

ACCOLTA IN ARCADIA

Nella pagina accanto, Benigno Bossi (attr.), *Ritratto di Francesca Manzoni Giusti*, acquerello, inchiostro e matita su carta, metà XVIII secolo, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

INIZIATIVE EDITORIALI

GRANDI LETTERATURE DIALETTALI D'ITALIA: LA MILANESE

VERSI SOTTO LA MADUNINA

UN PROGETTO PER RECUPERARE ALLA CULTURA
ITALIANA LA FITTA TRAMA DI TRADIZIONI LOCALI

di SILVIA MORGANA

Francesca Manzoni (sì, apparteneva alla stessa famiglia di Alessandro, originaria del Lecchese), accolta in Arcadia col nome di Fenicia Lampeatica, fu tra i rifondatori dell'Accademia dei Trasformati, "incubatore" dell'Illuminismo lombardo prima dell'Accademia dei Pugni in casa Verri. Francesca morì di parto nel 1743, a poco più di trent'anni, lasciando una notevole produzione italiana a stampa. Rimase inedita e sconosciuta invece la sua opera in milanese, a cui alludeva Carlo Antonio Tanzi in una bosinata («anch la Manzona / l'ha scritt in lengua buseccona»). Ora però possiamo gustare una delle sue «baltraminat» autografe, *L'apparenzia* (1734), pubblicata, tradotta e commentata da Felice Milani ne *La letteratura dialettale milanese. Autori e testi* (a cura di Silvia Morgana, Roma, Salerno editrice, 2022). Nei suoi componimenti dialettali la Manzoni assume la maschera di Baltramina, portavoce della poesia milanese nel teatro di Carlo Maria Maggi, ma

trasformandola in emblema della donna letterata del suo tempo, e ne *L'apparenzia* riprende il tema maggesco del contrasto tra verità e apparenza, che è proprio della commedia ma anche della vita. Ecco un assaggio, dove la satira della Manzoni si focalizza sulla signora che vuole apparire «modell del galant e del bell», ma che «a vedella alla sira, o alla mattina, quand la va in legg ["letto"]», o che la lava sù, l'è giust on spagurasg»:

Come la 's lava el volt
la lassa in del cadin tutt i bellezz,
e ghe va sgiò 'l spegasg,

con che l'eva stoppæ
di vairoeuil i boggiatter
e i cresp, che i agn gh'àn fæ.
La toeu via 'l parrucchin, e s'al ghe resta
la piazza insci spazzæda,
che a cuntà i sò cavij no 's passa 'l dú,

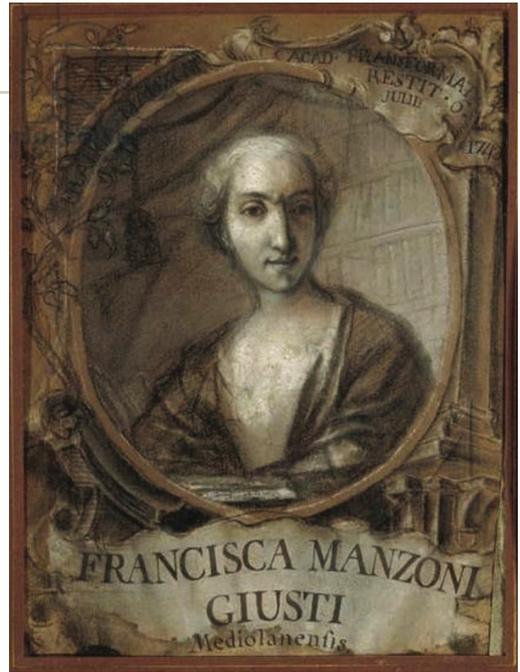
e mi pensi ch'al sia
manch biott on morgieou domà nassú.
(vv. 190-200)

[Trad.: *Come si lava il volto, lascia nel catino tutte le bellezze e le scende l'impiastrò, con cui aveva tappato i buchi del vaiolo e le cresse che le hanno fatto gli anni. Si toglie il parrucchino e le resta la piazza così spazzata, che a contare i suoi capelli non si supera il due, e io penso che sia meno nudo un topolino appena nato.*]

E gli uomini? Fanno anche di peggio delle donne, dice la Manzoni, pur di apparire quello che non sono in realtà:

Quel vegg voeur toeu mié,
e parchè l'è on trippé, l'è gran pagura
che nessuna le voebba,
par quest da parì gioven el parcura;
cont on bell parruccon
al quarcia sù la goebba;
al gh'è i oeugg, che palpigna e semper piansg,
pass e mægher i sguansg
pussé che ne on fich sech; pur al s'ingegna;
al se porta in gaioffa
on zendæ verdesin par sugà i oeugg,
al fa la barba almanch trè voeult al di,
e al se lava el mostasg con on'acquetta
che fa buttà la pell morbada e netta.
Al se streng poeu sù i pé,
che 'gh tromenten di cai e della gotta,

cont on pæra de scarp curt e striæ
che tanto strengg no liga sù el massé
on fass de fen, ch'al porta via dal præ.



Værj parfumm suævv
el ten adoss, che se n'al fass inscì
partutt d'odor de piægh el morbarævv.
(vv. 243-265)

[T.: *Quel vecchio vuole prendere moglie, ed essendo un goffo ha una gran paura che nessuna lo voglia, per questo procura di sembrar giovane; con un bel parruccone copre la gobba; sbatte le palpebre e gli lacrimano sempre gli occhi, ha le guance grinzose e magre più che un fico secco; eppure si ingegna; si porta in tasca un fazzoletto verdolino per asciugare gli occhi, fa la barba almeno tre volte al giorno, e si lava la faccia con un'acquetta che rende la pelle morbida e pulita. Si comprime poi i piedi, che soffrono di calli e di gotta, con un paio di scarpe corte e striate, che tanto stretto il contadino non lega un fascio di fieno, che porta via dal prato. Si tiene addosso vari profumi soavi, perché, se non facesse così, ammorberebbe dappertutto di odore di piaghe.*]

L'EPOCA D'ORO

Nella pagina accanto, Pietro da Barsegapè, *Sermone*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, ms. AD XIII 48, c. 1v. A fianco, *Varon milanese de la lengua da Milan, e Prissian da' Milan de la parnonzia milanese. Stampà de noùu*, in Milano, per Gio. Iacomo Como libraro, 1606, frontespizio.

INIZIATIVE EDITORIALI

Questo poemetto di Francesca Manzoni è solo una delle tante chicche che si possono trovare nella monumentale antologia della letteratura dialettale milanese, dalle origini all'età presente (più di 1.600 pagine, 32 immagini a colori), con cui ha preso il via l'ambizioso progetto scientifico del Centro Pio Rajna - Centro di studi per la ricerca letteraria, linguistica e filologica, benemerito, tra l'altro, per la "Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante" ("NECOD"). Si tratta di una nuova collana di grande pregio editoriale, dedicata a *Le grandi letterature dialettali d'Italia*: opere «scientificamente divulgative», cioè garantite dal rigore filologico-testuale, linguistico e critico ma strutturate in modo che anche il lettore colto non specialista possa apprezzare gli autori e i testi attraverso i cappelli introduttivi, la traduzione letterale, le note di commento a piè di pagina. Obiettivo del Centro è valorizzare le componenti locali della storia culturale d'Italia per «recuperare al quadro storico della cultura letteraria italiana la fitta tramatura di tradizioni locali, regionali, municipali, che lo distingue, lo nutre, spesso lo vivacizza», sulla scia di un maestro come Carlo Dionisotti (*Geografia e storia della letteratura italiana*, 1949-1951). Tra le grandi letterature europee ed extraeuropee, la letteratura italiana è infatti l'unica a possedere una produzione in dialetto non meno ricca e importante della produzione in lingua: anche se solo pochissimi autori sono entrati nel canone della storia letteraria italiana e nel percorso scolastico; né vengono di solito adeguatamente illustrati il contesto e la tradizione storico-culturale in cui nasce la loro opera dialettale. Ecco allora, a inaugurare la serie, la nostra antologia milanese, ideata insieme ai progetti di celebrazioni per il bicentenario della morte di Carlo Porta (2021) e realizzata con il contributo di una

trentina di studiosi italiani e stranieri: un traguardo significativo, che documenta in due volumi la straordinaria ricchezza di autori, temi e contenuti di una delle più importanti tradizioni letterarie in dialetto, da sempre partecipe delle questioni più vive della cultura italiana, intrecciandosi con la storia civile, politica e socioeconomica. Il primo volume attesta la nascita (XIII secolo) e lo sviluppo degli usi letterari del dialetto, fino alla fioritura settecentesca che costituisce lo sfondo e spiega la nascita della grande poesia portiana; il secondo (dal primo Ottocento a oggi) illustra la letteratura dialettale dell'epoca di Carlo Porta e la successiva tradizione milanese otto-novecentesca, fino alla poesia contemporanea di Franco Loi e di Giancarlo Consonni, dando largo spazio anche al teatro dialettale milanese e uno sguardo alla canzone d'autore novecentesca.

Ma diamo un'occhiata all'interno dell'opera, attraverso le dieci sezioni in cui è strutturata (rinvio per una presentazione più dettagliata al mio saggio introduttivo, pp. XIX-LII). Ecco la poesia didattica di Bonvesin e di Pietro da Barsegapè, prime testimonianze a Milano di una *scripta* letteraria nel «vulgare nostrum»: una lingua ibrida e composita, per un pubblico nuovo, di «comunal uomini», di mercanti e artigiani, che il latino non lo sa ma deve potere comprendere le parole della fede, come il racconto in versi di episodi tratti dal Vecchio e Nuovo testamento del Barsegapè (1273), che non è una semplice storiella invernale per intrattenere o divertire: «Questa non è pançanega d'inverno, / quando vu sté in grande soçorno / e sté a grande asio a pe' del fogo, / cum pere e pome, quando e' leço» [*Questa non è storiella invernale, quando state in grande svago e state in grande agio vicino al fuoco, con pere e mele, quando è comodo*]. Poi a fine Quattrocento, nel clima raffinato e filotosciano

della Milano sforzesca, è documentato l'uso giocoso del milanese, con i sonetti del coltissimo Lancino Curti contro il poeta ufficiale della corte del Moro, l'alexandrino Bernardo Taccone (Toch toch. «Chi tocca?», «Aver, l'e 'r Tacon»). Nel primo Seicento c'è la rivendicazione del primato del dialetto milanese contro il modello del fiorentino letterario, ormai trionfante in tutta la Penisola: il più antico vocabolario milanese-italiano, *Varon milanes de la lengva da Milan* (Milano, per Gio. Giacomo Como libraro, 1606), celebrato dal Porta come manifesto fondativo della tradizione letteraria meneghina («Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin / cinqu omenoni proppi de spallera / gloria del lenguagg noster meneghin»). E c'è Fabio Varese, morto di peste nel 1630, musicista, cantore e poeta, autore *maudit* di *Canzoni* milanesi che evocano con parole crude il mondo dei marginali e delle prostitute, anticipatore di quel filone di poesia dialettale che culminerà con il realismo portiano (Angelo Stella):

A una meretrice che lo aveva abbandonato

Va mò porca in su i forch, va che t'hó intes,
va mò int i magazzin co i tû berton,
che te ne trovarè mai più on cojon
insci dolz com'è stá Fabj Vares.

Va che hó fed da vedètt, no passa on mes,
dré l'Arivescová su quij canton
co 'l pignattin con drent quatter carbon
piena de piûgg, de roгна e malfrances.

Bagassa, ch'accadeva a caragnà



quand te ciavava e di «no me abandona,
car el mè ben, te starò semp in cà?»

Ti te fàvet la sempia e la cojona:
«no so-j la toa Telina e tû el mè pà?»:
la forca che t'impicca, bolgirona.

[T.: *Ma vattene sulle forche, porca, che ti ho capito, vattene nei magazzini con i tuoi lenoni, che non troverai mai più un coglione così dolce, come è stato Fabio Varese. Vattene, che sono sicuro di vederti, prima che passi un mese, dietro l'Arcivescovato, su quei cantoni, con in mano il pignattino con dentro quattro carboni, piena di pidocchi, di roгна e mal francese. Bagascia, che ragione c'era di piangere quando ti fottevo e dire «non abbandonarmi, caro il mio bene, ti starò sempre in casa»? Tu facevi la sciocca e la cogliona: «non sono io la tua Tellina e tu il mio papà?»: la forca che t'impicca, buggerona.]*

Ma la vera svolta per il costituirsi di una tradizione in dialetto è a fine Seicento, con Carlo Maria Maggi: il suo teatro e anche le meno conosciute rime milanesi, qui ampiamente antologizzati, dimostrano che l'uso del milanese non esprime ristrettezza

L'AMABILE CARLIN

Nella pagina accanto: Domenico Balestrieri, *La Gerusalemme liberata travestita in lingua milanese*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, 1772; Giuseppe Longhi, *Ritratto di Carlo Porta*, stampa, 1818, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano, Ri. p. 246-6. Qui sotto, Giovanni Segantini, *Studio per la "Ninetta del Verzee" di Carlo Porta* (1882), inchiostro su carta azzurra, Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano, Au. C 853.

INIZIATIVE EDITORIALI

municipale, ma si pone autorevolmente, anche per temi e contenuti civili, come sperimentazione innovativa contro il gusto estetizzante barocco; e la sua eredità verrà raccolta anche dai protagonisti della nuova cultura illuministica lombarda. L'opera di Carlo Antonio Tanzi si fonda sulla critica sociale e l'impegno morale: le ottave di *Sora i caregadura* e *Sora i Zerimoni* «vanno nella direzione didascalico-riformistica che sarà poi del Parini del *Giorno*» (Renato Martinoni). Fondamentale modello per tutta la generazione successiva è la produzione dialettale di Domenico (*Meneghin*) Balestrieri, su cui farà il suo apprendistato il Porta, che si proclamerà «Lavapiatt del Meneghin ch'è mort» e tradurrà l'*Inferno* dantesco assumendo come modello il travestimento in milanese della *Gerusalemme* tassiana (Felice Milani). Solo pochi sonetti in milanese sono pervenuti di Giuseppe Parini, che fu però il più autorevole difensore della dignità letteraria del dialetto; l'ultimo sonetto (*Madamm, g'halà quaj noeuva de Lion?*), testimonia il clima mutato dagli eventi rivoluzionari francesi e riproduce in chiave satirica le chiacchiere con la modista di una dama milanese: indignata per le notizie delle atrocità rivoluzionarie del 1793, ma subito conquistata da un nuovo cappellino venuto dalla Francia. Oltre alla triade degli Accademici Trasformati celebrata dal Porta, molti altri sono i poeti accolti, come Giuseppe Carpani, di cui è pubblicata una gustosa novità. Si tratta del poemetto inedito *La conscia disturbada* (1786), cioè "l'evirazione impedita", grazie alle monache di un monastero della Berga-

masca, che riescono a impedire al loro fattore di far evirare un figlio per farne un cantante, quando finalmente capiscono che cosa significhi «conscià on fioeu»:

El conscià el vin vœur di guastà el vin bon: el conscià per i fest vœur di batt. El conscià on scarp vœur di mett on taccon. El conscià se dis anch del condì on piatt. El conscià mei se dis del fà i capon.

Questa, dis la Badessa, a div el fatt de tucc sti consciadur me pias pussee.



[T.: *Conciare il vino vuol dire guastare il vino buono: conciare per le feste vuol dire picchiare. Conciare uno strappo vuol dire mettere un rattoppo. Conciare si dice anche del condire un piatto. Il conciare migliore si dice del fare i capponi. «Questa», dice la badessa, «a dirvi il fatto, fra tutte queste conciare mi piace di più».*]

L'argomento della castrazione (*conscia*) dei musici, è «luogo comune nella poesia del Settecento» (basti ricordare l'indignazione di Parini nella levigata ode *La musica*); e dal componimento burlesco, inedito ma forse noto al Porta (Milani), risulta un quadro fortemente anticlericale, connotato anche dalla mescolanza di milanese, italiano e latino.

Diamo uno sguardo anche al secondo tomo, che si apre con l'età del Porta, fitta di autori significativi (come Giuseppe Bossi, Francesco Cherubini, Alessandro Manzoni, Tommaso Grossi) e connotata dalla polemica sulla letteratura dialettale tra Classicisti e Romantici. Del Porta, la cui insuperata



esperienza poetica «si pone come una delle maggiori espressioni del Romanticismo» (Dante Isella) si propone una scelta di quattro sonetti e di tre dei suoi massimi capolavori: le *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, *La Ninetta del Verzee*, *Offerta a Dio (La preghiera)*, poemetti che mostrano il suo «ruolo fondante [...] nell'ambito della civiltà narrativa italiana», «la lucidità nel rappresentare con crudo realismo i rapporti di forza all'interno della società» e le «originali modalità enunciative» (Mauro Novelli). Ma l'antologia vuole documentare anche il panorama ricco e articolato della tradizione dialettale coeva e successiva e il valore esemplare non solo del Porta ma di altri autori importanti: come Tommaso Grossi, che con la novella in versi *La Fuggitiva*, «la prima novella contemporanea della letteratura italiana ottocentesca» (Aurelio Sargenti), ambientata all'epoca della campagna napoleonica in Russia, inaugura la linea patetica-sentimentale in dialetto (del *magon*); e Giovanni Rajberti, che con il poemetto *Marzo 1848*, epopea delle giornate rivoluzionarie, diventa un modello per altri poeti risorgimentali. Tra le tante primizie segnalò Giuseppe Sommariva, che «può essere considerato il fondatore della prosa giornalistico-narrativa in dialetto milanese» (Milani) con il suo romanzo dialettale *I misteri de Milan. Scèn della vita* (1852) dove sono presenti «tematiche relative alla condizione dei poveri, con descrizioni della miseria, dei bassifondi e della malavita di Milano»; e Gino Oggioni, con la raccolta poetica *L'Orghenin del Giulay* (1902), «uno spaccato di vita popolare nella periferia ambrosiana sul crinale fra Otto e Novecento. Ecco alcuni versi di *Musica*

de Verdi ispirati alla morte di una giovane tisica:

L'è morta vers trè òr, pian, pian...

La porta

l'è restada là, averta.

Bianca e magra compagn d'ona luserta...
e la toss, quella toss!...

Pian, pian, l'è morta.

«*Parigi, o cara...*» Ona sira on giovinott
el gh'haa cantaa de sott
a la finestra, al son de la ghitarra.

Pò dass, la sent anmò!

Ehi, portinara!... Che la vegna giò...

Còppet, seccada!... Vegni.

Dal quint pian

se ved giò tutt Milan.

El Domm là, in fond...

Passer che volen via...

Din, don, din, don, din, don... L'avemaria.

(vv. 1-15)

[T.: *Musica di Verdi*. - È morta verso le tre, piano piano... La porta è restata là, aperta. Bianca e magra come una lucertola... e la tosse, quella tosse!... Piano piano, è morta. «Parigi, o cara...» Una sera un giovanotto le ha cantato sotto la fi-

DA FERRAVILLA A TESSA

Qui sotto, fotografia di Edoardo Ferravilla e suo biglietto autografo a Giovanni Barrella, 1912, Associazione Culturale Biblioteca Famiglia Meneghina-Società del Giardino, Milano. Nella pagina accanto, Delio Tessa, *L'è el dì di mort, aлегher! Caporetto 1917*, pagina 7 del manoscritto autografo, marzo-giugno 1919, Archivio Elisabetta Keller, Milano, ed Elisabetta Keller, *Ritratto di Delio Tessa*, pastello su cartone, 1920, Archivio Elisabetta Keller, Milano.

INIZIATIVE EDITORIALI



nestra, al suono della chitarra. Forse, la sente ancora! «Ehi, portinaia!... Venga giù...» «Crepa, seccatore!... Vengo». Dal quinto piano si vede giù tutta Milano. Il Duomo, là in fondo... Passeri che volano via... Din, don, din, don, din, don... L'avemaria.]

Oggioni sembra anticipare la versificazione sperimentale e lo stile polifonico e frammentato del maggiore poeta novecentesco, Delio Tessa, e inevitabile è il collegamento a *La mort della Gussona*, una delle tre poesie qui presenti del canzoniere mondadoriano (*L'è el dì di mort, aлегher!*, 1932)

che dialogano tra loro sul tema della morte (insieme a *La pobbia de cà Colonna* e a *Caporetto 1917*). La vitalità letteraria del dialetto nel Novecento è testimoniata da autori come Luigi Medici, Giovanni Barrella, Emilio Guicciardi, Cesare Mainardi, Emilio Villa; ma nel secondo dopoguerra la prova poetica più intensa e visionaria è quella di Franco Loi, milanese d'adozione, che usa un dialetto "immigrato" di invenzione, ibrido e di forte violenza verbale. Sono antologizzati *Stròlegh* (1975), *Uمبر* (1992), e il «romanzo autobiografico» in versi *L'Angel* (1994). La poesia neodialettale di fine Novecento, reazione al forte regresso del dialetto urbano, e forma espressiva capace di rendere la soggettività e i moti interiori dell'autore rispetto alla lingua, si esprime anche in varietà periferiche: come il milanese rurale di Verderio, legato all'infanzia di Giancarlo Consonni, nato nel 1943, nelle due raccolte *Viridarium* (1987) e *Vûs* (1997). Abbiamo voluto accogliere anche due grandissimi, che non hanno mai scritto opere interamente in dialetto, ma l'hanno usato come ingrediente essenziale del loro plurilinguismo: Carlo Emilio Gadda, con il racconto eponimo de *L'Adalgisa. Disegni milanesi* (1944) contrassegnato dalla continua alternanza e mescolazione tra italiano (e tra lingua letteraria e aulica e lingua d'uso) e dialetto (Clelia Martignoni); e Giovanni Testori con una scena de *L'Amleto* (1972), visionaria e potente riscrittura del dramma scespiriano, in cui forgia «una lingua teatrale radicalmente nuova e di inaudita espressività» (Luca D'Onghia). E il teatro dialettale? Non poteva certo mancare in questa antologia, e un'intera sezione documenta la rinascita e il successo del teatro milanese dopo l'Unità. Ci sono fortunate commedie come *El zio scior* (1869) di Camillo Cima, *El*



Barchett de Boffalora (1870) di Cletto Arrighi, *La luna de mel del sur Pancrazi* (1883) di Edoardo Ferravilla; e c'è anche *Ona famiglia de cillapponi*, l'irresistibile commedia scritta da Carlo Dossi nel 1873

per il Teatro Milanese di Arrighi e mai rappresentata all'epoca. E poi opere di autori attenti alle tematiche sociali, come *L'eredità del Felis* (1891) di Luigi Illica, e il capolavoro di Carlo Bertolazzi *El nost Milan* (1893), che sarà rimesso in scena nel 1955 da Giorgio Strehler; della produzione novecentesca *La lengua de can* (1905), cioè "la cambiale", di Decio Guicciardi; *L'anima travasada* (1929) di Guido Bertini, presa in giro delle credenze dell'epoca legate allo spiritismo; *Il testamento della sciora Ratta* (1962) di Ciro Fontana, trasposizione scenica di *Arabella* di Emilio De Marchi.

Abbiamo voluto offrire, nella sezione conclusiva, anche alcuni assaggi della canzone d'autore. Quattro autori e quattro testi tra i più celebri: *O mia bela Madonina*, di Giovanni D'Anzi, *Ma mi*, di Giorgio Strehler, triestino ma milanese d'adozione, che, interpretato dalla giovane Ornella Vanoni, diventa uno dei pezzi più famosi del filone musicale della "mala" milanese. Filone in cui rientra anche la *Cansun de quand s'eri giuvina e stavi in Luduvica* (1962): scritta da Dario Fo e musicata da Fiorenzo Carpi, è stata resa celebre dalla cantante Milly con il titolo *El me ligera*. Infine proponiamo la struggente *El portava i scarp del tennis*, scritta e musicata da Enzo Jannacci e ripresentata «con vari arrangia-



menti e interpretazioni»; ma nei pezzi di Jannacci più che la musica «fondamentale [...] è il testo, che alterna dialetto e italiano» (Giacomo Della Ferrara). Purtroppo abbiamo dovuto escludere con rammarico, per non sfiorare troppo con il progetto editoriale, altre importanti esperienze, come quella dei Gufi (di cui nel 1965 esce il primo 33 giri, *Milano canta*); quella più recente di gruppi musicali rock e rap che, a partire dagli anni Ottanta e Novanta, utilizzano il dialetto milanese come risorsa espressiva; e quella recentissima dei "nuovi italiani" milanesi, che ricorrono consapevolmente al dialetto come indicatore di identità culturale: «Dam a trà tel disì mi, *parola di Arabi made in Italy*», canta Zanko "il siriano di Milano *MetroCosmoPoliTano*", figlio di immigrati siriani. Chissà se riprenderanno questo tema giovani e attrezzati studiosi come Giacomo Della Ferrara e Jacopo Ferrari, ce lo auguriamo davvero.

Silvia Morgana