

ANNALI
DELLA
SCUOLA NORMALE
SUPERIORE DI PISA



CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

SERIE III

PISA 1973

VOL. III, 4

SOMMARIO

P. E. ARIAS Il grande cratere di Euphronios di New York	p. 999
L. PICCIRILLI Προδικάζειν e προδικασία	p. 1021
U. RUGGERI Alcuni disegni del Settecento veneto	p. 1027
L. POLVERINI Gaetano De Sanctis recensore	p. 1047
A. STUSSI Un dialettale del Novecento (a proposito de <i>I bu</i> di Tonino Guerra)	p. 1095

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Archeologia e Antichità classiche - Storia antica - Filologia classica - Filologia medievale e umanistica - Letteratura italiana - Storia della lingua italiana - Letterature straniere - Storia dell'arte e della critica d'arte - Storia medievale, moderna e contemporanea - Filosofia	p. 1111
---	---------

LIBRI RICEVUTI	p. 1359
----------------	---------

NOTIZIARIO DELLA SCUOLA	p. 1364
-------------------------	---------

INDICE GENERALE (1873-1973)

Indice per materie	p. 1383
--------------------	---------

Indice per autori	p. 1435
-------------------	---------

INDICE DELLE TAVOLE	p. 1445
---------------------	---------

INDICE DELL'ANNATA	p. 1453
--------------------	---------

UN DIALETTALE DEL NOVECENTO

(a proposito de *I bu* di Tonino Guerra) *

In una caratterizzazione differenziale delle varie raccolte di versi di Guerra credo che a *La s-ciuptèda* verrebbe riconosciuta una notevole novità rispetto alla produzione precedente. Già in *I nôst burdèll* immagini di natura vivente si affacciano con insolita evidenza e un piccolo bestiario compare nel componimento successivo: *E' paradéis l'è brótt / s'un gnè un po' d'animèli / s'u i mènca la giraffa se còll lòng / e al mièri di gazótt ch'i rèsta sòta tèra / in vòula piò te zil pri cazadéur*. La situazione è in parte bilanciata nella seconda parte dall'immobilità della *gatina biènca tla faldèda* e dalla *gata / ch'l'è andè a muréi dalòng, d'fura da chèsa*. Ma la natura vivente occupa tutto lo spazio disponibile in *E' mònd l'è bell*, con for-

* Si fa riferimento alla silloge *I bu. Poesie romagnole*, Milano 1972 che contiene le seguenti raccolte: *Préim vérs*, *I scarabócc*, *Al fóli*, *La chèsa nòva*, *La s-ciuptèda*, *E lunèri*, *Eultum vers*. Le prime tre erano state già stampate col titolo *I scarabócc*, Faenza 1946 (precedute da una prefazione di CARLO BO); la quarta e la quinta formano *La s-ciuptèda*, Faenza 1950; la sesta, con tutte le precedenti, compare in *Lunario*, Faenza 1954. Nuovi sono dunque gli *Eultum vers* con cui si chiude la raccolta definitiva, raccolta che compare accompagnata da una presentazione di Gianfranco Contini della quale una volta per tutte si sottolinea l'importanza generale e l'influsso determinante sulle pagine seguenti. In quest'ultime le citazioni saranno fatte naturalmente dalla raccolta *I bu*, il che pone qualche problema, non tanto per l'esistenza di varianti d'autore (delle quali si darà conto in nota) quanto per un certo numero di oscillazioni tipografiche nonché di sviste (come certi corsivi immotivati) sulle quali si è soffermato Augusto Campana durante il Seminario popolare su Tonino Guerra tenutosi nel giugno 1973 a Sant'Arcangelo (e in tale occasione è stata anche letta una prima stesura delle pagine che qui si pubblicano). La collazione sugli originali, da me effettuata per ogni componimento, ha rivelato fenomeni riconducibili in sostanza a tre tipi: 1) componimento *Zarchè v. 12: s'avéiv* nel 1946 = 1954 = 1972, ma evidentemente si tratta di *savéiv* "sapete". 2) componimento *A gli óchi dla Chèca v. 12: s'avléiv* nel 1946 → *savléiv* nel 1954 e 1972, ma evidentemente è da intendere *sa vléiv* "cosa volete". 3) componimento *La lèttra v. 1: scréiv* nel 1950 e 1954 → *s-créiv* nel 1972 aberrante rispetto alla convenzione grafica che impone regolarmente *s-ciòpa*, ma *scatt*. Tutto sommato, mi è parso opportuno conservare in ogni caso la forma del 1972, avvisando eventualmente in nota di varianti o incongruenze fastidiose per il senso.

me mitiche e favolose, a partire dal miracolo quotidiano dell'accensione del fuoco. Il bastimento che è un *pizòun biènc* nel mare e le grandi impronte di animali su terre disabitate creano uno spazio nuovo, un orizzonte illimitato che il mondo rurale di Guerra non conosceva. La contrapposizione è esplicitata e risolta credo ottimisticamente in *Prèst l'arivarà la primavéra*:

È pèr ch'u n spòsa craid
 che un òm u s sea ardótt a campè acsè
 t'un béus ad chèsa
 senz'aria, senza luce
 quand che te mònd e' viaza i bastimént
 e i a invéntè dal machini specièli.
 Mo prèst l'arivarà la primavéra
 e i óman i farà dal chèsi grandi.

Ma una volta che tra le *machini specièli* si sia identificato anche il trattore, ecco in *I bu* il rovescio della medaglia (*e adèss i à d'andè véa a tèsta basa / dri ma la córda lòngha de' mazèll*)¹; analogamente in *La lèttra* incombe la preoccupazione (*A maracmand t'a i bèda mi burdèll / che pasa un sac ad machini che mai*) in corrispondenza col ritorno in un giro di umili oggetti d'uso: *una maia, di calzètt / e cal mudandi lònghi da l'invéran* e poi *la siérpa nira d léna / ch'la era te cumò, t l'éultum casètt*. Siamo tornati dunque ad un livello zero di beni di consumo che ci era già noto se non altro per *la tu gata mórta tònnda e' còll / s'l'udòur ad péss de' póri Cantarèll* che avevamo incontrato in *Sóura un cafélatt*. Due versi come questi or ora citati sono assai indicativi del particolare tipo di realismo della scrittura di Guerra che dei nomi propri si serve per restringere e circoscrivere ulteriormente, documenti alla mano, un mondo sulla cui compatta chiusura ci ha già informato un lessico scabro ed essenziale². Si tratta, come ha scritto Pasolini, di un "linguaggio intensamente sostantivato,

¹ Il nesso causale tra meccanizzazione e sopraggiunta inutilità dei buoi è esplicitato solo nella stesura del 1954 = 1972. All'origine (1950) si avevano infatti quattro versi iniziali: *Andé a di acsè mi bu ch'i vaga véa, / che quèl chi à fat i à fatt, / ch'i vaga in do che i sórg / i s magna i bastimént a vailla ridotti poi a Andé a di acsè mi bu ch'i vaga vea, / che quèl chi à fat i à fatt, / che adèss u s'era préima se tratour.*

² Si tratta non solo di nomi di persona noti "solo a un'infima cerchia di parlanti" (Contini), ma anche di meno facilmente riconoscibili toponimi santarcangiolesi: intanto quella *Cumtrèda* che è "la parte più antica e più

oscuro per intensità non per evasività”¹ e ciò sembra confermato da una analisi degli aggettivi la cui frequenza decresce, come è ovvio, man mano che le raccolte di Guerra lasciano forme metriche regolate e tradizionali. Ma anche all’inizio il campionario è molto limitato e netto il predominio di due epiteti come “povero” e “vecchio”, varianti combinatorie di un colore unico e smorto che viene steso su quanto non lo possiede in proprio, cioè a dire su una parte tutto sommato limitata del lessico di Guerra. Infatti chi volesse redigere un inventario degli oggetti che popolano il mondo poetico di Tonino Guerra dovrebbe senza dubbio riconoscere il valore emblematico di due testi della prima raccolta e cioè *Zarchè* e *La strèda mórta*. Nel primo *la bòcia ch’la è ròta e tóta in pézz, la bumbòza ch’la pérd e’ sgadéz e un pògn ad òsi e di butéun* costituiscono un caso limite perché si tratta di ragazzi che rovistano *m’al móci ’d spazadéura ti cantéun*². Ma di qualità non molto diversa sono gli amuleti che affollano *La strèda mórta*; semmai ad un loro habitat relativamente neutro corrisponde la disponibilità ad assimilarsi (*e raganèli e giarulin chi béll / e sass che ’d nòta e’ dvénta tèsti ’d mórt*) o a costituire essi stessi i segni di una sindrome malinconica (*u i è una strèda mórta tla mi véita / pina ’d pantén e u n’i passa niséun. / L’è rest ’na télaragna sòura i spiéun / e dréinta e’ fòss una luméga svéita*). L’omogeneità dei *Préim vérs* è anche in questo, nell’omogeneità di reperti analoghi a quelli or ora indicati, e quindi nell’ossessiva insistenza su oggetti consunti o desueti, per ciò stesso talvolta vagamente magici, ma anche da questo punto di vista inoperosi³. Un altro campionario ab-

povera del paese” secondo l’indicazione dello stesso Guerra nella prefazione a *La s-ciupètèda*, e poi, come mi segnala Augusto Campana, *e’ Campanòun* la torre dell’orologio di Sant’Arcangelo, il *Pasègg* il viale del passeggio, *d’là de fióm* due parrocchie al di là del Marecchia, ecc.

¹ P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano 1960, 107.

² La decisione (editoriale o d’autore?) di eliminare, nella ristampa del 1972, le dediche di alcune poesie ha particolare importanza per *Zarchè*: dedicata in origine (1946), e poi anche nel *Lunario*, ad Augusto Campana, essa tradisce negli ultimi versi la metafora scherzosa di un ben altro *zarchè*. Ma quale che sia stata l’antica finalizzazione, resta la contestuale ed ora incrementata coerenza delle immagini iniziali. Analoghe considerazioni si potrebbero fare in merito a *Lassè ch’a bòssa* dedicata ad Eugenio Montale nel 1946 e più lunga allora di quattro versi finali (*Se nò faséim ziré / t’una caròza, / dréinta una giòstra svéita / senza lóm.*) espunti già nel *Lunario*.

³ Non a caso dunque, sul piano della autobiografia psicologica, nella prefazione a *La s-ciupètèda*, Guerra poteva scrivere a proposito della precedente raccolta: “*I Scarabócc* rappresentano la storia di un giovane affidato alla

bondante allinea in *E' ghètt*, per uniformità di connotazione, *bèncchi*, *scarani*, *strazz*, *vécc e luséerti* e, subito all'inizio, sopra le *chèsi abandunéd* sta una *campèna vairda*; e arrugginiti, sia pure per felice inattività, sono anche i battenti delle porte (*m'al pórti céusi bataréll ruznéid*) in *La cuntrèda*, e, dove manchi un indizio più evidente, è la semplice vecchiaia che si accompagna alla chiave (*l'era una cèva antéiga ch'l'à truvè* in *La cèva*), al libro (*ò tróv un léibar vécc dréinta una cassa* in *E' pióv*), alle carrozze del treno (*e tal caròzi vèci e' tréma i lóm* in *E' trénéin*), alla porta (*lassé ch'a bóssa / m'una porta / vècia* in *Lassé ch'a bóssa*), allo staccio (*s'óna ad cal sdazi vèci da faréina* in *E' mi fióm*), ai muri (*i méur i è vécc*, in *La féin de' mònd*), alle case (*i artróva al chèsi vèci dla cuntrèda* in *E' bagn di purétt*). Non minore frequenza ha, come si è accennato, l'altro epiteto, "povero", applicato eccezionalmente alla tradotta (*póra tradóta t'ci ancóra par strèda* in *La tradóta*), di norma al ragazzo (*ch'l'è da du méis te lètt, póri burdèl*, in *Piròun*), cumulativamente all'angelo di latta e alla vecchia (*l'anzal 'd lata / ch'l'è sòura e' Campanoun, purétt piò 'd li. / — Va in Paradéis, o póra vècia, ciapa — / e u i à buté la cèva dri mi pi*, in *La cèva*), alla gente (*Andéma t'un cafè dla póra zénta*, in *Sóra un cafélatt*). In modo del tutto coerente si articola l'inventario degli abitanti di questo mondo opaco, assimilabile senz'altro a *e' sanatóri / ch'l'à al cambri sparguiédi tal zità / ch'l'à i paiarézz ad fòi tal Cuntrèdi*. Almeno fino alla raccolta *La s-ciuptèda* è netta la prevalenza di vecchi e poveretti a cominciare dall'ottuagenario *Piròun* cui seguono *la vècia ch'la n'à chèsa d'andé stè* (in *La cèva*), *una vècia* che fruga nella cassa (in *La cuntrèda*), *i vécc chi sta sal bèncchi / a stè d'avdai* (in *E' trénéin*), *i vécc e i purétt* delle case abbandonate (in *E' ghètt*), *e' nònn* che *guèrda zo da la finèstra* (in *L'ort*), e poi gli interi componimenti *E' casòun di purétt* e *E' bagn di purétt*. L'altra presenza cospicua si colloca al polo opposto ed è quella dei *burdèll*, nel mezzo uno spazio vuoto, una assenza le cui ragioni traspaiono dalle allusioni all'emigrazione della forza lavoro e alla guerra¹. Il primo te-

propria solitudine. E non poteva essere diversamente se si pensa che il rinchiodermi nel mio bozzolo costituì l'unica difesa durante il tempo della prigionia".

¹ Non mi pare che ci siano accenni all'emigrazione politica degli antifascisti santarcangiolesi cui Guerra fa riferimento per esempio in *Dopo i leoni*, Torino 1956, 94.

ma compare con evidenza solo nelle ultime raccolte (non so se vi si possa ricondurre l'allusione all'America del Sud di *Sóura un cafélatt*) e non a caso con *La lèttra* subito dopo *I bu*, quasi a significare la connessione tra la progrediente meccanizzazione in agricoltura e il surplus di braccia, costrette a trovare nel nord altro lavoro. La guerra è invece ben presente nella prima raccolta che anzi ne è circoscritta all'inizio con *La tradóta* e alla fine con *L'insogni*: mentre in quest'ultimo componimento si affaccia in un incubo l'immagine della deportazione in Germania ed implicitamente il risveglio certificherà l'avvenuta liberazione, nel primo i valori di vero e di falso sono invertiti perché il reduce che ancora viaggia nella tradotta sogna la *cuntrèda* e già gli pare d'essere *tal cambri vèci sal maili cudògni*.

Qui certo la vecchiaia delle camere non comporta desolazione ed abbondano, anzi quelle vecchie camere sono, col loro odore di mele cotogne, il simbolo rassicurante di una vita felice. Questo cambiamento di connotazione si constata, non a caso, nel sintagma *tal cambri vèci*, in presenza cioè del mito della casa e specificatamente dell'interno di essa¹: si tratta del termine positivo di una polarità essenziale il cui termine negativo è l'esterno, *da lòng da chèsa e senza amòur 'd niséun* (*Nadèl de' 44*). Fuori è l'inverno: *putai passè l'invéran / dréinta cal chèsi grandi d'una vólta / sa quei ti cambaréun chi sta ti létt* (*E' casòun di purétt*) oppure *dòp un invéran ch'u s tnéva céus ad chèsa* (*Primavera*), *avai la chèsa chèlda quand che bsògna* (*L'inveran*), *'d fura l'è un frèdd ch'u n'dà un minéut ad pèsa* (*La cèva*), *ciudéi la porta e pu mitéi e' cadnazz, / ché 'd fura e' dvénta una nòta da lóp* (*E' pióv*), *d'invéran snò di chèval / sa l fòi pini ad béus / e e' nònn che guèrda zo da la finèstra / chu i piis ad stè te céus* (*L'ort*). La contrapposizione è elementare, primordiale, legata a un mondo rurale i cui riti si compiono all'aria aperta; sicché gli interni sono solitamente poveri di vita autonoma, luoghi di attesa, osservatori caldi e asciutti di una inclemente, ma transitoria stagione. Grazie a loro si raggiunge la riconciliazione con la na-

¹ Si ricordi l'importanza del tema della casa in *La storia di Fortunato*, Torino 1952. La lettura dei testi poetici tenendo d'occhio i romanzi e i racconti in lingua pare particolarmente remunerativa per alcuni degli *Eultum vers* confrontati, per l'angoscioso tentativo di autoidentificazione, con *L'equilibrio* (Milano 1967) e in parte anche con *L'uomo parallelo* (Milano 1969).

tura nei momenti in cui essa è ostile e la felicità non è solo nell'aver evitato un danno possibile, ma anche nell'aver acquisito una prospettiva ottimistica secondo un processo che è descritto con precisione in *L'inveran*:

Avai la chèsa chèlda quand che bsògna
 s'una pultrouna mórbia mal finèstri,
 avai un capòt ch'l'aréiva m'agli urèci
 e un pèra ad schèrpi sóti ch'al tén l'aqua,
 aloura éncia la naiva l'è una fèsta
 e tót i céud butaiga
 e i va da in chèva e' mòunt a vdai ch'la casca.

E non sarà poi un caso se anche l'unico altro interno esplicitamente rappresentato figura in un contesto di pioggia invernale: *a vréa muréi d'invéran quand che pióv / ch'u s fa la saira prèst, / e d' fura u s spórca al schèrpi t'e' pantèn / e u i è la zénta céusa ti cafè / datònda ma la stóva* (*La morta*) e certo un contesto non molto dissimile si può presupporre per il *cafè dla póra zénta / in do ch'i zènd i furminènt te méur* (*Sóura un cafélatt*).

Ma, tornando alla casa, non è strano dunque che, tra la poca suppellettile che vi compare, il letto abbia una posizione predominante e che manifesti la sua presenza non solo alla vista, ma anche, nel silenzio della notte, all'udito: *e dréinta al cambri chi sint i nóst pass / e' scréca i létta ad fòi 'd furmantòun* (*La cuntrèda*) oppure *ch'i va a durméi t'un fònd ad curidéur / se létta che céula e il sint indimpartótt* (*La chèsa nova*). La rassicurante disponibilità di un rifugio non solo per il riposo notturno, ma soprattutto nel caso di intemperie e di malattia, spiega perché al tema della casa non si accompagnino né complesse risonanze sentimentali né articolate descrizioni: l'esigenza della casa è insomma una necessità elementare, come la fame o la sete, non ha bisogno di ulteriori qualifiche perché è senza mediazioni legata a fenomeni naturali come l'alternanza del giorno e della notte, il succedersi delle stagioni, le variazioni del tempo atmosferico, o a fenomeni biologici come il sonno, la malattia, la morte: *praiga e' Signour ch'u t daga la saléuta / ch'u n faza cmè ma Gisto ad Stabunéin / ch'l'è da dis ann te létta s'la pènta gòunfia* (*Dabon Santin?*), *la i à canté la zvèta sòura e' ghètt / e da e' su létta*

Piròun u l' à santéida (Piròun), mo u i è ti éultum casétt / un òm t'un fònd ad lètt, / che bai te schéur, si ócc céus, / ch'u n' s'vu svigé dafat (Ti éultum casétt). Particolarmente quest'ultimo esempio sottolinea la frattura col mondo esterno rappresentato emblematicamente, all'approssimarsi di una tempesta, *da un pèzz ad chèrta zala, / s'un òss ad pésga splóca*: l'uomo in fondo al letto "non vuole" svegliarsi, si abbarbica tenacemente ad uno stato che gli permette di ignorare la crisi ed il disfacimento, quella *Féin de' mònd* che è argomento del componimento immediatamente successivo; e, come prima per il temporale, così ora per la catastrofe finale, l'angoscia sta tutta nell'attesa e nella non dubbia evidenza degli indizi premonitori:

Al ródi mi carétt
 a 'l s'è farmè,
 a 'l pépi ad tèra còta
 a 'l s'è brusé la saira
 a fè la vègia tra i paier;
 i méur i è vécc
 al crépi al vén d'in zò
 com'è di fólmin.
 E' ciód dla méridièna
 l'è caschè.

Per chi non ha un proprio tetto sicuro resta l'assidua aspirazione, magari ripetutamente delusa, come è descritta in *La chèsa nòva*, o resta quel misto di rabbia e di fatalismo che esplose in *I madéun*:

E' mi nonn e féva i madéun
 e' mi ba e feva i madéun
 mè a faz i madéun: os-cia i madéun!
 Mela, dismela, al muntagni ad madéun
 e mè la chèsa gnént.

Ò fat la cisa nova de' Sufraz
 ò fat tót quant al chèsi de' pasègg,
 ò fat al tòri, i péunt e di térazz,
 ò fat la véla granda di padréun ch'la ciapa tot e soul,
 e mè la chèsa gnént.

Non c'è dubbio tuttavia che in questo componimento si incontra non solo il tema della casa, ma anche quello del la-

voro come dura maledizione, come perpetuo improduttivo supplizio. Questa è una delle note più cupe della poesia di Guerra, proprio per la ribadita inutilità dello sforzo che il proletario compie con la speranza di conquistare qualcosa di diverso, in realtà riuscendo a garantirsi solo la sopravvivenza. Le parabole che illustrano questa dura morale sono quella dei fidanzati che invano risparmiano per farsi la casa e quella dell'emigrato che si ritrova, dopo decenni di lavoro, improvvisamente vecchio, senza nemmeno essersi accorto di essere vissuto (*in-fina e' dè t a t sint m adòs la vciaia, / ch'è una matèina che t a t guerd te spècc*). La lotta di classe, in questo mondo arcaico, non è ancora scoppiata e non turba la tranquillità di agrari soddisfatti come il produttore di limoni (*I liméun*), non disturba l'*òman gras ch'la i fond a Muntalbèn (L'eclissi): la véla granda di padréun ch'la ciapa tot e soul* non è insidiata. Fuori della dicotomia tra sfruttati e sfruttatori non sembrano esserci alternative, non c'è posto insomma per un lavoro che nobilita l'uomo, e tale impossibilità sembra ribadita dall'unico esempio diverso di "lavoro", quello solipsistico che in *La machina* è implicitamente ricondotto ad una forma di innocua demenza:

S'u i è una saira
 ch'a n' savéi duè andè,
 bussé ma la butaiga d'invèntour
 ch'l'à tótt un machinèri da spièghè.
 Dò ródi in èlt
 ch'a 'l va sal vantaróli,
 al téira sò una féila 'd busilótt
 chi svéita l'aqua dréinta un pidriul
 e i manda una rudèla si cucèr.
 Un mang d'umbrèla
 e' téira indri iniquèl,
 e i cóntropéis i s'elza e pu i s'abassa
 sòura la léva ad cmand dla manuèla
 ch'la téira la manéglià dé purtoun.

Piò sémplic, piò tótt,
 un gné piò bsògn dla cèva.

I ruoli dunque sembrano essere fissati ab aeterno e la scena in cui il dramma si svolge poco conta: è vero infatti che la

scarsa di caratterizzazioni ambientali fa del mondo di Guerra un mondo non solo senza una storia che non sia una storia naturale, ma anche senza geografia. Il "fuori" rispetto alla casa non supera una anfronza agricola accanto al fiume, oltre la quale i punti di riferimento remotissimi, mitici addirittura, ribadiscono la chiusura dell'orizzonte. L'eccezione, rappresentata in *Italia*, è possibile solo adottando una prospettiva esterna al mondo rurale, uno sguardo dall'alto che è piuttosto inusitato rispetto alla norma vigente nelle poesie di Guerra. Eppure l'inizio (*I vén da l'Argéntina / in do che i bréusa e' grèn par mandè i tréno*) consuona singolarmente con *e me a so andè piò in là, fina a New York / ch'u i era al cichi lònghi ma la strèda*: la caratterizzazione ha senza dubbio un effetto di straniamento nella misura in cui allude a qualcosa di eccezionale od insolito, ma formalmente coincide con le procedure adottate per rappresentare realtà presenti e familiari, si fonda cioè sull'istantanea di un particolare la cui scelta corrisponde a fenomeni di attenzione collettiva più che individuale, alla scelta corale di una piccola comunità per cui *Piròun* si definisce con *l'éva utènt'ann e ancòura e' féva al schèli*, il padre del matto *l'è e' più bon òm ch'u i fòss / che 'd chèsa u s'abrazeva ma l'armèri / e pu e' ciudéva e' casitòun si znócc*. Ancora, solo un gesto abituale basta a rendere conto di un ambiente: *andéma t'un cafè dla póra zénta / in do ch'i zènd i furminènte méur* (*Sóra un cafélatt*). Alla notevole compattezza tematica dei *Préim vérs* se ne accompagna una altrettanto sensibile sul piano delle forme metriche, ed è evidente nelle raccolte successive una maggiore varietà, ma soprattutto una maggiore libertà da schemi fissi. All'inizio infatti è prediletta la quartina di endecasillabi con rime ABAB oppure ABBA. E' frequentissima tuttavia la presenza di elementi di disturbo della regolarità dello schema, minime deviazioni come quella che in *Piròun* sostituisce alla rima perfetta l'assonanza *latèri : schèli* nell'ultima quartina, analoga a *lata : ciapa* in *La cèva, abandunéd : trèv* in *E' ghètt* e, pensando ad un rapporto -n : zero, anche *féin : divértéi* di *La strèda mórta*. La divergenza nella corrispondenza consonantica è in ciascuna coppia, a parte l'ultima, limitata ad uno o al massimo due tratti pertinenti; e sarà forse il caso di considerare solo per l'occhio le im-

perfezioni rimiche costituite da *sas* : *pass* in *La cuntrèda*, *pézz* : *sgadéz* in *Zarchè*, *copp* : *lop* in *E' pióv*¹: quest'ultimo componimento è impreziosito dall'unico esempio, in *Guerra*, di rima equivoca, quella tra *néud* "nudi" e *néud* "nodi" che emerge in un mazzetto non trascurabile di ricche quali *veita* "vita": *sveita* "vuota" in *La strèda mórta*, *cuntrèda* : *strèda* in *La cuntrèda* e in *La tradóta*, *cantéun* : *butéun* in *Zarchè*. Un solo caso si può segnalare di sensibile rottura del gioco di rime e cioè *Campanòun* : *spali* nell'ultima quartina di *La cuntrèda*, lasciando da parte *L'insogni* che, concludendo la raccolta dei *Préim vérs*, sembra riassumerne la varia fenomenologia rimica.

Anche dal punto di vista delle misure strofiche non è una novità l'inserimento in questo testo, tra una quartina iniziale e un'altra finale, di due gruppi quattro più uno. E che quest'ultima interpretazione sia plausibile, cioè che il quinto verso mimetizzi una regolare quartina, è ancor più evidente nei casi precedenti in forza di un preciso gioco di rime. Così è manifestamente in *La tradóta* dove ogni quartina rimante ABBA è seguita da un quinto verso uguale al suo primo come ritornello e così anche la sestina iniziale di *La strèda mórta* si lascia scomporre in un distico a rima baciata più una quartina con schema ABBA tale e quale la quartina seguente. Un fenomeno di mimetizzazione più forte compare nel componimento che inizia la raccolta seguente e le dà il titolo complessivo, *I scarabócc*: i versi brevi di cinque sillabe con ultimo accento sulla quinta si possono ricomporre a due a due ottenendo una quartina di endecasillabi rimati ABBA. Il distico finale, isolato anche tipograficamente, è ricomponibile come endecasillabo e, secondo lo schema di *La tradóta*, è uguale a quello iniziale della quartina. Pure ad una quartina di endecasillabi smembrata è riconducibile, nella stessa rac-

¹ La presenza e l'eventuale rendimento funzionale di consonanti lunghe (o quanto meno intense) nel dialetto santarcangiolese è accertabile con qualche consistenza per le continue, ma non senza oscillazioni tra gli informatori indigeni. Pare tuttavia probabile che si possa rintracciare, non ancora ben assestato, un rapporto con la vocale precedente e infatti già F. SCHÜRR parlava di "fester Anschluss" in un lavoro del 1956 ora raccolto in *Probleme und Prinzipien romanischer Sprachwissenschaft*, Tübingen 1971, 148. Si noti inoltre che non è priva di oscillazioni la grafia adottata da *Guerra*, sia sincronicamente (*che quel chi à fat i à fatt*, in *I bu*), sia diacronicamente (*nòn* 1954 —→ *nònn* 1972 in *L'ort*, due volte).

colta, *Sivio e' matt*, ma l'operazione procede con minore simmetria, perché il terzo endecasillabo resta intatto (*se brètt cun la visira arvólta indri*) e la verosimiglianza ritmico-sintattica non consente per l'ultimo una più equilibrata distribuzione della massa sillabica, sicché abbiamo il v. *che l'era avstéid da chéursa* seguito dal residuo *Sivio e' matt*. Ancor più evidente è il progressivo disfacimento di una forma metrica originariamente solo dissimulata in *E' trénéin*. All'inizio è agevole ricomporre *O vést e' tréno + a scartamént ridótt*, ma già in *che 'd saira + l'è tra al chèsi ad là de' fióm* si nota l'asimmetria della frattura diversamente dal successivo *E' tròta sal rudai + o e' sbanda tótt*; infine un endecasillabo intatto, il quarto: *e tal caròzi vèci e' tréma i lóm*. Nei vv. successivi è impossibile operare plausibili ricomposizioni e non sono rivelatrici rime e assonanze sparse irregolarmente, relitti di un sistema ormai distrutto (*finestréin : svéit, spandléun : cambaréun* all'interno del verso, ecc.). Affioramenti sporadici di rime sono frequenti anche altrove: *casétt : lètt* in *Ti éultum casétt, nòta : còta* in *E' bagn di purétt* ecc. Tra le altre raccolte occorre lasciar da parte tutte *Al fóli* e il componimento *I du bagarózz* compreso in *La chèsa nòva*: in questi casi le rime compaiono frequenti anche se con schemi irregolari, come elemento tradizionalmente legato, non meno dei ritornelli, a forme narrative favolistiche che rappresentano un'evasione, evasione formale beninteso, di cui Guerra ha dato anche altre prove. Che la concessione al genere sia tutt'altro che sgradata a Guerra, cioè che la regolarità metrica sia oggetto di nostalgia tutt'altro che sopita, è ipotesi che sembra quadrare con fatti evidenti: all'inizio abbiamo forme regolari e tradizionali da cui Guerra si stacca a fatica, si vorrebbe dire per la via delle piccole riforme, più che con una rivoluzione; di qui la mimetizzazione di un verso lungo in due brevi, primo passo sul piano inclinato della liberazione dagli schemi, una volta che le misure più strette pongano più ardui problemi di compatibilità sintattica ritmica e semantica. Ma la conclusione raggiunta con un percorso non rettilineo, può in ogni momento essere revocata in dubbio e l'ordine e la simmetria possono recuperare terreno, almeno in parte. Così è in *La chèsa nòva* (che dà il titolo alla raccolta) con uno schema 4-5-4 (che ritroviamo poi anche in *Sóura un cafélatt*) cui cor-

risponde non più che un predominio di *e* tonica in fin di verso a partire però da una vera e propria assonanza nei tre versi iniziali della prima quartina (*chèsa : finèstra : pèta*); il quarto (*un frènc, du frènc, tri frènc e' dè...*) manifesta realisticamente nell'ipometria il predominio della componente sintattico-semanticamente su quella prosodica del verso.

L'emergere di forme regolari si coglie ancora nella quartina con cui inizia *Dabon Santin?*, costruita su due assonanze (*invèll : organizèd e mòll : gazótt*) così come quella iniziale di *Sóura un cafélatt* (*zénta : cafélatt, meur : néun*) seguita da un quinto verso ipermetro (*Géma ch'a s sém vést la préima vólta in tranv*); su una palese simmetria formale è costruito anche *E' sanatori* dove l'endecasillabo centrale (anche semanticamente: *tótt e' rimbòmba dréinta e' sanatóri*) è racchiuso tra 1 e 5 rimati (*sbacarèdi : Cuntrèdi*) e 2-4 assonanzati (*spass : zità*, secondo lo schema già visto *a + ss : a + zero*). *L'ort* infine presenta due gruppi di sette versi brevi o lunghi: i primi tre di ciascun gruppo hanno successione lungo-breve-lungo e rime interne regolarmente distribuite

Quèst l'è nòst órt: un quadratin ad tèra
 céus da una muraia
 in do ch'l'è spléid agli òsi di gat mórt,

 D'instèda u i è un po' 'd tótt:
 l'è fatt éncà i bsaréll
 e cal manzèni niri sòura l'insalèda.

Si aggiunge ancora l'assonanza di 4 e 7 (*bèda : chèsa*), 10-11-13 (*insalèda : chèval : finèstra*) e la rima di 12-14 (*béus : céus*): un ritorno insistente insomma a procedimenti costitutivi del tessuto connettivo esplicito della poesia tradizionale di cui Guerra sembra aver distrutto la regolarità distribuzionale più che lo stesso diritto ad esistere.

Ad analoghe osservazioni porta l'analisi delle restanti raccolte; si pensi a *I nòst burdèll* in *La s-ciuptèda* con rima *furmantòun : purcisiòun* ai vv. 4-5 e immediatamente prima, ai vv. 2-3 *italièn : chèmp* con leggerissima imperfezione; oppure *L'eclissi* in *E lunèri* dove l'aspettativa connessa allo schema rimico della quartina è clamorosamente delusa dalla rima finale irrelata (*fisèura : cantarèn : Muntalbèn : daid*); in modo

analogo la quartina di endecasillabi che costituisce *E' binèri* in *Eultum vers* vede rimare il primo e l'ultimo verso, ma non il secondo e il terzo (*m'amazz : lena : scapè : giazz*). E certo merita un cenno ancora in *E lunèri* il caso di *I sacrifeizi* dove si ha un fenomeno affine ad *italièn : chemp* con *nóm : mond : lom* in uno schema ABC, BCA, ACA con libera concatenazione di versi di lunghezza progressivamente crescente all'interno di ogni terzina.

Le rapide indicazioni finora accumulate dimostrano a sufficienza come l'opera di smantellamento dell'ordine metrico sia avvenuta con visibile progressione, anche se in maniera non completa e tale da non escludere il reimpiego sporadico dei materiali. Un fenomeno analogo di allentamento delle strutture formali riguarda numerose costanti ritmico-sintattiche la cui presenza decresce dopo i *Préim vérs*. L'uniformità del tipo di verso qui adoperato, l'endecasillabo, rende evidenti parallelismi come la coordinazione tra emistichi equivalenti osservabile in

da lòngh da chèsa e senza amòur 'd niséun
(*Nadèl de' 44*)

e s-ciao a tòtt, e basta sa sti cmand
(*A gli óchi dla Chèca*)

sl'udòur ad fèn e 'd paia ch'la s'infraida
(*E' ghètt*)

l'à slong un braz e u l'à ciutè s'un daid
(*L'eclissi*)

emistichi spesso uniti da *e pu* in posizione centrale:

ò guèrs in zèir e pu a i ò ciap la pórtà
(*A gli óchi dla Chèca*)

e' smèsa un po', e pu e' va véa cuntént
(*Zarchè*)

L'à détt qualcòsa e pu la carg la svéglià
(*L'insogni*)

Ciudéi la porta e pu mitéi e' cadnazz
(*E' pióv*)

Un altro tipo molto diffuso è formato dalla successione di un sintagma nominale (nome, nome+agg., nome+compl.) e di una subordinata di senso compiuto entro la fine del verso:

la bòcia ch'la è ròta e tóta in pézz
(*Zarchè*)

la vècia ch'la n'à chèsà d'andè stè
(*La cèva*)

dòp un invéran ch'u s tnèva céus ad chèsà
(*Primavera*)

tal pili ch'u i era l'aqua bénedèta
(*L'instèda*)

se mèr che adès l'è rèst in fònd a e' viel
(*L'autón*)

e vén de' znóv ch'l'andéva una miséria
(*La miséria*)

l'aqua ch'la bagna e ch'la fa léus i cópp
(*E' pióv*)

ma l'òman gras ch'la i fònd a Muntalbèn¹
(*L'eclissi*)

zénta fidéda ch'la va a tótt i séid
(*La cuntrèda*)

l'anzal de' vént ch'l'è sòura e' Campanòun
(*La cuntrèda*)

Scansioni regolari e uniformi paragonabili a quest'ultime sono in progresso di tempo sempre più difficilmente individuabili; la poesia di Guerra lascia infatti facili forme orecchiabili e il tessuto verbale si frange secondo schemi meno estrinsecamente determinati². Viene cioè messa in crisi quella sostanziale identificazione della unità metrica con l'unità sintattico-semantiche che rendeva assai difficile trovare veri e propri enjambements tra endecasillabi; è infatti eccezionale il caso di *una buracia la déndla sla tèsta / d'un pór suldè che te sònn u s'acònda* (*La tradóta*). Viceversa il tipo di rapporto metrico-sintattico usuale è piuttosto vicino a quell'estremo opposto che è rappresentato da una strofa come:

E pu i à vért i pass e Gisto l'è andè in Frènzà
e dri ma léu l'è andè tót i Marmòta
e me a so andè piò in là, fina a New York
ch'u i era al cichi lònghi ma la strèda.

¹ Si dovrà intendere *ch'l'è*.

² Sarà appena il caso di accennare che un'iniziale adesione a forme metrico-ritmiche facilmente memorizzabili si spiega anche col fatto che molti dei testi più antichi furono composti in Germania per i compagni di prigionia (cf. la prefazione di Guerra a *La s-ciupèda*).

Anche la spezzatura interna al verso manca (tanto per intenderci, si pensi al pascoliano *Un gran silenzio. Sono a messa? Bene.*) e sono rari e lievi i casi di distassia, riassorbiti magari in un chiasmo, cioè ricondotti ad una diversa simmetria come in

L'è rest 'na télaragna sòura i spiéun
e dréinta e' fòss una luméga svéita
(*La strèda mórtà*)

Una maggiore libertà sintattica si presenta in corrispondenza di componimenti metricamente liberi, articolati in versi coincidenti con sintagmi ridottissimi e per lo più nominali come quelli di cui *I scarabócc* offrono numerosi esempi: *un rógg, un scapazòun / purséa t'una tèsta / e via dalòng e' tréno inluminéd (E' trénéin), quatar vasétt in mòstra / s'un po' 'd pastéini d'órz / tachèdi insén; / sòura e' bancòun la blènta / da bsè al dósi / si baiuchéun de Pèpa d'una vólta; ecc. (La butaiga), una sacòuna nira, / al schèrpi 'd strazz / sal fasci mi calzéun / e un fiòur tal mèni, / Rico. (Rico), te zil / una culomba a un téir da s-ciòp¹ (E' mi fióm), dò ródi, e su télòun e un cavalin (Mo gnént!)*.

Questa concentrazione del discorso poetico è una conquista effettiva come sostanzialmente appare confermato dagli *Eultum vers*, ma non significa il ripudio definitivo di cadenze ridondanti e di ritmi meno essenziali. E infatti *La s-ciuptèda* presenta una sorprendente abbondanza di costrutti anaforici come nel caso di *I nòst burdèll (I nóst burdèll d'campagna ... i nóst burdèll ... mo i nóst burdèll ...)* di *E' mònd l'è bèll (E' mònd l'è bèll ... E' mònd l'è grand ...)*, di *La mi dòna (Ma la mi dòna ... vv. 1-4-7)* ecc.; si arriva anche a strutture timembri articolate secondo l'ordo naturalis (ordo artificialis era per altro quello del citato *I nóst burdèll*) come nel caso di *Andé a di acsè mi bu ch'i vaga véa, / che quèl chi à fat i à fatt, / che adèss u s'era préima se tratour (I bu), oppure sa scòrr, sa móv un braz, / sa dég qualcósa fórt dréinta un café (La mi dona)*. Già in *Sóura un cafélatt* una analoga partizione era presente al v. 3 (*a déi ch'l'è chèld, ch'l'è bón, che fa par néun*) e compariva simmetricamente capovolta all'ultimo: *e géma*

¹ Nel 1946: *Èlta te zil / una culòmba biènta in viazz*. La variante definitiva è già nel *Lunario* del 1954.

ch'a s vlém bén, ch'l'è bèll ch'l'è tott. Si identifica insomma ancora una volta la disponibilità di Guerra a procedimenti ritmico-sintattici ricorsivi, a temperare dunque con dosi discontinue di tratti figurali quella "rigorosa povertà" (Contini) della componente lessicale che è corroborata dalla documentaria aderenza alla fonetica dialettale.

ALFREDO STUSSI