mondo assai prossim a disfars» di Donna Fabia cela la trepidazione per un privilegio minacciato, nell'attesa di un risotto (il linguaggio del poeta, e la sua ottica, coincide con quella del servitore che segue la scena dall'uscio di cucina, incominciando nella verità dialettale e morale delle strofe estreme il monologo e la falsa *Preghiera*):

Congiur, stupri, rapinn, gent contro gent,
fellonii, uccision de Princip Regg,
violenz, avanii, sovvertiment
de troni e de moral, beffe, motegg
contro il culto, e perfin contro i natal
del primm Cardin dell'ordine social.

Toccato dalla forza dei versi, il Belli li avrebbe rimodulati a modo suo, nell'irrisolta tagliente ambiguità satirica de *L'annata magra*:

Cqua ffurti, cqua rresìe, congiure e ssette;
cqua ggìoco, cqua pputtane, ozzio e bbiastime;
cqua inzurti, tradimenti, arme e vvennette!

Si nnun c'è un vago d'ua, si nnun c'è spiga
de grano, nun è er Papa che cciopprime:
è la mano de Ddio che cce gastiga.

Proprio in questo iato tra l'essere dentro la storia e il non essere consiste, a dirla col Belli, il «filo occulto della macchina» a cui vorremmo ricondurre, finalmente, le parole spese sull'incontro e sullo scarto (sullo scarto nell'incontro) tra il Romano e il Milanese. L'uno fiducioso nella dignità espressiva del suo dialetto; consciamente inserito in una solida tradizione; aperto al senso vivo del proprio pubblico e dell'impegno nel suo tempo; teso con laica energia a orientare la sua satira contro la pseudoteologia invocata a proteggere usi retrivi e iniqui privilegi; sempre più proclive a includere nel più ampio respiro metrico-narrativo le complesse vicende umane che, legandosi di testo in testo con fitti legami ideologici e formali, costruivano il senso di un'opera compatta e coerente e insieme sempre crescente verso più consapevole maturità; fiduciosamente teso a rappresentare anche nel conflitto dell'espressionismo linguistico la dialettica di forze che oppositivamente si agitano cercando di promuovere o d'arrestare (vanamente) una realtà in movimento verso mete civili più progredite, verso l'irresistibile riscatto degli umili. Dilacerato l'altro tra una concezione negativa del dialetto e l'orgogliosa sua assunzione a strumento di originalissima poesia; sfaccettato nella doppia identità di poeta in proprio e di maschera popolare, sotto la cappa incrinata del trascrittore documentario; isolato in una clandestinità sempre irrisolta; vocato alla poesia romanesca tra due pause di silenzio, con una forza esplosiva che ha più il senso di uno statico paradosso che di una crescita progressiva; incline a una estrema concentrazione lirica (la rapida eterna fissità del sonetto); costruttore non di un libro ma di una nebulosa di splendidi frammenti (e lettore dunque anche metricamente fazioso del compatto e disteso *corpus* portiano); teso a tradurre in oltranza monostilistica la sua concezione tragica e statica dell'esistere, d'un esistere suo e d'altri, votato a uno scacco, vietato ad ogni possibile «miglioramento». Il senso della lettura belliana di Porta è implicito qui: con lo scarto degli esiti immanente in due *Weltanschauungen* così diverse, coesisteva il vigore di un innesco altrettanto inevitabile tra due prepotenti e autentiche voci di poeta.

D'ANNUNZIO E BELLI

Marginale, e da tempo documentato, è l'interesse di D'Annunzio per i dialetti. Né pare, salvo sconvolgenti o improbabili ritrovamenti, che egli potrà mai trovar accoglienza, come poeta dialettale, presso il più benevolo antologista.

Se «la dialettica lingua-dialetto è stata in Italia una delle strutture portanti dell'esperienza letteraria»¹, tale dialettica non corre certo nell'interno dell'opera dannunziana, ispirata a un'opzione linguistica che, anche sulla scorta di un recente e motivato «parere»², si colloca al polo opposto rispetto a quella che, con varietà di ragioni e di accenti, anima la lirica dialettale novecentesca. I reperti dialettali di D'Annunzio lo confermano senza dubbio incline a conferire alla poesia dialettale «l'assurda qualifica di “minore”» di cui il maggior studioso del Porta ravvisava l'ostinata persistenza³.

Tra le inclusioni abruzzesi della *Pescara* e del *Trionfo*, i capricci napoletani di *'A vucchella*, il sardo di *Più che l'amore*, gli inserti veneti del *Fuoco*, gli scherzi familiari dettati dall'occasione (*A Luiggine d'Amiche*, *A Giacumine Acerbe*, *A l'abruzzese de Melane*), la nota coloristica e arcaica a salar la pagina del *Segreto* («tromma larì...»), il discorso su D'Annunzio e il dialetto sarebbe lungo. Inserzione mimetica come negli intarsi veneti che colorano la prosa di Fogazzaro? Verginità espressiva di una lingua intatta, pregrammaticale *naïveté* epica come in Mistral? Il plurilinguismo di D'Annunzio, s'è detto, diviene elemento di un assiduo e costante monostilismo: policromia di lucide lacche liberty, di intense campiture preraphaelite - rossi contro verdi, azzurri contro gialli -, legate da un comune connettivo, dall'uniforme *boiserie* dello stile. Pietre dure da incastonare in un fondo di cobalto, diceva il Contini. Mai la venatura del *pastiche*; non il gioco orchestrato e contrastivo dell'espressionismo. Un indizio tipografico? Nell'impasto lirico e perlato del *Segreto*, il dettame critico monotonale che presiede a quella prosa si riflette nella suprema perizia del carattere del piombo, che abolendo con la macchia del corsivo il sospetto di policromia, induce l'occhio del lettore a trascorrere senza sobbalzi dall'inglese («dearly, my delicate Ariel >) all'antica *koinè* del codice veneziano («no te vergonçarás»); dal ricamo francese sulla *Figure de cire* al motto latino sparso con ritmo assiduo: unica distinzione grafica quella inevitabile del tipo greco e latino

appresi ÜëëÜ ã õüèiáôif mi basta

fusi e stemprati nell'endecasillabo del *Carmen votivum*.

Abruzzese come omerico, *chanson de geste* come lingua de' citati; fin nella preziosità paraipotattica della *Figlia di Iorio*,

Però quando l'ultimo cui tocca
giocato abbia, se uscita non sei,
e noi sforzeremo la porta;

...

¹ G. L. Beccaria, *Introduzione a Letteratura e dialetto*, Bologna, 1975, p. 1.

² Cfr. P. V. Mengaldo, *Un parere sul linguaggio di «Alcione»*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Milano, 1975, pp. 181 sgg.

³ Cfr. D. Isella, *Prefazione* [1958(2)], a C. Porta, *Poesie*, Milano, 1975, p. XII.

Se mi sòffochi, Dio ti perdona.
Se mi stronchi, e Dio ti perdona.

o nella *consecutio* eccezionale:

Però *se vedessi* tu quella,
se tu la mia madre vedessi,
tremito ti *prende*. (...)

...
Se Vienda nostra *vedessi*,
tremi tutta. (...)

Mimesi dialettale o evocazione di un modo sintattico delle Origini? Scuola dei suoi pastori o lezione del Monaci? Con queste premesse, nel mitico perseguimento di un'acronia linguistica (abruzzese o omerico, *chansons de geste* o Crusca), poco importa che il gusto dannunziano fosse parimenti incline ad autori sostanzialmente inconciliabili tra loro, anche nel novero ristretto del romanesco. Curatore mancato di una nuova edizione del Belli, augure De Bosis, e amico di Pascarella; sodale dello scorrevole Trilussa, e prefatore di Augusto Sindici.

L'esempio addotto per la *Figlia di Iorio* può additare una possibile adibizione dannunziana dello strumento dialettale nell'ambito della complessa «archeologia linguistica» che il poeta persegue⁴. Resta tuttavia assodato che i testi dialettali «non aggiungono molto alla poesia del D'Annunzio» pure se «utilmente documentano aspetti della sua personalità» ed indicano «la fedeltà anche letteraria dell'autore al dialetto natio, di cui è tutta spruzzata la sua giovinezza di novelliere naturalista»⁵. Non meno sicuro è il carattere riduttivamente comico o bozzettistico dell'approccio dannunziano ai più eccellenti poeti vernacoli, compreso il Belli, il poeta dialettale forse più privilegiato dalla attenzione del Pescara. Definito a ragione «sincero amante del Belli», D'Annunzio ne scrisse - in contesto scherzoso - come del «nostro Belli immortale»; ma solo riferita è la sua definizione di lui come del «più grande artefice del sonetto che abbia avuto la nostra letteratura»⁶. Densi e folti,

⁴ Cfr. P. Gibellini, *L'archeologia linguistica della «Ville morte»*, in «Italianistica», gennaio-aprile 1976, pp. 88-92.

⁵ Così scrive G. Contini (*Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, 1968, p. 357) presentando le «poesie varie» di D'Annunzio: un sonetto francese, un madrigale abruzzese e una pasquinata «intensamente antinazista». La laconicità del commento dell'autorevole studioso, avvertito più d'ogni altro a cogliere le suggestioni del plurilinguismo, varrà come riprova e *silentio* del carattere affatto marginale di tali testi.

⁶ Cfr. E. De Michelis, *Sincero amante del Belli* in Id., *Roma senza lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio*, Roma, 1976. Il titolo del saggio riprende un'espressione epistolare di Lauro de Bosis, promotore di una mancata edizione del Belli con prefazione di D'Annunzio. Al saggio si rinvia per un ampio esame del problema. Si rammenta qui che il giudizio sul Belli si legge in *Teneo te Africa*, mentre fonte dell'espressione verbale di D'Annunzio è Antonio Bruers

ma non capitali, indizi della natura del legger Belli di D'Annunzio; quanto ne emerge dalla quartina tolta a *Er pittore de sant'Agustino* e inserita con opportune varianti («ritratti» per «pennelli» e «Generale» per «cardinale») nel tessuto del *Libro segreto*...

Che spesce t'ha da fa' che 'sto scoparo
de pittore, che ttiè cquell'arzenale
de pennelli, in un'ora o ar più in un paro
te fa senza vedello un Generale?⁷

... testimonia che D'Annunzio intese quello belliano soprattutto come «lepido linguaggio papale», nel suo versante più vistosamente (e superficialmente) satirico, quasi voce - né mancano testimonianze in proposito⁸ - di un Pasquino o Marforio redivivi. Certo sappiamo che il Bruers fu incaricato di procurare, negli anni estemi della vita di D'Annunzio, un'edizione del Belli «posseduta» da tempo e poi smarrita: e che il poeta aveva anticipato il bibliofilo nella ricerca e nel fortunato ritrovamento.

Ma *livre de chevet*, proprio il Belli? Eppure sta lì, nel Vittoriale, vicino al letto della stanza della Leda: la stanza infame dei viziosi capricci evocati nel *Libro Segreto*. Ma anche la stanza del lavoro assiduo, nelle notti insonni del vecchio inquieto scriba, col Tommaseo-Bellini a portata di mano. Non è la stanza del primo amore. E neppure, quel *livre de chevet*, è il libro del primo amore belliano di Gabriele d'Annunzio.

Sei volumi, legati in pergamena. Gli angoli della pagina qua e là ripiegati; il nastrino coi colori di Montenevoso - il rosso e il blu - interfogliato a mo' di segnalibro; il tocco netto del lapis a segnare un titolo, un sintagma, una terzina: segni tutti di una lettura assidua e iterata, che si addensano singolarmente nel sesto volume. Il famigerato «sesto» del Morandi: lazzaretto dei sonetti non altrove collocabili per le ragioni della filologia e della morale (l'una e l'altra, allora stranamente e imprevedibilmente collegate, dovevan compier molto cammino). I sonetti acroni, cioè, cui la paziente acribia di Giorgio Vigolo non aveva ancora assegnato un luogo nell'arco cronologico dei testi belliani; e quelli sconvenienti, moderatamente velati dal sobrio uso dei puntini di reticenza.

Proprio questi ultimi sonetti s'affollano dei segni dannunziani: ecco una glossa a *Er mostro de natura* («Il principino!», p. 174) e, nello stesso sonetto, il

(Giacchino Belli e Gabriele d'Annunzio, in *Ricordi romani di Gabriele d'Annunzio*, Roma, 1938); essa trova conferma in un elogio riferito da De Carolis e rammentato sul «Mondo» del 1 febbraio 1924 da Giorgio Vigolo, profeta della grandezza del Belli (l'articolo è riportato ne *Il genio del Belli*, Milano, 1963).

⁷ Ms. 1160/c. La quartina è preceduta da due versi del son. 650 («Ma un galantomo, senza un'arte in mano, / a li tempi che sso', come la sfanga?»), «Pennelli» è corretto su «ritratti», poi «colori» e «tubbeti».

⁸ Cfr. V. Clemente, *D'Annunzio e il dialetto romanesco*, in *D'Annunzio romano*, Roma s.d. [1963], pp. 99-103.

lapis del poeta, evidenziati i vv. 10-11 e la terzina finale, ed emendate ai vv. 9 e 11 le lacune dei puntini in due termini grevi, corregge al v. 14 «Monzignore» in «cumannante»: indizio ennesimo, come in tutti i postillati dannunziani, dell'uso forzante delle letture del Nostro, della loro mera adibizione autobiografica e soggettiva. Non molto diverse le altre poche postille: la protagonista di *Er commercio libbero* sarà riconosciuta, con sorpresa esclamativa, ne «l'Angiolina Parmizana del Cancellò!» (p. 184); e la clausola di *Er zanto re Ddàvide*

Je piaseva un tantino de fregà

offrirà lo spunto a uno scherzoso «Epitaffio di G. d'A.» (p. 208).

Ragguagli poco diversi offre la rassegna dei luoghi sottolineati: metafore oscene, per solito, a suggerire la triste mania del vecchio recluso del Vittoriale; ma specificamente evidenziate quando l'oscenità diviene occasione di analogie, sollecitazione d'immagini surreali, testimonio di creatività verbale; risalga essa all'inventiva del Belli o alla codificazione furbesca del dialetto, e si leggano *Le forbiscette*, v. 14 (p. 73), o *La sorella de Matteo*, vv. 12-14 (p. 88), o *L'uscelletto*, vv. 9-10 (p. 92), o *E' ttardi*, v. 2 (p. 59) e così via. Verrebbe voglia, superato il primo fastidio nel veder contrassegnato in *Giusepp'abbreo II* v. 8 «la carne senza l'osso» (p. 35), di ricordare il tema della «carne senza carne» su cui tanto s'accanì lo scavo del tardo d'Annunzio fino a concepirlo come sigillo d'una trilogia, e a stendere un lungo pensiero inedito in proposito, *Dopo l'orgia* (un lacerto affiora nel *Segreto*): l'ebbrezza conoscitiva, l'eccitata immaginazione subentra all'esperienza carnale, e la riscatta.

Che non si trattasse, del resto, solo d'una lettura maniacale, lo conferma la rassegna dei titoli contrassegnati con la pagina piegata o col nastrino, nel sesto e altrove: testi piccanti, spesso; ma anche testi di forte carica satirica (i sonetti biblici), o di intenso graffio espressivo, come *La papessa Giuvanna*, che svela tracce di lapis fin nella densa annotazione in calce. Risparmieremo al lettore l'elenco interminabile. Resta il fatto che la lettura dannunziana del Belli fu anche lettura attenta, e di poeta. Nel foglio di guardia posteriore, con bella grafia, la puntualizzazione: «NB. I sonetti romaneschi compresi ne' sei volumi curati da Luigi Morandi sono mille seicento novanta tre (1693). Coi trentaquattro *Er còllera mòribbus* e con gli altri, forse non tutti *apocrifi*, son 1735 (1727). G. d'A.». Lì accanto, aggrovigliato e sbiadito, l'abbozzo di un sonetto arrestatosi al cumulo delle rime, allo sbozzo grossolano, ma indizio di un orecchio così esercitato alla lettura del Belli da ribadirne le formule, ed anche da proporre legami per assonanza tra le rime cari al Belli (come ad una tradizione satirica esemplare nel Fagioli), giungendo con la sua attitudine metrica là dove non eran giunte le indagini degli specialisti: «viè quà... Latino», «robba de strapazzo» (e lì accanto «pupazzo», e a destra «insino ar gozzo», «cor barbozzo»), «uno pell'antro a un baiocchetto er pezzo», «maritozzo»: e di nuovo «Eh viè - dice Latino, che fai - viè senza strapazzo» («c'è lo strapazzo»); e a destra: «cunno»(già «sorca») e «maritozzo», «pe' cquer tuo ragazzo», «scèjete er

buscio», «bajocco», «pe' cquer», «a letto in pizzo», «spacco», ancora «in pizzo», «oh varda»; e più sotto: «Bbè... viè sur maritozzo - senza...», «er tajjo d'un tantin de cinicozzo»; e altro, sparso tra i frammenti sopra citati, aggrovigliato, illeggibile. Centone di cose belliane, tra *Santaccia* e circoncisione: abortito su quel riguardo, senza il sostegno di una struttura prefissata.

Dove questa struttura era offerta dal Belli stesso, nella collana su *Li spiriti* (pp. 147-151), la matita di d'Annunzio non s'arrestò nel limbo dei progetti. E sarà solo da rilevare, pur nella *nugella*, l'attenzione, tra gli altri, al testo più figurativamente acceso (almeno nell'avvio); insolito anche nella forma metrica, la collana, tanto cara al Pascarella che del poeta fu cordiale amico. D'Annunzio l'avrebbe arricchito d'una coda non cara al Belli, poco proclive al sonetto caudato d'eredità bernesca, arcaicamente costruendola col solo distico di endecasillabi baciati (nel Romano sistematicamente introdotto dal settenario o dal quinario). Segni certo di una scrittura rapida (si veda il dimorfismo «tromba/tromma», l'articolo anomalo «el» ecc.), ma forse non solo dettata dall'occasione di una notte insonne, col libro aperto, casualmente, a pagina centoquarantasette⁹.

LI SPIRITI

1.

L'anno che Ggesucristo o er Padreterno
Cacciò quell'angelacci mmaledetti.
Tanti che nun agnédero a l'inferno
Rimasero *a trombà su pe' li tetti*.

E cquesti so' li spiriti folletti,
Che pper lo ppiù se senteno d'inverno
Le notte lònghie: e a cchi ffanno dispetti,
E a cchi jje cricca fanno vince un terno.

Tireno le coperte e le lenzola,
Strisceno le sciavatte pe' la stanza,
E ppàreno una nottola che vvola.

De le vorte te soffieno a l'orecchie,
De le vorte te gratteno la panza,
E sso' nnimmichi de le donne vecchie.

⁹ Riproduco il testo dell'edizione Morandi posseduta e postillata da d'Annunzio. Rendo in corsivo la correzione e le giunte dell'Abruzzese: la prima si trova nel margine destro, a lato del v. 4 del primo sonetto, che recava, nella lezione originale, «Rimasero pell'aria su li tetti»; le seconde sono annotate nel margine inferiore, sotto la fascia delle note esplicative. Poco perspicue, e dubbie, le lezioni di IV 15 («no'», «mo'»?) e di V 16 («Tarquinio»).

*E c'è uno che fa volà 'na tromba
e fa «Ahuo!». Po' torna a la su' tomba.*

2.

Dio sia con noi! Lo vedi, eh?, cquer casino
Co' le finestre tutte sverriate?
Lì, a ttempì de la Cènci, un pellegrino
De nottetempo ciammazò un abbate.

D'allor'impoi, a ssett'ora sonate,
Ce se vede ggirà ssempre un lumino,
Eppoi se sente un strillo fino fino,
E un rumor de catene strascinate.

S'ariconta che un anno uno sce vòrte
Passà una notte pe' scopri' ccos'era:
Che credi? in capo a ssette giorni mòrte.

Fatt'è che cquanno ho da passà de sera
Da sto loco che cqua, pperdo le forze,
E mme faccio più bianco de la scera.

*Ma c'è la tromba, caro el miù fichetto,
c'è la tromba che gira sopra er letto.*

3.

Tu cconosci la mojje de Fichetto:
Bbe', llei ggiura e spergiura ch'er zu' nonno,
Stanno una notte tra la vejj'e 'r zonno,
Se sentì ffà un zospìro accapalletto.

Arzò la testa, e nne sentì un siconno.
Allora lui, còr fiato ch'ebbe in petto,
Strillò: «Spirito bbono o mmaledetto,
Di', da parte de Ddio, che ccerchi ar monno?».

Disce: «Io mill'anni addietro ero Bbadessa.
E in sto logo che stava er dormitorio
Còr un cetròlo me sfonnai la f....

Da' un scudo ar piggionante, a ddon Libborio,
Pe' ffamme li sorcismi e ddi una messa,
Si mme vòì libberà ddar purgatorio».

*Doppo cor una tromba in sempiterno
te vengo a dà li nummeri pe 'r terno.*

4.

Un mese, o ppoco ppiù, ddoppo er guadagno
De la piastra, che ffesce er zanto prete,
Venne pasqua, e 'r gabbiano che ssapete
Cominciò a llavorà de scacciaragno.

«Ch'edè? Un bùscio ar zolaro! Oh prete cagno»,
Fesce allora er babbeo che cconoscete:
«Eccolo indòve vanno le monete!
Va cche lo scudo mio cerca er compagno?».

Doppo infatti du' notte de respiro,
Ècchete la Bbadessa de la muffa
A ddajje ggiù còr zolito sospiro.

«Sor don Libborio mio, bbasta una fuffa»,
Strillò cquello; «e lle messe, pe' sto ggiro,
Si le volete dì, dditele aùffa».

*Senza tromba no posso dì la messa
pe' na sorca futtuta de badessa.*

5.

Burlàtemece, si, ccari coll'ògna:
Voàntri fate tanto li spacconi,
E cquanno sémo a l'infirzà un'assogna
Poi se manna in funtana li carzoni.

Nun è mmica un inguento pe' la roгна
Quer vedé un schertro in tutti li cantoni:
Cqua tte vojjo: a cciarlà tutti so' bboni,
Ma bbisogna trovàccese, bbisogna.

So cche da quella sera de la sbiòssa
Ancora sto ppijanno corallina,
E nnun m' arrèggo in piede pe' la smossa.

E cquando penzo a rritornà in cantina,
Me sento li gricciori ggiù ppell'ossa,
Me se fanno le carne de gallina.

*E mo' me tocca a fà er tirocinio
co ste fregne de tromme de Tarquinio.*

L'esame delle postille di D'Annunzio conferma il carattere anche extraletterario di quella lettura. La geografia di una biblioteca è a volte assai eloquente: rinvenuta nella stanza della Leda, l'edizione del Belli può definirsi senz'altro *livre de chevet*; ma in una stanza atta non solo allo studio, vicino a un letto deputato non solo al riposo. Sullo stesso scaffale, accanto a Baudelaire, giacciono le rime veneziane di Giorgio Baffo¹⁰: costellate anch'esse, come il famigerato «sesto» del Morandi, di segni di lettura: angoli piegati, nastri segnalibro, tracce di lapis. Occorre altro per confermare che, come i versi, così le letture dialettali di D'Annunzio pertengono alla documentazione della personalità o dell'aneddotica biografica più che all'illuminazione di un nutrimento culturale?

Pure, consapevoli della marginalità estemporanea delle prove dialettali di D'Annunzio, e persuasi del lucido ammonimento di Carlo Dionisotti (diffidi un critico che ha rispetto di sé e del mestiere, dalla mania dell'inedito: malo avanzo, per lo più, di una mensa letteraria che pure non offrì ospitalità tipografica solo al piatto forte del capolavoro), conviene aggiungere qualche testo sfuggito al *corpus* delle stravaganti raccolte nella edizione complessiva dell'opera dannunziana¹¹. Al «parrozzo» di Luigi D'Amico D'Annunzio aveva dedicato il madrigale *A Luiggine d'Amiche* pubblicato sul «Secolo» del 4 dicembre 1926. Due giorni dopo, e per lo stesso pasticcere, è vergata una quartina autografa sinora inedita¹²:

Ca tu le vuo' chiamà *la Melitusse*,
ca tu le vuo' chiamà *lu Melicrò*,
a vocca piene e senz'alzà lu musse
«Chiàmele» diche «come cazze vuo'!»

¹⁰ G. Baffo, *Raccolta universale delle opere*, Cosmopoli, 1789, voll. 4.

¹¹ Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, Milano, 1950 (1964(4)), appendice II. (Ma per una bibliografia delle stravaganti omesse dall'edizione complessiva, cfr. la nota di chi scrive in «Strumenti critici», gennaio 1976).

¹² Archivio del Vittoriale, fondo Baccara BX; autografo, reca il testo a penna, la data e la chiosa (nell'angolo inf. destro) a lapis. Una prima stesura della quartina è conservata nell'Archivio Personale (lemma 1152b dell'Inventario, n.ro 16268).

6.XII.1926
i Biscotti d'Amico

Più aggraziato e curato è il ringraziamento che D'Annunzio stende per un omaggio di Galdino Sabatini¹³:

A GALDINE SABATINE

L'acque de la Piscare è profumate
da quanne mamma mi' ci s'ha specchiate.

E pe' quesse li mitte a 'sta buttije
fatte come lu core de lu fije.

Mo' lu Rumite che te po' mànnà?
Sole l'addore de la Santetà.

Ma pe' 'st'addore n'n ce sta cristalle
Lu vènte chiare te le porte abballe.

GABBRIELE

9 nov. 1926

La fluidità della versificazione nel vernacolo natìo, forse rinfrescata dalla lettura delle canzoni melicamente atteggiate di Cesare De Titta, o dai versi di Alfredo Luciani¹⁴, colloca questo componimento al di là dell'occasione conferendogli una freschezza che lo pone forse al vertice del piccolo suo *corpus* lirico abruzzese.

La mediazione di Carlo Porta deve con sicurezza presupporci alla base degli esperimenti milanesi di Gabriele d'Annunzio. Pallidi echi portiani sono avvertibili nel componimento in lode della torta di un pasticciere di Mortara, resa noto dall'Antongini come risalente agli anni di Francia¹⁵. Non raccolto tra le rime sparse nell'edizione mondadoriana, conviene forse qui riprodurlo:

¹³ Nel fondo Baccara (BIX) un cartoncino che reca sul recto il componimento in facsimile d'autografo, porta sul verso il timbro «Cav. Galdino Sabatini», e una lettera dattiloscritta firmata a penna dal Sabatini: «Gent.ma Signorina / È vivo desiderio potere personalmente porgerLe i nostri rispettosì ossequi. Qualora non Le fosse di disturbo, La preghiamo accordarci tanto onore, disponendo l'ora che più le farà comodo / Ossequi distinti». La minuta autografa a lapis del componimento è serbata dall'Archivio Personale (lemma 788 dell'Inventario) dove un cartiglio autografo a penna (lemma 1152b) reca i vv. 6-7. Reso noto da Mario Vecchioni, *Bibliografia critica di Gabriele d'Annunzio*, Pescara 1970, con un altro testo abruzzese per la sorella Anna.

¹⁴ Nella Biblioteca del Vittoriale sono visibili le Canzoni abruzzesi (Lanciano, 1923) e I sonetti (Atri 1922) di Cesare De Titta. I due volumi recano tracce di un'attenta lettura da parte di D'Annunzio. Di Luciani D'Annunzio possiede: *Stelle lucende, canzoniere abruzzese* con lettera di Gabriele d'Annunzio, Ortona a Mare, 1913; *Poesie*, Napoli, 1921; *L'Italia d'oggi, ventun sonetti abruzzesi*, nuova ed., s.l. 1935 (con dedica autografa).

¹⁵ Cfr. Tom Antongini, *D'Annunzio milanese*, in «La Martinella di Milano», gennaio-febbraio 1965, pp. 27-30. Nell'Archivio Personale si serba una copia dattilografica

Ho sagiàa del Paradis
La sua torta e ghè dichiari
Con sinceritàa d'amis
Che l'è on dolz strasordenari.
Grazie a lu, sont al corrent
Mi che devi andà in l'Inferno
On dì o l'olter certament
De quel che, l'estàa e l'inverno,
Mangien in del Paradis
Sant, Beatt, Dominazion,
E se lecchen i barbìs
Serafin, Arcangiol, Tron.
Viva el noster Guglielmon!

GABRIEL D'ANNUNZIO

La memoria di quel cumulo di troni, dominazioni, cherubini e serafini inciso dal bulino del Porta di *On miracol* (o rammentati da donna Fabia come celeste corrispettivo delle minacciate gerarchie terrene) non basta a dare impronta portiana a un componimento che evoca semmai le movenze meliche di certa lirica lombarda settecentesca d'occasione che D'Annunzio poteva sfogliare nella *Collezione* del Cherubini da lui posseduta. Vero centone portiano, eppure tanto più interessante, è un altro componimento inedito in milanese¹⁶:

Ah, Gabriell de la mala fortuna,
dov'eel ch'el t'ha redutt el tò destin!
Gabriell e canaja l'è tuttuna.
Apoll desbirolaa dalla veggiaia,
Apoll scomunicaa dal Vatican,
Apoll intapponii su'n pocch de paja
e riscommunicaa da Ca' Marin
el dichiara e el protesta a tutt Milan,
el protesta e el dichiara, Ernest, a ti:

del testo (lemma 783) insieme a un foglio autografo in prosa milanese: «car el mè sur Giovannin Barrella, ghe mandi quatter righ in meneghin / Ambroeus».

Di Giovanni Barrella, poeta meneghino di discreta fama, D'Annunzio possiede un volume di *Poesie in dialetto milanese* con disegni dello stesso autore, Milano, 1932 (Nicchia V) che reca la dedica del Barrella a D'Annunzio: è probabilmente quel dono l'occasione dell'appunto milanese di D'Annunzio.

¹⁶ Fondo Baccara, BXV, c. 1, a penna; ms. apografo. Prova della sicura attribuzione del testo è l'abbozzo autografo che reca un cartiglio a lapis (lemma 1151/h): «Apoll desbirolaa dalla veggiaja / Fioeu, mi creppi - ma no stèl a dì // Caro Porta poetta ambrosian / no volend vess creduu per on baloss / el protesta e el dichiara a tutt Milan / Ah Gio.in de la mala ventura /dov'eel ch'el t'a redutt el tò destin».

«Ohi, ohi, mi creppi! Ma no stèl a dì»

9 III 1928

Gabriel el poetta ambrosian

Il distico iniziale è mutuato dai vv. 449-450 delle *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*

Ah Giovannin della mala fortuna!
Dov'eel ch'el t'ha redutt el tò destin

vigorosamente contrassegnati dal poeta col lapis blu, in un'edizione da lui posseduta¹⁷ (e in rima, nella stessa ottava, «tuttuna»). Al *Testament de Apoll* D'Annunzio attinge largamente:

- 1 Apoll desbirolaa de la veggiaia,
intapponii de duu tóch d'accident,
l'ha faa uni on convocaa de la canaja
(...)
- 7 l'ha alzaa sù el coo del sò moschett de paia
e el gh'ha farfojaa sù sto testament.
Fioj... mi creppi... Ma no stel a dì...
(...)

Dal sonetto anepigrafo «Carlo Porta poetta Ambrosian» è infine mutuata, con la firma, l'espressione

el protesta e el deciara a tutt Milan

Pastiche, dunque, nell'accezione francese dei *Pastiches et mélanges* di Marcel Proust. E tuttavia il mosaico portiano lascia intravedere una sorta di autentica appropriazione da parte di D'Annunzio. Risulta personalizzato, con l'inserzione di particolari tutti dannunziani («Apoll scomunicaa dal Vatican (...) e riscommunicaa da Cà Marin»: proprio in quei giorni la rinnovata *querelle* con la Santa Sede aveva coinvolto nei malumori dannunziani lo stesso governo fascista)¹⁸, con l'innesto dell'aneddoto autobiografico non sempre perspicuo

¹⁷ Carlo Porta, *Poesie milanesi* a cura di Giulio Decio e Luigi Mario Cappelli, Milano, La Famiglia Meneghina, 1933.

¹⁸ A un intervento del Pontefice contro il poeta, D'Annunzio rispose con una lettera sul giornale di Brescia (poi rifiuta nell'opuscolo *Ne laedat cantus*): il giornale fu provvisoriamente sequestrato, e D'Annunzio se ne lamentò il 7 marzo 1928 con Mussolini. Cfr. *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, a c. di R. De Felice e E. Mariano, Milano, 1971, p. 238, p. 416 (con

(«Ernest»), ma soprattutto con la dilatazione enfatica, un po' sull'aria del *Marchionn*, di una lamentazione gestita in proprio, negli anni del malinconico e dorato esilio del Vittoriale. La solitudine, il senso dell'ostilità del potere politico può indurre D'Annunzio a riconoscere tratti a lui prossimi (tale, per lo più, il senso delle tracce di lapis con cui il poeta contrassegna negli anni del Vittoriale le sue letture) nel Bongee imprigionato o in Carlo Porta convocato in questura per l'affare della *Prineide*; l'ossessione impaurita della «turpe vecchiezza», e forse il disagio di un vate del classicismo sempre più isolato e obliato dalla più avvertita cultura contemporanea consentono l'imprevedibile identificazione con l'«Apoll desbirolaa de la veggiaja» del *Testament* portiano.

Sono illazioni arbitrarie, suggestioni nate dalla memoria della biografia del tardo D'Annunzio, ed estranee al testo milanese? Resta il fatto che quel testo documenta una lettura assidua e non superficiale delle poesie di Porta. Le tracce di lapis e gli angoli piegati che tormentano l'edizione di Porta curata da Decio e Cappelli, contraddistinguono quel libro dai tanti dialettali che figurano nella biblioteca di D'Annunzio: non nelle nicchie del corridoio, tra tanti libelli intonsi inviati da dilettanti vernacoli; non imbalsamato tra collane più esibite che lette (la *Collezione* del Cherubini, quella delle migliori opere scritte in dialetto veneziano, «nella tipografia di Alvisopoli»); non nel buio della stanza della Leda, tra Giorgio Baffo e il «sesto» morandiano del Belli; ma nella Veranda dell'Apollino, in uno scaffale girevole, come quelli che nell'officina raccolgono gli strumenti di consultazione quotidiana; per una frequentazione assidua; per una lettura *en plein air*¹⁹.

(1977)

GADDA E BELLI

«Il sonetto del Belli è parlato... Questo è anche del Porta, è dei grandi dialettali in genere, è di Dante drammaturgo: poiché il dialetto, non meno di certo dialogo di Dante, è prima parlato o vissuto che non ponzato e scritto». Chi

ulteriori rinvii bibliografici). Non pare casuale, in un rinnovato momento di malumore anticlericale e antigovernativo, il ritorno della memoria dannunziana alla poesia del Porta.

¹⁹ All'appendice delle extravaganti abruzzesi di D'Annunzio si aggiunge ora il sonetto «Ahi, Cirù, sta pinzate è propie bbelle» (1912) reso noto da M. Vecchioni su «L'Osservatore politico letterario», novembre 1976, n. 31, e di cui esiste nel fondo Baccara la minuta autografa. A colmare i pochi dubbi dell'accurato catalogo del D'Annunzio dialettale di E. De Michelis (*Roma senza lupa* cit.), si rammenta che i versi romaneschi serbati al Vittoriale sono quelli inseriti nel *Libro segreto*, mentre le cose abruzzesi non sono che abbozzi dei testi ora noti. [Un'ulteriore possibile reminiscenza belliana in D'Annunzio mi è accaduto di segnalare in un'edizione commentata del *Libro segreto* (Milano, 1979) a proposito della metafora «come giuncata nelle fiscelle» (p. 279), accostabile al v. 8 del son. 794, «come giuncate drento a le froscelle».]

rimediti queste divagazioni di Gadda sull'*Arte del Belli*¹, fresche di stampa quando i tipografi di «Letteratura» erano tribolati dalle prime puntate del *Pasticciaccio*, vede complicarsi, se mai l'ha avuto, un troppo semplice dilemma sulla genesi del romanesco belliano: strada o libri? attenzione alla vita o nutrimento di cultura? La mediazione letteraria attraverso cui Gadda accosta il dialetto (in questo caso il trittico Dante Porta Belli) si rovescia, nella curiosa ottica gaddiana, in esperienza di parlato.

Del resto la matrice belliana del “romanesco” - e d'ora in poi sottaceremo le virgolette - del gran *pastiche* del *Pasticciaccio* era additata e commisurata da Piero Gelli in una ricognizione *Sul lessico di Gadda*². Osservava il critico che nel romanzo «un'altissima percentuale dei lemmi usufruiti dallo scrittore risulta coperta dai sonetti del Belli, anche quando la parola non appare registrata dai dizionari romaneschi disponibili». Del lungo elenco allegato a riprova, tuttavia, solo *strucchioni*, tra le voci attestate dal Belli e reimpiegate da Gadda, è irreperibile nel dizionario del Chiappini³; ma la lista del lessico comune al *corpus* dei sonetti e al romanzo (epperò regolarmente attestato dal vocabolario) può prolungarsi a discrezione del catalogatore⁴: *a ppennolone* (G 10, B 1143), *capoccia* (G 48, B 1381, 1612, 1796), *d'in pizzo* (G 71, B 90, 256 ecc.), *bagarozzo* (G 117, B 961 ecc.), *fracico* (G 148, B 1819 ecc.), *annasà* (G 149, B 49 ecc.), *avé core* («ciaveva avuto er core de menaje» G 205, B 1069 ecc.), *smiccià* (G 226, B 391 ecc.), *scucchia* (G 278, B 387), *micco* (G 316, B 376 ecc.), *allumà* (G 205, B 107 ecc.), *abbozzà* (G 216, B 873 ecc.), *tortóre* (G 219, B 180 ecc.), *rùzziche* (“trottola”, e per traslato “danaro”, G 219, B 2089), e così via. Nel silenzio del Chiappini, la tentazione di istituire una diretta derivazione Belli-Gadda, è subito frenata dalle postille del Rolandi⁵: testimonianza certa di come quei lemmi fossero più che correnti nel romanesco del novecento: le voci

¹ In “Poesia”, 1, 1945; poi in C. E. Gadda, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, pp. 161 sgg.

² In “Paragone”, 230, aprile 1969, pp. 52-77.

³ Per i riscontri ci siamo serviti della seconda edizione (F. Chiappini, *Vocabolario romanesco*, edizione postuma delle schede a cura di B. Migliorini, con aggiunte e postille di U. Rolandi, Roma, Leonardo da Vinci, 1945 [1933(1)]. L'elenco degli altri termini menzionati dal Gelli comprende *brigattiere*, *polagra*, *affiarato*, *barbozzo*, *cicia*, *cratura*, *prospero*, *cascherino*, *quaja*, *triticà*, *perrucca* (nel Chiappini scempio: *perucca*), *scioccaje*, *fojetta* (nel Chiappini aggiunto come variante plebea alla forma civile *foglietta*): tutte queste voci sono puntualmente attestate dal Chiappini. Abbiamo invece reperito, in tutto il *Pasticciaccio*, altri due soli casi di voci presenti nel Belli e ignote al Chiappini: *tosto* nel senso di “spavaldo” (G 72, B 23) e *superbioso* (G 72, B 819).

⁴ Sigleremo con G seguito dal numero di pagina i luoghi del *Pasticciaccio* secondo l'edizione in volume, Garzanti, Milano, 1957; con L i passi della redazione parziale pubblicata su “Letteratura” dal fascicolo gennaio-febbraio al fascicolo novembre-dicembre 1946: il primo numero dopo la sigla individua il numero della rivista, e il secondo la pagina; il numero che segue la lettera B indica invece i sonetti del Belli secondo l'ordinamento dell'edizione curata da G. Vigolo per Mondadori di Milano, 1923, voll. 3.

⁵ In appendice a F. Chiappini, *Vocabolario* cit., p. 379 sgg.

cojonella (G 216, B 569 ecc.), *zebedei* (G 263, B 73 ecc.), *stennarello* (G 271, B 560) e *canofiena* (G 227, B 801 ecc.), non già vezzo arcaico di gusto letterario, ma voce ancor viva tra i “ragazzi di vita” di Pier Paolo Pasolini, sono infatti regolarmente attestate dal lessicologo. Il romanesco gaddiano nasce per suggestione del Belli, o gli risuonò nelle sue orecchie di milanese esule nella capitale? Ma un quesito più propriamente letterario si ripropone. L’elenco non risolve dunque, sostanzialmente, il dilemma. Può insomma definirsi lessicale la natura del rapporto tra la fonte e l’eccezionale fruitore? Il residuo della lettura belliana di Gadda sarebbe, seguendo la traccia avviata dal Gelli, una sorta di puro dizionario memorizzato e quasi uniformemente attivo in tutto il tessuto del libro. Ne è spia indicativa la nota sull’importanza del testo su cui Gadda lesse Belli, l’edizione a cura del Morandi «a tutt’oggi l’unica a possedere un glossario belliano» (notazione peraltro imprecisa⁶): la lista selettiva delle generiche coincidenze lessicali è corredata invece da quattro sole indicazioni più stringenti e dettagliate: una coincidenza formale, «uscì... smovenno er culo come una quaja» in Gadda, e «donna che smena er cul com’una cuajja» nel Belli; una «iconografia popolare tipica di tutta una poetica belliana: “lei arrossì, abbassò gli occhi sul ventre, come l’Annunziata quando che l’angelo se mette a spiegaje tutta la faccenda”»; una «individuabile struttura ad elenco»: «furti, cortellate, puttunate, rapina, cocaina, vetriolo, veleno de tossico d’arsenico per acchiappà li sorci, aborti manu armata...» (G 80-1); una menzione indubitabile: «...sul limitare dell’impudicizia: della puttanicizzia, direbbe il Belli» (G 250). Confinato in nota il primo e persuasivo riscontro (di cui discorreremo più avanti), il secondo lamenta certa genericità tematica, e soprattutto l’assenza di precise coincidenze formali. Quanto al terzo, il sapore belliano pare innegabile: ma la tecnica espressiva dell’elenco, e il gusto del *latinorum* («aborti manu armata») è pur di un altro lombardo, maestro di Belli (a non dir di Gadda): Carlo Porta; e qui, più specificamente, il Porta della *Preghiera*: «Congiur, stupri, rapinn, gent contro gent, / Fellonii, uccision de Princip Regg, / violenz, avanii, sovvertiment / de troni e de moral, beffe, motegg...». Senza contare che ampliando la citazione di poche battute («Delitti e storie sporche erano scappati via per sempre da la terra d’Ausonia, come un brutto insogno che se la squaja. Furti, cortellate, puttunate, ruffianate...») può sovvenire un altro «brutto insogno», in un’epoca di «delitti e storie sporche», quello di Don Abbondio: «Fermato così un poco l’animo a una deliberazione, potè finalmente chiudere occhio: ma che sonno, che sogni! Bravi, don Rodrigo, Renzo, viottole, rupi, fughe, inseguimenti, schioppettate». È il capitolo d’una mattinata (e il capitolo gaddiano comincia «La mattina dopo...») che non passò inosservata al Gadda se richiamando l’incontro tra don Abbondio e Renzo («che vuol ch’io faccia del suo *latinorum*?») Carlo Emilio concludeva nel 1947 un’agile rassegna di

⁶ Oltre all’edizione del Morandi (Città di Castello, Lapi, 1886-1889 voll. 6) saranno da ricordare i glossarietti acclusi alle antologie per non dire dell’indice delle voci allegato all’edizione del Vigolo per le cure di M. Mazzocchi Alemanni.

macaronici ch'era insieme lo schizzo genealogico dei propri antenati stilistici⁷: è il capitolo di un autore che nello stesso *Pasticciaccio* fa capolino palese («Non c'era neppur bisogno di mobilitare due bravi, con due ciuffi sul naso e due cinturoni di cuoio lucido adorni di pistole e coltellaccio...», G 93), magari fra le maglie del rovesciamento parodistico («Il sole non era ancora apparso sull'orizzonte...» comincia Manzoni il suo capitolo IV; «Il sole non aveva. ancor la minima intenzione di apparire all'orizzonte...» comincia Gadda il suo capitolo VIII). E, campione prescelto, un sapore belliano andrà piuttosto avvertito nell'iterazione pleonastica («veleno de tossico d'arsenico»), modo caro al poeta romano almeno quanto la tecnica, parimenti spropositata, della deformazione onomastica, sicché il biblico *Merdoccheo* ricorda un tiranno meno esotico, anche se provvisto di fez e pennacchio, il *Merdonio* di G 69. Il quarto referto («della impudicizia: della puttanicizia, direbbe il Belli») sembra indicare che, quando l'interesse sia puramente lemmatico, il Gadda sigli esplicitamente l'allusione: ma la citazione non ha, di per sé, valore troppo diverso da quelle riservate ad altre letture: a Dante («...le sovvenzioni del Papà, del Papè, del grande Aleppo», G 238); o, nella redazione in rivista, al Porta di *Ona vision* («Lui, povero fijo faceva er dovere suo, cerbero grasso e nero: *cinq brazza in roeuda de trippott*», L 27, 52); o a Pascoli («ma no Giovanni Prati, aspetta... Giovanni Pascoli», G 251, «Buttarono all'aria i piumacci, come a guastare i letti, coperte, lenzuola: non candidi e tantomeno odorosi di spigo, *alla Zvani*» G 291; senza contare la prodigiosa mimesi stilistica, il *pastiche* nel senso francese - quello dei gustosi *Pastiches* proustiani, ma con una più violenta punta parodica - di pagina 273: «Il feffe-feffe era lì per “transitare”. Il vento che saliva dai paduli pareva stanco, gli cadeva l'ala nel giorno: ma un frullio ancora d'un forasiepe, da un cespo fino alla grondaia rugginosa, o il volo retto, più alto, e i coniugi gridi a rimando di due ghiandaie senza nido»). O al Foscolo, all'irriso-invidiato Foscolo: il cane «principiò ringhiare e latrare... come declamasse irruenti versi del Foscolo» (G 272); e la Tina Crocchiapani? un seno «a che il Foscolo avrebbe conferito diploma di sen colmo, in un accesso trubadorico-mandrillo, di quelli che lo hanno fatto immortale in Brianza» (G 338). Citazione non generica, certo, ma allusiva ad un luogo circoscritto, *Grazie* III 225-7: «...e le fanciulle / di nera treccia insigni e di *sen colmo*, / sul molle clivo di Brianza un giorno...»; luogo doppiamente memorabile per il tema del sen colmo, così ricco di suggestioni psicanalitiche nella nevrotica e aggrovigliata personalità dello scrittore lombardo, e per quello, quanto mai gaddiano, della Brianza. E l'insistenza sui nerissimi capelli (e occhi, e cigli) della Tina non discende forse, per amplificazione, dalla “nera treccia” di quello stesso luogo foscoliano?⁸

Fortemente sospetto il valore della pura coincidenza del lemma, una meno labile plausibilità del rapporto Gadda-Belli potrebbe supporre quando il contatto s'estenda su un segmento più ampio che non la singola parola: troveremo in un

⁷ C. E. Gadda, *Fatto personale ... o quasi*, in «Il Mondo», 25 aprile 1947; poi in *I viaggi* cit., p. 161 sgg.

⁸ [Cito dall'edizione delle *Opere* a cura di F. Gavazzeni, Milano-Napoli 1974].

passo del *Pasticciaccio* cumulati tre termini («il garzone d'un *pizzicarolo* co la *parannanza* tutta *intorcinata*» G 30) attestati dal Belli, ma sempre separatamente; o, viceversa, tre termini in un sonetto belliano («me je *affiàro* ar *gruggnaccio*, e jje lo *sgraffio*» (B 883) sparsamente reperibili nel romanzo. Il sintagma *animaccia porca* (G 27) è accostabile al tipo belliano *pavuraccia porca* (B 1966); «ch'a momenti me butto a fiume» dice la Ines nell'interrogatorio (G 223), e non dissimilmente il personaggio belliano protesta «ch'io sso in proscinto de bbuttamme a ffiume» 1100; ma nell'un caso come nell'altro non agirà una generica formula della *langue* romanesca? A un comune archetipo proverbiale sembrano risalire indipendentemente G 154 («c'entrava come li cavoli a merenna») e B 1570 («sc'entra come li cavoli a mmarenna»); ma altrove è consentito rintracciare, nella filigrana di più parole reperibili nei sonetti ed affioranti nella pagina del romanzo, una più persuasiva "zona" di memoria belliana: l'immagine gaddiana («*triticava* qua e là co la *testa*, e cor pugno alzato» G 119) sollecita l'evocazione di un sonetto tra i più "memorabili": «*triticanno la testa* sur cuscino / pareva un angetto appennicato» B 280). Le marmoree *zinne toste* della Virginia (G 164) paiono un'eco non casuale di consimili attributi d'un personaggio femminile del Belli: «Dichi: è rregazza, tiè le carne *toste*, / ha da empisse le *zinne* pe la pupa» (B 657): o, più perentoriamente, delle «*zinne toste*» di B 1924.

A negare, del resto, l'ipotesi di un'adibizione prevalentemente lessicale del testo belliano, quasi repertorio di singoli termini tesaurizzati e usufruibili senza più referto o memoria della fonte, basterebbe, nell'ambito di voci ortodossamente romanesche, libere da eccessive complicazioni espressionistiche (almeno nel corpo della parola) rovesciare con una verifica *e contrariis* l'ipotesi prima enunciata, reperendo parole attestate dai dizionari come usuali del romanesco, e non mai impiegate dal Belli: *baccajà* (G 37), *caciara* (G 17), *intruppà* (G 165), *aranciasse* (G 208), fette "piedi" (G 164) e così via⁹. E ancora: in un raffronto puramente linguistico, voce contro voce, lo scarto Belli-Gadda (e s'intenda un Gadda isolato, col bisturi arifizioso dell'analista, nelle parti, se pur ve ne sono, ortodossamente romanesche, che non convogliono al loro interno più componenti linguistiche, ma costruiscano solo con voci o parti attigue la tensione del *pastiche*) è fin troppo prevedibile¹⁰: scarto fonico e morfologico,

⁹ Le forme sono attestate dal Chiappini (con la variante *arranciasse*). *Fette*, col significato di "piedi", è nel gergo dei *Ragazzi di vita* del Pasolini. Altre parole troviamo in Gadda, assenti in Belli come nel dizionario del Chiappini, ma che anche il lettore non romano riconoscerà agevolmente nel suo piccolo patrimonio di neo-romanesco: «certi *scaragnati* con addosso tutta la *migragna* dell'impero imminente, certi morti de fame de ladruncoli de biciclette...» (G 190).

¹⁰ Non alludo perciò alla mescolazione cui ricorre il lessico gaddiano in certi sintagmi: i belliani *rinnacci* (G 222, e così il Chiappini) formano endiadi coi lombardi *sbrendoli* come il *caporello* si accoppia a un pippolo d'incerta anagrafe; e la *prescia dell'Utorità* che «verso le dieci si cangiò in un portiano furugozzo» (G 155) sarà decifrabile indifferentemente come romanesca (i due termini sono attestati dal Belli) o milanese. Su questa via un'indagine condotta *en linguiste* s'arena contro l'inestricabilità delle componenti elementari del

innanzitutto, da liquidarsi in nota¹¹. Le divergenze semantiche non si contano, ma, ciò che più vale, possono svelare l'iniziativa dell'autore dietro all'ovvia metamorfosi della *langue*, dalla Roma gregoriana a quella d'un secolo dopo: *assortata* in Gadda vale "stregata" (G 200) con divario assai netto dall'accezione belliana ("esortare" B 58). L'espressione di insulto *grugno aripezzato* (G 224) utilizza, per il vero, due lemmi che il Belli impiega (peraltro mai insieme): ma nel Belli *aripezzà* non conosce mai accezione metaforica, così come l'uso gergale di *cuffià* (G 200) è sconosciuto al Belli, dove il termine *scuffia* e derivati hanno solo un senso letterale¹². *Scorticata* («insomma je voleva bene, a Diomede, quella brutta scorticata», G 216) è una vera invenzione gaddiana nata dalla contaminazione della forma belliana *scorticata* "scorticata" (B 1656) con il significato dell'altra contigua voce belliana *scorticchina* "sgualdrina" (B 2187). E decisamente neologistica è l'espressione di G 253 («spiccicò l'ali dal corpo») avendo il verbo nel Belli, e nel Chiappini, significati assai diversi.

Convorrà piuttosto traguardare la direzione di questo scarto linguistico: quando il gioco espressionistico di Gadda non esorbiti dal romanesco, anche l'"errore" diviene in qualche modo illuminante: talora càpita a Gadda di arcaizzare più di Belli, quando aggiunge un prefisso caratterizzante («j'arintica de passà ecc.» G 303) alla forma *tinticà* attestata dal Belli, dal Chiappini, e dallo stesso Gadda (320). E iper-romanesco è certo il numero *ducentodicinnove* di via Merulana, la casa del fattaccio (G 153). Su questa linea non sarà difficile cogliere, specialmente nella redazione in rivista, non ancora risciacquata in Tevere con l'ausilio della *competence* dei nativi, ipercorrettismi forse preterintenzionali («Nun *zun* posti» per «Nun *zó* posti», L 28, 76), talora espunti nella revisione per il volume, sicché «avemo» subentra ad un fantastico «emo»

plurilinguismo gaddiano: brianzola o ispanica la casata dei Pirobutirro? è forma culta o dialettale l'*orazione* in cui pare raccogliersi la moltitudine delle piante come per dar grazia ad Alcuno, nel disegno proemiale dell'*Adalgisa*. Tanto meno a forme di romanesco inventato o sospetto (se la *competence*, ahimè, più neoceltica che osco-umbra di chi scrive non l'inganna): dico la coppia *scrana* e *tecca* (G 299), *storcioni* (G 81), e quell'imperfetto *steva* per *stava* («lui intanto *steva* a grufolà tra li papié», G 82), forma forse borbonica ma non trasteverina (mentre il gallicismo *papié* era già entrato nelle voci belliane *spappié*, *spappiello*).

¹¹ Cfr. i *paoli* di G. 105 (in Belli sempre *pavoli*), o l'espressione *rosicasse* er *fegheto* (G 151; *rosicasse* er *core* in B 1277 ecc., ma sempre *fégheto*, *fedico*, *fedigo*), o *burino* (G 162; in Belli *burrino*), *marana* (G 320, contro *marrana* di B 1403) e così via. D'altronde il gusto di mimesi fonica gaddiano (si ricordi il *paplàf paplàf* della ciabattante Manuela Petacchioni) caratterizza una tendenza al dileguo della liquida intervocalica del tutto ignota al romanesco dell'ottocento («quaa tigna» G 322; in Belli sempre *quela*; e così via). Non di rado, in un contesto romanesco, Gadda serba in luogo di -nn', il nesso -nd', impensabile per il Belli se non come forma di ipercorrettismo parodistico (*quando je va male er pupo*, G 134, *arispondo* G 251, ecc.).

¹² Evidenti ragioni storiche non consentono di sospettare nel romanesco dell'ottocento l'accezione di *scatorcio* come «automobile in cattive condizioni» (G 156; in Belli vale «catenaccio»): ma in B 2114 è reperibile già la adibizione metaforica, se si parla di *scatorci de cardinali*.

(G 151), e i «pecicani» *alias* «pececani» si normalizzano in pur voraci «pescicani» (G 48). Ma illuminante è la dinamica di un “errore” linguistico quale *appizzà*, bellissima voce romanesca glossata dal Belli come equivalente di «tener dietro appetendo a una cosa» e traslatamente «entrare» che acquista in Gadda il significato inusitato di «bruciare, accendere» presente in vari derivati lombardi da IMPECIARE (gli *'mpisà* o *pizzà* della Neà-Keltikè tra Ticino e Mincio), quasi derivasse, con falso etimo, da un *ADPECIARE: «Bisognava appizzà li lumi a 'n antro santo» L 27,58), «come na bomba co 'a miccia appizzata» (L 27,62); un'accensione che pare celarsi anche in luoghi dove il senso originario parrebbe plausibile, come quando «appizzato» è il rosso pennacchio del «maharagià de Scerpure» (G 155); e cangiatasi in «furugozzo» la giustificata «prescia de l'Utorità», Ingravallo «s'intrufolò co l'orecchie appizzate nella folla» (ib.). Ma quando Gadda fa riaffiorare nella forma *callo callo*, in Belli solitamente col senso avverbiale di “subito” e in un solo caso di “bell'e pronto”, il valore etimologico ormai obliato («ce scappa er pranzo callo callo, o a la peggio la cena», G 223), la sorte della locuzione non ricorda in qualche modo il procedimento con cui il nome venetissimo della venetissima Menegazzi diviene nelle favolose chiacchiere delle romane, con un crescendo di nobilitazione onomastica (arcaizzante) non men che sociologica, la «sora Menicacci», la «contessa Menicacci»? «Sui loro labbri stupendi quel nome veneto, risaliva l'istmo, puntava contro corrente, cioè contro l'erosione operata dagli anni... Dalle ultime translitterazioni dei registri parrocchiali si rifaceva alla gutturale tenue degli inizi, da Menegaccio a Ménego e a Ménico, a Domenico, a Dominicus, al “possessivo di cui era tutto”» (G 52).

Un gioco di continuo trascolorare tra diversi “strati” di romanesco, più o meno arcaico, più o meno discosto dalla lingua, traspare nelle oscillazioni morfologighe (*andato / annato / ito o andò / annò / agnede, o antro / artro / altro*, in contesto romanesco, si noti: *quarche altra* (G 153). O con una splendida e ravvicinata gradazione nella crescente tensione dell'interrogatorio: «Forse perché lui m'ha fatto *persuasa*... Sì, è stato lui a famme *perzuasa*» (G 224-5). Ma quest'ultimo esempio sembra testimoniare la crescente complicità sentimentale e linguistica tra autore e personaggio, di cui si discorrerà più avanti cercando di convogliare l'arida schedatura linguistica verso un'ipotesi più ambiziosamente critica. Anche un testo di rara efficacia poetica come la trecentesca *Cronica* dell'anonimo romano, può offrire a Gadda il modo di retrocedere arcaicamente: «L'Urbe... che avevano auspicata lungo folti millenni tutti i suoi poeti e tutti gli inquisitori, i moralisti e gli utopici, *Cola appeso (Grascio era)*» (G 821. La notazione parentetica finale ha un valore di citazione, nella paratattica icasticità come nell'inversione del predicato; citazione del brano memorabile della *Vita di Cola*, dove il particolare della grassezza del tribuno è ripetuto con una insistenza (spietata o pietosa?) quasi pregaddiana, come pregaddiana è la glossa scientifica (irriverente o pudica?) che spiega con la grassezza la facile combustione del cadavere: «tante ferute avea, pareva criviello: non era luoco senza feruta. Le mazze de fora grasse. *Grasso era* orribilmente,

bianco como latte insanguinato; tanta era la soa grassezza che pareva uno esmesurato bufalo overo vacca a maciello... Era grasso: per la moita grassezza da sé ardea volentieri»¹³. Ma *grascio* per *grasso*? Non sarà un ipercorrettismo arcaizzante suscitato da quella *grascia* “vettovaglie” che ricorre tra le voci più curiose del glossario della *Vita di Cola* (1,3) e che ritroviamo, con senso mutato ma non lontano, nello stesso *Pasticciaccio*, in quella «grascia della porca» di pagina 316? Ma a un sospetto ci induce questo Cola appeso: c'è un altro Cola morto, *l'avocato Cola* dell'omonimo sonetto belliano (uno dei più belli), suicida per orgoglio: la fonte arcaica si fonde, nella memoria di Gadda, con un'altra fonte altrettanto amara e truce, e altrettanto “primitiva”¹⁴.

La componente belliana del *Pasticciaccio* par dunque configurarsi, al di là del magistero lessicale, come specifica presenza in momenti localizzati di memoria tematica o linguistica del Belli poeta. Accennammo prima a un riscontro atto a corroborare la derivazione di un lemma (*quaja*) da Belli a Gadda: «smovenno er culo come una quaja» (G 42) in Gadda, e «donna che smena er cul com'una cuajja» (B 150) nel Belli: e fin qui potrebbe insorgere il sospetto di una coincidenza casuale, per il comune riferimento a una metafora dell'idioma. Ma si legga il verso seguente del Belli: «se mozzica li labbri, e svorta l'occhi»; balza alla memoria un verbo usato da Gadda poche righe dopo un altro già menzionato ricordo belliano, *Er mortorio de Leone duodesimosiconno*: «triticava qua e là co la testa» (G 119): certo l'immagine non è qui riferita a un pontefice. Ma un papa troviamo pochissime righe più sotto: ed è un papa che col nome di Belli ha qualche attinenza: è il «romano pontefice Gregorio sedicesimo» (G ib.¹⁵). Tra i due riferimenti belliani un'espressione che ricorda troppo da vicino l'*incipit* di un celebre sonetto di Giuseppe Gioachino per essere casuale: «quello zitto zitto, de sotto, *chiotto chiotto*» (G ib.); e Belli: «San Giuseppe er padriarca *chiotto chiotto*» (B 332), debitamente in rima con *sotto*. Altrove il richiamo è più circoscritto, ma più calzante: un termine come *pispillorio*, “bisbigliare”, assente dai dizionari, può suggerire un'altra concomitanza: non una generica onomatopea, ma un bisbigliare di preghiera sommessa: «un *pispillorio!* come je dicesse l'orazione» in Gadda (G 215); «Era viscino a notte, e un *pispillorio* / già sse sentiva in de la *cchiesa* piena» (B 428); e prosegue Gadda: «come je dicesse l'orazione o je dasse de li *consiji boni*» (ib.); e Belli: «io je l'jo ddati li *conziji bboni*» (B 1631), «ce ll'ho io solo li *conziji bboni*» (B 1746) e così via.

¹³ In attesa dell'edizione critica per cura di G. Porta, cito dagli stralci anticipati dal Contini nella sua *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970. Le precedenti edizioni, su cui Gadda dovette leggere la *Vita di Cola* accentuavano la tensione paratattica e la sintassi franta della cronica con una punteggiatura per solito più marcata.

¹⁴ Grascia, del resto, è voce Toscana, de' Citati, non meno che portiana (V, 1 «Chi gh'è on can che l'è mort negaa in la grassa») e romanesca arcaica (Peresio, Jacaccio, V, 32): ragioni tutte buone per colpire l'interesse espressivo di Gadda.

¹⁵ Non è questa, nel *Pasticciaccio*, l'unica menzione del papa di cui il Belli disse che «je voleva bene perché je dava er gusto de potenne di male»: «Riportava l'animo a certa romanesca lautezza del vivere e del fungere, a certo pre-quarantottesco (o pre-quarantanovesco) e alquanto *gregoriano* “loisir de siéger”» (G 195).

Una espressione pur proverbiale difficilmente avrebbe raggiunto l'orecchio dell'immigrato lombardo senza la mediazione del Belli: «dieci chili de ossi de ditacci p'acciaccà le noci» scrive Gadda (G 163); «che cce famo acciaccà le nosce in testa?» scriveva Belli (B 1027). Il fascino espressivo della formula dovette impressionare Gadda al punto da riproporne la carica semantica originaria, scrostando la patina metaforica e proverbiale dell'uso belliano¹⁶. Un'elocuzione meno inconfondibile, e diffusa in più *koinài* dialettali, torna nel Belli con insolita insistenza: «in cuesto io nun ciò *ccorpa né ppeccato*» (B 876), «senz'avecce *né ccorpa né ppeccato*» (B 1100 e 2245), «che nun cianno *né ccorpa né ppeccato*» (B 1370); e Gadda, puntualmente: «sto fijo nun ha *né peccato né corpa*» (G. 319); e, con più approssimazione alla fonte: «senz'avé *né colpa né peccato*» (G 147). Senza Belli sarebbe mai affiorata in Gadda la cantilena di pagina 258, pur diffusa, in altre redazioni, in più tradizioni regionali?

Candelora candelora
De l'inverno semo fora
Ma se piove o tira vento
Ne l'inverno semo drento

e Belli (B 124):

Dimani, s'er Ziggignore sce dà vita,
Vederemo spuntà la *Cannelora*.
Sora neve, sta bbuggera è ffinita,
Ch'oramai *de l'inverno semo fora*¹⁷

E ancora proverbiale è l'immagine della civetta che designa la fanciulla che fa troppa mostra di sé sul balcone: ma la concordanza Belli-Gadda acquista contorni più precisi: «Il paino... doveva funzionare... da *fringuello de chiama*, o come la *ciovetta sur mazzòlo*» scrive Gadda (G 217). E Belli: «E tutt'er zanto ggiorno a la finestra / a ffà la *sciovetta sur mazzolo*» (B 1426); ovvero, con curiosa metatesi del peggiorativo: «facciaccia de *sciovetta in zur mazzolo*» (B 22). Ma quando scrive «*ciovetta* mia va a ccaccia de *franguelli*» (B 114), il Belli istituisce un binomio ornitologico la cui concomitanza con quello gaddiano non può essere fortuita¹⁸. Non mancano altre schede di analoghe concomitanze: «Ma vvoi siete un bruggnolo de donnetta / *da fà ggirà er boccino ar Zanto Padre*» scriveva il Belli (B 1957); Diomede era tipo «*de fà girà er boccino* a noi antre ragazze» osserva Gadda per bocca della Ines Cionini (G217); quel *boccino* per “capo” dovette piacere a Gadda, che ne inventò una splendida stilizzazione

¹⁶ E il Chiappini annota: «fasse acciaccà le noci in testa: patir ingiuria senza ragione».

¹⁷ La rima *cannelora: fora* ricorre anche nel sonetto 853.

¹⁸ Il Chiappini non attesta come frase proverbiale l'espressione che Gadda dovette desumere *recta via* dal Belli, con la sola inversione del ruolo attivo da femminile a maschile.

deformante, *buzzino*, in una pagina (la 251) dedicata alla deforme, espressionistica (qui in senso pittorico) descrizione della Zamira. *Girà er boccino*, dunque: e in un passo dove stiamo per trovare, poche righe più giù, l'immagine del *fringuello de chiama* e della *ciovetta sur mazzòlo*, e dove abbiamo riconosciuto, poche battute prima, un lessico familiare (*scorticata, cojonella, abbozzo*) che solo in quest'ambito contestuale diviene un elemento illuminante e certo non può risalire che all'invenzione espressionistica del Belli la splendida immagine: «Dite puro ch'ha in culo farfarello» (B 833); e ancora: «La ggiovene tiè in culo farfarello» (B 233); e ancora: «Io dico che ttiè in culo farfarello» (B 451). La metafora non sarebbe sfuggita a un *provocateur* verbale più sottile e complesso, ma ugualmente acceso: «“Quella cià Farfarello in corpo”. Ma una, ch'era de li monti de Pàtrica - precisa il Gadda - je scappò detto un po' diverso: “quella cià Farfarello in culo”» (G 165).

Persino sul tavolo di lavoro della revisione che Gadda operò per l'edizione in volume, piace immaginare casualmente aperto il tomo dei sonetti belliani, là dove il poeta insegna (B 614): «*Per nun di cculo, ppoi di chiappe, ano (...)* paturne, convegno, *siggnorino*»; tant'è che la lezione del testo in rivista «Al centro, parlanno con rispetto, quer po' po' di *culo*» (L 26, 51), divenne puntualmente, nel volume, «quer po' po' di *signorino*»¹⁹.

Prossimità tematiche meno che generiche non è facile individuarne: ma la patetica difesa che la Ines Cionini riserva al suo innamorato manesco («Si m'ha dato du schiaffi, embè? È stato un affare tra de noi» G 205) può ricordare consimile e più sguaiata difesa di una *commare* belliana («Ebbè? Ssi Ustacchio me bbastona, è affare / da pijjavvene mò tutta sta pena?» B 1458)²⁰. Certo che, se memoria belliana in Gadda c'è, dovrà essere dei sonetti più “memorabili”: dico *L'angeli ribbelli*, in cui gli angeli, nell'ottica attualizzante del popolano-bibliista belliano, acquistano panni ed armi da carabinieri, o meglio da

¹⁹ L'accezione è ignota al Chiappini.

²⁰ Segnalo per curiosità, e senza la convinzione che si tratti di un influsso preciso, certa sotterranea allusione, su uno spunto pittorico, a un traslato malizioso («strigne un mazzetto de pennelli, da spennellà co la tintura non si sa che pezzo de pelle, si gnente gnente j'avesse trovato un quarche sbrugnocolo, a quarcheduna' G 183), richiamato con maggior garbo nell'immagine delle turiste straniere che «nella terra delle belle arti, e dei bravi artigiani, avrebbero preferito un pintore vivo a un Pinturicchio defunto» (G 213); metafora, con più pesante carica, frequente nel Belli (ad esempio in B 103, «E ssi me vò provà tiengo un pennello Che ho ccapato pe tte pproprio in ner mazzo», che richiama il «mazzetto de pennelli» dell'«oligrafia» del Gadda). Ma è piuttosto nella descrizione di questa «oligrafia» (G 183) che Gadda s'incarna in un glossatore popolare artefice di splendidi spropositi, riproducendo un gioco assai caro al Belli (si confronti ad esempio *Un ber quadro a sguazzo*, B 1912, o *Un cuadro bbuffo*, B 967); e forse non a caso Gadda, recensendo l'antologia belliana del Baldini, lamentava l'assenza di un sonetto che esemplificasse questo gusto belliano (cfr. *L'arte* cit., p. 169 nota: «rimpiango qualche cocchiere o “zervitor de piazza” de' più ferrati in “archiologia”, qualche “ciceronica” “deformazione”... che avrebbe documentato con la fattispecie belliana il carattere necessario e spontaneo, e direi l'inconscio germinare, di ogni maccheronizzazione popolare»).

«cherubigneri», per l'ovvio incrocio con "cherubino": forma troppo espressivamente caratterizzata per imparentarsi con locuzioni generiche, da parlato gergale, sul tipo degli "angeli custodi" (ché, per attingere alla fonte dell'uso, Gadda preferirà un gergo furbesco più definito nello spazio e nel tempo, come «fratelli Branca»); e dico *Er giorno der Giudizzio*, memorabile tra i memorabili, con quel suo inizio:

Cuattro angioloni co le tromme in bocca
Se metteranno uno pe ccantone...

Ed ecco allora, ovunque si proponga l'analogia angeli-carabinieri, questa si colora di un tratto inconfondibile, genera uno scatto di memoria: «i tre, la nuova speranzella di Regina Coeli, e i due *angeloni* un po' dietro e quasi ai fianchi, procedevano in gruppo» (G 297); così i due fotografi della squadra mobile «aggeggiavano come du' *angeloni* sinistri» intorno al corpo della povera Liliana (G 76); e ancora: «quando Ingravallo sollevò la faccia e Runzato fischiò e poi *gridò*: "polizzia! dovemo entrà. *Venite* a upri" [e il Belli: «... poi co ttanto de *voscione* / cominceranno a ddi: "*Ffora* a chi ttocca"»], la casa, la prima e più piccola, aveva *un agente pe ccantone*» (G 336). E il naso del commendator Angeloni (si badi: *angeloni*...)? «Un nasone alla timoniera da prevosto pesce che doveva fare *le gran trombe der Giudizio*, a soffiello» G 38 (dove per il raffronto più puntuale, converrà ricordare anche B 1573: «Pare co cquela vosce de cornacchia / la *tromma del giudizzio univerzale*»).

Definita dunque, in qualche modo, la natura del romanesco gaddiano, resta da stabilire il senso della sua presenza nel complesso *pastiche*. Presenza intermittente, senz'altro, e la cui intermittenza non si giustifica certo con i canoni mimetici del romanzo naturalista: dialetto per il personaggio, lingua per il narratore. La voce stessa del narratore tende a trascolorare dall'italiano di partenza (anomalo e mescidato fin che si vuole) verso piani sempre più coloritamente dialettali, a divenire voce del personaggio, attraverso il magistero verghiano e già manzoniano dell'*erlebte Rede*; come nella deposizione di Cristoforo:

Venne rintracciato Cristoforo, il fattorino del Balducci.
Parve lo schiantasse una folgore. Era uscito alle sette *emmezzo*
dopo un caffè-corretto a cui Liliana lo aveva gentilmente
sforzato: latte *nun ne poteva beve, je faceva male a lo stomaco*.
Sì, un po' prima della Gina, che annava ar Sacro Core alle otto.
Non volle sostare a quella vista: "Nun me riesce de guardalla".
Se fece er segno de la croce. Lagrime gli gocciarono su la pelle
der faccione, un po' vizza. (G 69).

La prospettiva di un narratore inconfondibilmente distinto e distaccato dal personaggio, e inconfondibilmente gaddiano (nel suo *côté* lirico: «parve lo

schiantasse una folgore»), tende, a partire dall'innesto dell'indiretto libero («Era uscito alle sette...») a ravvicinarsi, quasi a fondersi con quella del personaggio, fino a utilizzare un lessico schiettamente romanesco. Il convergere, e quasi il fondersi delle due prospettive, viene bruscamente interrotto dal frangersi delle due voci, narratore e personaggio («Non volle sostare a quella vista: “Nun me riesce de guardalla”») per cercare una faticosa ricomposizione subito dopo («Se fece er segno de croce...»). Talora, e senza la mediazione dell'indiretto libero, è la stessa descrizione narrativa che slitta dall'italiano al romanesco. Si rilegga un passo di tragica tensione: la descrizione della vittima (G 63):

Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente. Aveva preso metà il collo, dal davanti verso destra, cioè verso sinistra, per lei, destra per loro che guardavano: sfrangiato ai due margini, come da un reiterarsi dei colpi, lama o punta: un orrore! *da nun potesse vede...* “La trachea” mormorò Ingravallo chinandosi, “la carotide! la iugulare... Dio!”.

Er sangue aveva impiastrato tutto er collo, er davanti de la camicetta, una manica...

(Così, la scena tanto simile della povera signora aggredita nella chiusa della *Cognizione*, sembra additare - con un grumo ossessivo ineludibile dallo scrittore - un simbolo di quella «cognizione del dolore» verso cui approda l'incompiuto intreccio del giallo romano: l'architettura dei due libri, accomunati da quel passo-chiave, segna nel contatto, anche il senso di un divario, di una tappa in più in un itinerario narrativo insieme e filosofico).

La voce del narratore, nell'acuirsi della *gradatio* tragica, tende a divenire la voce del “coro”, la voce della sbigottita comunità, - agenti, inquieti, curiosi - che osserva attonita il misfatto: è questo il senso, un senso tragico-corale, della ripresa in romanesco della spietata pietosa inquadratura: «Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente (...) *Er sangue aveva impiastrato tutto er collo*». Il passaggio dalla voce del singolo a quella del coro, il crescendo del tono dal lirico al tragico che conferma, se ve n'era bisogno, la grande qualità tragico-lirica, e non narrativa, del Gadda, è avvenuto graduale e inarrestabile: due segni e due *climax* nell'erompere dell'esclamazione: la prima («un orrore!») del narratore, che già accenna a farsi interprete del sentimento del “coro” assumendone la voce e il linguaggio («da nun potesse vede») la seconda («Dio!») di Ingravallo, primo *alter ego* del solitario narratore, primo faticoso aprirsi della monade, prima tappa di una più ampia, cercata fraternità. Sì, il romanesco è la voce del coro, e, dunque, voce tragica: e il contrappunto ironico che limita la forza di quell'esclamazione («la carotide! la iugulare... Dio!»), funge da correttivo tonale contro il rischio di un'impudica pateticità, né più né meno come il dettaglio manualistico («come da un reiterarsi dei colpi, *lama o punta*») o l'equivoco colloquiale («verso destra, cioè verso sinistra, per lei, destra per loro»): un correttivo segretamente tragico, dunque; nella suprema

misura di pudore sentimentale, l'attor tragico copre il volto e s'interdice il pianto. Non sempre, naturalmente, questa ricercata simpatia tra narratore e coro, o narratore e personaggio, scatta: non scatterà certo, per ragioni in fondo etiche facilmente intuibili da chi abbia qualche sintonia col moralismo gaddiano, per la megera bavosa, la Zamira, nel colloquio con il Pestalozzi: caratterizzato col romanesco il turpiloquio del personaggio ripugnante, racchiuso tra le virgolette del discorso diretto, del referto oggettivo a escludere ogni coinvolgimento o connivenza del narratore, la voce fuori campo si distacca, dandosi una fisionomia culta e tecnica, quanto mai gaddiana:

Lei ritentò il sorriso, il più lascivo de' suoi: richiamò le bave, aspirando dagli angoli non ostante il fornice al mezzo. Rasciugò i labbri, portatovi in una falciata ratta il linguino, che poi depose per un attimo sul limitare della impudicizia... (G 250).

Il Belli, abituale mediatore tra la cultura del narratore e il linguaggio del personaggio, viene qui espressamente citato (ed è un *unicum*) quasi a tener le distanze, a ribadire la distinzione dei ruoli:

... sul limitare della impudicizia: della puttanicizzia, direbbe il Belli.

Di contro al "volgare" della Zamira («ce lo sa puro lei, hi, hi, hi, che noi donne hi, hi, hi, dal momento che semo donne, hi, hi, hi, ci avemo pure li fastidi nostri... de quanno in quanno...») persino il Pestalozzi cerca di impennare il proprio lessico («Che fastidi! Lasciate stare li fastidi!»), affidando solo alla spia minima dell'articolo l'indizio della propria dialettofonia. Il caso della Zamira si è accluso a ennesima riprova dell'uso non mimetico né naturalisticamente plausibile del linguaggio gaddiano, e per precisare la non univocità della tendenza del narratore ad assumere di volta in volta la prospettiva (e la voce) del personaggio: ma resta il fatto che questa diffrazione del *point of view* del narratore (prospettiva tradizionalmente privilegiata anche nel romanzo novatore del Novecento) tende di volta in volta, e con faticosa resistenza del mezzo, a confondersi con quello dei personaggi e non solo col titolare di un ruolo parzialmente autobiografico, don Ciccio. E sembra il correlato più calzante - e forse sinora scarsamente rilevato - a livello dei piani del racconto, di quella prodigiosa "discontinuità" del mosaico linguistico gaddiano che ormai è definibile, con Contini, espressionismo; o alla discontinuità - meno studiata - di una sintassi quanto mai franta e discreta (nel senso etimologico), vera *arena sine calce* come quella d'un barocco della latinità, che l'uso costante e densissimo dei tre puntini in luogo della virgola, nell'edizione in rivista, accentua visivamente in modo straordinario; e che serba, nell'edizione in volume, alcune clausole inconfondibili, come la consecutiva priva di reggente e separata da una marcata interpunzione; o il bisogno di una continua ripresa di un termine: «E lui, lui, il

cacciatore... *lui che cosa prova, che cosa si sente, dentro, quando gli arriva in casa la nipote, la nipotina di turno?»* (G 17). Una frantumazione del dettato che trova il suo correlato, a livello d'intreccio, nell'incapacità gaddiana di concludere organicamente una trama: incapacità costitutiva, rilevabile (e lucidamente rilevata dall'autore) fin nei lontani quaderni dell'inattuato *Racconto italiano del Novecento*. Nella minima cellula come nell'intero organismo del libro (a non dir dell'opera tutta di chi fu detto, per eccellenza, scrittore d'un unico libro) ricorre coerente il sigillo e la cifra di una condizione espressiva e conoscitiva, di un'attitudine stilistica e noetica: l'aggrovigliato labirinto, l'inesplicabile pasticcio del reale si schiude solo alla cognizione del dolore.

Questa rinuncia a una prospettiva unica e certa (la propria), questa disintegrazione gnoseologica dell'Io, del narratore come relatore indiscutibile e giudice univoco di una vicenda, sia essa l'applicazione stilistica più coerente della teoria del «gnommero», del groviglio inestricabile del reale, o sia invece il frutto di una condanna subita e pagata a una interna «disarmonia prestabilita», conferma che il respiro gaddiano è, anche nella tecnica narrativa, accostabile alla grande avanguardia letteraria (e pittorica?) del Novecento europeo. Il romanesco era il grande strumento di questa rinuncia all'Io: quel sogno di oggettività che, per Gadda, aveva avuto in Belli e in Porta i premiati, invidiabili artefici. Ma la natura letteraria di quel romanesco, e il suo coesistere con altre inevitabili spinte linguistiche ed espressive, stanno a indicare che da lui, dal solitario ingegnere del nostro tempo, quel sogno di identità con l'*altro*, quell'avventura belliana e verghiana (e non dirò neorealistica), dantesca e portiana, era disperatamente tentata come ipotesi, tendenza, e sforzo almeno d'avvio; e a lui, inesorabilmente, negata.

(1975)

UNA RASSEGNA BELLIAN^A

Se ogni autore ha la sua formula, il «dualismo» è certo la persecuzione del Belli. Chiave *passé partout* per ogni accostamento belliano, la formula tende tuttora a riproporsi come cifra critica e figura ricorrente nella descrizione del fenomeno Belli: dualismo tra una esterna biografia quanto mai ortodossa e il

Eurialo De Michelis, *Approcci al Belli*. Roma, Istituto di Studi Romani, 1969, pp. 237. — Giuseppe Paolo Samonà, G. G. Belli. *La commedia romana e la commedia celeste*. Firenze, La Nuova Italia («Biblioteca di cultura» 86), 1969, pp. 149. — Gennaro Vaccaro, *Vocabolario Romanesco Belliano e Italiano-romanesco*. Roma, Romana Libri Alfabeto, 1969, pp. 818. — W. Theodor Elwert, G. G. Belli *osservatore di fenomeni linguistici*, in *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*. Brescia, Paideia, 1969, vol. I, pp. 317-41. — Mario Dell'Arco, *Gioachino Belli. Ritratto mancato*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 247. — G. G. Belli, *Poesie italiane scelte* introdotte e commentate da Giovanni Orioli. Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1970, pp. XXI-309.

maledettismo dell'attività poetica, tra convinzioni letterarie e linguistiche arretrate e sfogo creativo, tra un Belli «dalla cintola in su» e un Belli «dalla cintola in giù» (per dirla con Giorgio Vigolo cui va ascritta la paternità della formula).

Dualismo soprattutto tra poesia in lingua e poesia vernacola: e poiché sotto il velo di una visione dimidiata della realtà si nasconde, avvertita o inconsapevole, un'attitudine manichea, e assegnato un giudizio di valore ovviamente favorevole alla produzione romanesca, quella toscana è stata frettolosamente condannata all'incuria (e all'ignoranza) della critica. Un risarcimento, in tal senso, offre l'ampia silloge che Giovanni Orioli propone per i tipi dello Sciascia, editore già benemerito degli studi romaneschi per un'antologia con prefazione di Pasolini (*Il fiore della poesia romanesca*, 1952). I contributi dell'Orioli alla conoscenza del Belli costituiscono una bibliografia nutrita: e questo è già un requisito che gli assicura il debito dei cultori di un autore per cui la quantità del materiale ancora da esplorare può persino relegare in posizione d'attesa la curiosità critico-interpretativa. Basterà, d'altra parte, far cenno all'antologia di *Lettere Giornali Zibaldone* del Belli che l'Orioli curò alcuni anni fa per l'Einaudi di Torino (1962). La larga informazione e la competenza dell'Orioli si rivelano, in questa nuova antologia di *Poesie italiane*, nelle note accuratissime che corredano i singoli testi: vi sono indicate le prime edizioni, o i manoscritti che li serbano: puntuali le note erudite e i brevi medaglioni biografici, così utili in componimenti ben densi di riferimenti e dediche; persino le varianti più significative vengono annotate in calce; non mancano anche chiose esplicative alle singole parole, non superflue per un autore nel quale il termine arcaico o raro o la voce semivernacola fanno frequente comparsa.

Fitto è il rimando a luoghi della produzione romanesca di prestigio ormai acquisito, e l'Orioli in sede introduttiva, mentre fonda anche sulla frequenza di tali accoppiamenti (solitamente giudiziari) la garanzia dell'utilità dell'intrapresa editoriale (p. IX), non manca di rilevare la prevalente priorità cronologica del testo romanesco sull'italiano. Il dato potrebbe recar sorpresa a chi sia avvezzo a intravedere nella produzione «minore» di un autore, un presagio un embrione o comunque un *prius* rispetto alla «maggiore»: in realtà la sorpresa diminuisce quando si osservi la consistenza dei riscontri, riducibili i più a sporadiche coincidenze lessicali in contesto diversissimo, o a prossimità tematiche non più che generiche; ed ancor più quando si rilevi il divario, anzi l'estraneità di registro tra le due produzioni. Poesia soprattutto d'occasione (fino al limite della polivalenza del destinatario (81) o del reimpiego di sonetti amorosi, in una nuova redazione, per il canzoniere alla Roberti), tale poesia dà l'impressione di un'occasionalità non solo esterna e aneddotica, ma connaturata alla sua genesi, sicché pare nata con perizia di finta improvvisazione per il successo facile e provinciale nelle recite all'Accademia tiberina.

Il rilievo non esclude, naturalmente, momenti di sincerità, specialmente nei testi più dimessi della maturità: ma resta sempre una sincerità psicologica o

biografica (indimostrabile, e comunque di scarso interesse): il livello dei testi, insomma, è deludente, e la loro utilità concerne piuttosto la storia «esterna» dell'uomo Belli, dei suoi umori e delle sue convinzioni.

Il saggio dell'Orioli¹, in effetti, non punta a un'analisi dei testi quanto a una sintesi riassuntiva dei loro elementi contenutistici, per dare l'immagine dell'uomo e delle persuasioni morali, politiche e letterarie che da queste poesie emergono. Sintesi corretta, ma che sarebbe bene articolare diacronicamente, da quando il *Regesto*² procurato da Lucio Felici fornisce una comoda mappa dei componimenti e delle date. Le idee politiche, ad esempio, mostrano una certa costanza del concetto di patria, anticipabile magari al '35 (si veda la poesia 43), ma limitato a un nazionalismo non più che letterario; articolato e interessante è lo sviluppo (o involuppo) delle idee sociali: un testo indubbiamente egualitario come *La carrozza del ricco* (69) del 1839, è, a scanso d'equivoci, coevo alla *Libertà* (72) in cui idee progressiste e fedeltà evangelica sono fuse; nel '42 ci s'imbatte ancora in testi socialmente incisivi come *Le delicatezze del sangue* (84) o *La carità in potenza* (87); *Le classi sociali* (120), del 1857, sarà di tutt'altra tempra. Non stupisce che la svolta vada ricercata nei componimenti antimazziniani del '49-'50, dopo l'esperienza della repubblica romana (102, 103, 104): e a meglio testimoniare certa acredine antigiacobina, avrebbe ben figurato, nella silloge, qualche ottava dei poemetti *Il XV novembre* e *Il XVI novembre*.

Viene da sé che la trafila di questi testi e di queste date va letta con l'occhio puntato sui testi e sulle date delle cose romanesche: l'ordinamento cronologico seguito dall'Orioli, d'altra parte, si propone esplicitamente lo scopo. Ma va anche detto che la semplice collazione dei due «diagrammi di produttività» mostra come la proporzione tra cose in lingua e in dialetto è sempre inversa, e il rapporto tra due produzioni, anche quantitativamente, è alternativo più che complementare. Questa nozione forse non sostiene a sufficienza il saggio dell'Orioli, che tende a evidenziare piuttosto le simmetrie che il divario. Non vi alludeva d'altra parte il Belli, lamentando la progressiva perdita di mordente della propria musa (83, 114)³ lo «staffil di Persio e Giovenale» non può certo riferirsi alle cose in lingua, dove la satira appare vacua, priva di bersagli, disperatamente tautologica e preoccupata di attribuirsi i connotati consueti («castiga ridendo», 95): accade di rado di sorprenderla in azione, fors'anche perché l'esigenza selettiva della raccolta privilegia i testi di poetica più che i testi di poesia: quando poi accade, il bersaglio più ricorrente rischia d'essere, in fin

¹ *Introduzione al Belli «italiano»*, pp. VII-XXX; già apparso senza modifiche sostanziali col titolo di *Belli poeta in lingua*, in *Studi belliani*, Roma, 1965, pp. 329-50: e un'avvertenza in tal senso non avrebbe guastato.

² In *Studi belliani* cit., pp. 785 sgg.

³ Peraltro nel son. 114 l'allusione ai testi romaneschi non sarà deducibile, come propone l'Orioli dal dettaglio «con la coda». Pochi e insignificanti, come vedremo, furono i sonetti caudati del Belli in vernacolo. Il Belli non avanza dunque una precisazione metrica, ma l'impiega in senso lato per alludere al carattere satirico dei suoi versi romaneschi, che s'inscrivevano nella scia di cui il «caudato» Berni offriva il riferimento più noto.

dei conti, l'errore ortografico (92, 100, 105). Ma il limite della satira non è, naturalmente, nella pochezza dell'oggetto («contro i moderni difettucci umani / io ciarlo in versi, e voi ciarlare in prosa», 70) ma nel linguaggio, in quel «ciarlare»: le «beccate di grifagno uccello», se riferiti ai testi in lingua assumono un valore velleitario e ottativo, smentita com'è la loro stessa aggressività semantica da un linguaggio inadeguato, ora arcaico e pretenzioso (certi capitoli), ora sciatto e banale (nei parisillabi: in mezzo stanno i sonetti).

Il vero rostro del Belli parlava romanesco: è chiaro che, come sempre, il problema è di linguaggio poetico: e qui l'introduzione dell'Orioli ci pare troppo rapida e fuori misura. Osserva giustamente, col De Lollis, che certo arcaismo linguistico, nei primi decenni dell'Ottocento, rappresenta già un positivo rifiuto di un linguaggio fiacco e convenzionale: «il Belli, - prosegue - tra l'ossequio e la soggezione alla lingua dei testi classici della nostra letteratura e la necessità di un rinnovamento radicale di questo logoro linguaggio... scelse una via di mezzo». Il suo linguaggio risulta un impasto di componenti diversissime, e l'Orioli dispiega un nutrito schedario di campioni: arcaismi⁴, preziosità linguaiole toscane, voci realistiche e dialettismi, tecnicismi, latinismi, gallicismi, modi proverbiali, frammenti di *Umgangssprache*. La rilevazione dei dati è corretta e suggestiva: ma sorge il sospetto che, come suole talvolta accadere, l'accumulo dei referti prenda un po' la mano, e faccia dimenticare i contesti da cui il campione è stato prelevato, sicché la lettura un po' incalzante della schedatura (pp. XIII-XVI), potrebbe indurre nell'affascinante ipotesi di un Belli espressionista o sperimentatore incallito: al contrario lo scontro tra i diversi registri stilistici e linguistici (le cui «punte» sono in realtà stemperate nella piattezza e prosaicità di un linguaggio sospeso tra mediocrità e ambizione) non avviene di norma *all'interno* di un testo, ma segna il procedere incerto di un autore che non si era proposto, in termini di chiarezza teorica e di volontà innovativa, il problema del linguaggio poetico: qualcosa di più, in tale senso, si potrà sapere quando verranno finalmente studiate le numerose postille di cui il Belli corredò il *Nuovo Dizionario della lingua italiana* del Cardinali (Napoli, 1830). D'altra parte l'arretratezza e la superficialità nei confronti del problema di un rinnovamento letterario emerge dal modo semplicistico e riduttivo in cui il Belli configura, fino a date assai basse che varcano la metà del secolo, la diatriba classico-romantica o conduce una attardata polemica antipurista (27, 57, 110, 119, 124).

Non v'è *pastiche*, insomma, nei testi in lingua: non è significativo che il sonetto forse più denso di venature romanesche (31) sia componimento d'occasione? Se *pastiche* v'è, non è l'intarsio di diversi e contrastanti frammenti di linguaggi eterogenei, ma l'imitazione dello stile di un autore nell'accezione

⁴ Questo gusto dell'arcaismo e della preziosità linguaiola si estende anche al poeta dialettale, come già indicava il Silori (*Studi sulla poesia del Belli*, Roma, 1957). Lo studio degli appunti editi dal Vighi (*Belli romanesco*, Roma, 1966) e quello, da farsi, sulle varianti autografe dei sonetti, condurrebbe, a nostro avviso, a formulare addirittura l'ipotesi di un rigoroso «purismo» dialettale.

dei *Pastiches et mélanges* proustiani: si allude ai testi parodistici, ma anche a testi seri e «riflessi», come il canzoniere petrarchista per la Roberti. Paradossalmente, quando il Belli si appoggia ad *auctores* o vuole poetare «alla maniera di» (deliberatamente o per forza d'orecchio) riesce più accettabile; quando compone in proprio, con dichiarata sincerità, il suo dolore «casto e perenne» (82), si impiglia nella retorica di «leggi inulte» e «popoli captivi». Proprio l'attenzione alla sincerità dell'uomo ha indotto l'Orioli (che non manca di ricordare la celebre lettera alla Bettini a riprova dell'intima melanconia del Belli), a trascurare la scarsa persuasività del poeta.

I due termini dell'ennesima giustapposizione, potrebbero rovesciarsi per il volume di Dell'Arco: assodata la fisionomia e la grandezza del poeta, è il ritratto dell'uomo che sfugge a ogni possibilità di penetrazione, di stabile fissità, giusta l'indicazione del titolo: Ritratto mancato. Mario Dell'Arco è un poeta, il più interessante poeta romanesco del Novecento: non si cercherà dunque, in questo libro, non solo la pratica della citazione, ma neppure il rigore dell'argomentazione critica⁵: sarà perciò segnalato, in questa sede, con opportuna brevità. Il Dell'Arco assume il sonetto autobiografico *Mia vita* come filo conduttore per ripercorrere da vicino, quasi dall'interno, la storia dell'esistenza belliana, e con un sapiente montaggio, ne segue lo svolgersi, allineando i capitoli sotto ogni singolo verso, o distico; i capitoli sono incastonati di lettere e sonetti, con grafia semplificata, quasi a ridurre lo scarto cronologico tra quel dialetto ottocentesco e il proprio, nello sforzo di tendenziale identità o univocità, che preludono come silloge sparsa e mimetizzata alla breve compatta antologia finale («Belli per me») - dai traumi d'infanzia, alla maturità, al malinconico declino. Qua e là, sparsi e brevi tocchi di considerazioni critiche, non sempre nuove⁶, abbozzano per impressioni il ritratto critico: non a questo, peraltro, mirava il Dell'Arco, inteso piuttosto a ricreare il «colore» di una vita e di una città, in sciolte pagine di lettura piacevole. Al lettore con curiosità critiche premeva forse di più il senso che una fonte così poderosa ha per un poeta di

⁵ Semplicistica, ad es., l'affermazione che Belli abbia iniziato a comporre in dialetto imitando Porta come questi i poeti vernacoli veneziani conosciuti nel 1798 (non 1789, svista certo tipografica, p. 102). Il ritrovamento da parte dell'Isella dell'almanacco portiano *El lavapiatt del Meneghin ch'è mort* del 1792 (Milano-Napoli, 1960), corregge almeno la seconda affermazione; anche la prima desta riserve, non solo per motivi cronologici (Belli lesse Porta nel 1827, mentre il suo primo sonetto romanesco è del 1818) ma per il modo stesso con cui lesse Porta, e «quale» Porta si provò a rielaborare. Eccessiva la severità nei confronti della benemerita edizione del Morandi (pp. 122, 181): l'assurdo filologico costituito dal sesto volume morandiano non beneficiò forse di una trascrizione dello stesso Dell'Arco (Roma, 1964)?

⁶ Mentre per i dati biografici e i giudizi sull'uomo il Dell'Arco indica le proprie fonti, le considerazioni propriamente critiche non recano cenno sulla loro provenienza: allo Jannattoni, ad es., risalgono le osservazioni sul linguaggio dell'epistola giovanile alla *Sora Ninetta* (p. 124); al Vighi risale l'ipotesi che riferisce le date degli autografi non alla composizione ma alla trascrizione in bella copia (p. 135), e così via.

diversa sensibilità, a conferma o smentita delle intuizioni di Pasolini⁷: lo si deduce a stento dal *Dialogo semiserio* tra i due poeti, posto a chiusura del libro. Lo si può in qualche modo ricostruire dalle scelte e dalle esclusioni dell'antologia (personale ma non troppo): sarebbe però una ricostruzione metacritica che presuppone troppe mediazioni e troppa fatica. «Liberale e ultra a un tempo, blasfemo e bigotto, puritano e libertino»: così appare il Belli al Dell'Arco (p. 145). Un grafico sapiente ha evidenziato l'ennesima maledizione del «doppio» giustapponendo in sovracoperta un ritratto del Belli in positivo ed uno in negativo: il «ritratto mancato» si risolve, prevedibilmente, nell'ennesimo ritratto sdoppiato. Siamo, come sempre, al dissidio.

Si direbbe quasi che tale sortilegio dicotomico (con prevedibile sogghigno del Belli) si sia esteso per contagio dall'autore ai suoi critici. La fisionomia poetica del Belli è tuttora sospesa tra un'interpretazione più attenta a evidenziare la carica satirica e sociale, in direzione inequivocabilmente progressista (si pensi agli interventi di Carlo Muscetta, da *Cultura e poesia di G. G. Belli*, Milano 1963, al più recente capitolo sul Belli nell'Ottocento della garzantiana) ed una linea di lettura più accorta ai conflitti e alle interne contraddizioni dell'uomo, e più disposta a una valutazione specificamente «letteraria» della sua poesia (fa testo ancor oggi il saggio che il Vigolo prepose all'edizione mondadoriana del '52). Non a caso sia il Samonà che il De Michelis, nei contributi in questione, elevano queste *auctoritates* a emblemi antonomastici dei due corni del dilemma critico belliano. Se per il Samonà, con esplicita confessione dell'autore, la sintonia prevalente è con la linea ideologica, più sfumata è la collocazione degli *Approcci al Belli* del De Michelis: e varrà la pena di accennarne subito.

Il volume raccoglie saggi già apparsi in riviste, prevalentemente romane, aggiornati e riveduti «nella mira di farne volume... non soltanto tipograficamente, ma per continuità e coerenza di discorso critico». Obiettivo conseguito, ma non senza incagli: non si allude alla sezione finale di *Problemi adiacenti*, che rimane forzatamente ai margini della questione critica belliana, ma a tutta l'intelaiatura del testo, dove da Belli l'argomentazione muove continuamente verso Leopardi o Gogol o Dante: e tuttavia, opportunamente il De Michelis raccomanda prudenza negli accostamenti, poiché «come in geometria tra due punti si può sempre tirare una retta», così «nelle cose dello spirito tutto comunica con tutto» (p. 136). In realtà il rapporto tra testo e appendice potrebbe essere rovesciato, ed il Belli configurarsi come punto di partenza, assunto dal critico tra altri punti possibili, per svolgere le sue libere meditazioni su *Poesia e scienza*, su *Raffaello e il petrolio* e così via: non dirò che titolo più appropriato a questi *Approcci* sarebbe stato *Pretesti belliani*, (lo dico in senso positivo), ma certo nel libro il Belli rappresenta, per così dire, un moto da luogo più che un

⁷ Dell'Arco ravvisa già, all'interno della gran lezione del Belli, quegli elementi di modernità lirica tra ermetico e surreale attraverso i quali, secondo il Pasolini (*Passione e ideologia*, Milano, 1960, pp. 60 sgg.). Dell'Arco stesso si libera dal modello belliano che era proseguito — mutando idealmente il parlante dei *Sonetti* da popolano a borghese — con Pascarella e Trilussa.

moto a luogo. Il saggio d'apertura (*Il «Romanesco»*) è indicativo: lo studioso-scrittore vi esercita con eleganza il piacere di inseguire accostamenti e giochi della memoria (quasi un pensare per iscritto) paragonando il dilemma linguistico del Belli a quello in cui si trovarono ad operare Dante (luogo quasi obbligato della critica belliana), Porta (idem), Goldoni. Al momento di definire il linguaggio del Belli, il De Michelis alterna tuttavia affermazioni plausibili, come il concetto della «consapevolezza [nel Belli] di venir trattando una materia verbale e sintattica (a tacer d'altro) cui la sua personale cultura non appartiene» (p. 15), ad altre meno dimostrate («nell'operazione del Belli predomina non la ricerca, l'istinto», p. 10; credo che lo studio degli appunti o delle travagliate correzioni del Belli, poeta-filologo per eccellenza, imporrebbe maggior prudenza in proposito). Il tema è ripreso nel saggio *Su lingua e dialetto*: vi si parla diffusamente di Puökin, Folengo, Manzoni, Verga, Pasolini; di altri meno; di Belli mai. Ma il gioco è scoperto: è un ripensare dell'autore a se stesso, alle sue letture predilette, persino alla sua privata infanzia linguistica (p. 165), donde la tesi un po' perentoria: che il buon poeta, se è tale, usa la lingua materna (p. 171)⁸: sono momenti e aspetti, in somma, in cui lo scrittore De Michelis prende la mano al De Michelis critico.

Proprio in tema di romanesco, e prima di ritornare al complesso volume del De Michelis, conviene aprire una parentesi sul dizionario del Vaccaro: fatica paziente d'un non-professionista, e strumento di notevole utilità, che riempie un vuoto, non come vocabolario del romanesco, ché già il dizionario del Chiappini, pubblicato per cura di Bruno Migliorini, svolgeva la sua parte; ma come lessico belliano: perché, nonostante i progetti iniziali dell'autore, che voleva esplorare la «lingua viva del popolo» e non un «cimitero di parole» (p. XII), di fatto la lingua che emerge è una lingua storicamente congelata e irrecuperabile: è la lingua del Belli, desunta dalle 50.000 schede a lui relative (di contro alle 5.000 di Trilussa e alle 3.000 di Pascarella), e totalmente remota dall'attuale romanesco o italo-romanesco residuo. Ragioni cronologiche o scelta di stile? È la *langue* di una Roma non ancora capitale d'Italia, non invasa dai *buzzurri* della burocrazia piemontese o dall'italiano tecnologico, o è piuttosto il frutto di una rigorosa operazione «puristica» che ha il suo *auctor* nel Belli? (Un purismo alla rovescia, s'intende, ché sciacquare i panni in Tevere non è sciacquarli in Arno)⁹. Non è qui

⁸ Con tale tesi il De Michelis intende rimproverare Pasolini, dalla cui *Poesia dialettale del Novecento* (Modena, 1953) il saggio-recensione prende le mosse, una eccessiva «svalutazione di una lingua poetica (lingua o dialetto) la quale non si colleghi per esplicito all'operazione sperimentale dell'intelligenza» (pp. 172). L'impostazione del De Michelis non inquadra perciò la dialettica tra lingua o dialetto in quella linea espressionista evidenziata dal Contini: non a caso si accenna a p. 168 a un dissenso con i suoi *Preliminari sulla lingua del Petrarca* del 1951 (ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1970).

⁹ Sulla prima ragione (evoluzione della *langue*) insistono il Pasolini (*Passione* cit, p. 60 sgg.) e soprattutto il De Mauro (*Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, 1970, pp. 157-8) i cui rilievi statistici caratterizzano la lingua di Trilussa come più prossima all'italiano di quella di Pascarella mentre la schedatura del Vaccaro lascerebbe intendere, meno verosimilmente, il contrario.

il luogo di discorrerne. Sta di fatto che il dizionario non sarà sfruttato dal dialettologo quanto dal critico; esso infatti si maneggia quasi come una concordanza, poiché allinea comodamente i contesti in cui il termine compare nei sonetti belliani, evitando la fatica cui costringeva il pur meritorio indice-glossario della edizione mondadoriana. Il vantaggio di stabilire la varietà di sfumature semantiche è consistente: il Belli stesso nella sua *Introduzione* ai sonetti avvertiva infatti esplicitamente la potenziale polisemia del linguaggio dei suoi personaggi: «Sterili pertanto d'idee, limitate ne sono le forme del dire e scarsi i vocaboli. Alcuni termini di senso generale e di frequente ricorso vi suppliscono a molto». Proprio per questa volontaria o involontaria funzione di concordanza belliana, sarebbe piaciuto che il Vaccaro meglio avesse ponderato la decisione di sostituire a quella belliana una grafia divulgativa¹⁰: che la serie dei rimandi fosse stata più completa; infine che, togliendo magari spazio a etimi non sempre necessari né persuasivi, si chiosasse il Belli col Belli, attingendo a quel prodigioso dizionario in potenza che è racchiuso tra le note autografe del poeta ai suoi sonetti: che poteva anche servire a abbozzare una semantica diacronica di quel dialetto che al Vaccaro sta tanto a cuore.

Da considerazioni di lingua muove anche il chiaro e compatto articolo dell'Elwert, che indaga più propriamente la sutura che lega nella persona del Belli il curioso di fatti linguistici e il poeta comico, giusta l'indicazione del titolo e del sottotitolo (*G. G. Belli osservatore di fenomeni linguistici. / Indagine sulle fonti dell'umorismo belliano*). Il critico tedesco procede rilevando le istanze della poetica belliana quale emerge dall'*Introduzione* del poeta ai suoi sonetti: dal rifiuto della poesia popolare pseudoromanesca che aveva caratterizzato la precedente tradizione vernacola dal Berneri al Carletti, scaturì nel Belli l'esigenza di una riproduzione così fedele e rigorosa del pensiero come del linguaggio dei popolani di Roma, che permise al Tellenbach di attingere ai sonetti per una descrizione del romanesco del primo Ottocento¹¹. Per lo scrupolo di adesione a una situazione linguistica reale e perciò dinamica, il Belli evita la tentazione di sistematizzare la varietà dei fenomeni dovuta al coesistere di forme vecchie e nuove, e serba ad esempio la alternanza tra il più antico *antro* e la voce in via di sviluppo *artro*, evitando comunque recuperi archeologici di arcaismi desueti. La fedeltà alla norma linguistica è la condizione per cui il Belli può evidenziare le infrazioni a tale norma come fonte frequente del suo umorismo. Lo studioso tedesco analizza quindi una serie di sonetti in cui l'occasione dell'umorismo risiede proprio in questi eloqui eccezionali, che variano dal difetto fisico di pronuncia, agli spropositi e alle ipercorrezioni in cui incorre il

¹⁰ Proprio il carattere arcaico, e non solo per ragioni cronologiche, del romanesco belliano impone il rispetto della grafia diacritica con cui Belli sottolinea peculiarità fonetiche molte stemperate nella pronuncia moderna. Perciò se le indicazioni del Dell'Arco a favore di una grafia alleggerita (in *Studi belliani* cit., pp. 763-6) sono tollerabili a fini divulgativi, la sua scelta è meno accettabile nel volume qui recensito, come in altri volumi con ambizioni critiche.

¹¹ *Der römische Dialekt nach den Sonetten von G. G. Belli*, Zürich, 1909.

dialettologo che cerca di elevare il proprio idioma a parlata civile, dalle deformazioni che subisce il latino in bocca all'incolto alle curiose contaminazioni e agli effetti di comico equivoco cui dà luogo l'incontro tra il romanesco e una lingua straniera. L'Elwert conclude il breve saggio, indicando un inedito raffronto tra un sonetto del Belli giocato sullo scherzoso miscuglio tra francese e romanesco e il luogo di un consimile atteggiamento nel Marino: sintonia indicativa della estrema «letterarietà» cui approda, la iniziale istanza «realistica» del Belli, nel trapasso da una lingua-oggetto che il filologo vuol ritrarre con rigore e fedeltà, ad un consapevole gusto linguistico quasi fine a se stesso da cui il poeta trae una fonte assai ricca per il proprio umorismo.

Le indicazioni dell'Elwert sulle scelte linguistiche del Belli sono suggestive: Belli opterebbe sempre per una fedeltà al parlato contemporaneo, senza predilezioni aprioristiche per la forma più o meno recente. Così se l'arcaico *antro* è preferito ad *artro*, egli non cade mai «nell'errore di arcaicizzare, anzi è evidente il suo sforzo di disfarsi dalle forme non più in uso» come «la sillaba anagogica *-ne* appesa alle parole tronche in vocale, ai pronomi, *ne, te*, alle forme ossitone del verbo» (p. 323). L'analisi delle predilezioni belliane diviene, tuttavia, a parer nostro, più immediatamente perspicua se operata in presenza del momento critico della scelta belliana, cioè nella correzione, dove le due alternative sono materialmente presenti. L'Elwert ne cita un caso: *arrovina* corretto sul più antico *aruvinà* (n. 6); il catalogo potrebbe arricchirsi di dati analoghi ma con esiti diversi: *orinale* corretto in *urinale* (n. 15), *unguenti* in *inguenti* (n. 1593), *appetito* in *appitito* (n. 14), *basta* in *abbasta* (n. 132) e così via. Anche il gusto del Belli per i moduli ripetitivi del romanesco parlato (p. 327) trova riscontri esatti nelle varianti (ad es. *lassa fa a llui: nun te la sbrojji più* divenuto *Stai fresco, stai ecc.*; n. 2192,11). Ma un'analisi sistematica delle varianti condurrebbe a definire diversamente i parametri dell'operazione linguistica belliana: da un lato c'è l'italiano, dall'altro il romanesco: il loro rapporto è configurato dal Belli, nella sua *Introduzione*, come rapporto di antitesi assoluta, di antagonismo irriducibile, stilisticamente non meno che linguisticamente. Il romanesco, insomma, sta al toscano come le poesie vernacole a quelle in lingua del Belli: e la proporzione, per dirlo con una metafora tolta ai matematici, è fondata su una ragione inversa. *Antro*, infatti, non è solo statisticamente preferito ad *artro* in virtù d'un uso più frequente ipotizzato dall'Elwert (p. 322), ma è corretto su un *altro* sfuggito dalla penna del Belli (n. 2177,4); è introdotto cioè in virtù della sua forma «anomala» rispetto all'italiano, sicché analogamente *tutti li paesi* è corretto in *l'antri paesi* (n. 2169,2) come *ve sanno arisponne* diviene *sanno antro arisponne* (n. 2159, 3).

Le correzioni linguistiche del Belli non tendono tanto a dare un quadro obiettivo del parlato contemporaneo, ma piuttosto a evidenziare le peculiarità fonetiche e morfologiche del dialetto rispetto alla lingua, a privilegiare i termini più differenziati rispetto a quelli italiani, e dunque normalmente i più arcaici, a costo di una stilizzazione accentuata (e perciò stesso «antirealistica», nell'accezione vulgata). Lungo sarebbe il catalogo di queste immissioni di un

«più» di romanesco, operata ora con un ritocco formale (*paura* > *pavura*, n. 2162,13; *malatia* > *ammalattia*, n. 2181,8, *la risorsa* > *l'arisorta*, n. 2162,14), ora con sostituzioni lessicali (*padella* > *tiella*, n. 2200,4; *leva* > *squajja*, 2231,8 ecc.). Se è vero che il Belli dichiara nell'*Introduzione*, e l'Elwert ricorda, che c'è chi dice *imbriaco* e chi *immriaco*, è pur vero che il poeta, tra due forme parimenti legittime per frequenza d'uso, opta decisamente per la forma più discosta dall'italiano quando corregge il titolo del sonetto 755 da *imbassciata* a *immassciata*.

È poi da aggiungere che in questo utile saggio la prospettiva del linguista prevarica un poco l'attenzione allo stile: attirato da tutti i campioni in cui emerge comunque un gioco verbale, un linguaggio mescidato, il critico sorvola sulle varie funzioni del *pastiche*, e ricorre alla categoria dell'«umorismo» come ad un comun denominatore troppo elastico. Assai diversi sono i meccanismi e la funzione espressiva di quelli che in stilistica si chiamano normalmente plurilinguismo «orizzontale» e plurilinguismo «verticale»: il primo, fondato sull'etnocentrismo linguistico che porta a equivocare scherzosamente il termine straniero, conduce l'Elwert a richiamare il nome del Marino, ma è comune a un filone che arretra a certi testi espressionistici trecenteschi, e procedere con diversi esempi, da Pulci alla commedia dell'arte, da cui la riscatta un Maggi¹² e può sopravvivere fino al Novecento dialettale «minore»¹³; il secondo, rappresentato nel Belli dal «parlà cciovile», impone una connotazione sociologica del parlante, e fornisce la chiave dell'atteggiamento dell'autore nei suoi confronti: si pensi alla sapienza stilistica con cui un Porta connota il milanese italianizzato della tronfia Donna Fabia nella *Preghiera* (CVI), di contro al dialetto schiettamente popolare dei personaggi a lui più vicini. (Ma sarà frutto della personalità eccezionale di un Porta il recupero del plurilinguismo «orizzontale» ai fini propri del plurilinguismo «verticale», sicché il franco-milanese delle prime *Desgrazzi de Giovannin Bongee* (XX), lungi dall'offrirsi a ridevole pretesto d'equivoco, costituirà solo una variante della voce della sopraffazione rappresentata dall'italo-milanese delle *Olter desgrazzi* (XXXVIII): una sopraffazione che, sempre con la voce del «parlar finito» italo-milanese di una marchesa Cangiasa (XC) troverà un'esplicazione sociologica, mentre il francomilanese di quell'altra gran *damazza* di Giunone, in un Parnaso cadente e retrivo nelle convinzioni sociali non meno che letterarie (LXXXVII), riproporrà magistralmente la commistione dei due plurilinguismi in una salda unità di fine). Questo secondo plurilinguismo, così socialmente connotante, è dunque rappresentato dall'italo-romanesco o «parlà cciovile»,

¹² Del *Falso filosofo*, poiché nei *Consigli di Meneghino* entrerà un diverso e più maturo plurilinguismo «verticale». Cfr. L'Introduzione di D. Isella all'ed. critica del *Teatro milanese* da lui curata (Torino, 1964) e la recensione di P. V. Mengaldo in «Belfagor», 1966, n. 5.

¹³ Così il patriota delle dieci giornate nella *Melodia* del bresciano Angelo Canossi (Brescia, 1914) inizierà la sua invettiva antiaustriaca proprio in termini di etnocentrismo linguistico, e i tedeschi saranno perciò dei folli che chiamano il pane *bröt* (= bresciano «brodo») e il freddo *calt* (= bresciano «caldo»).

fortemente ironizzato nella persona del suo portavoce (che, a differenza di quanto accade in Porta, è più spesso il popolano che non l'aristocratico): anche i meccanismi linguistici del «parlà cciovile» verranno a differenziarsi da quelli comuni ad altri tipi di *pastiche*, sicché un'ipercorrezione come *glieri*, usata indiscriminatamente nei primi sonetti¹⁴, lascerà normalmente luogo alla forma *jjeri* (con correzioni concrete, ad es. *glieri* > *jjeri* n. 192,9 o *agliuta* > *ajjuta*, n. 128,8), mentre si conserva solo in specifici contesti di linguaggio affettato. Il «parlà cciovile» viene invece convogliato dall'Elwert insieme ad altri eterogenei tipi di *pastiche* sotto l'unica e indifferenziata categoria di un umorismo tutto letterario di tipo secentesco (sarà un involontario emergere dello studioso de *Le poesia lirica italiana del Seicento?*)¹⁵. Al contrario, come si è detto, esso caratterizza una misura ironica diversa da quella di un generico e divertito umorismo. Lo studio dell'Elwert, comunque, avvia un discorso che, qualora se ne approfondiscano le premesse, porta a quel concerto di «parodia del villano», così secentesco ma non solo secentesco, che sembra schiudere, nuovi esiti all'esegesi belliana.

L'implicito accenno al contatto-scarto tra cultura romana e lombarda riconvaglia la nostra rassegna sul libro del De Michelis: in proposito il contributo concretamente più ricco di riferimenti e nozioni è quel *Belli e Manzoni* già anticipato al Convegno belliano del 1963: il critico vi dispiega la sua qualità prediletta, che è quella di istituire delle «vite parallele» letterarie che convincono non tanto per la novità del risultato - ché la sintonia tra il lombardo e il romano è tra i luoghi più diffusi dal Bertoni in poi - ma per la fitta e pertinente serie di riscontri, dove il De Michelis non cade mai nel rischio di fraintendere per derivazioni specifiche calchi generici da *koinài* dialettali di portata interregionale, come capitò sporadicamente al Secchi al momento di allineare i presunti prestiti portiani del Belli.

Nel saggio su *Il sonetto come l'ottava* il titolo indica con eloquenza il nucleo di una tesi originale. Il sonetto del Belli non risalirebbe al versante tòpico della nostra letteratura, quello petrarchesco, bensì a quello bernesco. «Ma anche e più che mai in confronto del sonetto bernesco, stendere i primi sei versi dell'Ottava nelle quartine, e i due ultimi nelle terzine, è cosa tanto nuova del Belli proprio perché in lui il ritmo di insieme rimane largo, abbondevole, tendenzialmente narrativo» (p. 29). Interdipendenti, ma non coincidenti, sono le considerazioni metriche con quelle sulla «narratività» poetica¹⁶: sulla narratività del «poema» belliano, il Belli è chiaro: «Il mio è un libro da prendersi e lasciarsi come si fa de' sollazzi, senza bisogno di progressivo riordinamento d'idee. Ogni pagina è il principio del libro: ogni pagina è il fine». Che è poetica frammentistica bella e buona. Glossare l'autore con l'autore è un criterio, per non dire un'etica, che non

¹⁴ Lo Elwert ne cita un caso (p. 324) ma per evidenziare un altro fenomeno.

¹⁵ Firenze, 1967.

¹⁶ Sulla «narratività» del Belli si era pronunciato Moravia nella prefazione ai *Cento sonetti di G. G. Belli* (Milano, 1944) e, in senso inverso, L. Silori (*Studi sulla poesia del Belli*, cit.).

andrebbe dimenticato: ma pur ammettendo che il Belli, dannatissimo *homo duplex*, barasse parlando di sé, la stessa conclusione pare imposta da criteri interni: i sonetti in serie, con ambizione narrativa, sono tra i rari e certo tra i meno riusciti del Belli: e valga per tutti *Er còllera mòribbus*, che è la sua collana più cospicua. Non va inoltre dimenticato, per tornare a un discorso più strettamente metrico e per sfumare l'assunto del De Michelis, che la poesia in lingua del Belli contempla un'esperienza petrarchista non secondaria, e che il Berni fu anche il forgiatore per eccellenza del sonetto caudato: ebbene, tra i duemila sonetti belliani, i caudati sono 24 (di cui 12 con coda di una sola terzina). La coda, peraltro, è generalmente pleonastica: non a caso il sonetto più lungo (*Devozzione pe vvince ar lotto*) fu rifiutato dal poeta, che lo sostituì con uno metricamente ortodosso (*Una bbella divozzione*). Il metro chiuso sembra insomma caratterizzare la misura espressiva del Belli con un petrarchismo rovesciato di segno più nella materia e nel tono che nel giro metrico; scriveva in proposito Cesare Segre: «E la forma conclusa ed epigrafica del sonetto, ottima per incastonare una battuta o un'immagine, sembra un rifiuto al discorso razionale, all'estensione temporale delle riflessioni»¹⁷.

Un limite: *il pathos*. Questo, in fondo, il saggio più stimolante e centrato. Anche qui nel titolo c'è già tutta la tesi. Lo spunto è offerto dalla *Famijja poverella*, testo tòpico per una lettura drammatica e talvolta *engagée* del Belli. La fortuna del sonetto risale al Pascoli, che l'incluse nella sua antologia *Fior da fiore*, nel 1901: sintonia sospetta, senza dubbio. Non così parve a Carlo Muscetta che non esitò a consacrarlo come il più significativo sonetto del suo Belli prediletto, il «tragico» (*Cultura*, cit., p. 389). Il discorso che De Michelis svolge intorno ai limiti di questo (per la verità esiguo) *côté* patetico del Belli, porta a rivedere la lettura in chiave tragica che Muscetta proponeva di una serie di sonetti in cui il tono più plausibile è quello di un sadico, canagliesco e tutt'altro che commosso *black humour*. Qualche obiezione nasce piuttosto quando, in alternativa alla *Famijja poverella*, il De Michelis propone come caso simile, ma poeticamente realizzato, *La bbona famijja*. Che il sonetto non sia suscettibile d'interpretazione idillica, né patetica (anche se stavolta ad alto livello), mi pare dimostrato dal finale

'na pissciatina, 'na sarvereggina
e, in zanta pasce, sce n'annamo a lletto

che conchiude il rito della giornata, e ribalta - con un meccanismo comico consueto - l'intenerito inizio del sonetto, avviandolo a quegli esiti umoristici di cui altrove (p. 43) il critico ben riconosce l'esistenza. Ma egli contraddice prontamente «chi insistesse sulla “sarvereggina” messa al paro della “pissciatina”, con la rimalmezzo in cesura a ribadire la parità nella scandita durata del verso», concludendo che «qui la “pissciatina” interviene in tutta

¹⁷ Lingua, stile e società, Milano, 1963, p. 405.

naturalzza e innocenza» come «un tocco del quadro morale, nella distensione bonaria del dopocena tra le pareti domestiche; una medesima cordialità di partecipazione accomuna la necessaria operazione fisiologica, e quell'altra delle devozioni serali» (p. 42). Se tuttavia il meccanismo giustappositivo della comicità belliana manca tuttora di uno studio adeguato, non si può trascurare che uno degli strumenti ironici più costanti nel Belli è l'incontro-scontro di due livelli linguistici e semantici (illustre e plebeo) al fine di una loro reciproca compromissione: la rimalmezzo "pissciatina: sarvereggina" richiama la frequenza di accostamenti in rima come *cristiana: puttana* (535 etc.), *fica: benedica* (774) e così via. Non c'è qualche analogia con una rima portiana a fine parodistico come quella evidenziata dal Contini (*poetta: tetta*)? Il problema sarebbe forse stato meglio approfondito se lo scavo del De Michelis su *Le parolacce*, anziché distendersi in un'agile scorribanda da Villon a Henry Miller, dal *soutient-gorge* alle maxi gonne, si fosse cimentato con la funzione stilistica delle «four letters words» belliane.

Resta, comunque, l'impressione di fondo che questi pur suggestivi *Approcci* rimangano frammentari, non convogliandosi in un'ipotesi conchiusa e unitaria sulla personalità poetica del Belli: e i momenti in cui il De Michelis si compromette in una valutazione sintetica (che svolge peraltro con misura ed equilibrio persuasivo) lo fa quasi per costrizione esterna, nel recensire la sintesi del Sapegno (*Obiezioni a un giudizio*) o nel trarre un bilancio riassuntivo delle attuali attestazioni della critica belliana (*Postille a un convegno, Studi belliani*). Resta, infine, l'interrogativo inappagato: cos'è il Belli per il De Michelis? o, a dirla un po' brutalmente con il Samonà (p. 85), «gli erano care le autorità? Amava il Papa?». (Come resistere alla tentazione di rispondere frettolosamente al Samonà con quelle parole del Belli, in forma di *boutade*? «A Papa Grigorio je volevo bene perché me dava er gusto de potenne di male»). Tant'è: nessuno negherà che il volume è *laudabile tamen in partibus*, stimolante sempre. Tanto più che, avverte il De Michelis, «lo Spirito soffia dove vuole» (pp. 164, 166, 220).

Chi si compromette invece, sul Belli, è il Samonà: e va confessato che queste centoquaranta paginette di conversazione totalmente bellista, con digressioni assai scarse, fanno piacere alla pigrizia del belliano impaziente di *excursus* eterodossi. L'unico nome che torna con una certa frequenza è Leopardi (specialmente nel cap. VII), la cui affinità col Belli è peraltro ricondotta dal Samonà alla comune matrice di sudditi pontifici del sec. XIX. La tesi del libro, anticipata nella sua parte sostanziale su «La Rassegna della letteratura italiana», è compendiata nel titolo: dopo aver affermato che, a differenza di quanto accade in Porta, i sonetti del Belli non propongono né configurano alcuna possibilità di riforma *intra ecclesiam*, ma rappresentano la più completa e pessimistica dissoluzione di quei Valori spirituali e temporali, che a Roma storicamente coincidevano (cap. I), e dopo una rapida ricognizione su una giornata-campione dell'attività belliana (cap. II), il critico entra nel vivo della questione esplorando *Gli inizi della commedia romana* (cap. III): la serie di esperienze negative

reperite dal poeta nella realtà quotidiana dello Stato Pontificio sono il punto d'avvio della sua cosmologia pessimistica. «Roma è il punto di partenza e quello di verifica quotidiana, che però non resta circoscritta alla città del Papa ma... si estende a tutta la condizione umana e universale. Insomma quella del Belli è sì una commedia romana, ma anche una commedia universale» (p. 48). È dunque naturale che a una commedia romana si sovrapponga una commedia celeste, come avviene nel cap. IV, che è un po' il cuore del saggio. La dissoluzione dei valori costituiti, sperimentata nella piccola Roma di Papa Gregorio («il telescopio di Galileo rovesciato diventa il microscopio del Belli», scriveva il Vigolo, che Samonà cita opportunamente), si proietta metastoricamente in una teologia negativa: «Attribuire a Belli la concezione che “in principio era il male” o che il male si identifica con Dio, sarebbe un atto di prevaricazione... Ciò premesso, va detto che non è invece arbitrario dedurre dall'opera del Belli che sin dalle origini il male era in Dio» (p. 52). «Belli oggettiva in Dio... i mali dell'uomo che sono poi in primo luogo quelli della sua città» (p. 54). Sul filo di questa ipotesi il Samonà conduce una serie di letture di sonetti in cui evidenzia l'aspetto di teologia negativa dell'*Abbibbia* belliana (cap. IV), la corrispondenza tra questa miscredenza religiosa e le implicazioni egalitarie e rivoluzionarie (cap. V). Infine una lettura delle poesie di meditazione (cap. VI), imperniata sul tema della morte, e che approda al bergmaniano «silenzio di Dio» (p. 104), introduce alla collocazione conclusiva del pessimismo belliano nel filone del romanticismo europeo (cap. VII).

Il discorso è compatto e unitario, sicché conviene liberarsi rapidamente, in nota¹⁸, dei rilievi minimi, per affrontare la sostanza.

Assunta come piattaforma operativa l'impostazione muscettiana, il critico la modifica operando per dir così, un doppio scavalcamento: a sinistra e verso l'alto. Da un lato, infatti, egli rimprovera Muscetta di eccessiva moderazione nel cogliere le implicazioni politiche eversive ed egalitarie presenti nel poeta, magari solo alluse e latenti: il Belli sarebbe infatti, secondo la scherzosa bipartizione del Lampedusa ripresa dal Samonà, scrittore «magro», che dice e non dice, e non «grasso», di quelli cioè che amano squaternare tutto (p. 86). L'altro limite del Muscetta, secondo Samonà, risiede nel poco spazio che la sua ricerca dà alle idee di Belli sulla divinità e soprattutto nel mancato

¹⁸ Ad esempio prima di attribuire una funzione irrisoria al paragone tra «Dio bbenedetto» e la «biocca» (= chioccia) nel celeberrimo *Er giorno der giudizzio* (p. 72), mette conto rammentare la forte biblica (Mt. 23,37: «Quemadmodum gallina congregans pullos suos sub alas» ; e similmente Lc. 13,34); che la citazione «vox clamans in deserto» (p. 115) suona in realtà «clamantis» (Es. 40,3; Mt. 3,3; Giov. 7,23); che l'attribuzione del termine «populista» a Belli (pp. 43, 128) è stata ragionatamente negata da Asor Rosa; che è eccessiva la sopravvalutazione dell'ultimo sonetto romanesco *A Crestina* (p. 113), scritto dopo anni di cessata attività, e vero ripiegamento d'occasione né più né meno come i primi tentativi, regolarmente ripudiati da Belli stesso (il sonetto, cui il Vigolo attribuiva un rilievo da cui dissentiamo, è del resto citato quattro volte dal De Michelis, e il Dell'Arco lo riproduce per intero); che la metafora del telescopio galileiano, che il Samonà desume dal Vigolo (p. 94) risale al De Sanctis, che l'usò magistralmente per Goldoni, ecc.

riconoscimento di una loro sufficiente autonomia (p. 88). Occorre «stabilire fermamente un punto: *esiste una metafisica belliana*, che è un *pendant*, un riflesso o una proiezione che dir si voglia, ma non un settore della vita romana. Se non si avverte la corposa presenza di questa metafisica... non si riesce poi veramente a spiegare il perché del ripiegamento del Belli su se stesso» (p. 89). L'osservazione, se si pensa al rapporto fra «cultura» e «poesia» in Belli, e alle radici profondamente cattoliche di quella cultura, pare un'osservazione cruciale, ben sottoscrivibile e decisamente innovatrice nel campo degli studi belliani.

E tuttavia, a noi pare, un vizio fondamentale di lettura accomuna la posizione «moderata» del Muscetta a quella del suo revisore: la propensione a intendere alla lettera il contenuto dei sonetti, come messaggi enunciati «in proprio» e senza interposta persona; a pigliarli spesso *in seria parte* senza porsi il problema dello sdoppiamento tra «io scrivente» e «io narrante». Si rischia perciò di configurare come ideologia o teologia belliana quella che in realtà è l'ideologia o la teologia del parlante del sonetto, che il Belli - lungi dal condividere - può anzi spesso assumere come oggetto di parodia. La comicità belliana, cui il Samonà allude spesso («dissoluzione comica», pp. 37, 72 sgg.) poggia infatti su questo meccanismo ironico, inteso nel senso corrente e diffuso del termine ma anche in quello specifico della retorica: significare qualcosa dicendo il suo contrario. Rileggendo con tale mediazione, sospetto o scaltrezza gli stessi campioni da cui il critico decifra le convinzioni belliane, le sorprese non sono scarse: la cosmogonia negativa di cui si parla nel volume si estrae, non dimentichiamolo, da una *Abbibbia* popolare, non dalla *Abbibbia* dell'autore. La comicità di molti sonetti biblici è innegabile, e nasce dal contrasto tra il Soggetto Illustre e un linguaggio assolutamente degradato e basso (*per il Belli*, s'intende)¹⁹ con cui il *narratore* si esprime: contaminazione di *stilus tragicus e stilus comicus*, ridevole e ossimorico conflitto tra un valore costituito (e magari coi suoi correlati di *establishment* sociale) e un mondo «basso» (linguistico non meno che sociale: nozioni che, nella esplicita coscienza del Belli, coincidono come disvalore) al fine di una *reciproca* comica compromissione. A una dissacrazione «verso l'alto» si accompagna una altrettanto sarcastica ironia «verso il basso», verso il portavoce popolare della primitiva satira. La quale andrà perciò intesa e non intesa, detta e negata nello stesso tempo, con un processo freudiano di «ritorno del represso» che si presta a suggestivi

¹⁹ Cfr. l'*Introduzione* del B., nell'ed. del Vighi (*B. romanesco*, cit.), e soprattutto la lettera al principe Garielli (del 18 gen. 1861), in cui ricusava la proposta di tradurre in romanesco il Vangelo, dichiarando l'impossibilità di «innalzare a soggetto sì grave (qual'è un Evangelio) la lingua abbiatta e buffona de' romaneschi». Perciò il richiedente «o non avrà una versione romanesca del Vangelo di S. Matteo o, anche avendola, non potrà dirittamente includerla fra le altre che già possiede in veri dialetti o vernacoli italiani, poiché al tutto mancante il romanesco della qualità di dialetto e di vernacolo del nostro idioma, appena nel caso attuale riuscirebbe ad altro che ad una irriverenza verso i sacri volumi» (G. G. B., *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, 1961, vol. II, pp. 441-2).

approfondimenti²⁰. Non accadrà allora di dover fare i conti, anche per il Belli, con quel ricchissimo e mal noto filone espressionistico dove così spesso la satira del villano è anche satira sul villano? Se il Belli non parla mai totalmente in proprio, ma, attraverso il narratore popolare con un diaframma di ironico distacco, ricostruire come belliana la teologia esposta nei sonetti è insidioso e fuorviante, almeno nei testi dove chi parla è un «pop-biblista» che il poeta deride (pur se attraverso lui deride anche il valore)²¹. Il discorso relativo a tali testi è altresì estensibile ai cosiddetti sonetti filosofici, che meglio si chiamerebbero del popolano filosofo: è certo rischioso ricostruire come seria confessione d'autore un sistema di meditazioni (pp. 101, 107) dove il tema «tragico» della vita dell'uomo è condotto dal caffettiere filosofo sul filo metaforico dei chicchi di caffè (esemplare metafora da stil «comico»)²². Tale ironico *distinguo* tra io scrivente e io narrante rischia di complicare le conclusioni del critico circa l'egalitarismo del Belli (p. 91), o circa gli agganci che il poeta proporrebbe (ma li propone il suo popolano) tra «cortello» e corona del rosario (p. 41). Il critico d'altronde pare avvedersi della sfaccettata polisemia del messaggio polemico belliano, quando ammette che nel sonetto belliano c'è spesso «in cauda venenum» (p. 47): solo che la coda, quando è velenosa come è nel Belli, è una coda che può ribaltare tutto il senso dei versi precedenti. E anche dell'ironia il Samonà non può non accorgersi: ma lo fa suo malgrado, e come di sfuggita, quando rileva nei grossolani anacronismi del narratore biblista il sorriso del Belli sull'ignoranza del popolano (p. 59)²³. In un caso si ammette esplicitamente la presenza dell'ironia, quando il popolano conduce il suo ottuso attacco - in prima persona, come sempre - *Contro li Ggiacobbini* (p. 28): qui il Samonà, in

²⁰ La negazione è la condizione per poter esprimere il proibito (e tuttavia essa è sincera a livello della coscienza), permettendo di «aggirare» l'interdizione senza una esplicita ribellione. Mi sembrerebbe assai utile applicare al B. il modello di critica psiconalistica indicato da F. Orlando per Racine (*Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, 1971) piuttosto che quelli già proposti per il B. da M. David (*Letteratura e psicanalisi*, Milano, 1967) o da B. Cagli nella introduzione alla sua ed. del Nostro (Roma, 1964).

²¹ Persino nei testi italiani ora editi dall'Orioli affiora talvolta questa disposizione a satireggiare il satiro (quasi una satira alla seconda potenza); ad es. in 27 un *laudator temporis acti*, debitamente colpito dal sorriso belliano, conduce tuttavia una gustosa e graffiante polemica contro i malvezzi contemporanei.

²² Non desta ormai sorpresa riferire a testi relativamente moderni criteri informati alla gerarchia degli stili cara alla rettorica medievale: si pensi al magistrale esempio di E. Auerbach su «*Les Fleurs du mal*» di Baudelaire e il sublime (ed. orig. 1951; ora in *Da Montaigne a Proust*, Milano, 1970, pp. 150 sgg.).

²³ L'ignoranza del popolano che lo Elwert individua come genesi ideale dell'umorismo belliano lo è anche nel senso più concreto e verificabile sugli scartafacci, poiché il nucleo di gran parte dei sonetti risiede in quegli appunti sugli *Spropositi popolari* di cui R. Vighi ha fornito un'edizione completa e ordinata (*Belli romanesco*, Roma, 1966) e di cui la critica non ha sinora tenuto debito conto. Non a caso il Vighi stesso, che di quegli appunti è l'editore, ha offerto le prime indicazioni su *Il peso dell'ironia nell'interpretazione dei Sonetti*, in *Studi belliani cit.*, pp. 279 sgg.

coerenza colle proprie tesi, non ha dubbi che il messaggio del Belli sia da intendere in senso affatto opposto all'assunto del titolo. Ma il meccanismo non è il medesimo di tanti altri sonetti altrove intesi alla lettera? Il presupposto che regge la costruzione del Samonà affiora in alcune rivelazioni-spia: «per il Belli il *personaggio popolare* è veicolo della verità» (p. 96). Ne consegue quell'altro postulato: il «Belli non era l'intellettuale che andava “verso il popolo” ma il poeta che aveva bisogno di consustanzarsi ad esso» (p. 97). Come comportarsi quando ci si imbatte in una glossa belliana di questo tenore? «*Se fosse vero* quello che qui asserisce il nostro romano, potrebbe San Pietro qui ripetere ecc.» (p. 63). Per il critico è il super-io che mente: «Il poeta non solo si serve in maniera del tutto strumentale della teoria del romano a cui si intende fare il monumento e al quale si mettono così in bocca ogni sorta di proposizioni proibite, ma tenta di stendere cortine fumogene attorno alla sua poesia» (p. 64). Siamo alla chiave di volta del problema: la necessità di indagare la complessa struttura dell'ironia belliana, del complicato rapporto tra autore e personaggi. Potrà forse chiarirsi, per questa via, la contraddittorietà degli atteggiamenti belliani ben rilevata dal Samonà, sulla scia del Muscetta, nell'ipotesi d'un Belli credente «a semestri» (p. 71).

Lo sviluppo di una consimile indagine condurrebbe, credo, a sfumare le tesi più perentorie del volume ma il libro ha il merito di aprire con intelligenza una questione critica e metodologica, e di recuperare all'attenzione dei bellisti quei sonetti “escatologici” così ideologicamente cruciali e così poeticamente felici: ed è perciò uno dei rari che piace di contraddire, eppure di raccomandare vivamente, perché ne esce un Belli «aperto», e un discorso da sviluppare. Ancora una volta il ritratto critico belliano rivela tratti inquieti, violenti conflitti che percorrono la sua ideologia come il suo stile, e che pure si compongono nella ferma unità della parola poetica. E a risultati decisivi, si potrà forse giungere dall'*interno* dei meccanismi stilistici e linguistici del Belli romanesco; sulla scia di quei procedimenti giustappositivi cui s'è fatto cenno²⁴. Il cerchio si chiude sulla formula d'apertura, ma in modo diverso: non più dualismo esterno tra uomo e poeta, tra accademico e vernacolo, tra Belli razionale e viscerale; ma dualismo all'interno della sua poesia «autentica», come bivalenza ideologica e conformazione stilistica della sua satira, che avvicina anzi i termini di quel primitivo sdoppiamento, prolungando il distacco un po' parnassiano (l'aggettivo,

²⁴ Gli studi recenti di retorica hanno dimostrato che mentre altre figure di stile possono essere rilevate sulla base di semplici elementi formali, l'ironia presuppone un ricorso alla realtà esterna o «referente» (la conoscenza cioè delle intenzioni e delle convinzioni dell'autore) ed è perciò meno rigorosamente formalizzabile. Va aggiunto tuttavia che, di fatto, l'ironia sembra privilegiare con una certa costanza alcuni meccanismi stilistici e formali propri, solitamente antifrastici o giustappositivi, sicché se da un lato sono utilissime le ricerche «esterne» sulle idee dell'autore (come quelle dell'Orioli) dall'altro lo sforzo di approdare a un'interpretazione dell'ironia belliana per via interna, attraverso cioè i suoi meccanismi stilistici, consente di non ricorrere alla esplicita poetica dell'autore, su cui grava il consueto sospetto di finzione e di «copertura» (motivata o psicologicamente o ideologicamente).

profetico, risale al Contini) e i chiaroscuri ideologici del Belli «dalla cintola in su» nella poesia del Belli «dalla cintola in giù».

(1972)

PER LE «CONCORDANZE» DEL BELLI

È quasi d'obbligo, parlando di una concordanza, ricordare la memorabile «esortazione alle concordanze» che un critico preveggenente rivolse agli italiani (giusta il modello foscoliano) non pochi anni fa. Il numero di questi preziosi strumenti è oggi meno scarso di allora: naturalmente risultano privilegiati i cosiddetti “maggiori” della nostra letteratura, da Dante a Petrarca, da Boccaccio a Leopardi. L'utilissima stampa delle *Concordanze belliane*¹, di cui è imminente la distribuzione in questi giorni del terzo tomo, accanto alle concordanze del Porta recentemente curate da Silvio Cipriani per l'editore Ricciardi², reca dunque piacere anche nella misura in cui testimonia la ormai consolidata acquisizione critica del valore dei due grandi dialettali del primo Ottocento.

Una prefazione di Hans Nilsson-Ehle, di cui i belliani ricordano almeno l'appunto *Per uno studio sintattico dell'opera del Belli* in «Lingua Nostra» XIV (1953), pp. 40-2, lascia intravedere quanto concreta sia in Svezia la collaborazione tra scienziati e umanisti, necessaria per simili concordanze elettronicamente elaborate. In una chiara Introduzione (vol. I, pp. 8-21), integrata da utili tavole illustrative, Federico Albano Leoni rende conto dei criteri e delle modalità di svolgimento del lavoro. Assunto come testobase quello dell'edizione Vigolo (G. G. Belli, *I sonetti*, Milano, 1952, voll. 3), «forse non l'ideale ma certamente la migliore in circolazione» (p. 8), il testo è stato riportato su schede perforate e proposto al *computer* (SAAB D 21) che ha fornito la lista bruta, il totale delle occorrenze e il totale dei tipi non normalizzati; dopo le operazioni di normalizzazione ortografica (di cui l'Albano rende puntualmente ragione), la decimazione stocastica dei tipi più frequenti e meno significativi (*a, de, è* etc.) e la distinzione degli omografi, il *lineprinter* dell'elaboratore ha fornito il totale dei tipi normalizzati, la lista di frequenza, la lista alfabetica, la lista inversa, il rimario e, *last not least*, la concordanza. Separatamente, in una apposita appendice, le stesse operazioni sono state condotte sulle prose romanesche del Belli, secondo l'edizione curata da Roberto Vighi (*Belli romanesco*, Roma, 1966).

¹ F. Albano Leoni, *Concordanze belliane*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1970 (vol. I), 1971 (vol. II) e 1972 (vol. III). («Romanica Gothoburgensis», ed. H. Nilsson-Ehle, X:2).

² *Concordanze delle poesie milanesi di Carlo Porta*, Milano-Napoli, 1970: sulle quali cfr. la recensione di E. Bonora in questo «Giornale storico della letteratura italiana», 149 [1972], pp. 448-52.

Va subito detto che un lavoro prevalentemente elettronico (le operazioni di normalizzazione grafica sono state infatti effettuate manualmente come quelle di controllo, sfociate nell'errata *corrige* di p. 38, cui vorremmo aggiungere l'occorrenza *immriaca* del sonetto 414, v. 2 correlata al tipo *imbriaca*, a p. 1052) offre numerosi vantaggi e qualche inconveniente³. Il metro cui commisurare l'utilità dello strumento varia per l'utente-linguista o per l'utente-critico, ai quali parimenti queste *Concordanze* sono offerte (pp. 5, 15); credo che i tre volumi allestiti nella collana dei «Romanica Gothoburgensia» saranno fonte di inesauribili risorse per il belliano più che per il dialettologo, convinto che il programma del Belli di rigorosa fedeltà linguistica esposto nella *Introduzione* ai Sonetti celi in realtà una poetica più complessa, che il suo «realismo» sia una operazione stilistica e un sistema espressivo (se non espressionistico) proclive spesso a una deformazione arcaizzante e a modo suo «purista» del romanesco. In Belli, insomma, ci si trova di fronte più che mai alla *parole* del poeta, e non a un linguaggio indicativo di una qualsivoglia *langue* istituzionale (la lingua «abbietta e buffona de' romaneschi», giusta la definizione dell'autore). Mi sembra che il dato sia confermato da un rilievo di Roberto Vighi cui non si è forse posta sufficiente attenzione: il Vighi nel suo *Belli* cit. - fatica oggi tanto più apprezzabile perché condotta senza l'ausilio di concordanze - osserva come il Belli, rielaborando l'*Introduzione* ai suoi sonetti, tenda a levare dalla sezione di istruzioni linguistiche tutte le voci e gli esempi non compresi nella sua silloge, trasformando così quelle pagine da grammaticetta romanesca in veri prolegomeni al *suo* linguaggio. Non a caso rielaborando l'*Introduzione* ai sonetti, dopo aver premesso di voler «esporre le frasi del romano... senza alterazione veruna» (premessa che lo metteva al sicuro da eventuali rappresaglie di chi pensasse che «nascondendomi perfidamente dietro la maschera del popolano, abbia io voluto prestare a lui le mie massime e i principi miei»), Belli sente il bisogno di aggiungere: «Io non vo' già presentare nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella *mia* poesia».

Torniamo al computo dei vantaggi e dei limiti nel procedimento elettronico seguito, con l'ovvia avvertenza che i primi superano smisuratamente i secondi, e che le osservazioni che qui s'avvanzeranno non vogliono ridurre la gratitudine che ogni studioso deve a chi cura uno strumento così prezioso. I criteri sono apparsi corretti e rigorosi, così come completa e rigorosa è l'esposizione che l'Albano ne fa nella *Introduzione*. Qualche dubbio insorge circa l'utilità della pubblicazione della lista bruta, tanto più che l'Albano dichiara di non voler indulgere ad alcuna verifica delle leggi di Zipf e giustifica le opportune decimazioni stocastiche dei tipi meno significativi a frequenza massima (articoli e preposizioni) con l'esigenza empirica di non appesantire l'opera (p. 17). Naturalmente una concordanza non lemmatizzata costringe il lettore a una certa fatica esplorativa, per associare in una visione d'insieme, poniamo, le varianti

³ In qualche caso è il *lineprinter* del calcolatore che sembra «impazzito», come nella resa del v. 13 del son. 1193 (p. 762); del son. 689 il v. 7 è iterato due volte e il v. 2 ben tre (p. 940).

morfologiche *vanno* e *annai*; tuttavia la concordanza non rischia mai di decadere a grezzo formario, grazie alla accurata distinzione degli omografi.

La distinzione degli omografi, che è indissolubile dal problema della polisemia, è un'operazione capitale per ogni concordanza: lo è particolarmente per il Belli, che ci avverte espressamente nella sua *Introduzione* ai sonetti, che essendo i romaneschi «sterili... d'idee, limitate ne sono le forme del dire, e scarsi i vocaboli. Alcuni termini di senso generale e di frequente ricorso vi suppliscono a molto». Un'analisi dello stile belliano condurrebbe, io credo, a negare alla polisemia belliana alcun valore di ambigua *vagueness*, e a caratterizzarla assai spesso come precisa polivalenza semantica. Vi è una netta tendenza stilistica verso la determinazione, confermata anche dalle correzioni autografe, se la correzione di *morto volentieri* in *tanto volentieri* (sonetto 2169, v. 1) mira a evitare l'equivoco, possibile a livello di lingua scritta, «molto / morto». Non stupisce perciò che il numero di occorrenze omografe (64.450) sia percentualmente basso, su un totale di 253.173 occorrenze, anche se il suo alto valore assoluto ha comportato seri problemi, che l'Albano ha risolto codificando con una cifra la forma-esponente in questione. Il codice si serve di sette categorie grammaticali (0 sostantivo e articolo, 2 aggettivo, 3 verbo, 4 avverbio, 5 pronome, 6 preposizione, 7 nome proprio) e di due categorie di tipo semantico (8 omografi occasionali, 9 omografi omofunzionali). Per ragioni pratiche, «la funzione più frequente, che in genere è anche la più ovvia, è stata sistematicamente tralasciata». L'invito a distinguere chiaramente specie e modi particolari di omografia e polisemia, che Giulio Lepschy rivolgeva nel 1966 ai cultori della linguistica quantitativa, mi sembra ancor oggi attuale (così come mi sembra produttiva la sua resa terminologica di *occurrence*, *type* e *token* rispettivamente con *occorrimiento*, *modello* e *replica*)⁴. Come comportarsi, si chiedeva il Lepschy, «di fronte a coppie come *calcolo* “computo” e *calcolo* “concrezione” (che hanno la stessa etimologia), e *canto* “canzone” e *canto* “angolo” che hanno etimologie diverse?». E la casistica può essere ben più complessa⁵. Il codice adottato dall'Albano sembra convenire empiricamente a un

⁴ *Linguistica strutturale*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 189 sgg.

⁵ Nel recente *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Milano, Isedi, 1972 (ed. orig. Paris, Seuil, 1972) Oscar Ducrot parla di omonimia (e implicitamente di omografia) quando «ad una stessa realtà fonica [intendi: grafica] possono corrispondere significati radicalmente diversi», mentre si avrà polisemia «quando leggi relativamente generali fanno passare da un significato all'altro, e permettono dunque di prevedere la variazione» (p. 262).

Nel decidere, per dirla grezzamente, se ci si trova di fronte a una parola con due significati o a due parole diverse, entrano spesso in attrito la prospettiva diacronica e sincronica del linguaggio: l'una introduce criteri etimologici, l'altra si chiede se il parlante sia cosciente di quei fenomeni di semantica storica, e si chiede con Ducrot: «si tratta di polisemia o omonimia se cattedra designa sia un mobile che un insegnamento?» (n. 262). Un criterio del tutto empirico che mi pare utile adottare per la definizione almeno terminologica di fenomeni di omografia e polisemia, è la riduzione a lemma delle sequenze omografe: è chiaro che *pianta* «albero» e «mappa» stanno in un rapporto (che direi di polisemia) ben diverso da quello che intercorre tra il sostantivo e la voce verbale «egli pianta» (che direi di omografia),

sistema di tipi non lemmatizzati: la serie *avvezza*, *avvezzi*, *avvezzi* 2, *avvezzo* 3 mostra come due sole sigle contraddistinguano senza equivoco l'intera serie, eccezion fatta per la prima sequenza che, «monofunzionale e quindi non analizzata», rimarrà ambigua «e solo il contesto potrà dire se si tratta di un verbo o di un aggettivo» (p. 16). «Stabilire a priori di non dividere in nessun modo le parole polisemiche», osserva l'Albano «può mettere di fronte a problemi complessi... D'altro lato, un atteggiamento eccessivamente analitico comporta, al limite, il pericolo di dover distinguere, per esempio, fra *cane* come indicazione di una certa categoria [intendi: specie] zoologica e *cane*, metafora animale detta di una persona sgradevole. Ma accanto all'esempio teorico di *cane* (per il quale una distinzione non sembra opportuna) si colloca quello reale di *fichi* che in Belli normalmente indica il frutto, ma che nel sonetto 395 è una metafora per *baiocchi*» (p. 15). L'Albano è pur conscio del carattere empirico e teoricamente arbitrario di tale scelta, «ma questo lavoro non può e non vuole essere né un vocabolario, né un'esercitazione di analisi logica o grammaticale o di semantica applicata». Due sole cifre perciò, 8 e 9, sono dedicate a categorie non grammaticali. L'abbondanza degli omografi con sigla 8 (occasionalmente) testimonia l'uso frequente che il Belli fa di solecismi o di erronee pronunzie (*letto* per *resto*, *diggazzia* per *disgrazia*), consentendo di misurare un fenomeno cui la critica belliana, da Vigolo a Elwert, aveva già posto attenzione; opportunamente perciò l'Albano conserva tali distinzioni, poiché hanno la «funzione qualificante di determinare una situazione, un parlante» (p. 16); l'accostamento di tali *pastiches* all'alternanza *er / ir*, «portatrice di un'informazione, diciamo così, sociologica, di notevole importanza», pare invece meno opportuno, poiché i divertimenti sulle alessie o sui difetti di pronunzia attuano dei meccanismi e rivelano un gusto assai diverso da quello che presiede al plurilinguismo verticale del *parlà cciovile*. Non coerente, inoltre col mantenimento di *diggazzia* per *disgrazia* è la normalizzazione di *siggniore* in *siggnore*; non si vede perché il solecismo grafico debba infatti connotare il personaggio meno significativamente che quello verbale. La cifra 9, riservata a «omografi omofunzionali» (appartenenti cioè alla stessa categoria morfo-sintattica di un'accezione già contrassegnata) è dichiaratamente ambigua, e l'Albano invita il lettore a giudicare caso per caso: la troviamo opportunamente impiegata a distinguere due accezioni equivalenti (*dispenza* «luogo per conservare i cibi» e «permesso di non adempiere un obbligo»), una primaria e una derivata (*carbonaro* «venditore di carbone» e «membro della società segreta detta Carboneria»), un'accezione propria e una metaforica (o metonimica per contiguità fonica?) con *culiseo* «Colosseo» e

mentre a loro volta gli enunciati *piantala* riferito a un giardiniere e *piantala* «smettita», riducibili a un lemma comune, costituiscono un caso di polisemia (con la complicazione del fenomeno che i linguisti definiscono «determinazione contestuale»); ancora diverso, all'interno del lemmaverbo, mi pare il rapporto tra le varianti flessionali *pianta* 3a pers. sing. ind. e *pianta!* imperativo. Una terminologia più dettagliata sembra dunque assai opportuna in un ambito che ha suscitato tanto interesse teorico (si pensi a Lyons, a Ullmann, a Weinreich, ai generativisti in genere).

«deretano», una propria e una senz'altro metaforica (*fico* «frutto» o «moneta»). La cifra funziona dunque bene in questi tipi, peraltro non ricchissimi di occorrenze, mentre per i tipi ad alta frequenza e di notevole importanza per l'esegeta belliano, come Dio, si accusa l'assenza di ogni distinzione, pur se è con evidenza intuibile la differenza tra un valore enunciativo-sostanziale (*Dio, doppo avè ccreato...*) e uno deittico-avverbiale (*pe ddiò!*).

Le 193 occorrenze di *Cristo* non sono in alcun modo distinte. Se i nostri calcoli manuali sono corretti, i due impieghi principali già esaminati per Dio coprono gran parte delle occorrenze, ma non le esauriscono: un significato proprio, in 83 casi, ed uno in funzione esclamativa (frequenza 92), desemantizzato⁶. Tra le due categorie si colloca una serie di sei usi fraseologici del termine, dove l'accezione originale tende a scolorirsi in formule idiomatiche del tipo *comm'è vvero Cristo* (son. 1097). Ma altre accezioni colmano la frangia delle rimanenti occorrenze: a) «Crocefisso» (5 casi); b) «caduta» (sonetto 496 e, con complicazione, son. 360); c) «per nulla, affatto» (son. 991); d) «bestemmia», come spiega il Belli in nota (son. 1246); e) come rafforzativo pleonastico in *dove Cristo se metteno le mane* (son. 1335) cui va forse correlata la forma, f), *russio de cristo* «russo maledetto» (son. 2272). Cosa accade in Porta? L'accezione propria e l'uso esclamativo prevalgono (con netta opposizione tra i 9 *Crist*, solo in senso proprio, e le 15 presenze di *Cristo*, solo in funzione esclamativa); anche in Porta *cris* vale in due luoghi «crocefisso», e in un caso il termine è usato in formula idiomatica (*diniguarda Cristo*, XXXVIII, v. 184); due volte Porta introduce l'accezione, assente in Belli, di «birbone», in XXXIV, v. 216, e nella splendida sentenza di Ninetta del Verzee (*se al mond gh'è on cris el vemm proppi a sciarni*) che andrà annoverata come antesignana della gnomica di donna Prassede, quando si farà il computo preciso dei debiti manzoniani verso Porta. Il Belli, a differenza di Porta, gioca talora sull'ambiguità (*cris* = «Cristo» e «crocefisso», son. 1754), o giustappone diverse funzioni (Dio *s'allarga, peddio, la fischiarola*, son. 150): può essere un indizio minimo del gusto tutto verbale del Belli, che sembra trarre dagli «spropositi» linguistici del romanesco (parole sue) effetti di comicità immanente e quasi fine a se stessa: con interesse ben diverso il Porta caratterizzava dietro *pasticbes* complessi (italiano e dialetto, francese e latino), secondo la miglior lezione di Carlo Maria Maggi, personalità linguistiche sociologiche ed etiche diversissime. La concordanza del termine in questione mostra poi come Belli abbia in comune col Porta «minore» (il solo che gli ha lasciato il segno) il gusto del contrasto lessicale tra parole «alte» e «basse», sul tipo *e cuanno Cristo er culo l'ha vvortato* (son. 245) o *sarebbe com'a ddi: Cristo è imbrìaco* (son. 723) e così via, lungo un elenco quasi interminabile. In Belli tuttavia la contaminazione lessicale si carica di risvolti ideologici: ne risulta una dissacrazione del Valore, cui il Belli affianca però una indubbia irrisione per il «volgo spropositato» portavoce di quella favella «non casta»,

⁶ Raramente l'esclamazione ricostruisce la fisionomia dell'accezione primitiva, come nel son. 1423 (*criso mio nazzareno croscefisso!*).

«tutta guasta e corrotta» che aveva pur comicamente contaminato il «soggetto grave» (cito parole del Belli).

Non occorrono altri esempi⁷: crediamo di aver sottolineato quanto basta la necessità di distinguere, in una concordanza, le diverse funzioni semantico-connotative: è chiaro che una concordanza lemmatizzata ben si presterebbe a questo approfondimento, eliminando in gran parte il problema della distinzione tra categorie grammaticali, cui si è invece principalmente applicata la preoccupazione dell'Albano.

Considerando del resto come tipi separati *bono* e *boni*, l'Albano si mostra più proclive alla prassi dello Zipf che a quella del Guiraud: non stupisce perciò che l'ipotesi avanzata dal secondo circa la costanza del rapporto tra il numero dei fonemi di una parola e il logaritmo del suo rango, non trovi conferma in queste concordanze, tanto più che, come si è detto, la natura letteraria del campione esaminato poco si adatta a verificare l'ipotesi del Guiraud. La recente *Concordanza* di Petrarca allestita dalla Crusca che riunisce i tipi in lemmi, è certo un modello quasi perfetto; ma senza lemmatizzazione Alinei ha mostrato quanto rapidamente proceda l'allestimento degli *Spogli elettronici dell'italiano delle origini e del Duecento*; e la mole del lavoro da svolgere, nel campo delle concordanze, fa passare in secondo piano ogni perfezionismo esecutivo.

Un'altra conseguenza della massima automatizzazione dei procedimenti di allestimento di questa concordanza, risiede nella scelta del verso come unità contestuale fissa in cui è collocata la singola occorrenza, laddove nella concordanza petrarchesca della Crusca, come in quella leopardiana approntata manualmente dalla Bufano⁸, l'occorrenza era incastonata in una più larga unità di senso compiuto, che travalica spesso la misura *standard* del verso. D'altronde la fatica di un lettore che voglia ricostruire l'unità del lemma procedendo da forme flessionali distinte, può essere ricompensata da qualche osservazione curiosa: ad esempio scorrendo le concordanze sotto i tipi distinti *cortello* e *cortelli*, capita di notare un uso del singolare più frequente, più espressivo (e più spesso aggettivato) rispetto al plurale. Sarà possibile estendere questa ipotesi all'intero sistema stilistico del Belli?

La perforazione del testo, come si è detto, ricalca l'edizione del Vigolo, distaccandosene «solo nei rarissimi casi di palese errore di stampa, che il lettore riconoscerà agevolmente» (ma una tavola riassuntiva di questi pur rarissimi interventi avrebbe costituito un contributo apprezzabile), e l'Albano dichiara

⁷ Lo studio della terminologia oscena del Belli rivela una singolare ricchezza polisemica, in cui l'accezione propria è quantitativamente irrilevante rispetto agli usi metaforici o deittico-esclamativi. Il cosiddetto priapismo belliano si manifesta come un gusto di provocazione verbale (presente assai spesso in chiusa di sonetto, come *pointe* epigrammatica) e secondo quei meccanismi giustappositivi con termini «alti», spesso sacri, cui s'è fatto cenno. Singolare è l'abilità con cui Belli gioca sulla polivalenza semantica del termine osceno nei sonn. 126 e 941.

⁸ *Concordanza dei "Canti" del Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1969: cfr. la recensione di A. Stussi in questo «Giornale», 147 [1970], pp. 465-467.

perciò di essere, «per l'aspetto filologico-testuale, soggetto alle stesse critiche che possono valere per l'edizione Vigolo» (p. 8). In effetti non sarebbe spiaciuto che la concordanza avesse tenuto conto, ad esempio, della revisione di alcune lezioni operate da Bruno Cagli e da Maria Teresa Lanza nelle edizioni da loro curate. Qualche altro rilievo, *exempli gratia*, si potrebbe aggiungere: ad es. nel son. 2208, v. 8 il ms. legge *Chè* contro il *Che* dell'edizione, mentre l'inverso si verifica nel son. 2235, n. 3; le tre sviste del son. 2183, v. 11 (ms. *per*, Vig. *pe*), del son. 2204, v. 11 (ms. *ir*, Vig. *er*) del son. 2224, v. 14 (ms. *di*, Vig. *de*) mostrano come la scelta normalizzatrice attuata da Giorgio Vigolo quanto alla grafia rischi di estendersi ad altri livelli, eliminando quegli scarti di «parlata cciovile», cui pure dedica attenzione critica, in favore delle forme più vulgate (*per* frequenza 338 vs. *pe* 2.489, *ir* 40 vs. *er* 5.361, *di* 41 vs. *de* 6.536). In modo analogo andrà spiegata la lezione *seguitano* al son. 2162, v. 12, mentre il ms. reca chiaramente *seguitando*: la svista sarà stata favorita dall'esito consueto e tipicissimo ND > nn; e la lista inversa mostra addirittura che un gerundio che serba il nesso *nd* è un *hapax* (*diffalcando in fattura l'eccessivo*, son. 1224, v. 11) e per di più in un testo in cui il Belli confessa di aver «creduto distaccarsi dal solito vernacolo romanesco»: ma la lezione del ms. è perspicua, e nell'abbozzo del sonetto il Belli aveva scritto *indo* (= «inno») evidente ipercorrettismo da parlata civile. Ma a risarcimento di queste lacune testuali, le *Concordanze belliane* si offrono spesso come strumento prezioso per il restauro filologico: quando l'ed. Vigolo mal legge *zzoccoli* contro *zzocoli* del ms. (son. 2185, v. 4) e *gianfutre* per *gianfuttre* (son. 2210, v. 7) compie probabilmente una *felix culpa*, poiché rimedia a scorsi di penna dell'autore: infatti la grafia del ms. non trova altri riscontri nell'intera produzione belliana. Analogamente la lista di frequenza garantirà un restauro (l'ed. Vigolo legge nell'abbozzo del son. 2195 *giovenotto* in luogo di *giuvenotto*) confortando la lezione del ms. con una schiacciante supremazia numerica (23 occorrenze del lemma-tipo *giuvenotto* contro un solo *giovenotto*; ma *gioventù* e *giuventù* si equivalgono con 4 presenze). Altrove il riscontro sulla concordanza conferma l'intervento vigoliano nel son. 2173, v. 6, *però* è *guasi* conforme all'uso belliano contro l'altra lezione, possibile in linea teorica, *però* *guasi* è. Non mette conto esemplificare in modo più dettagliato l'utilità che lo strumento riserva al filologo: basterà aggiungere che persino la lista inversa diviene preziosa per il recupero di parole cassate dal Belli, e di cui sia solo leggibile il tratto terminale.

Naturalmente la lista inversa riserva maggior profitto al linguista attento a desinenze e terminazioni: la grammaticetta del romanesco belliano troverà lumi sul condizionale nella dialettica tra il tipo inf. + HABUI e inf. + HABEBAM, troppo sbrigativamente risolta a favore del secondo da Gennaro Vaccaro nella sua approssimativa premessa al *Dizionario romanesco belliano* (Roma 1969): troviamo *faria* in 1a e 3a pers. sing. contro *farebbe* solo in 3a (ma tre volte *saperebbe* è in 1a) mentre alla 3a pl. si alternano *farebbero* (2) contro *fariano* (6), *potrebbero* (2) contro *potriano* (1), *potrieno* (1), *poteriano* (1), mentre *direbbero* (2) non ha concorrenti. La desinenza della 3a pers. plur. ind. in *-ano*

piuttosto che in *-eno* è del tutto eccezionale, e consente di ripristinare al v. 13 del son. 2214 la lezione del ms. *spareno* in luogo di *sparano*, accolto nelle edizioni. È assai probabile che anche sul piano morfologico si incrocino nel romanesco belliano tendenze arcaiche o innovative che il poeta rileva nell'*Introduzione* a livello di *langue* distinguendo le pronunce *settembre* e / o *settemmre*, mentre a ragioni di stratigrafia linguistica e di strategia espressiva andrà ricondotto lo scontro *er* vs. *ir*: le concordanze offrono dunque un ottimo banco di prova per la verifica dell'ipotesi dell'arcaismo linguistico belliano, che a mio parere andrà formulata in termini un poco diversi, optando il Belli non per la forma più arcaica, ma per quella più discosta dalla corrispondente toscana (e che è spesso, ma non sempre, la più arcaica): non a caso l'errata opinione del Belli sulla derivazione per «corruzione» del romanesco dall'italiano, rivela nel poeta una volontà di strenua opposizione linguistica all'italiano, perseguita attraverso pazienti correzioni attente anche al minimo dettaglio fonetico.

Ancora due osservazioni. Una verte sulla normalizzazione della grafia: l'operazione è valida, e anzi necessaria, per l'allestimento di una concordanza, ma non deve avallare - come invece l'Albano sembra fare a p. 8 - la decisione del Vigolo di uniformare la grafia belliana come decisione filologicamente corretta, per due ragioni: il fatto che il Belli abbia elaborato una ortoepia sistematica nei sonetti della maturità non autorizza a estendere l'operazione a sonetti precedenti, tanto più che noi non sappiamo affatto quale edizione «avrebbe fatto il Belli», se si esclude un limitato numero di sonetti ripudiati dall'autore stesso; la oscillazione grafica corrisponde quasi sempre a una varietà di situazioni espressive, che qui sarebbe impossibile esemplificare; essa non pare mai avere carattere arbitrario e gratuito, e prosegue negli ultimi sonetti romaneschi, scritti quando il Belli avrebbe dovuto già consolidare un sistema grafico definitivo⁹.

L'altro rilievo verte sul rimario, che ci sembra usurpare una denominazione impropria, e che è in realtà una semplice lista alfabetica di frequenza delle parole-rima, di relativa utilità: ancora una volta un modello sicuramente proponibile per futuri lavori, è il rimario della concordanza petrarchesca della Crusca, che raggruppa i versi sotto singole rime-esponente, riportando sotto l'esponente la concordanza di ogni verso, per intero, in cui la rima ricorre.

Infine, quali spunti propriamente critici offre questa *Concordanza* allo studioso della poesia belliana? Trarre un primo, e pur provvisorio bilancio è senz'altro prematuro: del resto si sa che il tesoro di risorse che offre una concordanza è tale che solo col tempo e nel tempo crescono i benefici che la critica può ricavarne. Certo trovar proprio *Papa* come secondo sostantivo nella lista di frequenza (dopo un neutro *sor*), può invogliare a un rilancio di una lettura del Belli in chiave morandiana, certo simpatica ma un po' *fin de siècle*; l'ipotesi è confortata scorrendo l'alta classifica della lista di frequenza, e del rimario, mentre con minor suggestione si scorre invece l'elenco degli *hapax legomena*.

⁹ [Cfr. il saggio *Per l'edizione critica dei sonetti*, nel presente volume].

Ma le riserve avanzate a proposito della distinzione degli omografi, impongono una assoluta prudenza nel valutare la alta frequenza di un termine senza distinguere la pluralità di funzioni che svolge e che solo i singoli contesti possono precisare.

Un altro dato che emerge dalla lettura di queste *Concordanze*, è che, come esiste un petrarchismo in Petrarca, esiste certo una maniera del Belli, una sua costante propensione a usare certi sintagmi prediletti e preformati come tessere per mosaici pur diversissimi: tale attitudine belliana, non sfuggita al Vighi quando osservava come un abbozzo-matrice potesse generare più d'un sonetto, privilegia naturalmente modi idiomatico-proverbiale (e saranno queste le presenze meno suggestive).

Un'altra considerazione più sopra avanzata e che trova vistosa conferma dalla lettura delle concordanze, è la frequente stridente compresenza di termini fra loro antitetici: si veda, ai tipi *groria*, *grolia* «gloria» il son. 213, v. 14 (*e ffà la vacca pe ddà ggrolia a Ddio*), il son. 463, v. 14 (*Titta, dà ggrolia a Dio, freghete cuella*), son. 1361, v. 14 (*eppoi l'eterna grolia a l'infernaccio*), il son. 854, v. 13 (*che vvoto? un cazzo. A Ddio pò dàsse groria*). Siamo al consueto meccanismo comico belliano, ricco di risvolti ideologici, che gioca sulla contaminazione di un tono alto e uno basso, con una tecnica che acquista maggior peso quando tale scontro avviene in rima, e che un rimario vero e proprio consentirebbe di rilevare agevolmente (citerò almeno il son. 1209).

Ampliare il discorso critico su queste *Concordanze* sarebbe per ora fuori luogo: non lo sarà sicuramente più avanti, poiché, più che la dialettologia (le qualità documentarie del linguaggio del Belli, che consentirono a un glottologo come il Tellenbach di assumere i sonetti per redigere una grammatica del romanesco, sono insidiate dall'originalità prepotente del poeta) l'esegesi belliana non potranno trarre che benefici e progressi da questo utile strumento. Per confermare, una volta di più, che una critica che ambisca ad adempiere il suo compito nell'accezione più alta e dignitosa, non può ormai prescindere da discipline "tecniche" - dalla filologia alla linguistica - troppo a lungo ritenute solo propedeutiche o subalterne.

(1973)