

AIO

---

81

Massimiliano Mancini

**Come un zan Giobbe  
immezzo ar monnezzaro**

SONDAGGI BELLIANI



Copyright © MMIV  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracne-editrice.it](http://www.aracne-editrice.it)  
[info@aracne-editrice.it](mailto:info@aracne-editrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 A/B  
00173 Roma  
redazione: (06) 72672222 – telefax 72672233  
amministrazione: (06) 93781065

ISBN 88-7999-744-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2004

*A Giovanna  
e ad Alessandra*

## Sommario

1. L'ironia strutturale dei <i>Sonetti</i>	9
2. "Prove di voce": le note belliane per la dizione	39
3. La fede a teatro: <i>La pantomina cristiana</i>	75
4. <i>Er cazzo se po ddi.</i> Il trattamento verbale dell'osceno	87
5. L'ultimo sonetto romanesco	109

## 1. L'ironia "strutturale" dei *Sonetti*

Già in un suo studio del 1963, in occasione del primo centenario della morte del poeta, Roberto Vighi segnalava una lacuna nella storia della critica belliana, ed insieme un rischio per la corretta comprensione e interpretazione dei *Sonetti*: «Tra i tanti elementi discussi, discutibili e degni di approfondimento dell'interpretazione belliana, uno che, a mio parere, non è stato sinora sufficientemente messo in rilievo è il peso dell'ironia; e intendo con ciò il peso che l'ironia ha sull'espressione letterale, come indice dell'intento — più o meno nascosto, ma sempre immediato — che il poeta ebbe nello scrivere i versi, o il sonetto, o le note. E poiché tale intento è fondamentale per comprendere sia la genesi del sonetto, sia il sentimento del poeta e la forma e il tono da lui adottati per esprimerlo, altrettanto fondamentale è tenerlo presente in qualsiasi interpretazione e in qualsiasi commento, e anche in qualsiasi citazione. Occorre quindi, prima di ogni considerazione di carattere estetico o storico o ideologico, stabilire *a priori* se vi sia ironia nel sonetto, a cominciare dal titolo, e quale sia il vero pensiero del poeta che tale ironia a un tempo stesso nasconde e rivela»<sup>1</sup>.

Vi sono annotazioni belliane che impostano l'intonazione generale del sonetto. Premessa a *La partoriente* (1069) — dove una puerpera descrive i dolori che ha patito nel parto, assimilandoli al «*cruscio de l'inferno*» — un'unica nota avverte che «questi versi debbono esser detti con voce languida, affannosa e interrotta»; tutt'altra intonazione viene prescritta per *La ragazza*

<sup>1</sup> R. VIGHI, *Il peso dell'ironia nell'interpretazione dei sonetti*, in *Studi belliani nel centenario di G. G. Belli*, in «Atti del convegno di studi per il centenario della morte del poeta, Roma, 16–18 dicembre 1963», Colombo, Roma 1965, p.279. I numeri fra parentesi, accanto ai titoli dei sonetti, sono quelli dell'edizione Teodonio, alla quale si farà di norma riferimento in questo libro: G. G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, voll. 2, Newton & Compton, Roma 1998.

*schizzignosa* (1099), la cui protagonista, che ha respinto sdegnosamente il corteggiatore troppo intraprendente, viene punita dallo scherno indispettito dell'uomo, il locutore del testo: «[...]Òh, ffinimolo un po' sto tatanai. / Cqua dde ragazze nun ce n'è ppenuria. / La puzzolana è a bbommercato assai.»; in questo componimento i versi «vanno pronunziati, appoggiando assai sulle vocali e con accento sardonico». Diverso ancora è il registro di voce richiesto per *La mojje disperata* (1100), dove la donna, vera e propria Furia, scaglia parole rabbiose contro l'uomo che, oltre alle consuete malefatte, ha ora accennato il gesto di picchiarla: «Di', animaccia de turco: di', vvasallo: / di', ccoraccio d'arpia, testa de matto: / nun t'abbasta no er male che mm'hai fatto, / che mme vòì strascina pproprio a lo spallo?! // Arzà le mano a mmé?! ddiavolo fàllo! / pròvesce un po', cche ddo de mano a un piatto / e ccom'è vvero Cristo te lo sbatto / su cquela fronte che cciài fatto er callo.[...]»<sup>2</sup>. Alcune note di recitazione si riferi-

<sup>2</sup> I sonetti con notazione generale di registro — precisava il Vighi — sono invero solo quattro, uno del 1832 e gli altri compresi tutti fra il 3 e il 16 marzo del 1834. Inoltre la nota al sonetto del '32, *La poverella*, I° (449), accompagnava la prima redazione del testo, ma venne poi tolta quando il poeta modificò la stesura, accoppiando il sonetto a un altro dello stesso titolo scritto tre anni dopo. Del resto anche le note agli altri sonetti sono comunque posteriori alla composizione e forse contemporanee all'ultima copiatura in bella dei testi. A questo proposito il Vighi fa alcune osservazioni molto opportune. Si potrebbe ipotizzare — egli scrive — che le note di intonazione generale siano state apposte per influenza o per diretto suggerimento dell'attrice Amalia Bettini, che il poeta, assiduo frequentatore e conoscitore dei teatri romani, conobbe nel settembre del 1835. Il poeta avrebbe potuto concepire quelle annotazioni ispirandosi al modo di recitare della Bettini, che egli esaltò in alcuni sonetti romaneschi (il primo dei quali, *Er padre e la fijja* (1677), fu l'unico componimento pubblicato con il consenso dell'autore). Ma — aggiunge poi il Vighi — non è indispensabile collegare quelle note con la frequentazione e il vagheggiamento dell'attrice: l'esperienza del mondo del teatro e, soprattutto, le grandi doti di attore e di recitatore dei propri sonetti erano ben sufficienti a dettare al poeta quelle precise didascalie. E qui il Vighi ricorda le preziose testimonianze che ci restano sulla recitazione belliana dei sonetti romaneschi, a cominciare da quella entusiasta dello scrittore russo Nikolaj Gogol' (R. VIGHI., *Prescrizioni del Belli per la recitazione dei sonetti romaneschi*, in «Atti

scono a singoli versi o parole, ma danno la chiave interpretativa di tutto il sonetto, indicando per esempio l'intonazione «ironica» che va adeguatamente esplicitata; il Vighi — nel suo attento censimento delle belliane note di “regia” e di pronuncia ai propri sonetti — cita in proposito la prima quartina di *Er tempo bbono* (850): «Ah, nnun è ggnente: è un nuvolo che ppassa. / Eppoi nun zenti che nnun scotta er sole? / Eppoi, come a mmé er callo nun me dole, / nun piove scerto. Ah, è una ggiornata grassa.»: sull'interiezione *Ah*, debitamente pronunciata, s'impernia il senso ironico delle parole del locutore, che pensa il contrario di ciò che dice: «questa — annota il Belli al primo e al quarto verso — è un'interiezione dinotante nel caso presente che la opinione di chi parla è diversa da quella di chi ascolta intorno al soggetto in questione. Per pronunciarla a dovere devesi mandare un suono dubbio, accompagnato da un leggero crollamento di capo e da una smorfia di labbra»<sup>3</sup>. Queste annotazioni, generali o locali, che danno bell'e pronta — diciamo così — l'interpretazione del tono e quindi del senso di un componimento sono piuttosto rare e c'è invero da rammaricarsi, col Vighi, che il poeta non le abbia invece moltiplicate, allegandole a tanti altri sonetti: a quelli — specifica il critico — che siamo usi riconoscere come i capolavori romaneschi del Belli, sui quali non persisterebbero, allora, tante incertezze d'interpretazione<sup>4</sup>. E, più ancora, l'assenza di un tal genere di postille si fa sentire per quei moltissimi sonetti nei quali vi è un pur minimo dubbio sulla valenza “ironica” del dettato (esplicitata, invece, nell'esempio appena riferito); infatti «l'intonazione ironica di un discorso, specie quando l'ironia è del poeta e non del personaggio, oppure quando essendo in entrambi diversi ne siano i bersagli, può variare profondamente il significato o addirittura capovolverlo», come nel caso — citato dal Vighi tra i numerosissimi esempi — dell'apertura apparentemente solenne e veritiera di *Un privileggio* (556): «Da cristiano! Si mmoro e ppo' arinasco,

e Memorie dell'Accademia dell'Arcadia», s. III, VII, 1978, 2, pp. 63–5).

<sup>3</sup> Ivi, pp. 52–53.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 62–63.



*/pregh'Iddio d'arinasce a Roma mia*», addotta dai “romanisti” come prova — insieme ad altri luoghi del canzoniere — dell’orgogliosa identificazione del Belli con Roma e la sua plebe, laddove quell’espressione è invece ironica ed ha un significato del tutto opposto nel pensiero del poeta; nel quale «il tono ironico era a tal punto connaturato [...] e considerato strumento primario della sua satira, da non meritare di essere ogni volta segnalato»: e si può certo immaginare «come quel tono ironico nelle diverse gradazioni dovesse influire sull’effetto irripetibile della sua personale recitazione»<sup>5</sup>.

A riprova di come la recitazione adeguata possa dar rilievo all’interpretazione ironica di un testo che non la segnali esplicitamente al suo interno, né sia accompagnato da note sull’intonazione, il Vighi cita una *performance* dell’attore Fiorenzo Fiorentini, il quale, variando il tono ironico della dizione, o con l’incrementarlo o addirittura con l’annullarlo, in sonetti che si prestano a una interpretazione non univoca, ha dimostrato come il mutamento di registro della voce e di modulazione del verso possa trasformare il senso del discorso poetico e sortire un effetto comico o umoristico ben più incisivo e sorprendente. Nel sonetto *Le donne de cqui* (533) le lodi che il parlante tesse delle donne romane sono chiaramente ironiche («*Averanno er zu’ schizzo de puttane, / spianteranno er marito co le spese; / ma a ddivozione poi, corpo d’un cane, / le vederai ‘ggnisempre pe le chiese. // Ar monno che jje dànno? la carnaccia / ch’è un zaccaccio de vermini; ma er core / tutto alla Cchiesa, e jje lo dico in faccia. // E ppe la santa Casa der Ziggnore / è ttanta la passione e la smaniaccia, / che cce vanno pe ffà ssino a l’amore.*»). Ora, se si adotta l’intonazione ironica verosimilmente richiesta dall’iperbole arguta dell’*explicit* e si sceglie quindi il punto di vista interno al testo, quello del locutore, l’effetto comico è meno forte e inatteso di quel che si ottiene se invece si reciti il sonetto con intonazione “naturale” e si scelga un punto di vista esterno alla scena — come se lo stesso parlante credesse a ciò che dice — accomunando insieme nel bersaglio della più ampia

<sup>5</sup> Ivi, pp. 66–7.

e radicale ironia dell'autore sia le donne romane che il loro romano stolto lodatore. Recitando un altro sonetto-capolavoro, *Er passa-mano* (1698), il medesimo attore — appartenente certo alla non folta schiera dei grandi interpreti dei *Sonetti* — senza spostare l'intento ironico ma anzi rafforzandolo, ha esplicitato tutta l'energia dissacratoria e — direi — impietosamente distruttiva innescata nelle pieghe della "popolana" spiegazione della potestà divina e terrena del "*Visceddio*", modulandone il registro «sul filo ambiguo di un'ironia fortissima oscillante tra la finta ingenuità e lo scherno»<sup>6</sup>.

Della recitazione o, piuttosto "interpretazione" di Fiorentini, dà un'interessante testimonianza anche Pietro Gibellini, che muove dalla convinzione, ben condivisibile, che «se l'attore ha bisogno dei consigli dello studioso, per non forzare gigionescamente la difficile dizione, lo studioso può ricavare dall'attore illuminazioni critiche»<sup>7</sup>, e che «nella poesia schiettamente orale del Belli, l'interpretazione in senso critico viene a confondersi con l'interpretazione vocale» a tal punto che una dizione adeguata può giungere a rivelare quella "voce" dell'autore celata

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> P. GIBELLINI, *I panni in Tevere. Belli romano e altri romaneschi*, Bulzoni, Roma 1989, p. 104. Il valente bellista confessa (riferendosi alla preparazione, nel 1976, di un audiolibro dedicato al poeta romano per la collana diretta da Vittorio Sereni) di aver imparato dal regista De Bosio e dall'attore Fiorentini molto più che da tanti saggi critici ed acutamente propone un parallelo fra gli sviluppi dell'«illustrazione» belliana e l'evoluzione della dizione dei *Sonetti* nel senso della comune capacità «critica» di svelamento di potenzialità semantiche spesso nascoste a una lettura di superficie: «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 Purificato o realistici di Apolloni, in accordo con gli indirizzi recenti della critica belliana si è incisa nell'onirismo neoclassico di Vespignani, nell'acido espressionismo di Cottini, nelle danze macabre delle acqueforti di 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 (Buazzelli, Stoppa, Proietti), mentre più calcolata è la dizione recente di attori come Scaccia e Bonagura» (*ibid.*).