

PIETRO GIBELLINI

MICROFONO IN VERSI: LE VOCI PARLANTI  
NEI SONETTI ROMANESCHI DEL BELLI

L'oralità è connaturata alla poesia in dialetto: risulta difficile pensare, almeno prima di certe esternazioni novecentesche, a un dialetto per gli occhi anziché per gli orecchi. Anche il lirico forse più intenso del Novecento dialettale, il milanese Delio Tessa, scandisce la sua tesa poesia come parola detta: le istruzioni al dicitore corredano, come la colonna sonora d'una pellicola, la corona dei versi in cui si sgrana la fantasia di *De là del mur* o l'epica dolorosa della Olga o della misera Italia bordellesca. Ma le tre corone del nostro Ottocento dialettale impongono la voce alta: una voce sciolta nella narrativa del milanese Carlo Porta, una voce melodiante nella lirica del napoletano Salvatore Di Giacomo, una voce arrochita nella «commedia umana» di Giuseppe Gioachino Belli. Proprio il Belli, un romanesco di statura europea, ci consente di mettere a fuoco l'essenza orale della sua poesia. Di più: cercherò di dimostrare che, almeno in lui, il passo fra oralità e teatralità è quanto mai breve.

Tocco sei-sette punti del problema, per esplicitare questa persuasione.

*Belli dicitore*

Il primo. Belli dicitore dei suoi sonetti. Ne abbiamo testimonianze concordi, a partire da quella formidabile di Gogol, che lo sentì a Roma in casa Volkonskij, e ne scriveva subito, nel 1838, alla Balàbina: riderebbe di gusto l'amica russa, udendo i sonetti trasteverini del Belli, «che peraltro vanno ascoltati quando egli stesso li recita».

Domenico Gnoli rievocando il Belli ormai vecchio:

In verità i suoi sonetti, recitati da lui con voce alquanto sommessa, con espressivo spianare e agrottare di ciglia, col più puro dialetto trasteverino

e certe gradazioni di voce e inflessioni finissime, pigliavano un colore che, recitati o letti, non avranno mai più.

Paolo Campello Della Spina lo ricorda nelle serate in casa di monsignor Bonaparte, il futuro cardinale, quando la sera, dopo il caffè, e fattosi un po' pregare, accettava di recitare i sonetti proibiti:

Pareva che egli non potesse declamare a modo, se non sedeva comodamente e non metteva in capo un berrettino di seta nera, che durante la recitazione veniva rigirando sul cranio. Non era possibile non smascellarsi dalle risa, soprattutto per la serietà a cui atteggiava il suo volto sbarbato, sul quale invano avresti aspettato un sorriso. Quei versi che declamava quasi a ritegno, come ad esempio «Il Papa non fa niente!» non c'era caso di farglieli ripetere.

Altre testimonianze, anche se non espressamente applicate ai sonetti romaneschi (penso agli amici Francesco Spada, e Paolo Tarnassi...) lasciano indovinare un formidabile comico-serio, una sorta di Buster Keaton, mentre certe lettere del Belli fanno intendere che questa serietà nel comico corrispondeva davvero a una interna nevrosi, al sentimento tragicomico proprio del grottesco.

L'assetto filologico delle poesie romanesche conferma le testimonianze biografiche: i pochi sonetti che circolarono semiclandestini durante la vita di Peppe er Tosto evasero dalla clausura cui li relegava lo scrupolo dell'autore proprio grazie alle dizioni ch'egli ne faceva: e le varianti che caratterizzano le copie apografe hanno il carattere «orizzontale» tipico della trasmissione orale.

### *Consapevolezza programmatica*

Del resto, che la poesia fosse destinata, nel XIX secolo, alla lettura ad alta voce è un fatto normale. Meno normale è la coscienza teorica che il poeta ebbe della sua parola poetica come fatto squisitamente vocale. Tale consapevolezza emerge in modo nitido dall'*Introduzione* che Belli preparò nel 1831, e ritoccò poi, meditando di stampare i suoi sonetti trasteverini.

Dunque – ed è il secondo punto – ripercorriamo l'*ars poetica* del Belli. L'idea del parlato, della poesia-parola la sostiene come un cavo portante. L'assunto iniziale è lapidario, memorabile: «Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma». Ma che troviamo al primo posto, nell'elenco della

materia monumentale? La lingua della plebe romana, dinnanzi ai concetti, all'indole, al costume, giù giù fino alle credenze e alle superstizioni dei suoi romaneschi. Ancora:

Esporre le frasi del Romano quali dalla *bocca* del Romano escono tuttodi, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il *parlator* romanesco usi egli stesso: insomma, cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso, ecco il mio scopo.

E ci aggiunge: «Io non vo' già presentar nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari *discorsi* svolti nella mia poesia». Dunque, il numero e la rima nasceranno quasi per caso dal libero «accozzamento» di frasi e parole fedeli a «quello che ci manda il *testimonio delle orecchie*». All'accusa di audacia o licenziosità, Belli risponde ch'egli ritrae la verità, e per giunta «col soccorso d'una *favella* tutta guasta e corrotta». E ancora:

Dati i popolani nostri per indole al sarcasmo, all'epigramma, al dir proverbiale e conciso, ai risoluti modi di un genio manesco, non parlano a lungo in *discorso* regolare ed espositivo. Un *dialogo* inciso, pronto ed energico: un *metodo di esporre* vibrato ed efficace; una frequenza di equivoci ed anfibologie, risponde ai loro bisogni e alle loro abitudini, siccome conviene alla loro inclinazione e capacità.

Poi, tutta la seconda parte dell'*Introduzione*, dedicata alla grafia del suo romanesco: ed è una grafia finalizzata esclusivamente al suono:

L'ortoepia ne' Romaneschi non cede in vizio alla grammatica: il *suono della voce* è cupo e gutturale: la *cantilena* molto sensibile e varia. Tradotta la prima nella ortografia de' miei versi, mostrerà sommo abuso di lettere. Nel mio lavoro io non presento la scrittura de' popolani. Questa lor manca [...] La scrittura è mia, e con essa tento d'imitare la loro parola. Perciò del valore de' segni cogniti io mi valgo ad esprimere incogniti *suoni*.

Il resto è noto: il seguito dell'introduzione è volto tutto a dar conto dei suoni sottesi alla grafia che dilagherà, massiccia e quasi sempre coerente, nel cumulo dei duemila e passa sonetti: quei *maravijja* con tre *i*, una normale con due lunghe, da far davvero meraviglia; quei *raggni* con due *g* che t'impigliano gli occhi in una rete intricata di consonanti; quel *pessce* che sembra fracido con due *s* e una *c*, per non confonderlo con la *pesce*, cioè pece, che t'invischia pur essa, e con gli altri grafemi che insabbiano, anzi *inzabbiano* la lettura in una mostruosa fioritura di lettere

alfabetiche, in una oltranzista rottura delle convenzioni ortografiche: intollerabili, appunto, all'occhio, e tuttora ragionevolmente semplificate dagli editori che si preoccupino del comune lettore; e spiegabili solo per quel che sono: un magnetofono virtuale, un accurato spartito per l'esecuzione vocale. Un verbale per il «testimonio dell'orecchio».

Mandando l'introduzione all'amico Ferretti, librettista di Rossini e Donizetti, Belli le metteva innanzi il motto latino (di Marziale tramite Ausonio), «lasciva est nobis pagina, vita proba», e subito lo traduceva: «scastagnamo ar parlà ma aramo dritto». Trasferendo il motto dal sermone degli *auctores* nel linguaggio della sua poesia, la *pagina* lasciva e scritta cedeva allo scastagnato ma sonoro *parlà*.

### *Il parlato nei sonetti*

Terzo punto: il parlato nei Sonetti. Smisurato com'è, ci limitiamo alla toccata e fuga, anche in ragione della nutrita bibliografia già sedimentata sul tema (da Giorgio Vigolo a Theodor Elwert, da molte *Lecture belliane* agli atti dei convegni). Alludo al cumulo dei sonetti in cui la oralità rappresenta la materia prima, e il soggetto dominante della poesia.

Ricordiamo qualche caso esemplare dell'estremismo tecnico e sperimentale e della bravura mimetica nei confronti del parlato colto in situazioni-limite. I linguaggi alterati, ad esempio: la balbuzie del *Tartajone arrabbiato* (2001)

Che cche annate ssspargenno ch'io me-mmeno  
sch-schia-sschiaffi e ppuu-ppuggni a Mma-Mmaria?

(dove il primo nesso consonantico *sch*, in *sch-schiasschiaffi*, ha valore semi-vocalico, come certe sonanti delle lingue slave, e fa sillaba).

Così la pronuncia disastrata dello *Scilinguato* (217) trasforma la sua lamentazione in oggetto di riso, a partire dall'attacco («O che disgrazia, Cristo, o che burrasca...») che suona in quella bocca accidentata

Oh cche ddiggazzia, Chitto!: or che bbulacca

e lì, una serie di disavventure alla Ridolini patite dal protagonista per la fretta di salvare il suo ragazzo: d'altro lo scilinguato non si curava:

Quello che mm'impottava, e tte lo ggiulo,  
ela la fetta de favvà el lagazzo:  
del letto lo fa Iddio fi mme ne culo.

In altri personaggi parlanti, nei sonetti, il vizio linguistico nasce da *tic* mentali o da male abitudini che dilatano la funzione fatica o le espressioni metalinguistiche fino a soffocare la comunicazione. Si pensi all'abuso di *buggiarà*, *bbuggiarate* e affini che dilatato a mille significati rende oscuro il messaggio di *Er civico ar quartiere* (e assomiglia a certo linguaggio in voga nel '68, a certo «sessantottese» che oggi ci appare lontano come il proto-indoeuropeo). Altri sono spinti alle soglie dell'afasia dall'uso e dall'abuso della deissi, dei modi idiomatici e proverbiali, della reticenza allusiva, di un intercalare ossessivo: basti, per tutti, l'io-loquente ne *Le mormorazione de Ggiujano* (1687); intrappolato dai suoi «sto ppe ddi» «sarv'er vero», egli si trova alla fine a rovesciare ambigualmente la sua difesa del Papa dalle insinuazioni dei maldicenti:

Doppo ch'er Papa, sarv'er vero, assiste  
la Cchiesa, e, sto ppe ddi, ssenza salario,  
ha d'annà ssocto a ste linguacce triste?

E poi, naturalmente, abbiamo i sonetti dialogati, magari con le caute escursioni nel «parlà cciovile» con gli spropositi della *Lingua tadjana* (285)

Bbestia, se disce *sédere* e nnò *ssede*

Ci sono poi gli storpiamenti delle lingue straniere, e soprattutto i capolavori mistilingui dei sonetti latineschi, come *Er rosario in famijja* (567), dove la madre, rampognando la figlia, alterna l'oro della preghiera latina brunito nella roca dizione dialettale con la ruvida e densa lacca del volgare schietto:

Avemmaria... lavora... grazia prena...  
Nena, vòì lavorà?... domminu steco...  
Uf!... benedetta tu mujjeri... Nena!...

Dialoghi a due o più voci fanno, nel *corpus* dei Sonetti, una vera sinfonia: da vicino o da lontano, gridati a squarciagola o sussurrati, *en plein air* o nel chiuso d'un interno, all'osteria o nel confessionale. Ma ci sono dialoghi anche d'altro tipo: quelli riferiti, frequentissimi; quelli in cui s'ode solo la voce dell'emittente, ma dove la presenza dell'interlocutore è chiaramente pre-

supposta (come nel celebre *Ricciotto de la Ritonna*); quelli in cui un destinatario interno, un interlocutore o almeno un uditore, è comunque ipotizzabile. E sono i più: anzi, oserei richiamare un'ipotesi ardita, sono tutti gli altri: poiché quella dialogica, in atto o potenziale, è la situazione universalmente data nel sonetto belliano; avanzata parecchi anni fa dal sottoscritto, fra la perplessità di molti bellisti, ha trovato poi una formulazione semiotica per mano di Cesare Segre, e una applicazione sistematica nella monumentale edizione delle *Poesie romanesche* belliane curata da Roberto Vighi, impegnato nell'individuare o nell'ipotizzare in ciascun sonetto chi parla e a chi. La tipologia fondamentale dei sonetti belliani può essere così riassunta: se si tolgono i non troppi sonetti espressamente dialogati a due o più voci, gli altri si presentano come un monologo, che un parlante indirizza a un interlocutore per lo più silenzioso. Enunciati in prima persona, presuppongono sempre un personaggio enunciante, la voce di un popolano quasi mai generico o intercambiabile. Sulla sua identità ci illumina raramente il titolo (*Er carzolaro ar caffè, Er caffettiere fisolofo, Er vitturino saputo, La puttana sincera, Ricciotto de la Ritonna* ecc.) che illumina talora anche sulla fisionomia dei dialoganti (come *Er zervitor-de-piazza, er milordo inglese, e er vitturino a nnòlito, o La puttana e 'r pivetto, Le confidenze delle ragazze*), ma va detto anche che i titoli non offrono sempre elementi sicuri, poiché, ad esempio, possono riferirsi non al soggetto enunciante del sonetto ma al suo oggetto (*Pio ottavo, Santaccia de Piazza Montanara, Madama Letizzia*), così come nei sonetti dialogati possono definire uno solo dei due personaggi (*Er padre confessore*); ma nella maggior parte dei casi i titoli alludono al tema del sonetto, o ne rappresentano un commento sentenzioso, più o meno ironico (*L'aducazzione, Er zagrifizzio d'Abbramo, Chi ccerca trova* ecc.), Ancor più rari i titoli che definiscono l'uditore (*A compar Dimenico, A la Torfetana*) confondibile talora con il dedicatario del sonetto, menzionato quasi solo nella fase iniziale della produzione belliana (*A la sora Teta che pija marito, Alle mano d'er Sor Dimenico Cianca* ecc.), in quei sonetti cioè in cui non è ancora avvenuta l'oggettivazione nel personaggio popolare, e il poeta assume una tenue maschera plebea che mal cela il suo volto di colto letterato. Ma l'interno del testo ci offre dati ora certi ora indiziari sull'identità di chi parla: uomo o donna, giovane o vecchio, maritato o no, *minente* o *paino*, e spesso sul tacito interlocutore, cui può rivolgersi con maggiore o minor

confidenza (dando del *tu*, del *voi* o del *lei*, chiamandolo *fratello* o *sorella*, *compare* o *commare*, *mastro*, *padrone*, *sor*, *monzù*). Abbiamo detto che l'uditore è di norma silente: ma ciò non toglie che sue battute siano sottintese, e vadano immaginate a intercettare il flusso verbale del parlante (monologo apparente, ma in realtà unica voce percepita di un colloquio a due). Tra i molti esempi possibili, basti quello offerto dal secondo dei tre sonetti su *Lo stato d'innocenza* (938), discussione fra pop-teologi all'osteria:

Dico, faccia de grazzia, sor Abbate:  
 si er padr'Adamo nun magnava er fico,  
 e nnun ce fussi mó st'usaccio antico  
 de fà tterra pe ccesci e ppe ppatate;

ciovè, cquando le ggente che ssò nnate  
 nun morissimo mai; de grazzia, dico,  
 cosa succederia si cquarc'amico  
 se pijjassi a ccazzotti o a ccortellate?

Come?! Ggnisuno peccherebbe?! eh ggiusto!  
 Che bber libber'arbitrio da granelli  
 si Adamo solo se cacciai un gusto!

Bbe', llassamo er menà, llevamo er vizzio:  
 me spieghi duncue che ssaria de cuelli  
 che cascassino ggiù dda un priscipizzio.

Chi parla contesta al rivale che chiama sarcasticamente «sor Abbate», alludendo a una sua presunzione avvocatesca (*abate* era epiteto dei legulei anche laici) o a una sua ottusa ortodossia nel prendere per oro colato tutti i particolari della Bibbia: ma è chiaro che l'espressione del v. 9 («Come?! Ggnisuno peccherebbe?! eh ggiusto!») presuppone un'obiezione che l'*abate* ha pronunciato nella pausa fra i vv. 8 e 9, facendo osservare al rivale che nell'Eden non si commettevano crimini.

Ma per stringere più da presso il tema specifico del carattere orale, non grafico, dei sonetti belliani, ricordiamone un paio che riguardano dunque il difficile rapporto fra i popolani e la parola scritta. Chi ricordi lo scrivano di piazza Montanara, nel sonetto del Belli o nell'incisione del Pinelli, corre subito colla mente all'arduo carteggio, per interposta persona, fra i due *Promessi sposi*, in quel romanzo dove solo alla fine Renzo si persuaderà che quell'imbroglio di penna e calamaio è pur necessario, e manderà a scuola i suoi figliuoli.

Ecco dunque nel sonetto *Avviso* (1212), un esempio di trascrizione in sonoro della malcerta lettura ad alta voce di un manifesto pubblico

Bra-man-do-il-Rev-do-Ven-le-Mo-na-ste-ro

e giù, di verso in verso, anzi di sillaba in sillaba, fino alla chiusa:

Al-No-ta-ro-del-Lo-co-Sig.-Bri-gan-ti...

Che sse vadi a ffà fotte, e mmetto er punto.

La nota del Belli al sonetto citato ne mette ben a fuoco il momento:

I seguenti versi sono stati composti allo scopo di mostrare il modo di lettura di alcuni iniziati in quest'arte, i quali, oltre al profferire alquanto isolate da piccole pause le sillabe delle parole, distinguono oralmente tutti gl'incontri della punteggiatura che loro passa sott'occhio. Vi si scorgerà altresì il vizioso sistema di comporre e di punteggiare osservato generalmente e in ispezialità nelle carte governative.

Pare che, da allora, la burocrazia romana non abbia fatto molti progressi, quanto al linguaggio. E sappiamo che il vecchio Belli, costretto a ripigliare l'impiego, lo abbandonò nuovamente perché nella sua santa nevrosi non sopportava più il linguaggio d'ufficio.

Un altro pezzo di bravura, nel mettere in versi la lettura, è *Er bijetto d'invito* (1202) che una giovane popolana, quasi analfabeta, legge compitando:

C-a-cà, r-i-ri, cari, n-a-nà, carina,  
v-e-vè, n-i-nì, veni, t-e-tè, venite  
d-o-dò, m-a-mà, domà, n-i-nì... ssentite?

Un piccolo capolavoro da clavicembalo.

*Le note del Belli: i suoni*

Ora, col quarto passo, entriamo nel cuore del problema: passiamo dal generale al particolare, dall'ipotetico al documentato. Esaminiamo le note che Belli appose ai suoi propri sonetti. Ebbene: nella congerie delle annotazioni d'autore disseminate in calce ai duemila sonetti, confuse spesso con quelle aggiunte dai com-

mentatori, possiamo radunare un bel gruzzolo di note relative alla pronunzia dei suoni: dunque al sonetto come fatto vocale. Ne darò pochissimi esempi, dal mazzetto già da noi segnalato nel 1973 e poi attentamente censito nel 1978 da Roberto Vighi.

Spesso si tratta di indicazioni che riguardano la *langue*, prima che la *parole*: ma ci confermano, con l'assunto documentario del «monumento», soprattutto, la necessità della sua esecuzione vocale. Più volte Belli usa e spiega monosillabi d'espressione: *Ah*, «pronunziata con un certo accento vivo e quasi d'impazienza, è negativa» (649):

Pe ggovernà sti ggiacubbini, propio  
nun ze pò nné coll'ojjo né ccor brodo;  
e ssippuro sciaccenni er cornacopio  
pe ccercà er dritto-filo, ah, nnun c'è mmodo.

*Oh* è usato e spiegato con valori diversi: «pronunziato con prolungato suono esprime affermazione e concordanza di opinioni» («Oh, cquando lei me parla d'un brillante», 876); oppure è «interiezione d'impazienza, o conclusion del discorso» («Oh, ppenzateve un po' ccome volete», 1055); altrove infine, ma con un'*acca* davanti e un cinconflesso sopra, *hòh* è detta «interiezione che viene dall'animo soddisfatto di aver trovato un effetto conforme al suo giudizio». Il giudizio del Belli, pardon, del suo personaggio, era poi questo (1293):

Hòh bbe' vvolevo di che li curati  
fussino de scervelli accusi storti.

Altre onomatopее sono chiosate da Belli con riferimento esplicito all'uso romanesco. Fra gli esempi ricordati dal Vighi: il canto della civetta – grazioso uccello calunniato anche dai poeti – sarebbe malaugurante e allora «bz, bbona notte» (49), dove quel *bz* è chiosato dal Belli come «suono di un bacio, che i Romaneschi si danno sull'estremità de' cinque diti raccolti insieme, per esprimere non esserci più rimedio». E altrove ecco un *pff*, «suono di un gas compresso» (81), un *pss* «suono di chiamata» (89), o un *pse*, «voce, insignificante per se stessa, – spiega Belli – che si adopera nel colloquio familiare per indicare l'animo propenso alle concessioni» (1054). Quanto ai *pi-erre-zeta* di un altro sonetto, annota Belli, imita il «suono del peto» (113). Una pernacchia.

Se la pernacchia era, e forse è tuttora, patrimonio di *langue* (la cui ideal Crusca sarà Napoli, come c'insegnava una graziosa

pagina dimenticata di Giuseppe Marotta), altri suoni belliani ci conducono sul terreno di sottocodici particolari, della *langue* (poniamo certe vocali chiuse nel trasteverino, come *spósa*, o aperte nel giudaico-romanesco, come *funnamènto*) o della *parole* (si pensi a quel suono d'alito con cui Dio crea Adamo, *je fesce* «*bab*», non sfuggito all'orecchio acuto di un Giorgio Orelli).

Oltre alle note, Belli ricorre talvolta ai segni latini di lunga e breve per guidare la pronuncia. Così, se nel riprodurre il grido dell'erbaiola (75)

Těnerěll'ē chi vvò la scicurietta?

i segni di lunga e di breve mimano il richiamo convenzionale, quei segni altrove scandiscono l'individualissima melodia di una voce che chiama (153):

Nīnǎ: Nīnǎ... Ah, de carta! Oh Nīnǎ: Nīnǎ.

Talvolta l'uso del segno di lunga è sostituito dal raddoppiamento della vocale, con o senza nota: «Oh bbona!» protesta un popolano che s'era impegnato i beni contando sul condono abitualmente concesso dal papa neoeletto, e non elargito da papa Gregorio; «Oh bbona!», dice Belli, «interiezione usata quando altri non vuole persuadersi delle parole o dell'operato di alcuno. L'*a* finale deve udirsi alquanto prolungata» (925). Ecco una nota linguistica e demopsicologica, oltre che stilistica. Altrove il confine è meno netto: l'aggettivo dimostrativo «quela» è scritto spesso dal Belli con due segni di breve: a registrare un indebolimento tonico che approda, nel parlato odierno e già in certi passi del *Pasticciaccio* di Gadda, al tipo «quaa». Ma ecco la terzina di un sonetto potente come *Li sordati bboni* (1268):

E cco le vite sce se ggiuca a ppalla,  
come quella puttana de la morte  
nun vienissi da lei senza scercalla.

«Quela puttana» della morte: annota Belli: «per bene pronunziare le due antecedenti parole, si deve considerarle quasi fossero unite, di modo che l'accentuazione non cada che sulla prima *a* di *puttana*». Un fatto di lingua si è fatto stile, marcando espressivamente l'idea-chiave: la morte esecrabile. La scorza volgare cela un sentimento profondo, il pacifismo cristiano del Belli, energico sino all'invettiva.

Altrove lo stile la vince sulla lingua. Belli parla spesso di un «accento enfatico» che c'introduce all'interno della sua singolare sensibilità metrica. Anzi, molte volte lo pone su parole che non lo richiederebbero: e allora, anche se non spiega in nota, ci addita un *ictus* metrico ed espressivo. Oppure è esplicito. Un esempio solo, ma credo efficace, nel sonetto *La bbonifiscenza* (515): il Belli vi tocca uno dei suoi temi brucianti: non ha vera carità chi lascia mancare il pane:

Duncue, cuanno la sera a nnoi sce tocca  
sentì li fijji a ddomannacce er pane,  
che jje mettemo, un'indurgenza, in bocca?

Quel «che», annota il Belli, va «pronunziato con vigore»: il vigore che trasforma il comico sorriso in vibrata denuncia. Anche la lingua si altera: *indurgenza* contro il romanesco *innurgenza*, l'affettata parola dei prelati contro quella schietta della plebe.

#### *Le note del Belli: i gesti*

Ma le istruzioni allegate dal Belli per la esecuzione dei suoi sonetti non riguardano solo la voce: riguardano i gesti. Eccolo raccomandarci scrollamenti di capo, smorfie di labbra, o gesti esplicativi

fussiv'arti *accusi* (146)  
[Dio] sta *llassù* (1659)  
Povere bbestie, j 'è arimasta *cqui!* (256)

e tanti altri gesti chiosati fanno, delle note belliane, un raro e prezioso documento storico del codice gestuale. Belli lo annota con precisione da regista teatrale; per esempio, ecco un vedovo che narra la morte repentina della moglie (1008):

So cch'è spirata, e mmanco se n'è accorta,  
e ss'è ttrova de llà come sto sputo.

E qui, avverte Belli, «si deve sputare, per accompagnare la parola con l'azione». E come commenta quegli altri versi di scongiuro e beffa?

Tu mme voressi vede in sepportura:  
ma io monta cqua ssù, *pijja sta fetta.*

Così dicendo, avverte il poeta, «si batte colla mano destra sul braccio sinistro, il quale deve correre anch'esso contro la mano; gesto un po' turpe», ammette Belli (367): ed è un gesto tuttora in auge.

*Le intonazioni dei sonetti*

Abbiamo visto finora suoni, parole o gesti isolati, a illustrazione di un codice esterno o di un'interna scansione, secondo l'intento di poetica insieme oggettiva e personale che fonde i «popolari discorsi» con la sua «propria poesia». Ora invece vediamo i pochi ma preziosi casi in cui il Belli ci prescrive, o ci svela il tono necessario alla dizione di un intero sonetto.

Un paio d'esempi, per non dilungarmi. Le parole del sonetto *La poverella* (448), pronunciate da Pitocche «non estremamente plebee» dice Belli, «debbono articolarsi con prestezza e querula petulanza»:

Bbenefattore mio, che la Madonna  
l'accompagni e lo scampi d'ogni male,  
dia quarche ccosa a sta povera donna  
co ttre ffiji e'r marito a lo spedale.

I versi della *Partoriente*, invece, «debbono essere detti con voce languida, affannosa e interrotta» (1069). Qui, proprio, ci vorrebbe una voce femminile, e mi accorgo che le istruzioni belliane sono, soprattutto, per voci femminili: per dicitrici, insomma, diverse da lui stesso. Ed è una voce di donna quella della *Mojje disperata* (1097), in versi che, raccomanda il poeta, «debbono declamarsi con veemenza d'ira e di pianto»:

Nun vòì dà ppane a mmé, bbrutto carogno?  
Portelo ar meno a st'anime innoscente  
che spireno de freddo e dde bisogno.

Una volta però Belli dà l'intonazione a un personaggio maschile, a un «fumantino» che ha corteggiato, forse un po' rozzamente, comunque senza fortuna, una *Regazza schizzignosa* (1096):

Adàscio: adàscio!: ehéi, nun v'inquietate:  
via, nu lo farò ppiù, bbona zitella...

«Questi versi vanno pronunciati lentamente, appoggiando assai sulle vocali, e con accento sardonico». La raccomandazione del Belli sorpassa l'occasione: sembra la notazione da porre sullo spartito di tutto, o di gran parte della sua poesia: sarcastica e musicale, votata alla beffa ma sensibilissima ai suoni.

*Conclusione: la «maschera» poetica*

Siamo giunti all'ultimo appunto, a quello conclusivo. Nella poesia schiettamente orale del Belli, l'interpretazione in senso critico viene a confondersi con la interpretazione vocale, con quella *dictée intérieure* che il lettore provveduto del Belli compie mentalmente, e che solo la voce di un attore può realizzare in pubblico. Resa, traduzione o trascrizione, insomma, di un linguaggio in un altro.

Ora, nella breve storia dei recitativi belliani è accaduto quello che è successo nella più lunga storia dell'iconografia: una evoluzione legata alla metamorfosi della critica belliana, o del gusto contemporaneo. Intonata dapprima al bozzettismo comico-folclorico o all'oleografia pinelliana, l'iconografia del Belli si è poi orientata verso il grottesco di Goya e di Scipione; orchestrata in passato sui toni patetici di Domenico Purificato o realistici di Livio Apolloni, in accordo con gli indirizzi recenti della critica belliana si è incisa nell'onirismo neoclassico di Renzo Vespignani, nell'acido espressionismo di Luciano Cottini, nelle danze macabre delle acqueforti di Mirando Haz.

Così, la dizione belliana ha conosciuto eccessi comico-bozzettistici per cui i sonetti sono stati maltrattati da attori valenti, ma alla ricerca dell'effetto finale (Tino Buazzelli, Paolo Stoppa, Gigi Proietti), mentre più calcolata è la dizione recente di attori come Mario Scaccia e soprattutto Gianni Bonagura.

Ma se l'attore ha bisogno del consiglio dello studioso, per non forzare gigionescamente la difficile dizione, lo studioso può ricavare dall'attore illuminazioni critiche. Se mi è consentito un ricordo personale, ebbene, ho imparato dal regista Gianfranco De Bosio e dall'attore Fiorenzo Fiorentini molto più che da tanti saggi critici. Preparavamo, nel 1976, un audiolibro, una cassetta incisa, per un esperimento che durò poco, in una collana guidata da Vittorio Sereni. Fiorentini rese in modo diversissimo due sonetti gemelli, la coppia degli eroi feroci: *Ricciotto de la Ritonna* e il protagonista di *Chi ccerca trova*. L'uno, diceva, è Marco Pepe, gonfio di una violenza verbale tutta gridata (1472):

lo vedi questo? è bbell'e ppreparato  
pe affettatte er fiataccio in ne la gola.

L'altro è Meo Patacca, tragico, taciturno, tagliente come il «sercio»  
che scaglia contro il rivale (1620):

come io lo vedde cor cortello in arto,  
co la spuma a la bbocca e ll'occhi rossi  
curreme addosso pe vvenì a l'assarto,

m'impostai con un zercio e nnun me mossi.  
Je fesci fà ttre antri passi, e ar quarto  
lo pres'in fronte, e jje scrocchiorno l'ossi.

Ma l'invenzione sorprendente fu applicata a un sonetto assai noto,  
*Le donne de cqui*. Fiorentini lo caricò di nuovi imprevisi ma  
plausibili effetti immaginandolo in bocca a un sagrestano (535):

Nun ce sò ddonne de ggnisun paese  
che ppòzzino stà appetto a le romane  
ner confessasse tante vorte ar mese  
e in ner potesse di bbone cristiane

con quel che segue, e ciascuno ricorda.

Ecco. Il personaggio parlante. Una maschera. Siamo giunti alla  
forca caudina già intravista coll'esame delle note di regia, che  
integravano la voce al gesto. C'è un altro filo rosso che corre  
nell'introduzione belliana: ed è quello della metafora teatrale. La  
sua opera è un dramma, i cui attori sono pescati per le vie di  
Roma:

Ogni quartiere di Roma, ogni individuo fra' suoi cittadini dal ceto medio  
in giù, mi ha somministrato episodii pel mio dramma: dove comparirà sì il  
bottegaio che il servo, e il nudo pitocco farà di sé mostra fra la credula  
femminetta e il fero guidatore di carra.

E altre immagini dell'introduzione vengono dal teatro: tale il «filo  
occulto della macchina» che regge l'orditura dei sonetti con una  
segreta struttura; tale la «maschera del popolano» richiamata dal  
Belli per prevenire le accuse pericolose degli zelanti che attri-  
buiranno al Belli le parole e le idee dei suoi personaggi, qua-  
siché – dice – 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.

(Da vecchio, guardando al rischioso passato di poeta roma-

neco, Belli ripiglierà il concetto, protestando di aver mirato «unicamente a introdurre il nostro popolo a parlare di sé nella sua nuda, gretta ed anche sconcia favella...», e sembra dire «introdurre sulla scena»).

Metafore teatrali, si è detto: ma se quanto abbiamo sostenuto ha un senso, neppur troppo metaforici saranno quei richiami: dall'oralità gesticolata al teatro il passo è breve.

Non breve è stato invece questo discorso: che concludo proprio con la riflessione seguente: lo spessore dell'oralità belliana ci ha condotto a riconoscere sempre, dietro la voce d'un sonetto, un portavoce, un io-parlante, una maschera. Individuare quella voce non è allora, solo, un problema di suono e di tono, di resa vocale: diventa anche interpretazione ideologica, e semantica, e critica, del messaggio belliano: un messaggio che sembra definito e perentorio ed è invece splendidamente ambiguo.

Ricordate *Er giorno der giudizzio*? quell'apocalisse sospesa fra clangori michelangioleschi e colloquialità domestica (273):

Quattro angioloni co le tromme in bocca  
se metteranno uno pe ccantone  
a ssonà: poi co ttanto de voscione  
cominceranno a ddi: «Ffora a cchi ttocca».

Allora vierà ssù una filastrocca  
de schertri da la terra a ppecorone,  
per rripijja ffigura de perzone,  
come purcini attorno de la bbiocca.

E sta bbiocca, sarà Ddio bbenedetto,  
che ne farà du parte, bbianca, e nnera:  
una pe annà in cantina, una sur tetto.

All'urtimo ussirà 'na sonajjera  
d'angioli, e, ccome si ss'annassi a lletto,  
smorzeranno li lumi, e bbona sera.

Brivido metafisico o satira razionalista? Irriverente sberleffo o candore primitivo? Il dilemma sta tutto in quel *bbona sera*. Andrà pronunciata con un breve «ciao» della mano e uno svelto, scettico sorriso? O con grave lentezza? Avremmo voluto sentirlo dalla voce del Belli, quel *bbona sera*. Avremmo forse capito se si chiudevva un siparietto su un palcoscenico da oratorio coi fondali di cartapesta, o se gli angeli giotteschi arrotolavano, come agli Scrovegni, l'usurata pergamena del mondo per chiudere l'illusoria parentesi del tempo e dare inizio all'eternità.

## Nota bibliografica

In attesa che appaia la nuova edizione critica, i *Sonetti* di Belli sono citati secondo la lezione dell'autografo e col numero della classica edizione curata da Giorgio Vigolo (Milano, Mondadori, 1952, voll. 3), che reca anche l'*Introduzione* del poeta. Sulla questione della grafia diacritica belliana rinvio al mio studio «Le varianti autografe dei sonetti di G.G. Belli», in *Studi di filologia italiana*, XXXI (1973), p. 247-359. Per le testimonianze su Belli dicitore, cfr. ROBERTO VIGHI, «Prescrizioni del B. per la recitazione dei sonetti romaneschi», in *Atti e Memorie dell'Accademia dell'Arcadia*, s. III, VII, 2 (1978), p. 43-71. Sul parlato nei sonetti belliani: GIORGIO VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963 (soprattutto II, p. 192 ss.); W. THEODOR ELWERT, *G.G. Belli come osservatore dei fenomeni linguistici*, in *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Brescia, Paideia, 1962; BARBARA GARVIN, «Lo straniamento della funzione fática del linguaggio», in *Lecture belliane*, III, Istituto di Studi romani-Bulzoni, Roma 1982; DAVIDE CONRIERI, «Deformazione linguistica ed equivoco», *ibidem*; EMERICO GIACHERY, «Parlato, dialogo e "concertato"», in *Lecture belliane*, VI, Istituto di Studi romani-Bulzoni, Roma 1985; PIETRO GIBELLINI, «La scrittura "orale" di G.G. Belli», in GIORGIO CUSATELLI (a cura di), *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, [Atti del convegno, Pavia, 9-11 apr. 1986], num. monograf. de *La ricerca folklorica* 15, Brescia, Grafo, 1987, p. 75-80.

Sull'attendibilità del linguaggio belliano come fonte del romanesco contemporaneo, già sostenuta nel 1909 da Fritz Tellenbach (in uno studio ripreso nel volume *Belli oltre frontiera* sotto citato) si veda LUCA SERIANNI, «Per un profilo fonologico del romanesco belliano», *Studi linguistici italiani*, XI, 1985, 1, e la sezione «Lingua e dialetto» negli Atti del convegno *Belli romano, italiano ed europeo* sotto citati, in particolare gli interventi di FRANCESCO SABATINI, LUCA SERIANNI, FEDERICO ALBANO LEONI, BARBARA GARVIN.

Per la esecuzione vocale dei sonetti si ricordano due fonocassette: quella incisa dall'attore Fiorenzo Fiorentini (*Vita e Sonetti di G.G. Belli*, a cura di chi scrive, Mondadori Audiolibri, Milano, 1976), e quella realizzata con le voci di Gianni Bonagura, Anna Miserocchi e Giancarlo Sbragia, a corredo del volume di RICCARDO MEROLLA (a cura di), *G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, Bonacci, Roma 1986 (in cui si veda la sezione sulla «Pronuncia belliana» con interventi di Luigi de Nardis, Luigi Squarzina, Tullio De Mauro, Ignazio Baldelli, Carlo Muscetta). Più recente il CD di 60 sonetti romaneschi interpretati (nel senso anche critico termine) dal colto Gianni Bonagura, diffuso dal centro studi «G.G. Belli» di Roma.

Sulle note d'autore dedicate alla pronuncia, oltre allo studio di Vighi sopra citato, si veda la tesi di dottorato in italianistica di NICOLA DI NINO, *Belli poeta-linguista*, discussa nel 2005 all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Sulla teatralità dei sonetti, cfr. lo studio di NINO BORSELLINO, «"Li Teatri de Roma". Pubblico e messinscena nei Sonetti», in *Lecture belliane*, III, cit.

Sul problema del soggetto dell'enunciato e del rapporto fra io-scrittore e io-loquente nei sonetti del Belli, già abbozzato dalla critica straniera (cfr. DAMIANO ABENI *et alii*, *Belli oltre frontiera. La fortuna di G.G. Belli nei saggi e nelle versioni di autori stranieri*, Bonacci, Roma 1985), cfr. PIETRO GIBELLINI, *Il coltello e la corona. La poesia del Belli tra filosofia e critica*, Bulzoni, Roma, 1979, e soprattutto CESARE SEGRE, «Il teatro dell'io nei "Sonetti" del Belli», in *G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, cit., nonché il commento di ROBERTO VIGHI alla sua monumentale *Poesie romanesche* di Belli, ed. critica, Roma, Libreria dello Stato, 1988 segg., 10 voll.

## LE VOCI PARLANTI NEI SONETTI ROMANESCHI DEL BELLI

### *ABSTRACT*

The *Sonetti* by Gioachino Belli (1791-1863) are exquisitely oral in nature, as the poet himself clarifies in the *Introduzione* saying he always used monologues or dialogues of the common people. As a fine dialectologist, Belli invented a diacritic script to render the sounds of the dialect to guide the reading of the verses out loud. The typology of the Bellian sonnets comprises dialogue-sonnets read out loud by several voices, dialogues referred to in the monologue of the speaker, but above all monologues with silent listeners, in which, however, one can deduce the physiognomy of the speaker as well as that of the interlocutor. It is not easy to establish the relationship between the I-writer and I-speaker, between author and character: does the poet use the common man as his own spokesman? Does he keep his distance from him? Is he his accomplice or the object of his satire? The oral performance itself of the text presupposes an interpretation both of the message and of the tone.

### *KEYWORDS*

Gioacchino Belli. Dialect. Orality.