

Dottorato di ricerca in Filologia  
Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

---

Tesi di dottorato  
Ciclo XXXII (2017-2020)

Modalità e tecniche di trasmissione attraverso la  
rete di saperi connessi al patrimonio culturale,  
con specifica attenzione alla letteratura in  
napoletano dal secolo XVI al secolo XX

Candidato: Dott. Salvatore Iacolare

Tutor: Prof. Nicola De Blasi  
Co-tutor: Prof. Francesco Montuori

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Dipartimento di Studi Umanistici  
2020



## Indice

Introduzione .....	6
1. Per un'antologia dialettale napoletana in rète. Considerazioni preliminari .....	9
1.1. L'inattendibilità della rete e la democratizzazione delle competenze .....	9
1.2. Il dialetto è di chi lo parla? Casi di disinformazione in rete .....	26
1.3. Scrivere per il web: necessità e accorgimenti.....	47
2. Antologia: nomen omen? .....	62
2.1 Per una precisazione della semantica di 'antologia' .....	62
2.1.1. Dizionari dell'uso.....	62
2.1.2. Dizionari storici .....	71
2.2. Sinonimie parziali.....	79
2.2.1. Una questione etimologica: il più bel fior ne coglie .....	83
2.2.1.1. "Fiore" .....	83
2.2.1.2. "Fioretto" .....	94
2.2.1.3. "Ghirlanda" .....	103
2.2.1.4. "Florilegio" .....	107
2.2.1.5. "Spicilegio" .....	116
2.2.2. Composti (in)digesti.....	121
2.2.2.1. "Zibaldone" .....	121
2.2.2.2. "Centone" .....	126
2.2.2.3. "Compendio" .....	130
2.2.3. Cultismi .....	135
2.2.3.1. "Miscellanea" .....	135
2.2.3.2. "Silloge" .....	141
2.2.3.3. "Crestomazia" .....	145

2.2.4. Gli iperonimi .....	149
3. Prove di storia del genere antologico.....	156
3.1. Dalle sillogi premeleagree all' <i>Antologia Palatina</i> .....	157
3.2. La forma antologica a Roma: tra le raccolte di <i>excerpta</i> e l' <i>Anthologia Latina</i> ...	174
3.3. Dalla poesia tardolatina alla lirica trobadorica: morfologie macrotestuali .....	189
3.3.1. Le grandi raccolte liriche del medioevo latino: <i>Carmina Cantabrigiensia</i> e <i>Carmina Burana</i> .....	189
3.3.2. La classificazione di Gröber e le tipologie di raccolta provenzali.....	196
3.4. I <i>canzonieri delle origini</i> : la codificazione antologica della letteratura italiana.....	206
3.4.1. Un codice problematico: ms. Banco rari 217 .....	208
3.4.2. Il canone guittoniano: ms. Laurenziano Redi 9 .....	214
3.4.3. Una storia della lirica italiana delle origini: ms. Vaticano Latino 3793.....	222
3.4.4. Oltre il fascicolo: ms. Chig. L VIII 305 .....	230
3.5. Da e verso Dante: canonizzazioni tra Quattro e Cinquecento.....	238
3.5.1. Tra «laudabile desiderio nascoso» e politica culturale: la <i>Raccolta aragonese</i> ...	238
3.5.2. Dal manoscritto alla stampa: la Giuntina del 1527.....	244
3.6. Variazioni sul tema antologico nel primo Settecento .....	254
3.6.1. «Crescimenti» e «decrecimenti»: <i>L'istoria della volgar poesia</i> del 1698.....	255
3.6.2. «Fantasia», «Estro» e «Giudizio»: la <i>Perfetta poesia</i> di Muratori.....	260
3.6.3. Cristallizzazioni antologiche: la <i>Scelta di sonetti</i> di Gobbi e Manfredi.....	264
3.7. Due casi d'antologie d'autore ottocentesche: Foscolo, Leopardi.....	269
3.7.1. Per una storia del sonetto: l'esule dono di Foscolo.....	270
3.7.2. Una lingua per gli studenti: la <i>Crestomazia italiana</i> di Leopardi.....	279
3.8. L'antologia come «mappa»: XX e XXI secolo tra lingua e dialetto .....	300
3.8.1. Parola al critico: l'antologia italiana durante e dopo il Novecento .....	305
3.8.2. Tra panorami e retrospettive: le antologie dialettali novecentesche .....	329
4. Letteratura napoletana “mediata” .....	350
4.1. Uno sguardo d'insieme.....	350

4.2. La Collezione Porcelli .....	354
4.2.1. Dal modello alla realizzazione: evoluzione diacronica della <i>Collezione</i> .....	364
4.2.2. Una possibile “fonte” per la <i>Collezione</i> : il trattato di Galiani .....	369
4.2.3. La <i>Collezione</i> in abito novecentesco: la collana di <i>Testi dialettali napoletani</i> .....	378
4.3. La proposta di un modello: il lavoro di Quondam.....	389
4.4. Descrizione delle antologie napoletane del Novecento .....	395
4.4.1. <i>I poeti napoletani</i> di Alberto Consiglio .....	395
4.4.2. <i>Dal Seicento ad oggi</i> : la proposta di De Mura.....	405
4.4.3. La storia della <i>Poesia dialettale</i> napoletana di Enrico Malato .....	414
4.4.4. Dalla radio al testo: <i>Un secolo d'oro</i> di Giovanni Sarno.....	422
4.4.5. <i>È sempre poesia</i> : uno sguardo alla poesia di fine millennio .....	424
4.4.6. Un nuovo approccio manualistico: la <i>Letteratura dialettale napoletana</i> di Francesco D'Ascoli.....	427
4.4.7. Dal tema all'autore: le operazioni antologiche di Salvatore Palomba.....	439
4.4.8. L'evoluzione neodialettale: <i>Il pane e la rosa</i> di Achille Serrao .....	446
4.4.9. Un primo, breve, bilancio riassuntivo .....	452
4.5. Rilevazione quantitativa macroscopica.....	455
4.6. Verifica degli autori.....	460
5. Proposte per una nuova antologia dialettale napoletana .....	478
5.1. Il prodotto cartaceo .....	478
5.1.1. Velardiniello (XVI-XVII secolo) .....	485
5.1.2. Giulio Cesare Cortese (Napoli, 1573-1622?) .....	497
5.1.3. Giambattista Basile (Napoli, 1570/1572 - Giugliano, 1632) .....	518
5.1.4. Felippo Sgruttendio de Scafato (XVI-XVII secolo).....	546
5.1.5. Pompeo Sarnelli (Polignano, 1649 - Bisceglie, 1724).....	567
5.1.6. Andrea Perrucci (Palermo, 1651 - Napoli, 1704).....	581
5.1.7. Nicolò Lombardo (XVII-XVIII secolo) .....	593
5.1.8. Nicola Capasso (Grumo Nevano, 1671 - Napoli, 1745) .....	604



5.1.9. Nicola Corvo (XVIII secolo).....	618
5.1.10. Francesco Oliva (Napoli, 1669 - <i>post</i> 1727).....	626
5.1.11. Raffaele Sacco (Feroletto Piano, 1792 - Napoli, 1872).....	638
5.1.12. Giovanni Capurro (Napoli, 1859-1920).....	647
5.1.13. Roberto Bracco (Napoli, 1861 - Sorrento, 1943).....	661
5.1.14. Salvatore Di Giacomo (Napoli, 1860-1934).....	674
5.1.15. Ferdinando Russo (Napoli, 1866-1927).....	702
5.1.16. Libero Bovio (Napoli, 1883-1942).....	726
5.1.17. Rocco Galdieri (Napoli, 1877-1923).....	737
5.1.18. Raffaele Viviani (Castellammare di Stabia, 1888 – Napoli, 1950).....	753
5.1.19. Eduardo De Filippo (Napoli, 1900 - Roma, 1984).....	776
5.1.20. Salvatore Palomba (Napoli, 1933).....	794
5.1.21. Raffaele Pisani (Afragola, 1941).....	805
5.2. Il prodotto digitale.....	819
 Appendice.....	 829
Tabulazione dei testi delle antologie.....	829
 Bibliografia.....	 870

## Introduzione

La tesi di dottorato *Modalità e tecniche di trasmissione attraverso la rete di saperi connessi al patrimonio culturale, con specifica attenzione alla letteratura in napoletano dal secolo XVI al secolo XX* nasce come progetto di ricerca approvato e finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca nell'ambito dei «Dottorati innovativi con caratterizzazione industriale», a loro volta inseriti nel Programma Operativo Nazionale «Ricerca e Innovazione 2014-2020» (Cup: E66J17000250006).

Il lavoro nella sua integrità ambisce a indagare aspetti diversi ma allo stesso modo intrinsecamente connessi al tema della *trasmissione*: da un lato l'antologia, ingranaggio macrotestuale dall'insita connotazione storicizzante canonicamente deputato alla tradizione di testi; dall'altro la formalizzazione di tecniche per la diffusione di contenuti connessi al patrimonio culturale attraverso la rete.

Muovendo dal generale al particolare, secondo un procedimento deduttivo che si dettaglierà oltre, la tesi mira a saturare entrambe le istanze in maniera progressiva, giungendo ad identificare come proprio specifico referente l'antologia della letteratura dialettale napoletana. Per questo individuato campione, sulla scorta delle criticità rilevate nello studio della tradizione strutturale e interpretativa, si propone un'ipotesi di lavoro valutata nell'ottica di una possibile fruizione “bi-mediale”: l'allestimento di un'antologia cartacea e digitale, che valorizzi entrambe le direttrici sondate nell'ambito della ricerca.

Il capitolo *I. Per un'antologia dialettale napoletana in rete. Considerazioni preliminari*, approfondisce il panorama della rete tanto nei suoi problemi ontologici quanto in quelli empirici. Si propongono dapprima delle riflessioni sull'indebolimento epistemico legato al *medium* digitale, provando a ragionare sulla disintermediazione del sapere, sulla delegittimazione delle competenze degli esperti, sull'incapacità critica degli utenti, *et similia*, per poi successivamente verificare per via empirica la sedimentazione di notizie inattendibili, cercando gli archetipi digitali di alcune *bufale* variamente connesse al tema del dialetto napoletano. Il *medium* digitale è poi affrontato da un'altra prospettiva: quella, cioè, della difficoltà di generare contenuti capaci di mantenere inalterata la concentrazione dell'utente. A questo proposito, si presentano una *pars destruens*, nella quale sono passati in rassegna i principali problemi evidenziati nella bibliografia scientifica in merito, e una *pars costruens*, dove sono invece riuniti e discussi i vari correttivi prescritti dagli specialisti del settore.

La riflessione si sposta, quindi, sull'antologia, oggetto scandagliato nei successivi capitoli secondo diverse angolature e con un crescente grado di specificità, parallelo all'approssimarsi verso il privilegiato obiettivo di studio.

In *II. Antologia. Nomen omen?* l'indagine sullo strumento antologico viene svolta da una prospettiva principalmente lessicografica, per così dire esterna ad esso. In prima battuta si presenta uno studio a ritroso delle evoluzioni storico-semantiche del lemma "antologia", dapprima verificandone le attuali accezioni presenti nei vocabolari dell'uso e in diversi *corpora* dell'italiano parlato e scritto contemporaneo, e poi ricostruendone in diacronia le progressive specificazioni di senso testimoniate dai vocabolari storici. Successivamente, invece, si offre un tentativo di mappatura delle microvariazioni semantiche esistenti tra i suoi supposti sinonimi: partendo da un *corpus* di dizionari di sinonimi e contrari sono stati estratti una serie di lemmi – quali per esempio "crestomazia", "silloge", "florilegio" – che sono poi stati organizzati in famiglie semantiche e approfonditi singolarmente. Ciò ha consentito di rendere conto dello statuto sostanzialmente autonomo di ciascuno di questi, sconfessandone la sinonimia totale con "antologia" talvolta proposta dai vocabolari, e ha inoltre permesso di retrodatarne alcune prime attestazioni all'interno del lessico italiano.

*III. Prove di storia del genere antologico* propone una prospettiva di ricerca sull'oggetto 'antologia' ribaltata, provando a desumerne le caratteristiche e le peculiarità attraverso dei campioni macrotestuali empirici prelevati lungo la sua estesissima tradizione. Al fine di valutare le continuità e le discontinuità concettuali e morfologiche esibite dall'antologia è stato preso in considerazione un ampio arco cronologico a partire dalle sue più antiche testimonianze, che pur con la sua inevitabile eterogeneità ha consentito di riflettere su diverse dinamiche evolutive, come ad esempio i mutamenti del paratesto o quelli del sistema d'ordinamento. In particolare, la trattazione si dipana per punti ritenuti focali e dunque selezionati all'interno dell'altrimenti sconfinata diacronia: muovendo dallo spazio antologico nell'età classica, infatti, la digressione giunge fino alle antologie novecentesche e in particolare a quelle dialettali, che svolgono qui un fondamentale ruolo di cerniera nello sviluppo argomentativo.

Con il capitolo *IV. Letteratura napoletana 'mediata'* si completa il percorso di specificità progressiva: dall'intangibilità delle definizioni dei vocabolari attraverso la genericità dei campioni empirici, si giunge qui al referente specifico della ricerca, vale a dire le antologie della poesia dialettale napoletana. Alla trattazione del ruolo privilegiato dell'antologia dialettale come viatico per la conoscenza dei poeti in esso contenuti, segue innanzitutto un affondo sulla settecentesca operazione della *Collezione Porcelli*, prima canonizzazione *de facto* della produzione in dialetto napoletano. In particolare, si offre un confronto della *Collezione* sia con il suo piano originale rinvenuto in un catalogo, sia con la collana *Testi dialettali napoletani*, un suo ampliamento novecentesco; la comparazione si rivela funzionale alla emersione di una solidità del canone dialettale napoletano, che si palesa passibile di ben poche variazioni in diacronia.

Successivamente è dedicato ampio spazio alla descrizione di dodici antologie novecentesche di poesia dialettale napoletana accomunate dall'intenzione di stabilire un canone in sincronia o in diacronia. Intabulando in griglie analitiche i dati al contempo testuali e strutturali trasmessi dalle raccolte prese in esame è stato possibile sistematizzare e razionalizzare tanto le diverse impostazioni storico-letterarie dei singoli curatori, e quindi il panorama letterario dialettale che attraverso i loro prodotti antologici questi intendevano restituire o promuovere, quanto le peculiarità e/o le criticità morfologiche e prospettiche di ciascuna antologia.

L'ultimo capitolo, *V. Proposte per una nuova antologia dialettale napoletana*, termina e chiude infine il percorso ad anello inaugurato nel primo: dopo aver determinato l'oggetto antologico nelle sue generalità e nelle sue specificità e averne evidenziato le più significative lacune strutturali nella tradizione macrotestuale indagata, si propongono due possibili evoluzioni, intese come complementari, della 'antologia della letteratura dialettale napoletana'. Da un canto si intende offrire un saggio di antologia fedele alla morfologia tradizionale, *Il prodotto cartaceo*, costruito su un canone ristretto e programmaticamente parziale; l'operazione, mettendo a frutto le varie ricognizioni precedenti, tenta di rimediare alle due principali carenze delle antologie della letteratura napoletana: l'assenza di valide note esegetiche ai testi e la debolezza dei cappelli introduttivi. Dall'altro, invece, si presenta l'esito delle riflessioni maturate rispettivamente alle modalità più efficaci di comunicazione in rete, il cui risultato, posto in dialogo con quanto rilevato durante la ricerca, è un'ipotesi di trasposizione digitale della medesima antologia: un portale web, cioè, allestito in seno al «dottorato innovativo», che però finisce col mutare adeguandosi e assecondando le differenze comportate dal diverso *medium*.

In conclusione, pare doveroso ricordare che il lavoro ha potuto giovare dei diversi ma in egual modo importanti apporti dell'internazionalità e intersettorialità promossi dai «Dottorati innovativi con caratterizzazione industriale», perseguiti tramite un periodo di formazione all'estero di dodici mesi, condotto presso il Centro di Dialettologia e Etnografia di Bellinzona (Ch), e un tirocinio di sei mesi presso un'impresa, la casa editrice Salerno di Roma.

S. I.

## 1. Per un'antologia dialettale napoletana in rete. Considerazioni preliminari

### 1.1. L'inattendibilità della rete e la democratizzazione delle competenze

In un saggio abbastanza recente, pubblicato nel 2017, Franca D'Agostini ha tentato di conferire una trattazione adeguata, dal punto di vista prettamente filosofico, alla questione dei «diritti aletici», provando cioè a individuare e circoscrivere le diverse componenti di ciò che può essere genericamente definito come «diritto alla verità». L'indagine, in particolare, nasceva dal tentativo di colmare una lacuna ontologica: secondo la studiosa, infatti, il dibattito scientifico intorno alla verità (intesa come bene giuridico e politico) era stato da prassi ancorato al secondo elemento della dittologia *diritti e doveri*, limitandosi pertanto a evidenziare, in maniera quasi prescrittiva, i valori da perseguire per una maggiore tutela del dato epistemico, ossia trasparenza, sincerità, correttezza informativa, chiarezza.

Muovendo quindi da questa considerazione, D'Agostini ha isolato sei diversi diritti aletici in «tre aree in cui il bene verità si rivela essere un bene socialmente importante: l'area dell'informazione, l'area della scienza e della conoscenza condivisa, l'area della cultura».<sup>1</sup> Tali diritti, definiti «progressivamente correttivi» in quanto tesi a correggersi e limitarsi l'uno con gli altri, sono schematizzati nella seguente tabella:

DIRITTI ALETICI	
1.	Essere informati in modo veridico
2.	Essere nelle condizioni di giudicare e cercare la verità
3.	Essere riconosciuti come fonti affidabili di verità
4.	Disporre di autorità aletiche affidabili
5.	Vivere in una società che favorisca e salvaguardi l'acquisizione della verità
6.	Vivere in una cultura (e una società) in cui è riconosciuta l'importanza della verità (in positivo e in negativo) per la vita privata e pubblica degli agenti sociali.

Tab. 1

La verità dovrebbe costituire dunque un bene personale, condiviso e sociale: ciascun essere umano dovrebbe avere garantite la trasparenza dell'informazione e l'acquisizione dei mezzi critici per valutarne la veridicità; ciascuno, in quanto potenziale

---

<sup>1</sup> F. D'AGOSTINI, *Diritti aletici*, in «Biblioteca della libertà», 218 2017, pp. 5-42, a p. 14.

agente epistemico dovrebbe godere del medesimo credito;<sup>2</sup> ciascuno dovrebbe poter riuscire a discriminare un diverso gradiente d'autorevolezza; ciascuno dovrebbe avere infine diritto a una società che lo tuteli dalla disinformazione poggiando consapevolmente le proprie fondamenta sul diritto alla verità.

La trattazione della studiosa, che proseguiva addentrandosi in ciascuno dei temi appena citati, si inseriva all'epoca in un dibattito piuttosto acceso sul concetto stesso di verità. Pubblicata al termine del primo quadrimestre del 2017, infatti, questa seguiva di pochi mesi l'elezione di “*post-truth*” a “*Word of the Year*” da parte degli *Oxford dictionaries*,<sup>3</sup> un lessema, cioè (dal valore aggettivale),<sup>4</sup> che nonostante non si palesasse come neologismo coniato nel 2016,<sup>5</sup> ottenne il premio per l'essere divenuto in quell'anno «viralmente comune». <sup>6</sup> E d'altronde, alla lettura del significato proposto per *post-truth*, ovvero ‘relativo a, o che denota, circostanze nelle quali fatti obiettivi sono meno influenti nell'orientare la pubblica opinione che gli appelli all'emotività e le convinzioni personali’, ben si comprende la stringente correlazione di questo alla narrazione degli avvenimenti storici più sorprendenti e rilevanti dell'annata in questione, come il referendum per la Brexit e le elezioni politiche americane vinte da Donald Trump.<sup>7</sup>

A testimonianza della progressiva diffusione e sedimentazione dell'espressione già negli ultimi mesi del 2016, il 26 novembre di quell'anno Marco Biffi ha pubblicato, sulla pagina web dell'Accademia della Crusca deputata alla consulenza linguistica, un

---

<sup>2</sup> «Gli individui che tipicamente soffrono o possono soffrire una condizione di ingiustizia testimoniale sono di solito gli afroamericani, le donne, anche i poveri, gli stranieri, gli immigrati» (ivi, p. 18).

<sup>3</sup> URL: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>.

<sup>4</sup> In italiano, invece, come ha scritto Marco Biffi, il calco “post-verità” è stato usato «fin dalle prime attestazioni sia con valore di aggettivo sia come sostantivo, proprio per le peculiari trasformazioni funzionali all'adattamento: i sintagmi inglesi in cui [*post truth*] si ritrova più facilmente (*post-truth politics, post-truth society, post-truth era*) favoriscono infatti, per le regole morfologiche italiane, il trapasso al sostantivo». (M. BIFFI, *Viviamo nell'epoca della 'post-verità'?*, in «Italiano digitale», 1/2 2017, pp. 72-75).

<sup>5</sup> La prima attestazione documentata di “*post-truth*” è infatti in S. TESICH, *The Watergate Syndrome. A Government of Lies*, in «The Nation», 254/1 1992, pp. 12-14. Sul blog letterario *Doppiozero*, inoltre, Mario Pireddu ha rivelato che da una ricerca effettuata usando *Ngram Viewer* (tool di Google che consente di rilevare la frequenza di una parola all'interno del corposo patrimonio librario digitalizzato dall'azienda) si evince «che il termine compare già dal 1988» (M. PIREDDU, *Storia naturale della post-verità*, 1 dicembre 2016, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/storia-naturale-della-post-verita>). Dopo un'ulteriore indagine, tuttavia, non si hanno tracce di tale occorrenza.

<sup>6</sup> M. BIFFI, *Viviamo nell'epoca della 'post-verità'?*, cit., p. 73. La frequenza d'uso della parola, d'altronde, è aumentata nel 2016 – stando ancora a Biffi – del 2000% rispetto all'anno precedente.

<sup>7</sup> Sul tema: M. ADINOLFI, *Hanno tutti ragione? Post-verità, 'fake news', 'big data' e democrazia*, Roma, Salerno Editrice, 2019; G. COSENTINO, *L'era della post-verità. Media e populismo dalla Brexit a Trump*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2017; L. DELL'OSSO-L. CONTI, *La verità sulla menzogna. Dalle origini alla post-verità*, Pisa, ETS, 2017; M. FERRARIS, *Postverità e altri enigmi*, Bologna, il Mulino, 2017; A. LORUSSO, *Postverità. Fra reality tv, social media e storytelling*, Bari, Laterza, 2018; D. SALZANO-A. NAPOLI-M. TIRINO, *Molto rumore per nulla: post-verità, fake news e determinismo tecnologico*, in «Sociologia», 11 2017, pp. 145-148.

approfondimento sul lessema e sul suo calco italiano “post-verità”. L’indagine, oltre che sulla specificità del prefisso “post-” (da intendere come ‘oltre’ piuttosto che come ‘dopo’), insisteva fortemente sul ruolo della rete, individuata quale decisivo fattore di cambiamento per il raggiungimento di una condizione “post-fattuale” della società:

Si discute molto sul fatto che in fondo non si tratti di un fenomeno nuovo: da sempre nelle campagne politiche lo screditamento dell’avversario con false notizie è uno strumento largamente impiegato, e la propaganda di regime da un certo punto di vista è una post-verità; dall’antichità a oggi molteplici sono poi gli esempi, anche al di fuori della politica, in cui l’emotività e le convinzioni personali hanno finito per prendere il sopravvento sui dati oggettivi. [...] Le caratteristiche e le dimensioni assunte dal fenomeno ai nostri giorni sono però diverse e ci sono alcuni fattori che in particolare devono essere sottolineati, tutti legati alla rete: la globalità, la capillarità, la velocità virale della diffusione delle varie post-verità; e poi la generalità e genericità degli attori che possono alimentarle, spesso con una propaganda nascosta e inaspettata che può provenire da pseudo-istituti di ricerca, da esperti improvvisati. E se tutto questo riguarda la produzione della post-verità, non meno preoccupante è l’analisi della sua ricezione: perché c’è una complicità molto forte da parte di chi “subisce” il dato emotivamente accattivante o di parte, visto che il dato è quasi sempre facilmente verificabile con mezzi endogeni, facilmente accessibili attraverso la stessa rete. [...] La rete ha senza dubbio delineato i connotati fondamentali di questa dimensione “oltre la verità”. ‘Oltre’ è il significato che qui sembra assumere il prefisso *post-* (invece del consueto ‘dopo’): si tratta cioè di un ‘dopo la verità’ che non ha niente a che fare con la cronologia, ma che sottolinea il superamento della verità fino al punto di determinarne la perdita di importanza. E, analizzando le modalità in cui il superamento si concretizza di volta in volta, colpisce la vocazione profetica che la parola nasconde tra le sue lettere: la post-verità, infatti, spesso finisce per scivolare nella “verità dei post”.<sup>8</sup>

Che la rete si collochi alla base della ridefinizione del paradigma interpretativo dell’informazione, è una realtà d’altronde più volte sottolineata: Katharine Viner ha scritto che «*technology disrupted the truth*»;<sup>9</sup> Flavio Pintarelli ha evidenziato come il web abbia causato una «ridefinizione della gerarchia del sapere»;<sup>10</sup> Vera Gheno ha rilevato quanto tutta la comunicazione mediata dal computer (CMC) si presti, «proprio perché *mediata*, al *falso*»;<sup>11</sup> Tom Nichols ha individuato in internet la fonte e il catalizzatore

---

<sup>8</sup> M. BIFFI, *Viviamo nell’epoca della ‘post-verità’?*, cit., p. 73.

<sup>9</sup> ‘La tecnologia ha disordinato la realtà’ (K. VINER, *How technology disrupted the truth*, 12 luglio 2016, URL: <https://www.theguardian.com/media/2016/jul/12/how-technology-disrupted-the-truth>).

<sup>10</sup> F. PINTARELLI, *Fatti non foste, ma solo interpretazioni*, 3 ottobre 2016, URL: <http://www.prismomag.com/fatti-interpretazioni-verita/>.

<sup>11</sup> V. GHENO, *Fenologia di un ‘fake’*. *Riflessioni sull’uso del dialetto napoletano per dare vita, in rete, a un personaggio di fantasia*, in *Dialetto parlato scritto trasmesso*, a cura di G. MARCATO, Padova, CLEUP, 2015, pp. 275-83, alle pp. 275-76.

«dell'epidemia di disinformazione» contemporanea;<sup>12</sup> Massimo Prada ha focalizzato l'attenzione sui nuovi media, rimarcando come questi costituiscano «l'ambiente ideale per la diffusione di notizie false, manipolate o tendenziose, che possono giungere a creare, in alcune circostanze, una percezione distorta del mondo»;<sup>13</sup> Nicola De Blasi ha sottolineato il ruolo della rete nella diffusione dei luoghi comuni, alla cui viralità essa «conferisce apparente autorevolezza»;<sup>14</sup> Massimo Palermo ha notato come internet fornisca «l'humus per la proliferazione di ambienti di comunicazione che incoraggiano a saltare la mediazione» di fonti autorevoli e riconosciute;<sup>15</sup> Gherardo Bortolotti ha riflettuto sul livellamento qualitativo dei contenuti nel web a partire dal concetto di *user generated content* (UGC):

Con il passaggio alla rete [...] la quantità di prodotti richiesta è talmente smisurata che si è allargata la base dei produttori riconosciuti, introducendo nel ciclo di produzione anche il cosiddetto contenuto generato dall'utente, ovvero i prodotti di chi, fino a ieri, componeva il pubblico, l'oggetto e il bersaglio della produzione, dando luogo a una specie di paradossale ribaltamento. [...] La più significativa [conseguenza] è sicuramente la validità semi-automatica dei contenuti stessi: una volta superato anche il parametro dell'innovazione, della novità, la sola irriducibile presenza on line è sufficiente a dare loro uno statuto riconosciuto nel proprio circuito di distribuzione. I contenuti on line, cioè, non sono validi perché prodotti da qualche soggetto legittimato oppure perché hanno caratteristiche formali specifiche ma, fondamentalmente, perché rispondono ai bisogni dell'accumulo, perché la vocazione di archivio universale della rete li riconosce come elementi necessari al proprio patrimonio documentario.<sup>16</sup>

E nonostante qualche studioso, come Mario Pireddu, si sia tenuto su posizioni meno radicali, ritenendo la rete responsabile non della divulgazione di informazioni inattendibili ma soltanto dell'esponenzialmente aumentata circolazione delle notizie stesse,<sup>17</sup> l'elenco di coloro che hanno associato il *medium* web a un drastico calo della

---

<sup>12</sup> T. NICHOLS, *La conoscenza e i suoi nemici. L'era dell'incompetenza e i rischi per la democrazia*, Roma, GEDI, 2019<sup>2</sup>, p. 28 (trad. it. di T. NICHOLS, *The death of expertise. The campaign against established knowledge and why it matters*, Oxford, Oxford University Press, 2017).

<sup>13</sup> M. PRADA, *Dalla disinformazione all'oltre-verità. Informazione e condivisione: cambiano i mezzi, cambiano le notizie?*, in *L'italiano e la rete, le reti per l'italiano*, a cura di G. PATOTA-F. ROSSI, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, pp. 176-87, a p. 177.

<sup>14</sup> N. DE BLASI, *Il dialetto nell'Italia unita. Storia, fortune e luoghi comuni*, Roma, Carocci, 2019, p. 10.

<sup>15</sup> M. PALERMO, *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*, Roma, Carocci, 2017, p. 43.

<sup>16</sup> G. BORTOLOTTI, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in «Nuova prosa», 64 2014, pp. 77-146, alle pp. 91 e sgg. L'articolo è disponibile integralmente sul sito della casa editrice LietoColle: <https://www.lietocolle.com/2016/05/oltre-il-pubblico-la-letteratura-e-il-passaggio-alla-rete-di-gherardo-bortolotti/>.

<sup>17</sup> Il problema, secondo Pireddu, sarebbe infatti per lo più di natura culturale: «Chi oggi lamenta un ingresso nella *post-truth politics* compie un'operazione evidentemente nostalgica di revisionismo storico, attribuendo agli ecosistemi informativi precedenti la capacità di garantire un maggior grado di verità



qualità della comunicazione, oltre che a un impatto cognitivo dalle conseguenze apocalittiche,<sup>18</sup> potrebbe continuare agevolmente.<sup>19</sup> La prospettiva tecnofobica, quantomeno sul versante legato alla veridicità dell'informazione, è difatti quella maggioritaria e la letteratura scientifica, registrata l'irreversibilità del fenomeno, sta in parte (lentamente) manifestando l'intenzione di un approccio "sanatorio", proponendo in rete contenuti dal certificato *standard* qualitativo e prospettando misure didattiche di intervento.<sup>20</sup>

D'altronde, la varietà di fenomeni ritenuti responsabili della bassa qualità informativa dei contenuti digitali emerge nella sua eterogeneità dalla rassegna di citazioni proposte poco sopra. Le riflessioni di Prada e Gheno, per esempio (il primo ha individuato nei nuovi media «l'ambiente ideale per la diffusione di notizie false, manipolate o tendenziose», la seconda ha attribuito alla CMC un'intrinseca tendenza al falso

---

diffusa, e a quello attuale la sola propagazione delle notizie false. Il fatto è però che – così come accadde per la stampa e in generale per la democratizzazione di altri media – ad aumentare oggi è l'intero spettro delle possibilità comunicative. [...] La quantità di notizie "vere" e verificate, fondate sui fatti, sulla scienza e sul *debunking* oggi disponibile era impensabile solo pochi anni fa. [...] Ecco perché, in conclusione, il problema come sempre non è solo tecnologico ma anche culturale: la quantità di dati che viene prodotta e diffusa influenza e influenzerà sempre più la qualità delle nostre relazioni e delle visioni del mondo che creiamo continuamente. "Troppe cose da conoscere in troppo poco tempo", scriveva David Weinberger qualche anno fa, ricordando che questa sensazione accompagna l'uomo sin dall'antichità ma sembra essersi ingigantita a dismisura con l'arrivo di Internet. Quel che più manca è allora un'educazione all'uso e alla gestione più consapevole di dati e informazioni: se abbiamo un problema lo abbiamo con l'uso del senso critico più che con la tecnologia, ed è un problema che abbiamo sempre avuto» (M. PIREDDU, *Storia naturale della post-verità*, cit.).

<sup>18</sup> Si citano a titolo esemplificativo i lavori di Manfred Spitzer e Nicholas Carr: M. SPITZER, *Digitale Demenz: Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*, München, Droemer, 2012; N. CARR, *The Shallows: what the internet is doing to our brain*, New York-London, Norton&Co., 2010.

<sup>19</sup> L'utilizzo della rete come canale di informazione primario ha inoltre avuto conseguenze anche sui canonici organi deputati alla diffusione del sapere. Ad esempio, ancora Flavio Pintarelli ha scritto che «l'ampio accesso a piattaforme di produzione e distribuzione di informazioni garantito dalle tecnologie digitali ha favorito il proliferare di fonti alternative alle solite cattedrali dell'informazione; fonti che spesso hanno costruito un rapporto con il pubblico partendo dalla critica del giornalismo istituzionale [...] e sfruttando certe sue oggettive debolezze, su tutte autoreferenzialità e mancanza di trasparenza». Così facendo, tuttavia, l'*infotainment* è diventato «il genere dominante, riducendo lo spazio per le notizie e minando la credibilità del giornalismo come istituzione all'interno dello spazio democratico» (F. PINTARELLI, *Il giornalismo in gioco*, 10 ottobre 2016, URL: <http://www.prismomag.com/newsgames-giornalismo/>). Sul tema: M. LOPORCARO, *Cattive notizie. La retorica senza lumi dei mass media italiani*, Milano, Feltrinelli, 2011; P. MURIALDI, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazette a Internet*, Bologna, il Mulino, 2014; S. SPLENDORE, *Giornalismo ibrido. Come cambia la cultura giornalistica italiana*, Roma, Carocci, 2017.

<sup>20</sup> Cfr. ad esempio M. TAVOSANIS, *L'italiano del web*, Roma, Carocci, 2011; M. PALERMO, *Italiano scritto 2.0*, cit.; R. CASATI, *Contro il colonialismo digitale. Istruzioni per continuare a leggere*, Bari, Laterza, 2014; V. GHENO, *Le parole sono importanti: ecco i segreti di un linguista che tornano utili a tutti*, 22 maggio 2019, URL: <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/le-parole-sono-importanti-ecco-i-segreti-di-un-linguista-che-tornano-utili-a-tutti/>.

«proprio perché *mediata*»), convergono chiaramente sull'esistenza di una predisposizione del *medium* all'indebolimento epistemico. Ma soltanto incrociando questo dato, per così dire, sostratico, con «l'equivalenza dei contenuti» della quale parla Bortolotti (causa della ben più grave «validità degli utenti che li producono»),<sup>21</sup> appare possibile sintetizzare e interpretare efficientemente i meccanismi sottostanti al fenomeno delle cosiddette *fake news*.<sup>22</sup> Se la *post-truth*, intesa nel suo valore sostantivale, costituisce infatti una sorta di *langue* dell'appiattimento aletico, vale a dire un sistema, un cronotopo culturale, entro il quale l'uomo ha cessato di considerare la verità un valore fondante ed ha ridimensionato il proprio diritto a un'informazione attendibile, la *fake news* si

---

<sup>21</sup> «Dalla validità semiautomatica dei contenuti, figlia dell'accumulo anodino degli stessi, deriva anche la validazione degli utenti che li producono. È questa l'altra conseguenza particolarmente significativa a cui il passaggio alla rete dà luogo ed è questo il senso proprio del superamento del pubblico che l'impiego degli UGC comporta. Gli utenti accedono, in quanto operatori, ad una modalità attiva di partecipazione ai circuiti mediatici e culturali e sono riconosciuti nel loro ruolo di produttori di discorso senza bisogno di alcun meccanismo di selezione. La loro legittimazione è in funzione della semplice connessione alla rete e alle sue piattaforme di produzione e di scambio. Va ribadito che questo passaggio non è una mera forma di ipertrofia ma compone il tratto specifico, e del tutto coerente, di una logica culturale che vede nell'accumulo dei contenuti la propria priorità, anzi: la propria necessità» (G. BORTOLOTTI, *Oltre il pubblico*, cit. pp. 99-100). Si assiste cioè, nella società delle CMC, alla degenerazione tecnocratica del concetto barthesiano di «morte dell'autore» per il quale «la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine [...], il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive» (R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56, a p. 51). Se per Barthes il «prezzo della nascita del lettore non può che essere la morte dell'Autore» (ivi, p. 56), l'estrema diffrazione dell'autorialità – e dell'autorità epistemica – rilevabile nelle CMC non potrà dunque che aprire a nuovi scenari ermeneutici, generando di necessità una nuova tipologia di pubblico incapace di compiere il meccanismo di sintesi fondamentale a discernere le componenti di un tessuto informativo eterogeneo.

<sup>22</sup> La polilessicale *fake news* ha conosciuto un'estrema diffusione a partire proprio dal 2016, in concomitanza con gli eventi internazionali che hanno spinto la redazione degli *Oxford dictionaries* ad individuare in “*post-truth*” la parola dell'anno in questione. L'onda lunga di tali eventi, d'altronde, e l'utilizzo esplicito della polirematica durante la campagna elettorale da parte di Donald Trump (<https://thenewdaily.com.au/news/world/2017/10/09/donald-trump-fake-news/>), hanno contribuito in maniera decisiva alla circolazione e alla sedimentazione dell'espressione, la quale è stata poi scelta come WotY (“*Word of the Year*”) del 2017 dal *Collins dictionary* (<https://www.makeuseof.com/tag/collins-word-year-fake-news/>). Una ricerca nel sistema bibliotecario nazionale italiano (<http://opac.sbn.it/>), permette di sondare inoltre il progressivo incremento delle trattazioni specificamente dedicate al tema: immettendo nel campo di ricerca la stringa “fake news” e impostando come termine cronologico *post quem* il 2000, infatti, si ottengono due risultati per il 2011 (di cui soltanto uno pionieristicamente pertinente: A. AMARASINGAM, *The Stewart Colbert effect: essays on the real impacts of fake news*, London, McFarland & company, 2011), nessun risultato dal 2012 al 2016, nove risultati per il 2017 e ventotto risultati per il 2018. Negli ultimi due anni presi in considerazione, immediatamente successivi agli eventi precedentemente richiamati, è possibile quindi rilevare una vera esplosione testuale di monografie sull'argomento. Un'analisi lessicale del sintagma si legge in M. PRADA, *Dalla disinformazione all'oltre-verità*, cit., p. 182.

presenta invece come la *parole* di tale azzeramento epistemico, singola e concreta manifestazione, cioè, della tensione alla “mis-informazione programmata”.

Nell'attuale distorsione informativa della rete, quindi, per la quale «una falsa notizia sui soldi spesi dalla Gran Bretagna per l'Europa (dato verificabile) può spostare in parte il voto sulla sua adesione alla UE», e un dubbio relativo al «luogo di nascita di un cittadino americano (dato verificabile) può influenzare l'elezione del presidente degli Stati Uniti»,<sup>23</sup> la percepita equivalenza delle fonti costituisce e ha costituito un fattore determinante. Considerando infatti che «oggi il mondo occidentale si informa su Facebook e il social network ha un'inedita influenza nel mondo giornalistico»,<sup>24</sup> la scomparsa dell'informazione riconoscibile come autorevole, o per meglio dire il suo essere stata sommersa dal “rumore” generato da pagine web e social espressamente volute a disinformare, ha causato (o ha solamente svelato) un deficit nelle competenze critiche della comunità 2.0 le cui conseguenze hanno fortemente impattato la realtà internazionale. Pare significativo, in tal senso, che alla ricerca della stringa “*fake news*” su Google Scholar,<sup>25</sup> l'articolo più citato dalla bibliografia scientifica sia quello relativo al ruolo recitato dalla notizie false nel risultato delle elezioni politiche americane del 2016,<sup>26</sup> così come sembra rilevante il sondaggio interno che Facebook ha lanciato nell'aprile del 2016, con il quale chiedeva ai propri dipendenti se e quanto ritenessero che la piattaforma avesse influito sul risultato finale delle suddette.<sup>27</sup> Entrambi i casi, infatti, evidenziano piuttosto chiaramente come l'incidenza oltremodo concreta del

---

<sup>23</sup> M. BIFFI, *Viviamo nell'epoca della 'post-verità'?*, cit., p. 72.

<sup>24</sup> P. MINTO, *Ha vinto l'Alt-Right*, 9 novembre 2016, URL: <http://www.prismomag.com/alt-right-vittoria-trump/>. Sul tema cfr. M. MONTI, *Fake news e social network: la verità ai tempi di Facebook*, in «Media Laws», 1 2017, pp. 79-90, a p. 83: «Nell'ambito dell'informazione [...] il 51,4% degli italiani utilizza anche motori di ricerca per informarsi e il 43,7% si affida anche a Facebook. La percentuale s'inverte in relazione ai giovani fra cui Facebook è il principale strumento per informarsi (71,1%), seguito dai motori di ricerca (68,7%) e dai telegiornali (68,5%). Il ruolo dei *social networks* nel mondo dell'informazione è quindi destinato a crescere con il ricambio generazionale. Stiamo assistendo alla costruzione di una «nuova gerarchia delle fonti di informazione», secondo le parole del XII° Rapporto Censis-Ucsi. Inoltre come è evidenziato dal Rapporto Eurobarometro 82.3, che analizza l'andamento dell'opinione pubblica di 34 paesi, il 58,2% degli italiani considera il web una fonte credibile di informazione contro una media europea pari al 49,1%. Il dato è ancora più impressionante se si considera che solo il 53,3% degli italiani ritiene la carta stampata un mezzo di informazione affidabile e che un 17,6% si fida della rete e non della stampa periodica». Il XV° Rapporto Censis-Ucsi ha poi confermato le tendenze (CENSIS, *I media digitali e la fine dello star system. Quindicesimo rapporto sulla comunicazione*, Milano, FrancoAngeli, 2018).

<sup>25</sup> Un motore di ricerca per la bibliografia scientifica. URL: <https://scholar.google.it>.

<sup>26</sup> H. ALLCOTT-M. GENTZKOW, *Social media and fake news in the 2016 election*, in «Journal of economic perspectives», 31/2 2017, pp. 211-36.

<sup>27</sup> M. NUNEZ, *Facebook employees asked Mark Zuckerberg if they should try to stop a Donald Trump Presidency*, 15 aprile 2016, URL: <https://gizmodo.com/facebook-employees-asked-mark-zuckerberg-if-they-should-1771012990> (la questione è ricostruita in P. MINTO, *Facebook: un'ipotesi di broglio elettorale*, 21 aprile 2016, URL: <http://www.prismomag.com/facebook-broglio-elettorale/>).

*medium* del web sulla realtà sia pienamente percepita dalla contemporaneità, che coglie *in fieri* i suoi mutamenti e ne discute altrettanto rapidamente, generando così un dibattito la cui combinazione di velocità e portata globale sembra senza precedenti.<sup>28</sup>

L'importanza della questione *tout court*, al di là di considerazioni di stampo etico-filosofico, è provata anche dall'attenzione che gli studiosi d'ambito giuridico hanno iniziato a dedicare sistematicamente al problema intensificando le ricerche in materia di Diritto dei media.<sup>29</sup> E considerando quanto la scriteriata circolazione di una notizia non veritiera possa plasmare significativamente le opinioni di lettori non abituati alla pratica del *debunking* (ossia quella di riconoscere e smentire le affermazioni oggettivamente false), il focus giuridico non sorprende: non di rado la premeditata diffusione di una *bufala*,<sup>30</sup> infatti, può intersecarsi con dei reati come l'istigazione all'odio razziale o il falso ideologico. Uno studio rilevante in tal senso, utile anche per l'istanza tassonomica che lo sostanzia, è quello di Giulio Vigevani e Marco Bassini, le cui preliminari riflessioni metodologiche sintetizzano quanto esposto sin qui:

L'evoluzione digitale ha provocato importanti trasformazioni, realizzando una disintermediazione rispetto agli operatori dell'informazione che, in precedenza, potevano vantare una sorta di oligopolio nella creazione e diffusione di notizie. Del resto, già in precedenza l'invenzione della stampa aveva allargato l'ambito dei soggetti in condizione di esercitare, con la scrittura, il proprio diritto di parola e fenomeni analoghi si sono verificati alla nascita d'ogni

---

<sup>28</sup> Le *fake news* non sono un fenomeno di per sé recente, infatti, ma nella post-verità e nel *medium* del web hanno trovato terreno quanto mai fertile. I social media, infatti, «infiltrando capillarmente, molto più di quelli tradizionali, le società; raggiungendo facilmente ogni singolo individuo e penetrandone l'esistenza fino a farsi routine quotidiana; rendendo possibile la creazione di ambienti molto ampi e caratterizzati da familiarità e condivisione e, al contempo, orientati in senso ideologico [...] e anzi omologanti e polarizzanti; mettendo a disposizione di chi li usa gli strumenti per diffondere i loro messaggi con una velocità e una profondità un tempo impensabili; rendendo possibile, attraverso i meccanismi della multicanalità e della crossmedialità, il riuso e la ripetizione variata delle informazioni; presentandosi spesso al contempo con i crismi del testo scritto e l'agevolezza della colloquialità; essendo infine in grado di stimolare più sensi, sembrano l'ambiente ideale per la diffusione di notizie false, manipolate o tendenziose, che possono giungere a creare, in alcune circostanze, una percezione distorta del mondo» (M. PRADA, *Dalla disinformazione all'oltre-verità*, cit., pp. 176-77). È, in sostanza, «un tema antico, che non deriva davvero da Internet quanto dalla progressiva erosione delle situazioni di "oligopolio" nel mercato dell'informazione» (G. VIGEVANI-M. BASSINI, *Primi appunti su fake news e dintorni*, in «Media Laws», 1 2017, pp. 11-22, a p. 21).

<sup>29</sup> Prove recenti ne siano la fondazione della rivista «Media Laws», Milano, 2017-, o le monografie sul tema: G.L. CONTI-M. PIETRANGELO-F. ROMANO, *Social media e diritti. Diritto e social media*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2018; M.R. ALLEGRI, *Ubi Social, Ibi Ius. Fondamenti costituzionali dei social network e profili giuridici della responsabilità dei provider*, Milano, FrancoAngeli, 2018.

<sup>30</sup> In italiano «l'espressione [*fake news*] è talvolta sostituita da altre più connotate: *bufale*, *bufale mediatiche* o il semplice *balle*, che però hanno un uso largamente minoritario. [...] Anche la lessicografia documenta per la forma *bufala* l'accezione di 'notizia, affermazione falsa, spec. nel linguaggio giornalistico'» (M. PRADA, *Dalla disinformazione all'oltre-verità*, cit., p. 182).

ulteriore mezzo di comunicazione. I nuovi media estendono ulteriormente la cerchia dei soggetti, addivenendo a un riconoscimento pressoché universalistico del «diritto di manifestare liberalmente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione», che induce a marginalizzare, almeno in parte, il ruolo degli operatori professionali dell'informazione cui era affidato in precedenza il controllo delle notizie (laddove per controllo si intende la produzione, l'accertamento, la verifica e tutte le attività complementari e collegate). L'abbattimento dei costi e la relativa facilità con la quale chiunque può oggi attivare un sito Internet e condividerne i contenuti hanno determinato una apertura pressoché incondizionata, in cui ciascun utente, un tempo mero ricettore di informazioni, può divenirne oggi produttore, pur non disponendo del bagaglio di competenza e di esperienza che dovrebbe essere proprio di un giornalista professionista.<sup>31</sup>

Prima di valutare l'introduzione di misure strettamente giuridiche che risponderessero «all'esigenza di depurare il web di notizie false», l'articolo proponeva inoltre un interessante tentativo di classificazione e definizione delle stesse *fake news*:

Per *fake news* si dovrebbero intendere senz'altro le notizie false, le menzogne. Si tratta di un fenomeno che precede senz'altro lo sviluppo di Internet e delle nuove tecnologie, ma che da questi sviluppi ha derivato una più marcata rilevanza nel dibattito pubblico: nell'epoca della post-verità, infatti, non esistono più esperti di indiscussa autorevolezza (a prescindere dal rispettivo campo di competenza ed esperienza) e le emozioni, le pulsioni e i desideri [...] finiscono per prevalere o comunque per occupare un posto non meno importante dei meri fatti. In questo scenario, una possibile tassonomia delle *fake news* propone di distinguere tre categorie di contenuti. La prima categoria comprende le falsità costruite ad arte da gruppi di potere, talvolta dagli stessi governi stranieri (specialmente di Stati la cui tenuta democratica pare vacillare). Queste notizie sono create e diffuse deliberatamente con l'obiettivo di modificare l'agenda pubblica, manipolando l'informazione e la formazione dell'opinione pubblica [...]. Una seconda categoria di un'ipotetica tassonomia comprende le notizie false o di dubbia autenticità che circolano in rete suffragate dalla condivisione tra utenti (la *vox populi*). Può trattarsi di innocuo chiacchiericcio ma anche di contenuti che inducono a comportamenti poco provveduti: l'esempio classico è dato dalla ricorrente affermazione secondo cui i vaccini andrebbero contrastati in quanto espressione del potere di mercato delle imprese farmaceutiche. [...] Da ultimo, la terza categoria include tutte le notizie false che ledono interessi individuali o collettivi.<sup>32</sup>

Se quindi, come emerge dalla tassonomia proposta da Vigevani e Bassini, i contenuti falsi diffusi volutamente in rete possono essere organizzati e classificati in base alla loro provenienza o alla destinazione attesa, pare interessante notare come, indipendentemente dall'eventuale volontà mistificatoria della fonte, sia determinante per spostare il discorso oltre l'«innocuo chiacchiericcio» in ogni caso la comunità, la cui

---

<sup>31</sup> G. VIGEVANI-M. BASSINI, *Primi appunti su fake news e dintorni*, cit., p. 15.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 15-16.

crescente e reiterata condivisione di una notizia – la *vox populi* appunto – ne causa la progressiva apparente legittimazione. La viralità viene percepita dunque come fattore di veridicità, il che diviene tanto più pericoloso, ovviamente, quanto più è serio il tema della discussione; proprio per tale ragione, d'altronde, la Federazione Nazionale degli Ordini dei Medici ha deciso di prendere posizione contro il fenomeno delle *fake news* in rete,<sup>33</sup> invitando a ricordare l'importanza delle competenze con una campagna dalle immagini particolarmente incisive (fig. 1):



Fig. 1

Nell'immagine qui proposta, l'invito a chiedere «sempre al medico» sottolinea da un lato il tentativo di restituire all'esperto il proprio «ruolo sociale», e dall'altro quello di ribadire alla comunità l'esistenza di persone più competenti di altri in determinati campi. La percepita democratizzazione dei saperi causata dalla rete è infatti uno dei problemi più discussi negli studi recenti sul tema e rappresenta il nucleo fondante del volume di Nichols dal titolo *La conoscenza e i suoi nemici*. In un passo dell'introduzione, difatti, il docente di Harvard scrive: «Temo che stiamo assistendo alla fine dell'*idea stessa di competenza*, un crollo – alimentato da Google, basato su Wikipedia e impregnato di blog – di qualsiasi divisione tra professionisti e profani, studenti e insegnanti, conoscitori informati e fantasiosi speculatori; in altre parole tra coloro che hanno ottenuto qualche risultato in un'area e coloro che non ne hanno raggiunto nessuno».<sup>34</sup> Secondo Nichols, cioè, internet avrebbe mistificato la percezione delle categorie che organizzano la realtà e canalizzato i ciclici «attacchi al sapere consolidato» da sempre

<sup>33</sup> <https://portale.fnomceo.it/una-bufala-ci-seppellira-ecco-i-manifesti/>.

<sup>34</sup> T. NICHOLS, *La conoscenza e i suoi nemici*, cit., p. 21.

connaturati alle grandi rivoluzioni mediatiche; e i cittadini, pertanto, nella fattispecie quelli americani, si sarebbero oramai persuasi «che avere diritti uguali in un sistema politico significhi anche che l'opinione di ciascuno debba essere accettata alla pari di chiunque altro», maturando così la «convinzione irrazionale secondo cui tutti sono altrettanto intelligenti di chiunque altro».<sup>35</sup>

Dei diversi temi affrontati nel libro, tutti tra loro concatenati ed interdipendenti, il più centrale per il discorso che si andrà sviluppando appare quello delle dinamiche connesse all'informazione illimitata nel web, al quale è dedicato il quarto capitolo *Ora lo cerco su Google. Come l'informazione illimitata ci rende più stupidi*.<sup>36</sup> Sin dall'apertura di questo, infatti, Nichols ribadisce con chiarezza la propria prospettiva, individuando nella rete non uno strumento intrinsecamente teso al livellamento dei saperi, bensì un catalizzatore di un meccanismo non originale: «nonostante quel che possono pensare i professionisti irritati, [...] internet non è la causa principale delle minacce alla loro competenza. Piuttosto, internet ha accelerato il crollo della comunicazione tra esperti e profani offrendo un'apparente scorciatoia per l'erudizione».<sup>37</sup>

Il problema autentico, invece – stante la postura scorretta degli utenti, che percepiscono il mezzo-rete come «un'apparente scorciatoia» per il sapere –, risiederebbe nella convivenza incontrollabile, sulla medesima piattaforma («a distanza di un clic»), di informazioni dall'amplissimo spettro di autorevolezza:

La Rete consente alla gente di imitare la preparazione intellettuale crogiolandosi in un'illusione di competenza offerta da un rifornimento infinito di fatti. [...] Le dimensioni e il volume di internet, e l'incapacità di separare il sapere serio dal rumore casuale, significano che le buone informazioni sono sempre sommerse da dati scadenti e bizzarre digressioni. [...]

---

<sup>35</sup> Ivi, pp. 24-25.

<sup>36</sup> Il titolo originale è *Let me google that for you: how unlimited information is making us dumber*. Si noti come la traduttrice abbia scelto di non utilizzare il verbo “googlare” (censito tra i neologismi dal Vocabolario Treccani: *Il Vocabolario Treccani. Neologismi: parole nuove dai giornali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, s.v.), perdendo però così una fondamentale testimonianza linguistica della connessione immediata nella contemporaneità tra l'atto della ricerca e il mezzo della rete.

<sup>37</sup> T. NICHOLS, *La conoscenza e i suoi nemici*, cit., p. 134. La ciclicità storica del fenomeno veniva richiamata citando un articolo di un giornalista americano: «Naturalmente, siamo di fronte né più né meno che a una versione aggiornata del paradosso fondamentale della stampa. Come ha sottolineato il giornalista Nicholas Carr, l'arrivo dell'invenzione di Gutenberg nel Quindicesimo secolo diede il via a una “serie di digrignamenti di denti” tra i primi umanisti, preoccupati che “i libri a stampa e i giornali avrebbero minato l'autorità religiosa, sminuito il lavoro di studiosi e scribi e diffuso la sedizione e la dissolutezza» (ivi, p. 137). Il rinvio è a N. CARR, *Is Google making us stupid? What the Internet is doing to our brains*, in «The Atlantic», 302/1 2018, URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>.

Trovare tutte queste informazioni significa avanzare a fatica attraverso una tempesta di informazioni inutili o fuorvianti postate da chiunque.<sup>38</sup>

Internet è cioè «un recipiente, non un arbitro»: il valore intrinseco dei contenuti non soggiace ad alcun filtro qualitativo e spetta all'utente l'onere di verificare l'attendibilità delle informazioni reperite.<sup>39</sup> Da questo punto di vista, dunque, piuttosto che a una biblioteca, la rete pare accostabile metaforicamente a «un gigantesco magazzino in cui chiunque può abbandonare qualsiasi cosa, da un *first folio* a una fotografia falsa, da un trattato scientifico a materiale pornografico, da brevi bollettini di informazione a graffiti elettronici privi di senso».<sup>40</sup>

L'emblema contemporaneo di tale calderone informativo è di certo Wikipedia, «esempio dei limiti del dislocamento della competenza guidato da internet»: <sup>41</sup> le sue pagine, infatti, pur essendo sottoposte a revisioni, possono essere redatte sostanzialmente da chiunque, dal massimo esperto vivente su uno specifico tema all'acritico e potenzialmente disinteressato trascrittore di notizie – il che chiaramente comporta un'imprevedibile oscillazione qualitativa tra le diverse voci.<sup>42</sup> Come testimoniato dalla qualifica di «enciclopedia libera e collaborativa» che campeggia sulla *home* della versione italiana del sito, l'aspetto della multiautorialità è d'altronde parte fondante del progetto e ne costituisce un tratto caratterizzante.<sup>43</sup> Seguendo i collegamenti ipertestuali attivati dai due aggettivi suddetti, e effettuando così un'immersione più profonda nella *ratio constituendi* del sito, è infatti possibile rilevare come il dogma della poligenesi dei contenuti emerga con altrettanta chiarezza; cliccando su «libera», infatti,

---

<sup>38</sup> T. NICHOLS, *La conoscenza e i suoi nemici*, cit., p. 136.

<sup>39</sup> Cfr. M. TAVOSANIS, *L'italiano del web*, cit., pp. 114-15: «La dimensione del web, insomma, non è di per sé garanzia che tutti gli argomenti siano trattati in modo qualitativamente e quantitativamente superiore rispetto a quanto prodotto nei secoli dell'editoria tradizionale».

<sup>40</sup> T. NICHOLS, *La conoscenza e i suoi nemici*, cit., pp. 137-38.

<sup>41</sup> Ivi, p. 153.

<sup>42</sup> A tal proposito, Mirko Tavoanis ha rilevato un discrimine qualitativo notevole tra le voci consultabili sulla versione italiana di Wikipedia e quelle corrispondenti nella versione inglese: «Per la versione in lingua inglese, una celebre ricerca svolta nel 2005 le ha assegnato un livello qualitativo paragonabile a quello dell'*Enciclopedia Britannica* [A. ELIA, *An analysis of Wikipedia digital writing*, in *Proceedings of the Workshop on NEW TEXT Wikis and blogs and other dynamic text sources*, a cura di J. KARLGREN, Trento, European Association of Computational Linguistics, 2006, pp. 16-23]. In effetti, la qualità degli articoli è spesso elevata, e in alcuni settori è eccezionalmente alta – per argomenti collegati al web e alla cultura digitale, poi, gli articoli di Wikipedia vanno valutati caso per caso, ma di regola sono i punti di riferimento più importanti e affidabili in assoluto. Non c'è invece da sorprendersi se, avendo un pubblico di riferimento di scriventi madrelingua dieci volte più ridotto, Wikipedia in lingua italiana non raggiunge i livelli qualitativi di Wikipedia in lingua inglese. Su questo mancano ricerche specifiche, ma i confronti casuali, anche su voci relative alla lingua e alla cultura italiana, sono spesso impietosi» (M. TAVOSANIS, *L'italiano del web*, cit., p. 130).

<sup>43</sup> URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina\\_principale](https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale).



si viene rinvii alla pagina *Cosa vuol dire “libera”?*,<sup>44</sup> nella quale si afferma, nel tentativo di rispondere alla domanda che dà il titolo alla pagina, che l'enciclopedia è «aperta al contributo di tutti coloro che desiderano migliorarla», che «nessuno è “padrone” delle voci che contribuisce a scrivere», che «lo sviluppo dell'opera è interamente affidato alla comunità degli utenti», e infine che «il funzionamento di Wikipedia prevede che ogni voce possa sempre ricevere modifiche e miglioramenti tramite nuovi contributi da parte di chiunque lo desideri, in un lavoro corale e collettivo». La partecipazione collaborativa è quindi predicata immanentemente e non sembra prevedere *in nuce* discriminazioni e valutazioni legate all'attendibilità del redattore. Seguendo il collegamento ipertestuale attivato dal secondo aggettivo, «collaborativa» appunto, si giunge però alla pagina *Aiuta Wikipedia*,<sup>45</sup> che oltre a ricordare come non sia necessario «essere utenti registrati per scrivere una voce», reca – alla voce «contribuire» – un invito particolarmente interessante (mio il corsivo): «*se sei esperto di un argomento o se lo conosci meglio di tanti altri* (per esempio la tua città) aggiungi contenuti nuovi, creandoli». Da questo punto di vista, quindi, lo statuto ontologico di Wikipedia presuppone, almeno in teoria, una distinzione tra *esperti* e *non esperti* come criterio di scelta dei redattori delle voci (pur estendendo il primo campo alle persone che genericamente conoscono un determinato argomento «meglio di molti altri»), ma in maniera del tutto paradossale demanda agli stessi utenti l'autovalutazione delle proprie competenze: un meccanismo di filtro che appare totalmente inattendibile in un'epoca nella quale, come detto sopra, ognuno tende a ritenere se stesso intelligente, competente e qualificato quanto tutti gli altri.

Da una premessa metodologica di questo genere, quindi, non potrà che generarsi una disparità qualitativa nelle diverse voci: quelle redatte da persone effettivamente competenti mostreranno una certa efficacia significativa, quelle invece improvvisate da cultori o amatori che si riterranno esperti nel campo contribuiranno alla circolazione di informazioni circostanziali, imprecise o addirittura inesatte.

Il che genera un secondo ordine di problema, non meno rilevante: «gli utenti di internet», infatti, «tendono a gravitare intorno ed a credere a qualsiasi risultato di una ricerca compaia per primo, perlò più senza dare importanza alla sua provenienza». Dopotutto, chiosa Nichols, «se il motore di ricerca si è fidato al punto di classificarlo tanto in alto deve avere un qualche valore».<sup>46</sup> Ma il primo risultato restituito da Google per molte ricerche è tuttavia proprio una pagina Wikipedia, anche in presenza di fonti quotate ed universalmente riconosciute come attendibili, come si mostrerà ora.

---

<sup>44</sup> URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Aiuto:Cosa\\_vuol\\_dire\\_%22libera%22%3F](https://it.wikipedia.org/wiki/Aiuto:Cosa_vuol_dire_%22libera%22%3F).

<sup>45</sup> URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Aiuta\\_Wikipedia](https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Aiuta_Wikipedia).

<sup>46</sup> T. NICHOLS, *La conoscenza e i suoi nemici*, cit., p. 150. Il non perseguire la soluzione ottimale, limitandosi a un risultato sufficientemente soddisfacente, rinvia al concetto di *satisficing* (da *satisfy* 'soddisfare')

Inserendo nel motore di ricerca le stringhe “Dante Alighieri” e “Giacomo Leopardi”, infatti, autori oggetto di diversi studi specialistici in rete, il dato appare manifesto. Per quanto riguarda Dante (cfr. fig. 2), la voce enciclopedica di Wikipedia precede infatti quella dell’Enciclopedia online Treccani,<sup>47</sup> venendo seguita da una scheda del sito *Biografie Online* – un portale dedicato appunto alle biografie (sprovvisto però di riferimenti bibliografici) –, dal sito ministeriale relativo a un circolo didattico intitolato a Dante, e da quello del museo «La Casa di Dante»:

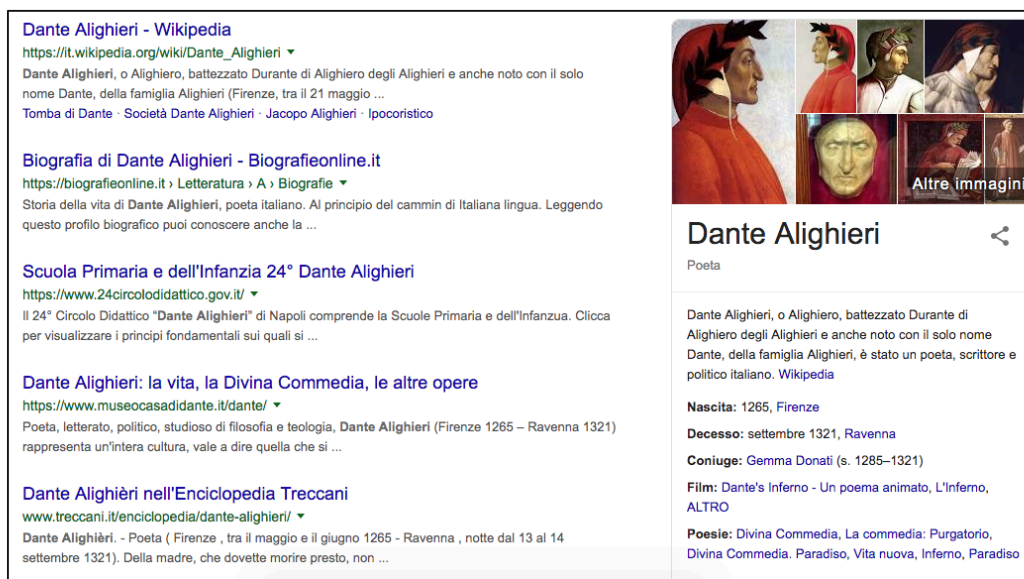


Fig. 2

Tra i primi cinque (e più) risultati restituiti dalla ricerca, dunque, manca per esempio *Dante Online*,<sup>48</sup> allestito con la prestigiosa consulenza scientifica della «Società Dante-sca Italiana», così come manca anche la voce *Dante* presente nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), le cui schede digitalizzate sono liberamente accessibili in rete sul portale dell’Enciclopedia Treccani.<sup>49</sup> La loro assenza tra i risultati immediatamente consultabili, con quella di *Dante Online* che incredibilmente si protrae per oltre cinque

e *suffice* ‘essere sufficiente’) coniato da Herbert Simon (H.A. SIMON, *Rational choice and the structure of the environment*, in «Psychological Review», 63/2 1956, pp. 129-38, a p. 136).

<sup>47</sup> Che non è la digitalizzazione della voce realizzata da Michele Barbi per l’Enciclopedia Italiana della Treccani (M. BARBI, s.v. *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XII 1931), bensì un adattamento approntato appositamente per il web: snellito, anonimo e privo di rinvii bibliografici.

<sup>48</sup> [http://www.danteonline.it/italiano/home\\_ita.asp](http://www.danteonline.it/italiano/home_ita.asp).

<sup>49</sup> URL: <http://www.treccani.it/biografico/index.html>. In particolare, la digitalizzazione di S.A. CHIMENZ, s.v. *Dante Alighieri*, in DBI, 2 1960, è al seguente indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_(Dizionario-Biografico)).

pagine,<sup>50</sup> non è certamente determinante per considerazioni su più larga scala, ma pare esemplifici bene la criticità palpabile del sistema di indicizzazione del motore di ricerca, che può sprofondare i risultati qualitativamente più affidabili nei meandri della rete. D'altronde la situazione è pressoché analoga per quanto riguarda Leopardi:

The image shows a search results page for Giacomo Leopardi. On the left, there are several search results with blue links and snippets of text. On the right, there is a detailed card for Giacomo Leopardi, featuring a portrait, a share icon, and a summary of his life and work. The card includes his birth and death dates, his parents, and a list of his brothers. Below the card, there is a section for books and a link to view more elements.

Fig. 3

La lista dei risultati è inaugurata infatti nuovamente da Wikipedia e, stante la novità della scheda presente sul sito *Studenti.it* (portale contenente materiale didattico volto a facilitare lo studio liceale),<sup>51</sup> gli esiti rimanenti ripropongono quasi pedissequamente quelli comparsi per Dante: la voce redatta per l'Enciclopedia online Treccani, la pagina del portale *Biografie Online*, ed un rinvio al sito ufficiale di un museo collegato al poeta (in questo caso «Casa Leopardi»). Specularmente si registrano inoltre le assenze della voce del DBI,<sup>52</sup> e di siti dal sicuro spessore scientifico – come ad esempio *Leopardi.it*, realizzato dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> Comparando invece in seconda pagina quando la chiave di ricerca inserita è solamente “Dante”.

<sup>51</sup> Nella fattispecie il percorso di studio proposto per Leopardi è firmato da una personalità riconoscibile (Vincenzo Lisciani Petrini, dottore di ricerca dell'Università di Roma «La Sapienza») che supervisiona il materiale immesso in rete e ne fa da “garante scientifico”. URL: <https://www.studenti.it/giacomo-leopardi-vita-opere.html>.

<sup>52</sup> URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-leopardi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-leopardi_(Dizionario-Biografico)/). Si tratta della digitalizzazione di A. TARTARO, s.v. *Leopardi, Giacomo*, in DBI, 64 2005.

<sup>53</sup> URL: <http://www.leopardi.it/>.

Se i motori di ricerca restituiscono di frequente pagine di Wikipedia come primi risultati di qualsiasi indagine,<sup>54</sup> insomma, stante l'impossibilità di verificare *a priori* la competenza dei redattori di queste, il rischio di fermarsi ad un'informazione ascientifica rinunciando all'uso degli strumenti dell'approfondimento critico appare piuttosto alto, e non può che comportare una banalizzazione del sapere condiviso. Nel tentativo di arginare tale deriva disinformativa, quindi, ritenendo l'enciclopedia libera e condivisa un mezzo perfettibile ma dalle grandi potenzialità, l'Università di Pisa e in particolare Mirko Tivosanis portano avanti, da ormai un decennio, dei *Laboratori di scrittura* che richiedono a ogni studente di realizzare una voce di Wikipedia consona ai criteri della produzione scientifica.<sup>55</sup> Lo sforzo è quello di trarre vantaggio dalle possibilità connesse a uno strumento enciclopedico aperto, valorizzandone la rapidità di pubblicazione, la diffusione capillare e persino la disintermediazione. Una linea, questa, condivisa anche da Roberto Casati nel suo volume dal titolo *Contro il colonialismo digitale*. Lo studioso, infatti, pur riconoscendo che «invitare ad intervenire su Wikipedia non è certo esente da rischi», poiché «innumerevoli possibilità di inquinamento si profilano all'orizzonte» – quali «persone che scrivono elogi ai propri beniamini (inclusi se stessi) e filippiche contro i propri nemici, interventi pubblicitari, vandalismo tribale o religioso, incapacità di mettere due parole in croce, impertinenza, diletterismo e via dicendo» –,<sup>56</sup> esorta ugualmente «intellettuali, ricercatori, insegnanti, studenti» a sottrarsi alle «innumerevoli possibilità di inquinamento» profilate e a intervenire attivamente, redigendo e soprattutto correggendo voci per incrementare l'affidabilità dello strumento:

La battaglia da combattere quindi non è invitare a non consultare Wikipedia o cercare di convincere che sarebbe meglio non guardare Wikipedia, quanto cercare di migliorare la qualità di quello che vi si trova, dato che è lì e non altrove che è probabile che i vostri amici, figli, colleghi e studenti finiranno per guardare, e dato che Wikipedia può venir editata. [...] Non sono ancora abbastanza gli utenti che sanno di poter modificare le voci senza dover chiedere

---

<sup>54</sup> Cfr. R. CASATI, *Contro il colonialismo digitale*, cit., p. 102: «Di fatto, il problema dell'autorevolezza si pone a chiunque cerchi un'informazione. E dato che chiunque cerchi un'informazione ha molte probabilità di farlo usando Google, se un articolo di Wikipedia si trova in cima alla pagina di risposta di Google, come spesso capita, allora è inevitabile che si vada poi a guardare l'articolo di Wikipedia».

<sup>55</sup> La pagina principale del progetto è la seguente: [https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:Coordinamento/Universit%C3%A0/UNIFI/Laboratorio\\_di\\_scrittura](https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:Coordinamento/Universit%C3%A0/UNIFI/Laboratorio_di_scrittura). Per seguire le discussioni relative alle singole voci si può osservare il «Tavolo di lavoro»: [https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:Coordinamento/Universit%C3%A0/UNIFI/Laboratorio\\_di\\_scrittura/Tavolo\\_di\\_lavoro](https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:Coordinamento/Universit%C3%A0/UNIFI/Laboratorio_di_scrittura/Tavolo_di_lavoro). Mentre per una lista delle voci concluse, si veda il seguente link: [https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Voci\\_progetto\\_universit%C3%A0\\_UNIFI/Laboratorio\\_di\\_scrittura](https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Voci_progetto_universit%C3%A0_UNIFI/Laboratorio_di_scrittura).

<sup>56</sup> R. CASATI, *Contro il colonialismo digitale*, cit., p. 103.

permesso a nessuno. Intellettuali, ricercatori, insegnanti, studenti, dovrebbero aiutare la costruzione di questo spazio pubblico. Ci si preoccupa del fatto che i propri studenti possano copiare e incollare contenuti da Wikipedia quando fanno le loro ricerche; si può rovesciare questa preoccupazione come un guanto [...]. C'è insomma molto spazio per agire.<sup>57</sup>

La facoltà di intervenire sulle voci che presentano delle inesattezze – correggendole, rinforzandone tessuto espositivo e apparato di note, aggiungendo notizie rilevanti in origine tralasciate – è in effetti probabilmente la più grande possibilità che la circolazione libera del sapere digitale offre agli utenti desiderosi e capaci di contribuire alla diffusione informatica della cultura. Rimane l'evidente problema dell'autovalutazione delle competenze: revisionare una voce preesistente, dal punto di vista del correttore, implica infatti che questi valuti come eccellenti le proprie conoscenze sull'argomento in questione, in relazione al quale dovrà sentirsi verosimilmente più preparato del primo redattore (o di tutti quelli che fino a quel momento hanno contribuito alla stesura e alla struttura della pagina); ma ancora una volta sarà l'utente a misurare la propria affidabilità, e non è detto che un intervento sanatorio non possa risultare in ultima analisi peggiorativo (complicando ad esempio la struttura informativa della voce, aggiungendo informazioni senza rinviare alle fonti, riportando notizie parziali). Nell'ottica della costruzione di un'informazione che si adatti alla globalità del *medium*-web e che si manifesti divulgativa negli scopi e scientifica nel metodo, tuttavia, appare ragionevole accettare l'idea di continua perfettibilità delle singole voci di un'enciclopedia aperta, il cui potenziale incremento qualitativo dipenderà in fondo dal contributo che decideranno di dare gli esperti sul lungo periodo.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Ivi, pp. 102-107.

<sup>58</sup> Occorrerebbe inoltre chiarire anche la fisionomia dei cosiddetti *amministratori* all'interno del sistema Wikipedia: a questi, infatti, spetta l'ultimo giudizio sulle correzioni apportate dai singoli utenti (ivi, p. 106), ma pare lecito chiedersi fin dove si estendano le *loro* competenze, e se siano giustificati, in ogni circostanza, a esercitare un *placet* decisivo in maniera verticale.

## 1.2. Il dialetto è di chi lo parla? Casi di disinformazione in rete

Sistematiche revisioni delle voci di Wikipedia, da parte degli esperti, potrebbero essere utili a prevenire la stratificazione delle notizie errate: come scritto da Nichols, infatti, «quel che è peggio è che le cattive informazioni possono rimanere online per anni».<sup>1</sup> Un esempio particolarmente indicativo, da tale prospettiva, è quello legato al *Placito capuano*, l'arcinoto documento delle origini prodotto in area capuana: in rete, infatti, più siti attribuiscono con disinvoltura al documento notarile la palma di prima manifestazione scritta del dialetto napoletano. Dal censimento di De Blasi, il quale si è particolarmente interessato, nel suo recente libro *Il dialetto nell'Italia unita. Storia, fortune e luoghi comuni*, all'inattendibilità delle notizie sui dialetti presenti in rete, emerge ad esempio il post *'A lengua nosta: quando e come nasce il napoletano*, presente sul blog *Storie di Napoli*. Di seguito l'estratto pertinente:

La prima testimonianza ufficiale di utilizzo del napoletano risale al 1442. Da questa data in poi, infatti, il napoletano sostituì il latino nei documenti ufficiali e nelle assemblee di corte della città, tutto ciò grazie ad un decreto di Alfonso V d'Aragona. La realtà letteraria, invece, ci porta ancora più addietro negli anni. Si parla già di uno scritto del 960, un documento famosissimo di cui tutti abbiamo sentito parlare almeno una volta: chi non ricorda, sin dalle scuole, Placito di Capua? A lui fu attribuito il primo documento in lingua italiana, ma, in realtà, si trattava proprio della lingua napoletana (all'epoca "volgare pugliese"). Un'altra testimonianza letteraria, invece, possiamo collocarla nel Trecento con Guido delle Colonne: a lui si deve la "traduzione" in napoletano della storia della città di Troia.<sup>2</sup>

L'autrice del post, dunque, si professa convinta della veste linguistica napoletana del *Placito*. E altrettanta sicurezza lascia trasparire Maurizio Zaccone – autore di una breve lista di primati napoletani – che parimenti scrive: «Il primo documento scritto in italiano, Placito di Capua, 960, è in realtà scritto in napoletano».<sup>3</sup>

Secondo De Blasi, che ha provato a chiarire la questione, «il riferimento ai Placiti come ai primi testi in napoletano deriva probabilmente dalla tendenza a immaginare

---

<sup>1</sup> T. NICHOLS, *La conoscenza e i suoi nemici*, cit., p. 142.

<sup>2</sup> URL: <https://www.storienapoli.it/2016/05/04/lengua-nosta-nasce-napoletano/>. Dopo il passo citato l'autrice commette poi un errore ancora più rilevante sul piano linguistico, scrivendo: «come possiamo facilmente dedurre, dunque, *il napoletano nacque prima di tutti gli altri idiomi della nostra penisola*». La portata eversiva di cui viene consapevolmente caricato l'enunciato, che mira a impressionare il lettore con un'informazione inattesa, è testimoniata dall'apposito utilizzo del corsivo. L'evidenziazione stilistica, in questo caso, non può tuttavia farsi garante della veridicità del contenuto.

<sup>3</sup> URL: <https://www.mauriziozaccone.it/citta/il-merito-di-raccontare-napoli-onestamente/>.

il remoto passato linguistico come molto simile a una percezione (peraltro approssimativa) della realtà attuale»;<sup>4</sup> gli autori dei due contributi, infatti, probabilmente ignorano sia il concetto di *continuum* linguistico, che giustifica la presenza di tratti comuni in territori limitrofi, sia la storia della città di Napoli, che «era all'epoca il centro soltanto del suo ducato e non poteva certo esercitare una influenza linguistica determinante nei territori del Principato longobardo di Benevento».<sup>5</sup>

Quali che siano le ragioni della distorsione ermeneutica, un dato sembra ad ogni modo indubbio: due fonti diverse, ossia, hanno riportato la medesima informazione errata, a distanza di poco più di due anni,<sup>6</sup> senza che la seconda correggesse la prima. Occorrerà dunque chiedersi se l'errore d'attribuzione linguistica possa essere considerabile nel frangente poligenetico o se si tratti invece dell'esito di un digitale errore "d'archetipo", cronologicamente più remoto. La risposta, alla luce dei dati rilevati, sembra essere con tutta probabilità la seconda.

Nel 2010, infatti, sul sito *Brigantino. Il portale del sud*, uno spazio web di proprietà di Fara Misuraca e Alfonso Grasso «dedicato agli appassionati della storia, della cultura e dell'attualità del Sud», veniva pubblicato un contributo di Raffaele Bracale intitolato *La nascita del dialetto/idioma napoletano*. Come nei casi censiti da De Blasi, anche questo individuava nel *Placito capuano* il capostipite dell'antica tradizione letteraria napoletana. Il passo interessato è il seguente:

Si potrebbe pertanto ritenere la data del 1442 quella di nascita del napoletano; tuttavia del napoletano che (come il siciliano ed altre varietà italo-romanze) possiede una ricchissima tradizione letteraria si hanno [sic!] testimonianze scritte già a far tempo dal 960, con il famoso Placito di Capua (considerato in genere il primo documento in lingua italiana, ma di fatto si tratta invece della lingua utilizzata in Campania, e cioè appunto del volgare pugliese) e poi all'inizio del Trecento, con una *volgarizzazione* dal latino della *Storia della distruzione di Troia* di Guido delle Colonne.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> N. DE BLASI, *Il dialetto nell'Italia unita. Storia, fortune e luoghi comuni*, cit., p. 21.

<sup>5</sup> Ivi, p. 22.

<sup>6</sup> Il primo articolo è del 4 maggio 2016, mentre il secondo del 28 giugno 2018. Un'ulteriore ripresa quasi letterale della notizia si trova inoltre sul portale *crono.news*, in un articolo di Ennio Duval datato 8 ottobre 2018 (<https://crono.news/Y:2018/M:10/D:08/h:10/m:41/s:18/la-storia-della-lingua-napoletana/>): «Potremmo dire che la data del 1442 costituisce quella giusta della nascita del napoletano; però di questo idioma esistono testimonianze scritte già dal 960, in virtù del famoso Placito di Capua, ritenuto il primo documento in lingua italiana, ma in realtà si tratta della lingua parlata in Campania, e cioè appunto del *volgare pugliese* e successivamente all'inizio del Trecento, con una *volgarizzazione* dal latino della *Storia della guerra di Troia* di Guido delle Colonne».

<sup>7</sup> R. BRACALE, *La nascita del dialetto/idioma napoletano*, giugno 2010, URL: <http://www.ilportaledel-sud.org/napoletano.htm>.

L'analogia espositiva e strutturale con il post citato in precedenza pare evidente, ma nonostante il testo di Bracale preceda l'altro quantomeno di sei anni non è possibile postulare con certezza un rapporto di filiazione diretta. Anche l'attuale voce «Dialecto napoletano» di Wikipedia, infatti, riporta un dettato del tutto simile. Il *Placito capuano* è cioè indicato come una delle più antiche «testimonianze scritte di napoletano»,<sup>8</sup> e viene inoltre precisato che, contraddittoriamente a quanto affermato dalla *vulgata* che lo considera il «primo documento in lingua italiana», esso andrebbe invece ritenuto redatto nella «lingua utilizzata in Campania, conosciuta come *volgare pugliese*»:

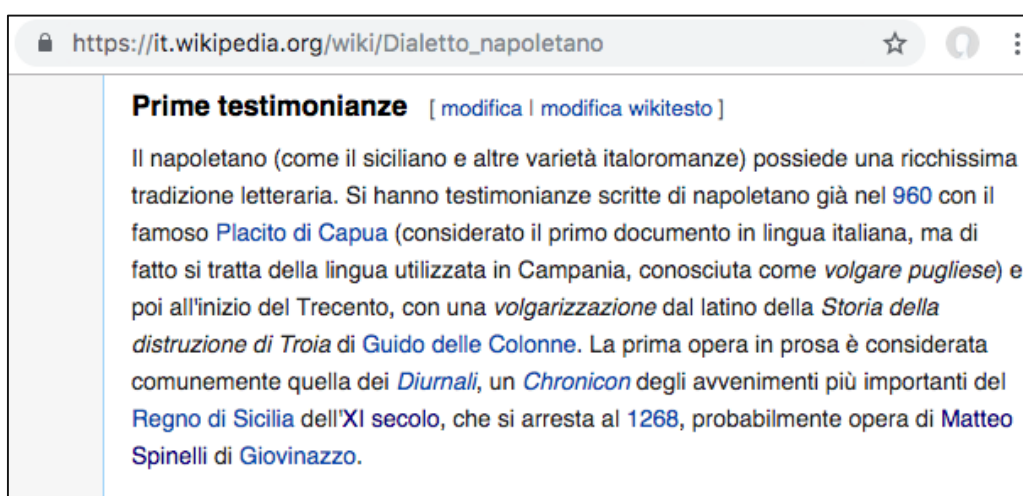


Fig. 4

Ancora una volta il tessuto è quindi lo stesso, e queste poche righe mostrano la medesima confusione dei documenti sinora considerati, descrivendo da un lato il *Placito capuano* come un testo vergato in una lingua sovrlocale utilizzata in tutta la Campania, e considerandolo dall'altro una testimonianza scritta di «napoletano».<sup>9</sup>

Proprio Wikipedia, inoltre, potrebbe rappresentare il testimone più antico della “tradizione digitale” che vuole il *Placito capuano* scritto in napoletano. Sebbene, infatti, non sia possibile visualizzare sull'enciclopedia online il registro di tutte le modifiche effettuate alla voce nel corso degli anni, *Internet archive* ha da tempo messo a disposizione degli utenti della rete una sorta di cassaforte digitale, dall'emblematico titolo *Wayback machine*, che permette di recuperare e visualizzare il contenuto di una pagina

<sup>8</sup> URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Dialecto\\_napoletano](https://it.wikipedia.org/wiki/Dialecto_napoletano) (consultato in data 12 luglio 2019).

<sup>9</sup> Francesco Sabatini ha parlato di volgare di un «angolo della Campania» per descrivere la lingua del *Placito* (F. SABATINI, *Bilancio del millenario della lingua italiana*, in *Italia linguistica delle origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, a cura di V. COLETTI-R. COLUCCIA-N. DE BLASI-L. PETRUCCI, 2 voll., Argo, Lecce, pp. 3-40, a p. 18). Per quanto riguarda invece l'estensione sovrlocale del napoletano, è possibile che particolare influenza abbia avuto la classificazione delle lingue effettuata dall'UNESCO (cfr. *infra*).



web in determinate date del passato.<sup>10</sup> Per quanto interessa la voce «Dialecto napoletano» di Wikipedia, vale a dire la pagina associata all'indirizzo web [https://it.wikipedia.org/wiki/Dialecto\\_napoletano](https://it.wikipedia.org/wiki/Dialecto_napoletano), il sistema ha in memoria trentaquattro risultati dal 2006 al 2017.<sup>11</sup> Di conseguenza, un'agevole verifica permette di constatare come già la prima versione della pagina archiviata su *Wayback Machine*, risalente al 16 giugno 2006, presentasse l'identica connessione tra *Placito* e napoletano seppur con formula lievemente diversa:

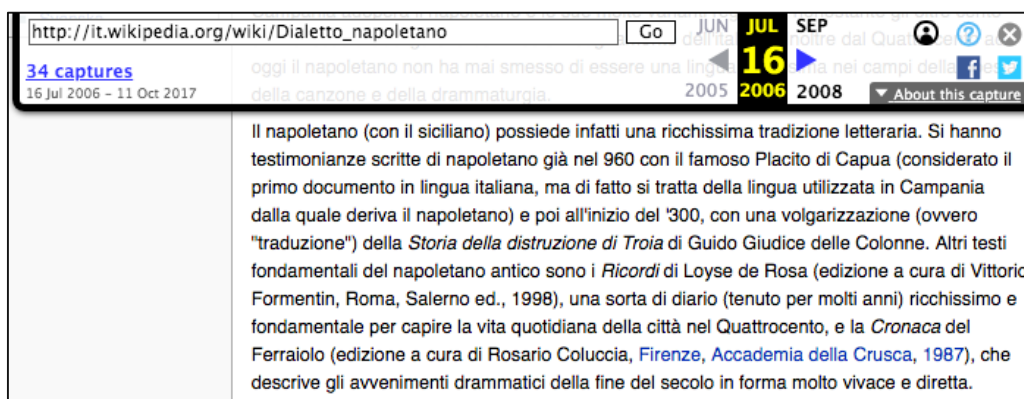


Fig. 5

Qui non si fa infatti ancora menzione al «volgare pugliese», la cui prima attestazione wikipediana – tra quelle recuperabili con *Wayback Machine* – risale al 15 maggio 2011 (successiva quindi al saggio citato di Bracale, dove compare il sintagma); e soprattutto il rapporto proposto tra il «napoletano» e la «lingua utilizzata in Campania» non è di coincidenza o di collateralità, come lasciano inferire le successive formulazioni, bensì di derivazione diretta: il primo sarebbe cioè disceso dalla seconda – dimensione diacronica in seguito svanita dalla trattazione su Wikipedia.

Tra le versioni successive della voce intercorrono dunque alcune differenze, ma appare ugualmente evidente come la confusione di fondo legata alla veste linguistica del *Placito capuano* dilaghi incontrollata in rete e in particolare in sede wikipediana, con l'enciclopedia online che da un quindicennio descrive il documento come una testimonianza scritta di «napoletano», rappresentando un efficace esempio della menzionata “stratificazione delle notizie false”, oltre che della circolazione contaminatoria, a volte irricostruibile, delle informazioni in rete.

<sup>10</sup> URL: <https://archive.org/web/>.

<sup>11</sup> URL: [https://web.archive.org/web/2017\\*/https://it.wikipedia.org/wiki/Dialecto\\_napoletano](https://web.archive.org/web/2017*/https://it.wikipedia.org/wiki/Dialecto_napoletano).

Il problema della disinformazione rilevabile sul web intorno alle questioni relative alla lingua italiana ha però anche molte altre sfumature: come ha scritto De Blasi, infatti, il fatto che gli utenti della rete palesino con forza e convinzione le loro opinioni in materia di «lingua e comunicazione» sembra dipendere da una sorta di percezione di vicinanza al tema, «perché tutti i parlanti ne hanno esperienza diretta e avvertono un coinvolgimento personale». <sup>12</sup> Il dialetto, dunque, che del «coinvolgimento personale» e del discorso connesso alla sfera affettiva è il veicolo linguistico principale, sarà di necessità uno degli argomenti in tal senso più dibattuti:

Capita quindi che su argomenti connessi al dialetto tutti ritengano di avere conoscenze sufficienti per esprimere opinioni sulla base di impressioni occasionali o di convinzioni diffuse, spesso per di più presentate come certe e indiscutibili, anche quando sono fondate su informazioni vaghe e imprecise. [...] Non è impossibile che, al fondo di tanti luoghi comuni o di opinioni gratuite variamente espresse, sia riconoscibile una presupposizione secondo cui tutti (o almeno molti) si ritengono autorizzati a intervenire su questioni relative al dialetto. <sup>13</sup>

In questa direzione Vera Gheno, Stefania Iannizzotto e Raffaella Setti hanno recentemente studiato le «ideologie linguistiche» degli utenti del web, circoscrivendone le credenze più diffuse e le criticità più rilevanti a partire dalle discussioni – perlopiù d’ambito dialettale – generate sui canali social dell’Accademia della Crusca o su pagine dedicate alla divulgazione di saperi legati alla linguistica e alla storia della lingua italiana. <sup>14</sup> Per quanto riguarda il versante Twitter, ad esempio, Gheno ha isolato varie considerazioni dei *followers* del profilo dell’Accademia, filtrando la ricerca mediante l’uso di parole-chiave come *dialetto/dialetti, dialettale/dialettali*: dai risultati è emersa sia la persistenza di «stereotipi immarcescibili», come la stigmatizzazione nei confronti dei dialettofoni, diastraticamente marchiati e considerati culturalmente arretrati (fig. 6); sia la diffusa percezione che l’Accademia della Crusca tuteli l’italiano estirpando la “malerba dialettale” (fig. 7); sia l’esistenza di focolai d’entusiasmo nei quali si celebra

---

<sup>12</sup> N. DE BLASI, *Il dialetto nell’Italia unita*, cit., p. 22.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>14</sup> S. IANNIZZOTTO, *Giudizi e pregiudizi linguistici nella pagina Facebook dell’Accademia della Crusca*, in *Il dialetto nel tempo e nella storia*, a cura di G. MARCATO, Padova, CLEUP, 2016, pp. 315-324; V. GHENO, *Parlare di dialetto in 140 caratteri: un dialogo tra il profilo Twitter della Crusca e i suoi utenti*, in *Dialetto. Uno, nessuno, centomila*, a cura di G. MARCATO, Padova, CLEUP, 2017, pp. 415-422; S. IANNIZZOTTO-R. SETTI, *La Crusca, i socialini e le ideologie linguistiche*, in *L’italiano e la rete, le reti per l’italiano*, cit., pp. 188-213. La pagina Facebook dell’Accademia e il suo profilo Twitter si trovano rispettivamente agli indirizzi: <https://www.facebook.com/AccademiaCrusca/>; <https://twitter.com/AccademiaCrusca>. Tra i gruppi Facebook considerati, infine, è per esempio quello associato alla trasmissione radiofonica *La lingua batte*, nel quale il dibattito linguistico è però nella stragrande maggioranza dei casi indipendente dalla trasmissione stessa; si tratta di un gruppo pubblico, al quale si può partecipare liberamente una volta iscritti: <https://www.facebook.com/groups/266491950145853/>.

l'espressività senza pari del dialetto.<sup>15</sup> Una tavolozza di opinioni, dunque, sostanziate spesso da nient'altro che chiacchiericcio, esperienze personali e luoghi comuni.

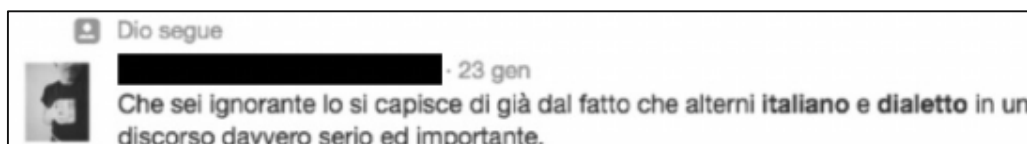


Fig. 6



Fig. 7

E anche per quanto riguarda il dibattito su Facebook è stata rilevata una friabilità della coscienza linguistica degli utenti; Iannizzotto, infatti, scandagliando i commenti degli utenti ad alcuni post dell'Accademia ha tracciato un quadro delle convinzioni linguistiche di questi, dal quale è emersa la medesima diffusione di saperi ascientifici snocciolati come incontrovertibili.<sup>16</sup> Effettuando un nuovo censimento sui post più recenti, inoltre, si confermano invariati anche alcuni luoghi comuni, quali la percezione distorta del ruolo dell'Accademia della Crusca, considerata un'istituzione volta a difendere la purezza della lingua italiana dalla corruzione dei dialetti (fig. 8), nonché la presenza di stereotipi stigmatizzanti che polarizzano lingua e dialetto sull'asse diastratico (fig. 9).

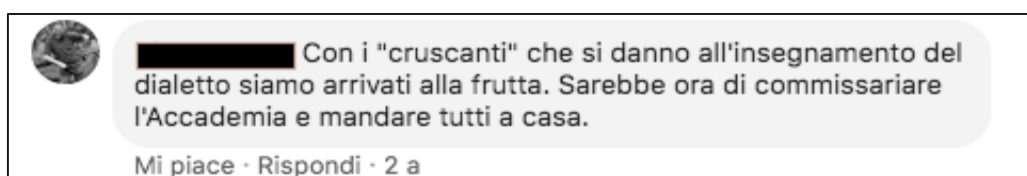


Fig. 8

<sup>15</sup> Significativamente i tweet di questo genere si riferiscono al dialetto napoletano e a quello siciliano, chiamando probabilmente in causa il medesimo orgoglio identitario che di continuo porta i dialettofoni di tali aree linguistiche a rivendicare lo statuto di lingue «vere e proprie» per i propri dialetti (cfr. *infra*). I casi citati sono tratti da V. GHENO, *Parlare di dialetto in 140 caratteri*, cit., pp. 417-19.

<sup>16</sup> S. IANIZZOTTO, *Giudizi e pregiudizi linguistici nella pagina Facebook dell'Accademia della Crusca*, cit.

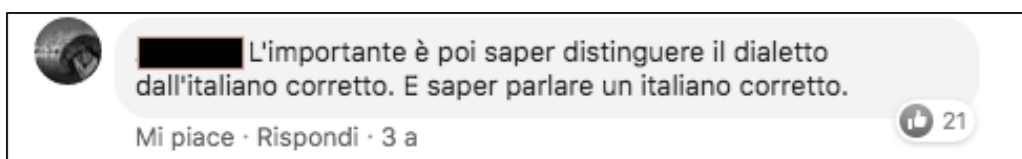


Fig. 9

Verosimilmente a causa del livellamento dell'autorità e dell'autorialità di cui sono tra i principali responsabili, quindi, i social network divengono spesso sede di discussioni ascientifiche su temi scientifici, affrontate dagli utenti nel migliore dei casi con una documentazione variamente superficiale e nel peggiore con la pedissequa ripetizione di opinioni rimbalsanti nella rete e non suffragate da alcunché.

Per tornare al napoletano, infatti, particolarmente dibattuto tra gli utenti del web è lo statuto da attribuire a tale sistema linguistico: trattasi di lingua «vera e propria» o di «semplice» dialetto? La questione, vissuta dai dialettografi napoletani con intenso senso campanilistico, si ripropone ciclicamente ormai da oltre un decennio nelle sedi della rete caratterizzate da un confronto meno sorvegliato, tra le quali appunto i social network: dirimente, per coloro che ne ribadiscono l'indubitabile statuto di lingua (il che chiaramente presuppone una percezione negativa della parola 'dialetto'),<sup>17</sup> sarebbe l'autorevole parere dell'UNESCO (fig. 10) o il rilancio della notizia su internet (fig. 11):

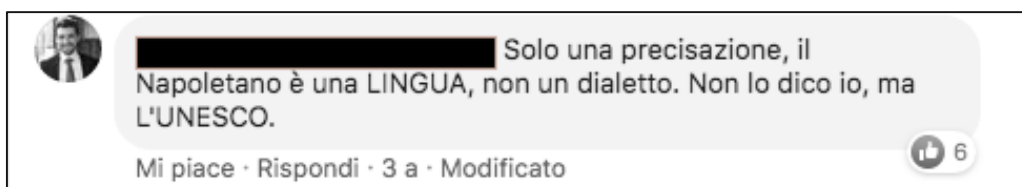


Fig. 10

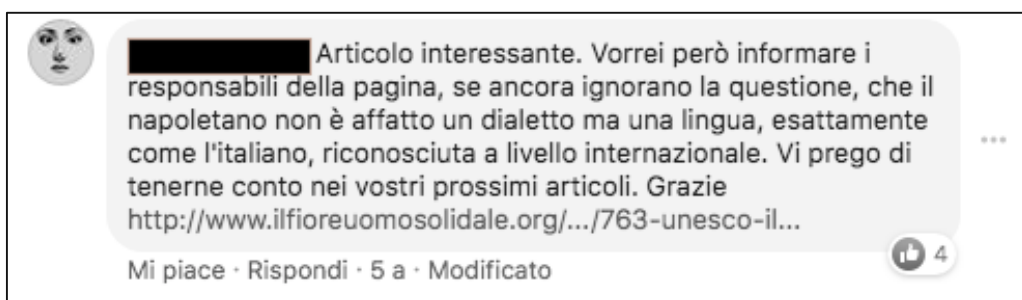


Fig. 11

<sup>17</sup> Sul punto cfr. N. DE BLASI, *Il dialetto nell'Italia unita*, cit., pp. 35-41; G. RUFFINO, *L'indialetto ha la faccia scura. Giudizi e pregiudizi linguistici dei bambini italiani*, Palermo, Sellerio, 2006.

La notizia, particolarmente per quanto concerne il ruolo dell'UNESCO, va chiaramente contestualizzata, ma si può registrare come l'assenza di esitazione (e di documentazione) mostrata nel merito dagli utenti – considerabili alla stregua di altoparlanti, di ripetitori che acriticamente riproducono notizie loro congeniali – abbia avuto come esito anche la corruzione degli ambienti maggiormente deputati al *fact checking*, permettendo ad esempio la diffusa circolazione su quotidiani online di comunicati stampa come il seguente, nel quale lo statuto di «seconda lingua d'Italia» del napoletano viene dato per acquisito:

«La lingua napoletana è diventata infatti Patrimonio immateriale dell'Umanità, aggiungendosi alla già ricca lista di beni immateriali del nostro paese, primo al mondo per i patrimoni materiali UNESCO, ed è stata riconosciuta ormai seconda lingua sul territorio nazionale».<sup>18</sup>

Come se non bastasse, può inoltre avvenire che una notizia falsa o poco chiara venga considerata affidabile in virtù della sua viralità e divenga un nucleo suscettibile di ulteriori espansioni inattendibili, spesso di provenienza non controllata. Nel caso, per esempio, di un articolo pubblicato sul sito *La Stampa del Mezzogiorno* il 24 gennaio 2014,<sup>19</sup> accanto alla notizia che l'UNESCO avrebbe finalmente riconosciuto al napoletano la qualifica di «lingua», certificandone lo statuto di «patrimonio da tutelare non solo per l'Italia ma per il mondo intero», si legge che in merito si sarebbe favorevolmente espresso *illo tempore* anche Giovan Battista Pellegrini, traducendo addirittura lui stesso in napoletano il primo articolo della *Dichiarazione universale dei diritti umani* proclamata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1948:

Il mancato insegnamento della lingua napoletana e il suo andarsi man mano perdendo e degradando di valore, ha indotto l'UNESCO a riconoscerla come un “patrimonio da tutelare non solo per l'Italia ma per il mondo intero”. Proprio su questo importante riconoscimento, già nel 1977 il linguista G.B. Pellegrini, nella “CARTA DEI DIALETTI D'ITALIA”, all'art.1 riguardante la Dichiarazione Universale dei diritti dell'uomo, così scriveva in napoletano: “Tutte ll'uommene nascene libbere e cu' uguale dignità e deritte; tenene raggione e cuscienza

---

<sup>18</sup> Cfr. le pagine web dei vari quotidiani: <https://www.sulpezzo.it/lingua-dialetto-dibattito-sul-napoletano-aperto-palazzo-nunziante/>; [http://www.metronapoli.it/dettaglio\\_news\\_zoom.asp?pubblicazione=metronapolitw&id=10150](http://www.metronapoli.it/dettaglio_news_zoom.asp?pubblicazione=metronapolitw&id=10150); <http://www.gazzettadinapoli.it/notizie/napoletano-non-un-dialetto-lingua-riconosciuta-dallunesco-seminario-cura-dellaige-venerdi-26-palazzo-nunziante/?cn-reloaded=1>; <https://www.todaynewspress.it/2018/01/24/napoletano-lingua-dialetto-discute-convegno-citta/amp/>; <https://www.2anews.it/cultura-ed-eventi/napoletano-lingua-un-convegno-napoli-ri-badisce.html>. Il caso è citato in N. DE BLASI, *Il dialetto nell'Italia unita*, cit., p. 165.

<sup>19</sup> URL: <http://www.lastampadelmezzogiorno.it/napoli/11436-il-dialetto-napoletano-diventa-patrimonio-dell%E2%80%99unesco-%C3%A8-la-seconda-lingua-d%E2%80%99italia.html>.

e hann'a operà ll'uno cù ll'ate cu' nu spirite 'e fratellanza". Quindi...se [sic] oggi parliamo in napoletano e qualcun altro ci dice che "non devi parlare in dialetto", potremmo dirgli ufficialmente: "Sto parlando la lingua napoletana".

Ma a una rapida verifica – la *Carta dei dialetti italiani* di Pellegrini e l'introduzione che l'accompagna sono oggi facilmente consultabili in rete –,<sup>20</sup> la falsità della notizia emerge chiaramente: la presunta traduzione in napoletano menzionata dall'articolo, infatti, non trova alcun riscontro nel lavoro dello studioso – e perché, d'altronde, un dialettologo bellunese avrebbe dovuto preferire il dialetto napoletano a tutti gli altri? La bufala trarrà verosimilmente origine da Wikipedia, che alla voce «Dialetto napoletano» presenta una riproduzione della *Carta dei dialetti italiani* accompagnata dalla frase riportata (fig. 12); in questo caso la responsabilità dell'enciclopedia online pare essere però indiretta, rivestendo invece un ruolo centrale nel processo di elaborazione della notizia falsa l'incapacità di decodificazione del co(n)testo da parte dell'autore dell'articolo, il quale non si è accorto, per esempio, che la declinazione dialettale della medesima frase accompagna su Wikipedia ogni voce relativa a dialetti (fig. 13):<sup>21</sup>



Fig. 12

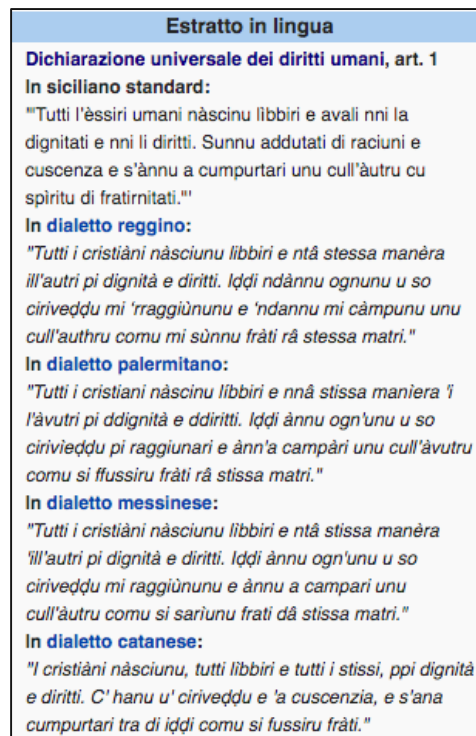


Fig. 13

<sup>20</sup> URL: [https://phaidra.cab.unipd.it/detail\\_object/o:318068](https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/o:318068).

<sup>21</sup> URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Lingua\\_siciliana](https://it.wikipedia.org/wiki/Lingua_siciliana).

Un'ulteriore testimonianza della confusione esistente sull'adeguata qualifica del napoletano – per Bracale, ad esempio, «idioma»: né lingua, né dialetto –<sup>22</sup> è infine la discussione della voce «Dialetto napoletano» su Wikipedia, ossia il “dietro le quinte” che consente di ricostruire dubbi e criticità manifestatisi durante la redazione della voce.<sup>23</sup> Il meccanismo è sostanzialmente quello del dibattito: un utente di Wikipedia pone una domanda – una richiesta di chiarimento, una precisazione, una remora, un suggerimento – e gli altri, tra i quali sperabilmente i redattori della voce, rispondono argomentando a turno. E in relazione al discorso affrontato figurano certamente, tra i *topic* più rilevanti, i seguenti: *Napoletano riconosciuto come lingua dall'UNESCO*, *Lingua napoletana VS dialetto napoletano*, *Perché i dialetti “alto-meridionali” sono diventati lingua napoletana?* e *Lingua ufficiale*, nei quali si dibatte appunto della congrua qualifica linguistica da attribuire al napoletano.

Per un'adeguata comprensione delle discussioni, pare però opportuno a questo punto chiarire rapidamente la già menzionata situazione legata all'UNESCO.<sup>24</sup> L'istituzione pubblica infatti in rete un *Atlante delle lingue in pericolo*,<sup>25</sup> con il quale classifica le lingue regionali o sovraregionali in vista di una loro salvaguardia – implicitamente presupponendole «in pericolo a causa dei parlanti delle lingue dominanti e delle istituzioni che le sostengono».<sup>26</sup> Secondo quanto riportato dall'atlante, si parlerebbero in Italia attualmente (luglio 2019) trentadue *languages*, ossia: *Alemannic*, *Algherese Catalan*, *Alpine Provençal*, *Arbëresh*, *Bavarian*, *Cimbrian*, *Corsican*, *Emilian*, *Faetar*, *Francoprovençal*, *Friulian*, *Gallo-Sicilian*, *Gallurese*, *Gardiol*, *Griko (Calabria)*, *Griko (Salento)*, *Ladin*, *Ligurian*, *Lombard*, *Mòcheno*, *Molise Croatian*, *Piedmontese*, *Resian*, *Romagnol*, *Romani*, *Sardinian*, *Sassarese*, *Sicilian*, *South Italian*, *Töitschu*, *Venetan*, *Yiddish (Europe)*.<sup>27</sup> Il presupposto di

<sup>22</sup> R. BRACALE, *La nascita del dialetto/idioma napoletano*, cit.

<sup>23</sup> URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Discussione:Dialetto\\_napoletano](https://it.wikipedia.org/wiki/Discussione:Dialetto_napoletano).

<sup>24</sup> Sul tema cfr. N. DE BLASI, *Dialetti in rete, l'idea di norma e difesa delle minoranze linguistiche (con il sacrificio delle “minimanzze”)*, in *Dialetti: per parlare e parlarne*. Atti del I Convegno Internazionale di Dialettologia Progetto A.L.Ba., Ermes, Potenza, 2010, pp. 13-31; ID., *Il dialetto nell'Italia unita*, cit., in partic. alle pp. 163-202; N. DE BLASI-F. MONTUORI, *La percezione del dialetto napoletano nel tempo e la geografia linguistica dell'UNESCO*, in *Actes du colloque de lexicographie dialectale et étimologique en l'honneur de Francesco Domenico Falcucci* (Corte-Rogliano, 28-30 ottobre 2015), a cura di S. RETALI-MEDORI, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2018, pp. 573-94.

<sup>25</sup> URL: <http://www.unesco.org/languages-atlas/>.

<sup>26</sup> N. DE BLASI-F. MONTUORI, *La percezione del dialetto napoletano nel tempo*, cit., p. 585.

<sup>27</sup> Di questi, cinque sarebbero *severely endangered*, ovvero: *Gardiol*, *Griko (Calabria)*, *Griko (Salento)*, *Molise Croatian*, *Töitschu*; ventidue risulterebbero *definitely endangered*, e cioè: *Algherese Catalan*, *Alpine Provençal*, *Arbëresh*, *Cimbrian*, *Corsican*, *Emilian*, *Faetar*, *Francoprovençal*, *Friulian*, *Gallo-Sicilian*, *Gallurese*, *Ladin*, *Ligurian*, *Lombard*, *Mòcheno*, *Piedmontese*, *Resian*, *Romagnol*, *Romani*, *Sardinian*, *Sassarese*, *Yiddish (Europe)*; infine cinque sarebbero considerati *vulnerable*, vale a dire: *Alemannic*, *Bavarian*, *Sicilian*, *South-Italian*, *Venetan*. Come giustamente rilevato in N. DE BLASI, *Il dialetto nell'Italia unita*, cit., p. 169, appare singolare che, stando a quanto emerge da tale elenco, in Italia sembri non trovare spazio l'italiano; e se il tiro è

fondo è che a ogni area geografica italiana corrisponda «una varietà linguistica unica e precisa (*il* lombardo, *l'*emiliano-romagnolo, *l'*italiano del sud), realizzata in modi diversi nei diversi “dialetti”». <sup>28</sup> Alla base dell’equivoco relativo alla qualifica del napoletano si porrebbe allora il *South Italian*, scheda specifica del quale è la seguente:

Name of the language	South Italian (en), italien du sud (fr), napolitano-calabrés (es), южно-итальянский (ru)
Alternate names	Neapolitan; Neapolitan-Calabrese; неаполитанский; неаполитанско-калабрийский
Vitality	Vulnerable
Number of speakers	7500000 Rough estimate based on various sources
Location(s)	Campania, Lucania (Basilicata), Abruzzi (Abruzzo), Molise, northern Calabria, northern and central Apulia (Puglia), southern Lazio and Marche as well as easternmost Umbria
Country or area	Italy
Coordinates	lat : 40.9798; long : 15.249
Corresponding ISO 639-3 code(s) <sup>29</sup>	nap

Tab. 2

parzialmente corretto dal libro al quale l’atlante si accompagna, che lo inserisce tra le varietà dell’italo-romanzo, le informazioni fornite in tal sede restano tuttavia discutibili, venendo l’italiano considerato come lingua materna solamente dei parlanti di alcune aree dell’Italia centrale: «Italo-Romance consists of Corsican, as well as Gallurese and Sassarese (treated technically as outlying dialects of Corsican here), Italian (comprising Tuscan and Central Italian dialect groups), South Italian (including Campanian and Calabrese) and Sicilian» (T. SALMINEN, *Europe and the Caucasus*, in *Atlas of the World’s Languages in Danger*, a cura di C. MOSELEY, Paris, UNESCO Publishing, 2010, pp. 32-42, a p. 39). Si noti, inoltre, che secondo la medesima fonte il gallo-romanzo sarebbe costituito «of Francoprovençal, Piedmontese, Ligurian, Lombard, Emilian-Romagnol [ora separati] and Venetan» (ibid.).

<sup>28</sup> N. DE BLASI, *Il dialetto nell’Italia unita*, cit., p. 169.

<sup>29</sup> Il codice ISO è un codice attribuito dalla *International Organization for Standardization* (Organizzazione internazionale per la normazione), un’organizzazione che si occupa di standardizzazione e codifica. In particolare, il codice ISO-639-3 aspira a identificare univocamente tutte le lingue esistenti, le quali rientrerebbero dunque così tra «gli oggetti classificabili secondo standard di qualità e codificazione» al pari di colle, vernici, pellicole o metodi per la preparazione del tè per l’uso in test sensoriali (N. DE BLASI, *Dialetti in rete*, cit., p. 19). Tale criterio di classificazione ha assunto valore dirimente ad esempio per Wikipedia, che discerne dalla presenza o dall’assenza di un codice ISO la differenza tra lingue e dialetti (ivi, p. 20), e di recente anche Roberto Sottile ha fatto notare come l’attribuzione di un codice di questo tipo sia decisiva «per l’eventualità, anche futura, che le lingue le più disparate possano essere usate nei sistemi informatici» (R. SOTTILE, *ISO 639, ‘Yosemite’ e ‘App’ che parlano in dialetto*, in *Il dialetto nel tempo e nella storia*, cit., pp. 335-345, a p. 338).



Secondo le informazioni fornite dalla scheda, infatti, il *South Italian/Neapolitan-Calabrese/Neapolitan* costituirebbe la varietà parlata da circa sette milioni e mezzo di italiani nelle diverse aree comprese tra San Benedetto del Tronto e le province di Cosenza e Bari.<sup>30</sup> Per chi è più avvezzo alle questioni di dialettologia italiana, postulare l'idea di un'intercomprensibilità totale tra parlanti dialettofoni di aree sensibilmente distanti rende chiara la discutibilità della formulazione, ma per il lettore meno informato, che non possiede gli strumenti critici per discernere la veridicità della notizia e la legge di seconda mano, filtrata, rimbalzata e rivisitata dalla rete, questa non potrà che generare una notevole confusione di fondo. E se si considera che tra i sinonimi usati per indicare l'ipotetica varietà altomeridionale comune vi è anche l'assoluto *Neapolitan*, la convinzione di alcuni utenti della rete, convinti che il napoletano rappresenti «la seconda lingua d'Italia», apparirà più facilmente spiegabile.<sup>31</sup>

Quanto d'altronde la classificazione dell'UNESCO – e soprattutto la sua misinterpretazione – abbia contribuito in maniera decisiva alla sedimentazione di convinzioni errate, emerge anche dalla lettura delle menzionate discussioni collaterali alla voce «Dialetto napoletano» di Wikipedia. Una particolarmente esemplificativa di tale confusione ha avuto luogo nel gennaio del 2013 – salvo due messaggi digitati nel luglio dello stesso anno – e ha dato origine al *topic* intitolato *Lingua napoletana vs dialetto*

---

<sup>30</sup> Sulle possibili motivazioni per le quali l'UNESCO sembrerebbe considerare tutti i dialetti meridionali come un'unica lingua, e sulle possibili misinterpretazioni del binomio dialetto/*dialect* cfr. N. DE BLASI, *Il dialetto nell'Italia unita*, cit., in part. pp. 171-72: «Intanto chiariamo che per l'UNESCO la distinzione tra lingua e dialetto è diversa da quella che vale per la linguistica romanza e per la dialettologia italiana: per l'UNESCO un dialetto (*dialect*) è, secondo l'accezione angloamericana, una variante di una lingua (*language*); per la dialettologia italiana, invece, ogni dialetto italiano è un sistema linguistico autonomo (indipendentemente derivato dal latino) e non una deformazione di una lingua. In questo senso è chiaro che le varietà considerate dall'UNESCO sono tutte lingue (*languages*), e non *dialects*: infatti l'etichetta di *dialect* nell'accezione inglese non si adatta ai dialetti italiani [...]. Inoltre, per la denominazione di un *South Italian* unico, ha forse avuto un certo peso l'indicazione che appare nella *Carta dei dialetti d'Italia* di Giovan Battista Pellegrini (1977), che individua l'area dei *Dialetti meridionali* [...]. Per l'UNESCO la salvaguardia delle lingue in pericolo dovrebbe però prevedere necessariamente un accorpamento dei dialetti di ampie aree (in genere corrispondenti almeno all'ampiezza di una regione amministrativa). Pertanto per i dialettologi italiani, per esempio, i dialetti di Sora, di Altamura, di Matera sono dialetti che si collocano per genetica e per gerarchia sullo stesso piano del napoletano (per la comune diretta derivazione dal latino), mentre per l'UNESCO sarebbero invece variazioni locali (*dialects*) del *South Italian*, che diventa nel suo insieme una lingua (*language*) da salvaguardare».

<sup>31</sup> Cfr. S. IANNIZZOTTO, *Giudizi e pregiudizi linguistici nella pagina Facebook dell'Accademia della Crusca*, cit., pp. 322-23: «È una convinzione priva di qualsiasi fondamento che però sembra trovare conferma nel sito dell'Unesco, dove si legge che il *Neapolitan* – erratamente indicato come equivalente del *South Italian* – è la lingua di più di sette milioni di parlanti che vivono in Campania, Basilicata, Abruzzo, Molise e in parte della Puglia, del Lazio, delle Marche e dell'Umbria. Un'affermazione che naturalmente per i linguisti è inaccettabile, ma che è considerata un riferimento attendibile dagli utenti della rete».

*napoletano*. Dalla lettura dei commenti dei diversi utenti, emerge una sensibile escursione delle competenze da questi possedute sul tema. Se ne riporta qui la trascrizione integrale con criteri *in toto* conservativi:

Utente	Data	Messaggio
<i>Μαρκος</i>	18/01/2013 01:52	Salve a tutti. Consultando il sito di Ethnologue, <sup>32</sup> mi sono accorto che tra i dialetti della lingua napoletana (o meglio, del <i>Napoletano-Calabrese</i> ) spicca (in ordine è proprio il primo) il “dialetto napoletano” ( <i>Napoletano (Neapolitan, Tirrenic)</i> ). Quest’ultimo – a mio parere – si riferisce all’idioma parlato nella città di Napoli e dintorni, evidentemente dialetto non della lingua italiana, ma del “gruppo meridionale” (definito, appunto, “lingua napoletana”). Voi che ne pensate?
<i>Dragonòt</i>	18/01/2013 09:13	Of course. Quelle elencate in quella pagina sono le varianti della lingua individuata da Unesco, ISO, Ethnologue etc. come “NAP”.
<i>Μαρκος</i>	18/01/2013 21:24	Il problema, secondo me, è che questa voce (Lingua napoletana) sia da riferire a Dialetti italiani meridionali, e che in quest’ultima compaia una frase piuttosto ambigua (“dialetti campani (Campania e Basso Lazio, il napoletano è riconosciuto come lingua dall’UNESCO”), in quanto a essere riconosciuto come “lingua” dall’UNESCO o da Ethnologue sarebbe l’intero gruppo dei dialetti meridionali (la “lingua napoletana”) e non il semplice idioma della città di Napoli.
<i>Αξζ...</i>	18/01/2013 22:25	Infatti. Il napoletano come lingua si riferisce a tutti i dialetti parlati nell’Italia centro-meridionale (dalle Marche meridionali e al basso Lazio alla Calabria del nord e alla Puglia, tranne il Salento (siculofono). Il dialetto della città di Napoli è un “dialetto” sì, ma della “lingua napoletana” (e non certo dell’italiano, come si crede ancora comunemente).
<i>Μαρκος</i>	18/01/2013 22:37	Sì, ma convieni con me che ci sarebbero un bel po' di cose da correggere?
<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 00:57	Tipo cosa?
<i>Μαρκος</i>	19/01/2013 01:03	Beh, innanzitutto le due voci ( <i>Lingua napoletana</i> e <i>Dialetti italiani meridionali</i> ) dovrebbero essere unite, a meno che la seconda non diventi una cosa del tipo “Dialetti della lingua napoletana”. Poi ci sarebbe da specificare che a Napoli (città) si parla una variante di quella lingua, e non la “lingua napoletana” nella sua totalità.

<sup>32</sup> URL: [http://www.ethnologue.com/show\\_language.asp?code=nap](http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=nap).

<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 01:11	Bhe la voce “Dialetti meridionali” al secondo rigo, rimanda già alla lingua napoletana. In effetti possono essere unite le voci. Inoltre, il sito unesco dà il “titolo” di lingua al napoletano. Quindi, o sono “lingua tutti i dialetti meridionali”, o è lingua il dialetto napoletano, che è praticamente la lingua stessa (a differenza delle parlate delle province vicine, che si sono distaccate un po’ dal napoletano). Magari io così la vedo. Altrimenti, il sito unesco determinerebbe lo status di lingua ad una lingua che no nesiste [sic], se di fatto ci sono solo dialetti. Non so se mi sono spiegato.
<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 01:14	Inoltre, sul sito ufficiale, nella voce “South Italy”, vedi il seguente box Name of the language South Italian (en), italien du sud (fr), napolitano-calabrés (es), южно-итальянский (ru) Alternate names Neapolitan; Neapolitan-Calabrese; неаполитанский; неаполитанско-калабрийский Vitality Vulnerable Number of speakers 7500000 Rough estimate based on various sources Location(s) Campania, Lucania (Basilicata), Abruzzi (Abruzzo), Molise, northern Calabria, northern and central Apulia (Puglia), southern Lazio and Marche as well as easternmost Umbria Country or area Italy Coordinates lat : 40.9798; long : 15.249 Corresponding ISO 639-3 code(s) nap Quindi, la lingua “Sud Italia” o “Napoletano-Calabrese” o “Napoletano”, localizzata in Campania, Lucania, Abruzzo, Molise, Nord della Calabria, etc etc...parlata da tot persone, ha la corrispondenza iso 639-3 codice NAP. Quindi, si determina una certa “paternalità” alla lingua secondo me.
<i>Μαρκος</i>	19/01/2013 01:35	Non ho ben capito il discorso, comunque... sì: il “titolo” di lingua è stato dato, in realtà, a un insieme di “dialetti” (o idiomi, o parlate), un po’ come è avvenuto con la lingua sarda (riconosciuta dallo Stato italiano) o con la lingua siciliana (non riconosciuta).
<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 01:42	Bhe la voce non è tanto diversa da quelle della lingua sarda o siciliana. Anzi, la struttura è identica. Le nozioni sono per lo più sottili-culturali. E’ ovvio che poi in sicilia, sardegna o in sud Italia si parli l’italiano. Ma storicamente, nel Regno di Sicilia si parlava il siciliano, da cui derivi il dialetto locale di oggi, e nel territorio del Regno di Napoli (nella voce “dialetti meridionali” si parla di Regno delle Due Sicilie, ma è errato) si parlava il napoletano (o volgare pugliese), da cui poi derivano i dialetti meridionali locali. Secondo me, va semplicemente unita la voce “dialetti meridionali” a lingua napoletana, e lasciare i relativi redirect. Tutto qua. poi che a Bari non si parli “la lingua napoletana” è ovvio (secondo me).
<i>Μαρκος</i>	19/01/2013 02:01	Quello che voglio dire io è un’altra cosa: a Bari (tanto per citare il tuo esempio) si parla un “dialetto” della “lingua napoletana” (almeno secondo le classificazioni linguistiche delle fonti su cui si basa Wikipedia), insieme altrimenti noto come “dialetti italiani meridionali”; a Napoli si parla un “dialetto” (il “napoletano”, il principale

		dialetto di questo sistema) della “lingua napoletana”. In teoria, pertanto, sia a Bari che a Napoli si parla la lingua napoletana, ma in due varianti (totalmente o quasi, ndr) diverse.
<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 02:10	Si, ma ovunque è così. In sardegna il dialetto cagliariato è diverso da quello di sassari. Così come il catanese, è diverso da quello palermitano. Credo che le pagine siano sussistenti più da un punto di vista storico, che linguistico. In Sardegna vive nelle sue differenzazioni, la lingua sarda. In Sicilia la lingua siciliana, e nel sud Italia la lingua napoletana.
<i>Μαροζος</i>	19/01/2013 02:22	Appunto, è proprio questo il punto: in più parti, invece, ho letto che sarebbe il “napoletano di Napoli” a essere riconosciuto come “lingua” da UNESCO, Ethnologue etc. Per non parlare del “doppione” Lingua napoletana-Dialetti italiani meridionali.
<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 02:29	Bhe, è la lingua del meridione a essere UNESCO. Quindi sarebbe in teoria tutte le lingue da cui derivano le parlate meridionali a essere UNESCO. Altrimenti l'unesco che fa..dà lo status di lingua ad una lingua che non esiste? Se dice che il napoletano è lingua unesco, qualcuno la parlerà pure no? Inoltre, la voce “Dialetti meridionali” è sulla falsa riga di “Dialetti settentrionali”. Fu creata (secondo me) solo per elencare qualcosa. Ma di fatto, i dialetti meridionali sono “lingua napoletana”. Per esempio <i>Puè'esse nu baròne. oppure nu marchèse, pe mmè si pròbbie nudde, ce ttu non zì Barèse</i> . Questo è barese...per me, all'85% è napoletano. Da qui si capisce che le parlate meridionali sono lingua napoletana, quindi UNESCO. Ma sono tutte le parlate meridionali a esserlo e non solo a Napoli. Uno non deve lasciarsi confondere dal fatto che la sardegna e la sicilia, rimanendo mere regioni, hanno conservato la lingua siciliana e sarda. il regno di Napoli, divenendo ben sei regioni amministrative, ha visto la propria lingua diventare sei dialetti. No. Rimane storicamente pur sempre una derivazione stretta della lingua napoletana. Io tutt'al più modificarei le altre voci meridionali. Scrivendole tutte sotto la dicitura “lingua napoletana” UNESCO. Lascerei intatta invece la voce “Dialetti meridionali”, ripeto, perchè un mero elenco sulla falsa riga di “Dialetti settentrionali”.
<i>Balabiot</i>	19/01/2013 12:04	Riguardo al “qualcuno lo parlerà pure”, occhio che è un casino... :) Noi siamo abituati all'italiano in cui c'è una lingua standard, ma la situazione non è sempre così semplice. Anche se l'ISO chiama la lingua “napoletano”, ciò non significa che il dialetto parlato a Napoli valga più di quello di Bari o a Benevento (se non per questioni puramente statistiche come il numero di parlanti). I dialetti costituiscono un continuum (se per te che sei napoletano il barese è all'85% napoletano, per un barese il napoletano è all'85% barese), ed è all'intero continuum che l'UNESCO riconosce lo status di lingua. E la stessa situazione che si ha per la lingua lombarda (anzi peggio: prova

		a far parlare insieme un comasco e un bergamasco...), non importa se il nome della lingua rimanda a una città invece che a una regione.
<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 12:37	E ma quando si dice che la lingua Lombarda è parlata da circa 7 milioni di persone, praticamente, allora...chi la parla? Stesso discorso per la lingua napoletana. Chi la parla?
<i>Dragonòt</i>	19/01/2013 13:38	Tutta quella gente di cui avete fatto gli esempi: napoletani, baresi, comaschi, bergamaschi, etc...
<i>Μαρκος</i>	19/01/2013 13:48	<p>Il problema che vorrei porre alla vostra attenzione è un altro: prendiamo il caso della voce Dialetti campani. L'incipit afferma che</p> <p>«I dialetti campani sono gli idiomi locali parlati in Campania, regione dell'Italia meridionale. Se ne distinguono tre: il napoletano (riconosciuto come lingua dall'Unesco), il cilentano e l'irpino. Questi ultimi due derivano dal napoletano, come la maggior parte dei dialetti del Sud Italia»</p> <p>Proviamo a rappresentare quanto affermato usando gli insiemi: l'insieme A (=dialetti campani) contiene l'insieme B (=lingua napoletana) o, piuttosto, sarebbe contenuto al suo interno, dato che per "lingua napoletana" s'intende l'insieme di tutti i dialetti italiani meridionali? Spero di essere stato abbastanza chiaro.</p>
<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 17:14	Allora...credo di aver capito. Voi dite che la lingua lombarda, contiene i dialetti comaschi, milanesi, etc etc. Che la lingua siciliana, contiene i dialetti palermitani, catanesi, messinesi, etc etc. Ed infine, che la lingua napoletana, contiene al suo interno, i dialetti baresi, cilentani, salernitani ed anche il dialetto napoletano. Giusto?
<i>Dragonòt</i>	19/01/2013 17:19	In realtà le fonti sono l'UNESCO, l'ISO, i linguisti come Tullio de Mauro (in <i>Linguistica elementare</i> ), etc.
<i>o' Sistemone</i>	19/01/2013 17:26	in che senso Drago?
<i>Balabiot</i>	21/01/2013 10:26	Nel senso che non lo diciamo noi, quella che hai scritto alle 17:14 è la definizione che ne danno i linguisti. Sia per la lingua lombarda sia per la lingua napoletana, le lingue coprono l'area geografica più ampia e si dividono in molti dialetti. Quindi, nell'esempio di Markos90, per "lingua napoletana" s'intende l'insieme di tutti i dialetti italiani meridionali. L'incipit di dialetti campani è orrendamente sbagliato! :)
<i>Μαρκος</i>	21/01/2013 12:15	E non solo quello!
<i>Μαρκος</i>	24/01/2013 03:59	Discussione interrotta? Proposte? Pareri?
<i>Salvatore</i>	22/07/2013 23:49	Discussione molto interessante, è da un po' che volevo dire la mia. Secondo me c'è da fare un lavoro non da poco sui dialetti del sud, 3

		<p>cose su tutte: fare una sola pagina per la lingua principale, risistemare le pagine sui dialetti “regionali” (io le eliminerei del tutto sinceramente... sono voci che, a parte linkare i vari dialetti parlati nella regione, offrono davvero pochi spunti), creare una pagina sul dialetto napoletano. Andiamo quindi in ordine, per prima cosa sono assolutamente da unire le pagine dialetti italiani meridionali e lingua napoletana perchè parlano della stessa cosa, la lingua principale. Poi propongo di cancellare le varie voci “regionali” del tipo dialetti campani, dialetti pugliesi, etc. perchè (secondo me) non hanno motivo di esistere se non come contenitori di link alle pagine dei vari dialetti. Infine bisogna creare la pagina sul dialetto napoletano, cioè il dialetto parlato nella città di Napoli... con tanto di disambiguazione tra dialetto e lingua, e magari cercando di capire quali parti della voce “lingua napoletana” sarebbero invece da mettere nella voce “dialetto napoletano” (perchè secondo me qualche concetto riportato in questa voce non si riferisce in realtà alla lingua in generale ma al dialetto parlato a Napoli). Cmq in ogni voce sui dialetti bisogna essere chiari sul fatto che stiamo parlando di un dialetto della lingua napoletana (così come il salentino è un dialetto della lingua siciliana). Dobbiamo essere più chiari possibile insomma perchè chi legge non sempre riesce a capire di cosa stiamo parlando in questo guazzabuglio (era una vita che volevo usare questa parola ahahaha) di lingue e dialetti. Ho amici della provincia di Bari che quando gli dico che parlano un dialetto della lingua napoletana mi guardano come fossi un alieno. Se non sono stato chiarissimo chiedete pure, Salvatore</p>
<i>o³ Sistemone</i>	22/07/2013 23:53	Si certo Salvatore. Intanto troviamo prima un consenso. La discussione mi pare più aperta che chiusa.

Tab. 3

La discussione appena proposta pare restituire efficacemente sia le generali incertezze legate – e in qualche modo dovute – alla classificazione proposta dall’atlante dell’UNESCO, sia la già menzionata coesistenza su Wikipedia di utenti dal differente gradiente di competenza.<sup>33</sup> In ogni caso, però, sembra del tutto evidente che una tale confusione di partenza, con gli utenti abilitati alla modifica che non hanno ben chiara

<sup>33</sup> Uno dei punti più discussi dagli utenti, inoltre, riguarda la possibilità di accorpare la voce «Lingua napoletana» ([https://it.wikipedia.org/wiki/Lingua\\_napoletana](https://it.wikipedia.org/wiki/Lingua_napoletana)) con quella «Dialetti italiani meridionali» ([https://it.wikipedia.org/wiki/Dialetti\\_italiani\\_meridionali](https://it.wikipedia.org/wiki/Dialetti_italiani_meridionali)), giacché queste parlerebbero «della stessa cosa». In realtà, però, mentre la seconda consiste in una trattazione che ripercorre, per sommi capi, il dettato di Pellegrini – elencando i tratti fonetici, morfologici, sintattici e lessicali che separano l’area alto-meridionale sia da quella centrale sia da quella meridionale estrema –, la prima cede invece alla presenza dell’aggettivo «napoletana» e, pur attribuendo questa ipotetica lingua ai parlanti di tutte le regioni presenti sull’atlante dell’UNESCO (alla voce *South Italian*), si mostra particolarmente incline a documentare la tradizione letteraria dialettale specificamente napoletana.

la distinzione tra esigenza classificatoria ed effettiva realtà linguistica, non possa che pregiudicare in maniera decisiva la qualità della voce stessa; il che è ovviamente tanto più grave quando si pensa a quanto detto sopra, ovvero al fatto che il primo risultato restituito da Google per molte ricerche è di frequente proprio Wikipedia, circostanza che si verifica anche per quanto riguarda la stringa «dialetto napoletano»:<sup>34</sup>

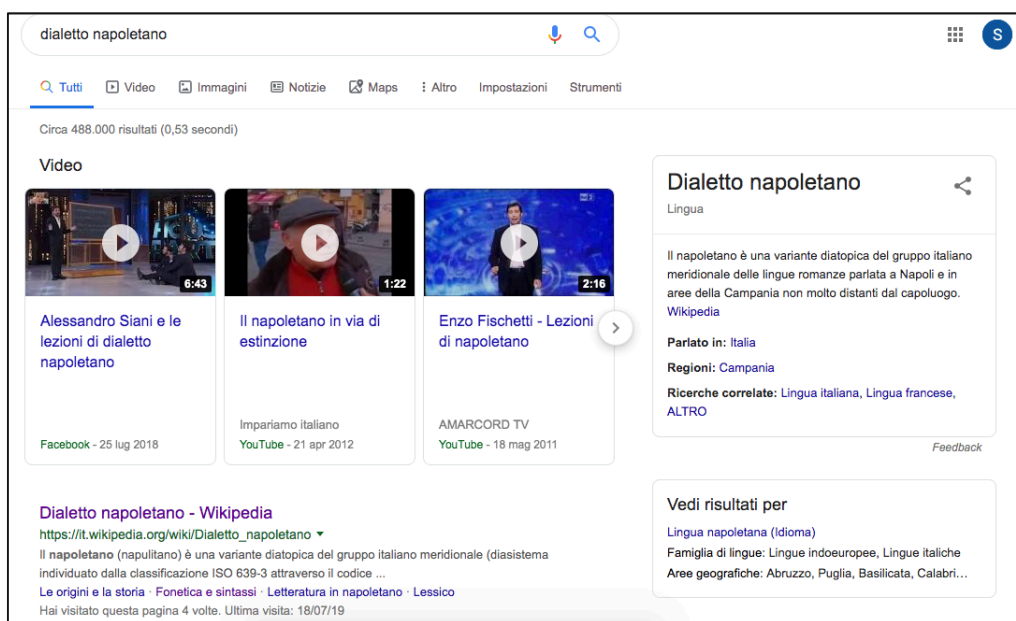


Fig. 14

Per quanto riguarda il dialetto napoletano, a dire il vero, Wikipedia rappresenta in fondo solamente la manifestazione più evidente e potenzialmente più deleteria – in quanto più accessibile – del magma di fonti inattendibili presenti in rete. La facilità con la quale è possibile al giorno d’oggi disporre di un proprio spazio sul web, infatti – un sito, un blog, un forum, un canale Youtube –, ha incentivato cultori e appassionati a cimentarsi in prima persona nella diffusione della conoscenza, causando un’apparente sottrazione del dibattito scientifico alle sedi canonicamente deputate e massimizzando la logica della validità equanime dei contenuti. Se si è detto tuttavia «apparente», però, è perché in realtà pare evidente che, al netto di sporadiche “oasi felici”

<sup>34</sup> Si noti inoltre l’ulteriore confusione causata dai due riquadri presenti sul lato destro della schermata: quello in alto, infatti, presenta il titolo «Dialetto napoletano» immediatamente seguito dal sottotitolo «Lingua», mentre quello in basso prima definisce la «Lingua napoletana» un «idioma» e poi la colloca in aree geografiche tra loro sensibilmente differenti dal punto di vista linguistico – tra le quali appaiono immediatamente visibili Abruzzo, Puglia, Basilicata e Calabria ma non la Campania.

entro le quali la discussione scientifica esiste e l'istantaneità della comunicazione apporta reali vantaggi al procedere dei dibattiti,<sup>35</sup> in rete proliferi una quantità di tentativi improvvisati e individuali di fare divulgazione scientifica – o “parascientifica” – in assenza di competenze e/o conoscenze adeguate.

Il dialetto napoletano non fa eccezioni da questo punto di vista: come indicativa conferma del carattere personale della divulgazione, per esempio, sulla pagina principale del sito [www.napoletanita.it](http://www.napoletanita.it) di Umberto De Fabio campeggiano le scritte «Napoli, Napoli..... passione mia» e «Un mio contributo a Napoli». E che quanto si legge all'interno del sito non goda di particolare attendibilità scientifica – il che, data la sua natura amatoriale, come detto sopra, non stupisce – si evince ad esempio dall'analisi della sezione di grammatica *Napulitanamente*, la cui didascalia recita: «Come si parla il napoletano: le regole, la lingua».<sup>36</sup> In questa sezione, infatti, non particolarmente ricca in realtà, il curatore del sito si propone di illustrare, insieme ad altre cose, la corretta declinazione del verbo essere in dialetto napoletano; una rapida verifica di quanto riportato rivela tuttavia agevolmente la presenza di alcune inesattezze, come l'uscita *sé* [sic] proposta in luogo di *si* per la seconda persona singolare del presente indicativo, e il condizionale presente formato sul tipo *-èa* (*sarrèa, sarrèste, sarrèa, sarrèammo, sarrèasseve, sarrèanno*) [sic] invece che su quello atteso di tipo *-ìa*.<sup>37</sup>

E anche sul versante dell'etimologia si leggono talvolta in rete delle ricostruzioni poco sostenibili: sul blog *'O napulitano*, per esempio, la locuzione *'o patà patà 'e ll'acqua*

---

<sup>35</sup> È il caso dei blog letterari – «Nazione Indiana» (<https://www.nazioneindiana.com/>), «Minima&moralia» (<http://www.minimaetmoralia.it/>), «Le parole e le cose» (<http://www.leparoleelecose.it/>), – nei quali la possibilità di commentare i post può talvolta generare interessanti e validi dibattiti tra interpreti di notevole spessore (cfr. A. LOMBARDI, *L'esperienza di «Nazione Indiana» nella storia del web letterario italiano*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=23193>).

<sup>36</sup> Il sito (URL: <http://www.napoletanita.it/>) presenta al suo interno anche una sezione di etimologia, intitolata *Vierb vulant* e così descritta: «Indagine sulla lingua napoletana. Ditemi un vocabolo, vi diro' [sic] l'origine». La pagina in questione presenta un elenco di lemmi in ordine alfabetico, e attivando i collegamenti ipertestuali sottesi alle singole parole si può pervenire alle rispettive proposte etimologiche (cfr. <http://www.napoletanita.it/etimologia.htm>). Per dare un'idea (negativa) della tipologia delle voci presenti, è possibile leggere ad esempio quanto compare per il lemma “*sciasciòna*”, del quale viene proposta una derivazione dall'italiano “*ciccìa*” tacendo qualsiasi considerazione di ordine fonomorfologico: «*Sciasciòna*: indica una donna grassa e simpatica, bisogna partire da *sciascia*' che vuol dire tranquillità e serenità'. *Sciasciàrse e' godersi* una situazione particolarmente gradevole. Deriva dall'italiano *ciccìa* con cui si indica, appunto, le adipe» (la sezione è attualmente malfunzionante: le pagine contenenti le singole etimologie risultano infatti irraggiungibili. Queste sono recuperabili adoperando però nuovamente *Wayback Machine* e in questo caso il “reperto digitale” è disponibile al seguente indirizzo: <https://web.archive.org/web/20180822202951/http://www.napoletanita.it/cgi-bin/etimologia.pl?etimo=sciasciona>).

<sup>37</sup> Cfr. A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Niemeyer, Tübingen, 2009, §§ 10.1.3.1. e 10.5.2.



viene interpretata come «una contrazione di *pate pate* (il padre del padre)»<sup>38</sup> e, a partire dal culto mitraico, nel quale è presente «un sacerdote supremo che prende proprio il nome di *pater patrum-pater patres*, per l'appunto “il padre dei padri”, ovvero ‘o *patapata*», l'ipotetica reduplicazione del sostantivo viene interpretata come rafforzativa del concetto espresso (secondo un modulo assimilabile a quello della formazione del superlativo assoluto mediante la ripetizione dell'aggettivo).<sup>39</sup> Questa ricostruzione, tuttavia, tralascia un dato fondamentale: l'esistenza, cioè, della locuzione ‘padre abate di qualcosa’, la quale, oltre ad essere compatibile con ‘o *pata pata 'e ll'acqua* dal punto di vista semantico e fonomorfologico, è regolarmente documentata da diverse fonti lessicografiche napoletane sotto la voce *abbate* e soprattutto si trova attestata, come rilevato da Cristiana Di Bonito, già nel seicentesco *Lo cunto de li cunti* di Basile nella forma *patre abbate de le fusa*.<sup>40</sup>

Per il principio dell'economicità, ovviamente, una forma documentata che regga a verifiche linguistiche è da preferire a una congettura, salvo casi rarissimi; la proposta del blog, pertanto, non può che decadere al vaglio dell'analisi scientifica. Nel *mare magnum* della rete, tuttavia, dove il contenuto prevarica sull'utente che lo genera e la fruizione bulimica soprassiede al dubbio epistemico, pare che la sola *esistenza* sul web di un'informazione – un'etimologia, una coniugazione, una notizia – sia sufficiente per ammantarla di potenziale veridico. Si tratta, di fatto, della rivisitazione al tempo della cultura digitale del paradosso del gatto di Schrödinger: fino al *debunking*, l'apertura metaforica della scatola, ogni informazione condivisa da un utente indistinto è cioè tanto vera quanto falsa in potenza; solo il sopraggiungere di uno spirito critico – che riconosca sulla base delle proprie competenze l'autenticità di quanto legge, che rilevi l'esistenza di affidabili autorità a monte delle informazioni discusse, o che decida di sottoporre queste ultime a verifica, disconoscendo così il patto tra autore e lettore – potrà dunque consentire di discernere tra tali polarità.

In questa direzione, dunque, immettere in rete contenuti legati al dialetto napoletano e alla letteratura dialettale connessa trova un'ulteriore *raison d'être*. L'autorialità riconosciuta a un'istituzione, così come accade nel caso dell'Accademia della Crusca, può infatti costituire un antidoto all'anonimato degli *User Generated Content*,<sup>41</sup> e uno

---

<sup>38</sup> URL: <https://onapulitanoblogspot.com/2015/11/o-patapata-e-llacqua.html>.

<sup>39</sup> Cfr. A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, cit., § 6.3.1.

<sup>40</sup> C. DI BONITO, *Parole di chiesa e nomi di santi nella lessicografia napoletana*, in *Le parole del dialetto. Per una storia della lessicografia napoletana*, a cura di N. DE BLASI-F. MONTUORI, Firenze, Cesati, 2017, pp. 63-80, alle pp. 69-71.

<sup>41</sup> In un'intervista sul tema della verità, condotta da Fabio Gironi per «il Tascabile» della Treccani, alla domanda «È possibile che l'overdose di informazioni di cui il pubblico è oggi bombardato tramite i media digitali produca un rilassamento della distinzione tra verità e finzione?», Gloria Origgi, docente di Filosofia all'Institut Nicod dell'Ecole Normale Supérieure, ha infatti risposto «È vero che le società

spazio sul web dalla certificata attendibilità può restituire agli utenti un luogo *bonifcato* dalla possibile para-informazione non scientifica, canalizzandone l'interesse, dissipandone le perplessità e fornendo loro ricostruzioni e trattazioni epistemicamente valide. Per fare in modo che all'intento corrisponda un'effettiva efficacia realizzativa, però, non basterà semplicemente trasporre in digitale contenuti ideati e preparati per una collocazione a stampa: al netto del medesimo materiale informativo, infatti, sarà necessario tenere conto della fondamentale variazione diamesica e rivestirlo con un *habitus* linguistico-comunicativo progettato *ad hoc* per la fruizione in rete.

---

a forte densità informazionale come le nostre società tardo-moderne hanno effetti epistemici propri: paradossalmente, [...] più l'informazione aumenta, più la reputazione delle fonti di informazione diventa rilevante, anzi, indispensabile per navigare un mare troppo fitto di informazioni. Un'epistemologia del presente deve dunque fornire gli strumenti per distinguere indizi reputazionali farlocchi da indizi reputazionali robusti, un lavoro ancora da cominciare che sarà sicuramente al centro della ricostruzione di un metodo sociale, condiviso e razionale di distinguere la qualità epistemica dell'informazione che ci attraversa ogni giorno» (F. GIRONI, *La verità in dubbio*, 6 dicembre 2017, <https://www.iltascabile.com/societa/la-verita-in-dubbio/>). L'importanza della credibilità delle fonti emerge inoltre anche dal punto di vista degli utenti nella pionieristica ricerca sul tema della scrittura per il web condotta da Jakob Nielsen e John Morkes nel 1997: «Credibility was mentioned by 7 participants as an important concern. When looking at a news story on the Web, one person said, “One thing I always look for is who it is coming from. Is it a reputable source? Can the source be trusted? Knowing is very important. I don't want to be fed with false facts.” When asked how believable the information in an essay on the Web seemed, another person answered, “That's a question I ask myself about every Web site”» (J. NIELSEN-J. MORKES, *Concise, Scannable, and Objective: How to Write for the Web*, 1 gennaio 1997, <https://www.nngroup.com/articles/concise-scannable-and-objective-how-to-write-for-the-web/>).

### 1.3. Scrivere per il web: necessità e accorgimenti

Come mostra efficacemente il seguente grafico proposto da Marco Biffi, la rete non dispone di un registro comunicativo condiviso: data la menzionata democratizzazione autoriale, infatti, e al netto di una isodiamesia e di una isosincronia (*trasmesso scritto e italiano contemporaneo*), l'italiano del web mostra sensibili oscillazioni sugli assi della diatopia, della diafasia e della diastratia. La stessa Crusca, d'altronde, significativamente adatta la propria comunicazione al luogo previsto per l'informazione (sito istituzionale/social):<sup>1</sup>

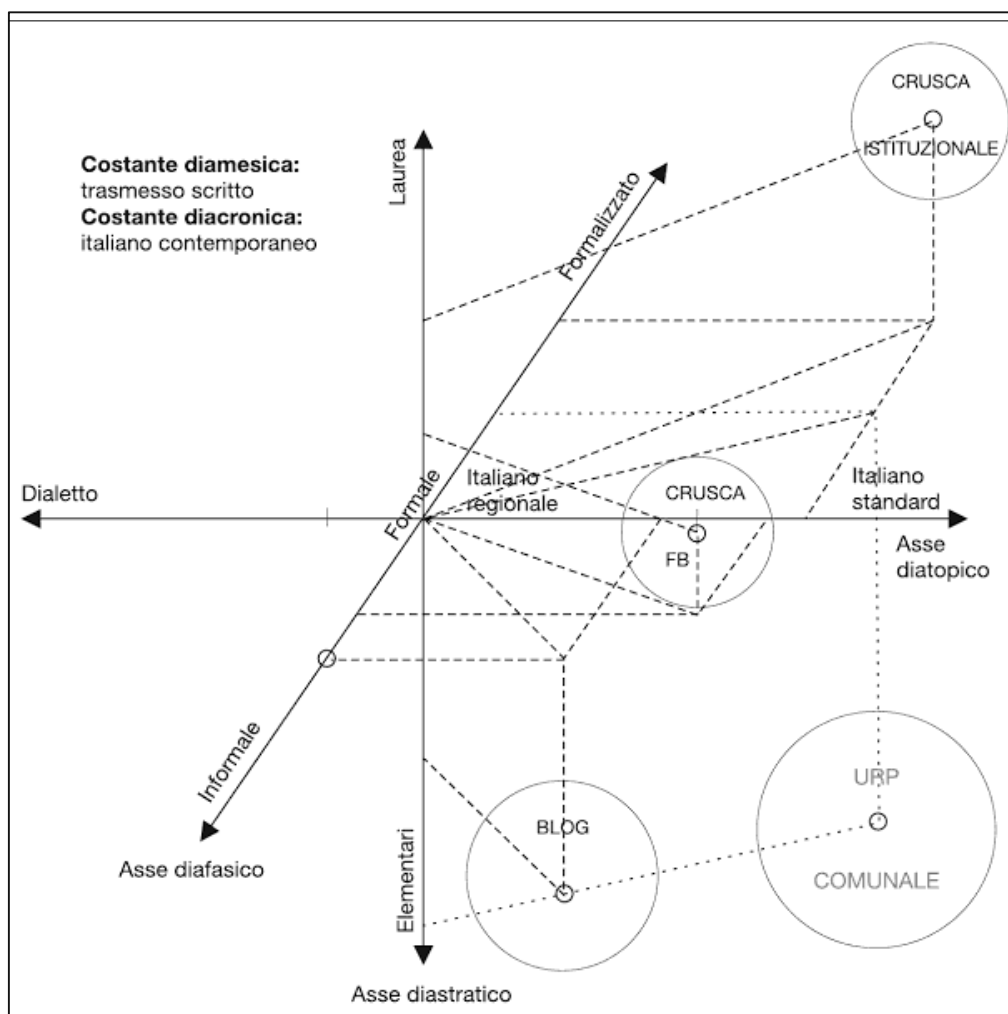


Fig. 15

<sup>1</sup> M. BIFFI, *Scrivere sul web: qualche considerazione generale in prospettiva linguistica*, in A. ANICHINI, *Digital writing. Nel laboratorio della scrittura*, Santarcangelo di Romagna, Apogeo, 2014, pp. 91-104. Il grafico si trova a pagina 96.

Come scrive lo stesso Biffi però, sebbene non esistano formule valide per ogni occasione, «perché i punti in cui la scrittura web può collocarsi non sono numerabili, ed è chi scrive che di volta in volta deve trovare il giusto equilibrio», adottare alcune tecniche particolari, fare uso di specifici accorgimenti, può impattare positivamente l'efficacia della propria comunicazione in rete.<sup>2</sup>

Indicazioni utili in tal senso, oramai condivise e rilanciate da numerosissimi manuali di scrittura per la rete, muovono innanzitutto da valutazioni legate alle specificità del *medium* e dei suoi fruitori.<sup>3</sup> Stando a quanto evidenziato dagli studi, infatti, i contenuti web presentano caratteristiche proprie che li distinguono inequivocabilmente dai prodotti cartacei; innanzitutto essi richiedono agli utenti uno sforzo maggiore nella lettura: per via di una minore definizione dei caratteri rispetto alla stampa, infatti, e della natura artificiale della luce che non proviene dall'esterno ma è prodotta dallo stesso *monitor*, è stato calcolato che tra la lettura di un testo su schermo e quella del medesimo su carta, la prima modalità richiede un tempo sensibilmente maggiore (nell'ordine di una percentuale compresa tra il 20% e il 30%).<sup>4</sup> E al di là degli aspetti legati alla lettura, tratti connaturati al mezzo – rilevabili nei siti internet – sono anche l'*intangibilità*, che comporta l'assenza di «informazioni tattili»;<sup>5</sup> la *profondità*, ovvero la

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 97.

<sup>3</sup> La maggior parte dei manuali di scrittura per il web è di provenienza anglo-americana: J.D. APPLIN, *Writing for the Web: Composing, Coding, and Constructing Web Sites*, New York, Routledge, 2013; J. DORNER, *Writing for the Internet*, Oxford, Oxford University Press, 2002; C.L. JENEY, *Writing for the Web: A Practical Guide*, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall, 2006; C. KILLIAN, *Writing for the web*, North Vancouver, Self-Counsel, 2009<sup>4</sup>; L. PRICE-J. PRICE, *Hot Text: Web Writing that Works*, Indianapolis, New Riders, 2002; S. ROSS, *Writing for the Web*, Edinburgh, Chambers, 2007. Per la bibliografia italiana si segnalano G. ACERBONI, *Progettare e scrivere per internet*, Milano, McGrawHill, 2005; L. CARRADA, *Il mestiere di scrivere: le parole al lavoro tra carta e web*, Milano, Apogeo, 2007; D. FORTIS, *Scrivere per il web*, Santarcangelo di Romagna, Apogeo, 2017. Luisa Carrada cura inoltre da anni uno dei blog più apprezzati sul tema, alla pagina <http://www.mestierediscrivere.com/>.

<sup>4</sup> Tra gli studi più recenti: M.C. DYSON-M. HASELGROVE, *The influence of reading speed and line length on the effectiveness of reading from screen*, in «International Journal of Human Computer Studies», 54/4 2001, pp. 585-612; M.A. EVANS-A.R. CHARLAND-J. SAINT-AUBIN, *A new look at an old format: Eye-tracking studies of shared book reading and implications for e-book and ebook research*, in *Multimedia and Literacy Development*, a cura di G. BUS-S. NEUMAN, New York, Routledge, 2009, pp. 89-111; C. SPENCER, *Research on learners' preferences for reading from a printed text or from a computer screen*, in «Journal of Distance Education», 21/1 2006, pp. 33-50. Andrea Nardi ha rilevato però come «gli attuali dispositivi di lettura differiscano significativamente da quelli analizzati nella maggior parte di queste ricerche, e come la questione, tutt'ora in continua evoluzione, richieda probabilmente ulteriori verifiche» (A. NARDI, *Lettura digitale vs lettura tradizionale: implicazioni cognitive e stato della ricerca*, in «Form@re», 15/1 2015, pp. 7-29, a p. 13).

<sup>5</sup> Cfr. R. CASATI, *Contro il colonialismo digitale*, cit., p. 36: «Ricevo informazioni tattili da un libro; il mio corpo, le mie mani sanno quanto mi resta da leggere dal peso del libro e dal modo in cui è bilanciato; le pagine

presenza di una struttura plurilivellare non immediatamente percepibile nella sua totalità;<sup>6</sup> l'*interattività*, ossia l'interazione dinamica tra l'utente e le pagine web;<sup>7</sup> la *non-finitezza*, cioè la possibilità sia di ospitare contenuti costantemente rielaborati, sia di non sottostare a limiti fattuali (numero di pagine, data di pubblicazione); la *modularità* e la *non-linearità*, due aspetti che sottostanno all'esperienza di un web autonomo e *user-driven* (fruibile cioè secondo l'orientamento del lettore);<sup>8</sup> e infine l'*ipermedialità*, ossia l'adattamento di un paradigma multimediale ad una struttura ipertestuale.<sup>9</sup>

Per comprendere le tecniche di scrittura per il web proposte dai manuali, inoltre, alle caratteristiche del *medium* appena elencate vanno associate le singolarità rilevabili nelle modalità di lettura degli utenti della rete. Il concetto più rilevante in tal senso è stato formulato dai ricercatori del *Palo Alto Research Center*, Peter Pirolli e Stuart Card in testa, che sviluppando l'idea di George Miller, il quale aveva coniato per gli esseri

---

ancora non lette equilibrano quelle già lette. Sapere quanto mi manca da leggere dà una misura concreta del lavoro fatto e mi permette di modulare lo sforzo sul lavoro da fare». Si tratta di una dimensione assente non soltanto nei siti web, ma anche nel corrispettivo digitale del libro: l'ebook.

<sup>6</sup> Riferendosi in particolare all'ipermedialità (cfr. *infra*), Paolo Lanzotti ha parlato in proposito di «terza dimensione»: «l'ipermedialità aggiunge al testo scritto una "terza dimensione". Il testo non si sviluppa più solo in lunghezza e larghezza, come accade nelle pagine di un libro, ma anche in profondità» (P. LANZOTTI, *Davanti ai testi tridimensionali*, in «Italiano e Oltre», 12/3 1997, pp. 138-43, a p. 139).

<sup>7</sup> Come scrive Daniele Fortis, infatti, l'utente del web «non si trova nella posizione passiva di chi legge un libro o guarda un film, ma svolge un ruolo attivo, inviando al sito un input e ricevendone in cambio un feedback» (D. FORTIS, *Scrivere per il web*, cit., p. 5). Secondo gli studi di Giovanna Cosenza, inoltre, nel corso dell'ultimo secolo il concetto di interattività ha spostato il proprio *focus* principale: se negli anni Sessanta «l'interattività sottolineava, nello scambio di informazioni fra sistema e utente, il ruolo dell'utente», oggi «quando si parla di interattività si pensa piuttosto al fatto che sia il sistema a reagire, a rispondere in tempo reale [...] agli input dell'utente» (G. COSENZA, *Semiotica dei nuovi media*, in *Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2009, pp. 225-32, a p. 230).

<sup>8</sup> Con *modularità* si intende infatti l'autonomia fruizionale di cui gode ciascun contenuto di un sito, pur se interconnesso al resto, mentre con *non-linearità* la possibilità di giungere a ognuno di questi senza dover necessariamente rispettare un ordine prestabilito. Si tratta di due manifestazioni complementari del concetto di web *user-driven*, che vuole il lettore costruirsi da sé il proprio percorso di lettura (J. NIELSEN, *Why Web Users Scan Instead of Reading*, 1 ottobre 1997, <https://www.nngroup.com/articles/why-web-users-scan-instead-reading/>).

<sup>9</sup> L'*ipertesto*, secondo la definizione di Giancarlo Mauri, è anzitutto «l'idea di superare la tradizionale organizzazione sequenziale dei testi, imposta dalla struttura fisica dei libri cartacei, per andare verso forme di organizzazione dell'informazione più complesse, con l'uso di strumenti e supporti diversi» (G. MAURI, *La struttura degli ipertesti*, in *Oltre il testo: gli ipertesti*, a cura di M. RICCIARDI, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 189-205, a p. 190). Più complessa è invece la definizione di *multimediale*, per la quale si rimanda ancora a Cosenza: «Sono multimediali in senso pieno i testi che mettono insieme: a) una pluralità di media intesi come forme di comunicazione, b) che lo fanno attraverso una strategia di comunicazione unitaria, c) che consentono una combinazione che ancora non siamo abituati a pensare assieme, in altre parole che percepiamo come nuova, d) e che fruiamo attraverso più di un canale sensoriale» (G. COSENZA, *Semiotica dei nuovi media*, cit., p. 230).

umani la definizione di *informavores*, ‘informavori’,<sup>10</sup> hanno parlato di *information foraging* e *information scent*, associando il comportamento degli utenti in rete durante la ricerca di informazioni a quello degli animali nella giungla in cerca della propria preda.<sup>11</sup>

La teoria dell’*information foraging*, più precisamente, postula che per massimizzare la propria capacità di ottenere informazioni utili gli esseri umani tendano ad adeguare la propria “postura” o ad intervenire sull’ambiente circostante;<sup>12</sup> l’*information scent*, invece, corrisponde alla scia di indizi significativi (parole chiave, prossimità tematiche) percepiti durante la ricerca di un’informazione e a questa pertinenti, che, incontrando l’orizzonte di attesa dell’utente, lo persuade a proseguire nel percorso intrapreso.<sup>13</sup> La seguente immagine, tratta da un articolo di Pirolli, ben spiega questa seconda dinamica:

---

<sup>10</sup> G.A. MILLER, *Informavores*, in *The study of information: Interdisciplinary messages*, a cura di F. MACHLUP-U. MANSFIELD, New York, Wiley, 1983, pp. 111-13. Il concetto viene ben spiegato proprio da Pirolli in un articolo del 2003: «The psychologist George Miller (1983) characterized humans as a species of *informavores*: organisms hungry for information about the world and themselves. We are curious creatures who gather and store information for its own sake, and we explore and use this wealth of information in order to better adapt to our everyday problems» (P. PIROLI, *Exploring and Finding Information*, in *HCI Models, Theories, and Frameworks: Toward a Multidisciplinary Science*, San Francisco, Morgan Kaufmann, 2003, pp. 157-91, a p. 157).

<sup>11</sup> Una definizione sommaria dei due concetti è in P. PIROLI, *Exploring and Finding Information*, cit., p. 158: «*Information-foraging* theory deals with understanding how user strategies and technologies for information seeking, gathering, and consumption are adapted to the flux of information in the environment. *Information scent* concerns the user’s use of environmental cues in judging information sources and navigating through information spaces». Sul tema cfr. J. NIELSEN, *Information Foraging: Why Google Makes People Leave Your Site Faster*, 30 giugno 2003, <https://www.nngroup.com/articles/information-scent/>.

<sup>12</sup> Cfr. S.K. CARD-P. PIROLI, *Information Foraging*, in «*Psychology Review*», 106/4 1999, pp. 643-75, a p. 643: «The theory assumes that people, when possible, will modify their strategies or the structure of the environment to maximize their rate of gaining valuable information».

<sup>13</sup> Si legga ad esempio quanto scritto in S. CARD-P. PIROLI-M. VAN DER WEGE-J. MORRISON-R.W. REEDER-P. SCHRAEDLEY, *Information Scent as a Driver of Web Behavior Graphs: Results of a Protocol Analysis Method for Web Usability*, in *Proceedings of the ACM Conference of Human Factors in Computing Systems, CHI 2001*, Seattle, Association for Computing Machinery, 2001, pp. 498-505: «Information scent is the (imperfect) perception of the value, cost, or access path of information sources obtained from proximal cues, such as WWW links. [...] Two of the phenomena it gives rise to are: (a) the propensity of users to make their link choices based on the information scent of links (*scent-following*), and (b) the propensity of users to switch to another information patch (e.g., another site or a search engine) when the information scent of the current site becomes low (*patch scent policy*)» (ivi, pp. 499, 504).

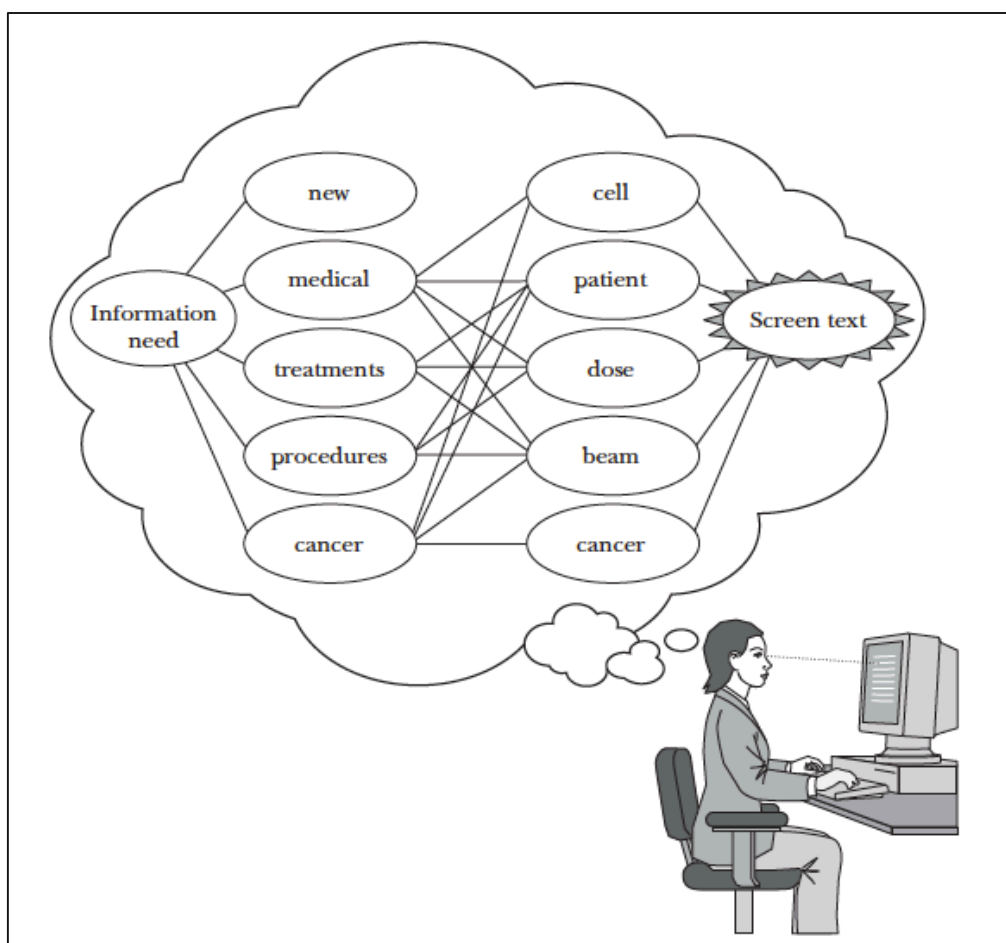


Fig. 16

La donna raffigurata nell'esempio è infatti alla ricerca di informazioni su nuovi trattamenti e terapie per curare il cancro, e mentre la colonna di sinistra mostra elencate le parole-chiave attive nella sua coscienza, che in quanto già presenti nell'orizzonte d'attesa al momento della ricerca fungono da “campanello d'allarme”, in quella di destra compaiono invece i termini presenti su uno specifico documento e leggibili sullo schermo. In questo caso, allora, la presenza di corrispondenze tra quanto atteso e quanto rilevato – o meglio intravisto – incoraggerà la donna sia a non ricominciare la ricerca altrove, sia a perseverare all'interno del documento in questione: secondo la teoria dell'*information scent*, infatti, l'*informavoro* tende a rimanere sul percorso intrapreso soltanto rilevando indizi di un possibile buon esito della ricerca.<sup>14</sup>

<sup>14</sup>P. PIROLLI, *Exploring and Finding Information*, cit., p. 174: «The basic idea is that a user's information goal activates a set of chunks in a user's memory, and text on the display screen activates another set of chunks. Activation spreads from these chunks to related chunks in a spreading activation network.

Si tratta, in fondo, di un meccanismo del tutto conforme alla postura degli utenti della rete, i quali, come riporta la maggior parte degli studi, si rivelano estremamente impazienti e ambiscono a perseguire il proprio obiettivo con il minor dispendio possibile di tempo ed energie; una frenesia, questa, che si riversa con conseguenze significative anche sulle modalità di fruizione dei contenuti presenti su schermo. Si distinguono infatti ormai generalmente quattro tipologie di lettura:

La *lettura intensiva* è legata all'apprendimento, alla memorizzazione, all'interazione attiva col testo ed è caratterizzata da operazioni accessorie come sottolineare, annotare, rileggere, ripetere, riassumere, ecc.; la *lettura estensiva* è legata al piacere di informarsi [...], di immergersi in mondi paralleli e di provare emozioni (nel caso della letteratura); la *lettura esplorativa* (*skimming*) è legata alla necessità di farsi un'idea generale sul testo, per esempio per capire se è utile ai nostri scopi; la *lettura selettiva* (*scanning*), o a salti, serve al reperimento veloce di informazioni.<sup>15</sup>

Tra queste, ai testi digitali si associano di norma quella *esplorativa* e quella *selettiva*, vale a dire le due che non presuppongono una lettura integrale. Nel 1997, infatti, nel principale e pionieristico studio sul tema, alla domanda «Come leggono gli utenti del web?» Jakob Nielsen rispondeva categoricamente: «Non lo fanno».<sup>16</sup> Tale posizione è stata ripresa di recente da Tavosanis, il quale ha inoltre precisato che «*skimming* e *scanning* non sembrano solo, secondo la citazione di Nielsen [...], i tipi di lettura più praticati sul web: sembrano anche quelli in astratto più adeguati allo strumento, in un vincolo di causa-effetto che evidentemente è circolare».<sup>17</sup>

Gli utenti della rete, insomma, non leggono tutto quanto compare sullo schermo ma soltanto piccole porzioni di testo. E spesso sono le stesse; grazie alla tecnologia di *eyetracking*, infatti, applicata su un numero significativo di utenti, gli studiosi hanno rilevato la ricorrenza di un medesimo tracciato ottico, definito *F-pattern*, che consiste in una scansione della pagina in tre movimenti: due orizzontali da sinistra verso destra – il primo più lungo del secondo – e un terzo verticale, dall'alto verso il basso e limitato al lato sinistro (generando così uno spettro del tracciato dalla forma assimilabile a quella della lettera *F*, da cui il nome). La seguente immagine illustra con chiarezza quanto spiegato; in rosso sono segnalate le aree nelle quali lo sguardo degli utenti si

---

The amount of activation accumulating on the goal chunks and display chunks is an indicator of their mutual relevance».

<sup>15</sup> M. PALERMO, *Italiano scritto 2.0*, cit., p. 38.

<sup>16</sup> La citazione per intero è la seguente: «How users read on the web? They don't. People rarely read Web pages word by word; instead, they scan the page, picking out individual words and sentences»: J. NIELSEN, *How Users Read on the Web*, 1 ottobre 1997, <https://www.nngroup.com/articles/how-users-read-on-the-web/>).

<sup>17</sup> M. TAVOSANIS, *L'italiano del web*, cit., p. 239.



è soffermato maggiormente, in giallo quelle osservate con minore intensità, in blu quelle visionate appena e infine in grigio quelle ignorate del tutto:<sup>18</sup>

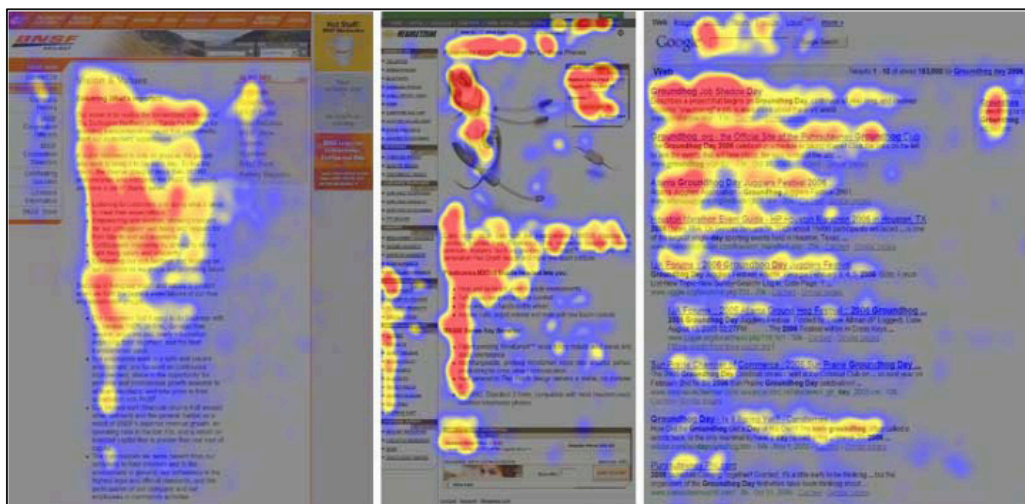


Fig. 17

Stando a quanto si può desumere dall'immagine, dunque, lo sguardo del lettore sul web si sofferma sostanzialmente sui paragrafi iniziali del testo (lettura orizzontale) e sulle prime parole di quelli successivi (lettura verticale). L'attenzione, cioè, decresce costantemente durante la lettura e lungo l'asse verticale della pagina. E gli studi sul *fold* – ovvero il limite inferiore della schermata visualizzata, per andare oltre il quale è necessario intervenire manualmente *scrollando* la pagina verso il basso – confermano abbondantemente questa tendenza, rilevando un «dramatic drop-off» dell'attenzione degli utenti in prossimità di tale soglia.<sup>19</sup> Il seguente grafico, ad esempio, rappresenta l'esito di una recente indagine condotta su testi particolarmente lunghi (superiori alle

<sup>18</sup> La prima notizia del fenomeno è in J. NIELSEN, *F-Shaped Pattern for reading Web Content (original study)*, 17 aprile 2006, <https://www.nngroup.com/articles/f-shaped-pattern-reading-web-content-discovered/>. L'indagine è stata poi ripetuta più recentemente e il *pattern* ha confermato la sua tenuta persino su dispositivi mobili: K. PERNICE, *F-Shaped Pattern of Reading on the Web: Misunderstood, But Still Relevant (Even on Mobile)*, 12 novembre 2017, <https://www.nngroup.com/articles/f-shaped-pattern-reading-web-content/>.

<sup>19</sup> Ulteriori studi di *eyetracking* hanno permesso di rilevare che «elements above the fold were seen more than elements below the fold: the 100 pixels just above the fold were viewed 102% more than the 100 pixels just below the fold» (A. SCHADE, *The Fold Manifesto: Why the Page Fold Still Matters*, 1 febbraio 2015, <https://www.nngroup.com/articles/page-fold-manifesto/>). In un'indagine sulla presenza delle pubblicità all'interno dei siti internet, inoltre, anche Google ha evidenziato come mentre quelle presenti al di sopra del *fold* venissero visualizzate nel 73% dei casi, per quelle invece collocate al di sotto, nella schermata successiva, la percentuale non superava il 44% (si veda: *The Importance of Being Seen. Viewability Insights for Digital Marketers and Publishers*, novembre 2014, [http://think.storage.googleapis.com/docs/the-importance-of-being-seen\\_study.pdf](http://think.storage.googleapis.com/docs/the-importance-of-being-seen_study.pdf)).

dieci *screenfulls of content*, ‘schermate di contenuto’), i cui dati hanno ribadito l’esistenza di una sproporzione significativa tra l’attenzione riservata dagli utenti al contenuto della prima schermata visualizzata (57%), quella dedicata alla zona immediatamente successiva al *fold* (17%), e quella relativa infine all’insieme delle schermate successive (26%):<sup>20</sup>

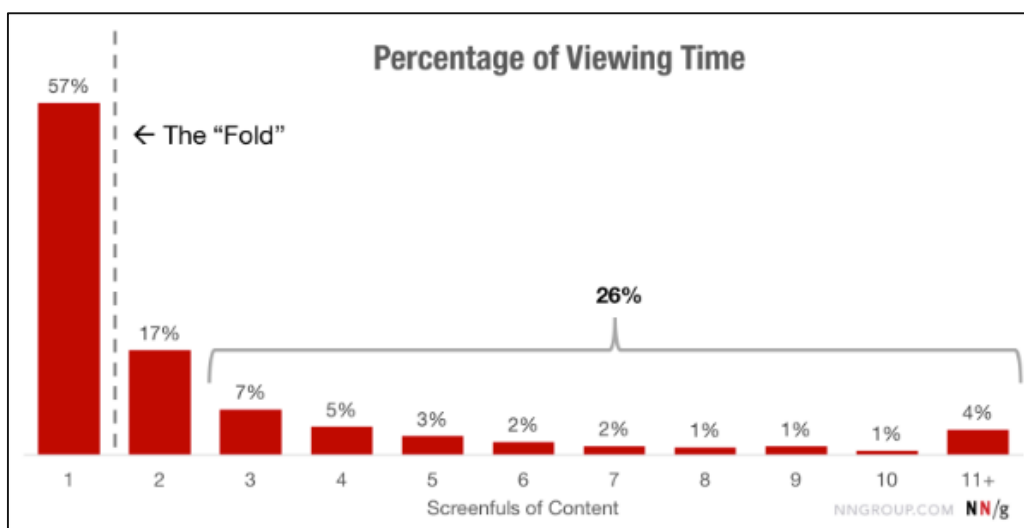


Fig. 18

Nella grande maggioranza dei casi, insomma, gli utenti non leggono il contenuto di una pagina web per intero: ne scansionano anzi brevemente e parzialmente il testo e (ri)attivano l’attenzione soltanto in presenza di una scia che ne desti l’interesse, ossia di un’*information scent* (passando probabilmente in quel caso da una lettura *esplorativa* o *selettiva* a una di tipo *estensiva*).<sup>21</sup>

Per tutte le ragioni discusse sino a questo punto, dunque, che si tratti delle caratteristiche proprie del mezzo oppure di quelle legate alle sue modalità di fruizione da parte dei lettori del web, appare evidente che la stesura di testi destinati alla rete debba godere di una progettazione mirata, di un canovaccio pensato appositamente per un utilizzo digitale. L’interattività del mezzo incoraggerebbe per esempio a uno stile conversazionale; la lettura *esplorativa* degli utenti a una serie di accorgimenti visivi; la loro

<sup>20</sup> Il grafico è in T. FESSENDEN, *Scrolling and Attention*, 15 aprile 2018, <https://www.nngroup.com/articles/scrolling-and-attention/>).

<sup>21</sup> In un ulteriore studio Nielsen ha addirittura quantificato la percentuale di testo letto effettivamente dagli utenti: dal rapporto tra il loro tempo di permanenza su una pagina, infatti, e la quantità di parole presente nella stessa, egli ha potuto stimare una percentuale di non molto superiore al 20% del testo totale: cfr. J. NIELSEN, *How Little Do Users Read*, 6 maggio 2008, <https://www.nngroup.com/articles/how-little-do-users-read/>.

breve permanenza sulla pagina alla presentazione di dati essenziali; lo schema *F-pattern* alla concentrazione di questi in punti strategici. In questa direzione si muovono d'altronde i manuali di scrittura per il web, che, sulla scorta di studi specifici, esortano a intervenire su aspetti tanto linguistici – lessico, sintassi, testualità – quanto strutturali.<sup>22</sup>

Uno dei suggerimenti più ribaditi, se non quello più condiviso in assoluto, è per esempio quello di disporre il contenuto informativo dei testi «a piramide rovesciata»: se i lettori seguono infatti uno schema di lettura “a F”, tendendo a leggere con meno distrazione le informazioni presenti nella prima parte del testo, sarà allora opportuno concentrare in quella sede il carico informativo fondamentale – quello che risponde, cioè, alle cosiddette *W-questions*. Collocando in cima le notizie indispensabili, inoltre, che possono corrispondere anche all'argomentazione che si intende sostenere, sarà possibile stratificare il testo per progressiva marginalità informativa, relegando nelle parti finali della pagina (che la ricerca ha dimostrato non venire lette quasi mai) quelle considerazioni la cui mancata lettura non intacca in alcun modo l'intento comunicativo originale.<sup>23</sup>

Non si tratta chiaramente dell'unico accorgimento consigliato: altrettanto rimarcata è per esempio la necessità di evitare l'effetto ‘muro di parole’ (*wall of text*), il quale, riscontrabile in testi monolitici, non segmentati o formattati in maniera inadeguata, risulta particolarmente invisibile agli utenti del web. Un caso che contiene tutti e tre gli aspetti appena descritti è ad esempio il seguente.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Un primo prontuario di scrittura per il web, che presentava una selezione di suggerimenti tutt'oggi ribaditi nella bibliografia di settore, è J. NIELSEN, *How Users Read on the Web*, cit.

<sup>23</sup> L'uso della comunicazione “a piramide rovesciata” per la scrittura per il web è stato prescritto per primo da J. NIELSEN, *Inverted Pyramids in Cyberspace*, 1 giugno 1996, <https://www.nngroup.com/articles/inverted-pyramids-in-cyberspace/>. La *vulgata* vuole che questo sistema di distribuzione informativo nascesse durante la guerra civile americana per sopperire al malfunzionamento delle linee telegrafiche (cfr. *Publizistik Massenkommunikation. Das Fischer Lexikon*, a cura di E. NOELLE-NEUMANN-W. SCHULZ-J. WILKE, Frankfurt am Main, Fischer, 1989, pp. 72 sgg.), ma studi più recenti hanno confutato questa ricostruzione, ricollocando il meccanismo nell'ambiente giornalistico americano degli anni Ottanta dell'Ottocento (Cfr. H. PÖTTKER, *News and its Communicative Quality: The inverted Pyramid - When and Why did it appear?*, in «Journalism Studies», 4/4 2003, pp. 501-11).

<sup>24</sup> L'immagine è reperibile al seguente indirizzo: <https://artblart.com/2016/12/>.

## Narrative

The idea that every picture tells a story is one of the most common clichés of photography. Countless nineteenth- and early twentieth-century photographers, including Muybridge and Stieglitz, have explored its narrative potential. In the mid-twentieth century, anecdotal photography thrived in magazines such as *Life* or *Look*, where carefully sequenced pictures and texts told stories of modern life. Yet in the last fifty years, artists working with photography have investigated new ways to construct narratives, and in the process have transformed the medium, forging critical links with other art forms, such as performance and installation art. In the late 1960s, Dan Graham and Jeff Wall combined photographs with narrative texts and placed them in art galleries and publications to challenge traditional forms of display and the pristine aesthetics of the fine art print. In the 1970s and 1980s, photographers such as Robert Frank, Jim Goldberg, Larry Sultan, and Nan Goldin exposed their lives and those of others, using single or multiple pictures, to examine broad cultural questions of family and identity. More recently, artists such as Victor Burgin and Judy Fiskin have pushed the narrative possibilities of the medium still further, using video to address the shifting meaning of art at different times and in different contexts.

Fig. 19

Nell'immagine in questione, infatti, fatta eccezione per il titolo messo in rilievo con cprpo maggiore, il testo non presenta appigli visivi: sono assenti parole evidenziate in grassetto, il discorso è costruito in un unico paragrafo, persino l'allineamento giustificato contribuisce ad alimentare densità e compattezza.<sup>25</sup> Una disposizione di questo tipo – *user un-friendly*, per così dire – non potrà che condurre a uno scoraggiamento dell'utente, il quale si arrenderà verosimilmente entro le prime righe. Per questa

---

<sup>25</sup> Nei testi cartacei coesistono solitamente l'allineamento *giustificato*, che fornisce contorni regolari su entrambi i margini, e la *sillabazione*, che permette di disporre di una spaziatura omogenea tra le parole. Nel web, però, essendo la *sillabazione* assente, utilizzare l'allineamento giustificato restituisce un testo la cui leggibilità è fortemente compromessa dalla presenza di spaziature disomogenee. Andrà pertanto preferito l'allineamento a sinistra (cfr. D. FORTIS, *Scrivere per il web*, cit., p. 205).

ragione, dunque, sin dai primi articoli sul tema, John Morkes e il già citato Nielsen invitavano a scrivere testi che fossero «scannable»;<sup>26</sup> testi, cioè, marcati dal punto di vista visivo e allestiti con elementi utili ad ancorare l'occhio del lettore a determinati punti della pagina: l'organizzazione in paragrafi, per esempio, separati da spazi vuoti e ciascuno con il proprio titolo e nucleo concettuale;<sup>27</sup> l'evidenziazione delle parole-chiave, proposte in grassetto così da risaltare anche ad una veloce lettura *esplorativa* o *selettiva*; o l'uso di strumenti volti a organizzare visivamente il materiale testuale, come liste verticali e tabelle.<sup>28</sup>

Sul web, insomma, una struttura ariosa, schematica e organizzata, che suddivida il proprio contenuto in paragrafi tematicamente autonomi, e che collochi i principali nuclei informativi in principio di questi, agevolerà certamente l'*information foraging* del lettore, venendo incontro alla sua impazienza.

Per far sì che questi fruisca adeguatamente di quanto gli si offre, tuttavia, occorrerà prestare attenzione ad un secondo aspetto fondamentale: oltre che «scannable», infatti, il testo progettato per la lettura su web dovrà essere – per Nielsen e Morkes – anche «objective» e «concise»; due aggettivi, cioè, che spostano il *focus* dell'intervento richiesto al redattore dalla facciata del testo alla sua costituzione. In ossequio alla più volte ribadita fretta dell'utente della rete, infatti, per mantenerne l'attenzione è necessario che i testi siano chiari ed essenziali, spogli di pleonasmi e di periodi complessi, fedeli all'intenzione comunicativa.<sup>29</sup>

Per quanto riguarda la sfera dell'«objective», del testo cioè chiaro, non equivocabile, gli accorgimenti suggeriti dagli studi interessano tanto il piano lessicale quanto quello sintattico. Nel primo caso sono consigliati ad esempio:

---

<sup>26</sup> J. NIELSEN-J. MORKES, *Concise, Scannable, and Objective: How to Write for the Web*, 1 gennaio 1997, <https://www.nngroup.com/articles/concise-scannable-and-objective-how-to-write-for-the-web/>.

<sup>27</sup> Secondo quella che Fortis ha definito «parcellizzazione del testo» (D. FORTIS, *Scrivere per il web*, cit., p. 25). L'idea è che una suddivisione così strutturata consenta di attirare immediatamente l'eventuale interessato, di ottimizzare le modalità di fruizione del testo e di organizzare la struttura della pagina. Sul tema cfr. L. CARRADA, *Il mestiere di scrivere*, cit., in partic. p. 67.

<sup>28</sup> L'importanza del paratesto digitale è sottolineata efficacemente da Luisa Carrada: «Sul web [...] senza un buon paratesto anche il testo più interessante e sublime rischia di rimanere sepolto e nascosto per sempre» (L. CARRADA, *Il mestiere di scrivere*, cit., p. 11). Per quel che riguarda l'importanza di coniugare informazioni e *visuabilità* si rinvia invece a E.R. TUFTE, *Envisioning information*, Chesire, Graphics Press, 1990; ID., *The visual Display of Quantitative Information*, Chesire, Graphics Press, 2001<sup>2</sup>.

<sup>29</sup> Sotto quest'ultimo aspetto, cfr. G.D. GOPEN-J.A. SWAN, *The Science of Scientific Writing*, in «American Scientist», 78 1990, pp. 550-58, a p. 553: «We cannot succeed in making even a single sentence mean one and only one thing; we can only increase the odds that a large majority of readers will tend to interpret our discourse according our intentions».

- l'uso di termini semplici, ossia parole d'uso comune e di registro non elevato (quelle ad esempio presenti nel *vocabolario di base* di Tullio De Mauro);<sup>30</sup>
- la moderazione nel ricorso al lessico specialistico, da adoperare solo in caso di *tecnicismi specifici* e non in quello di *tecnicismi collaterali*;<sup>31</sup>
- la parsimonia nella scelta di parole astratte, alle quali andranno preferite, se possibile, le loro controparti concrete;<sup>32</sup>
- la rinuncia a forestierismi non necessari e a sigle non universalmente note;
- la preferenza per le ripetizioni, quando necessario, piuttosto che per una *variatio* sinonimica estrema e destabilizzante.

Per ottenere invece un testo chiaro sul versante sintattico, riducendo i possibili fraintendimenti dovuti a strutture complesse, la bibliografia scientifica ritiene che sia preferibile:

- prediligere le frasi brevi a quelle lunghe;<sup>33</sup>
- preferire, quando possibile, la paratassi all'ipotassi;<sup>34</sup>
- distribuire le unità informative in varie frasi, non sovraccaricandone nessuna;
- ridurre gli incisi, i quali intralciano il naturale fluire del discorso;<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Sul tema in generale, e per il *vocabolario di base* della lingua italiana, cfr. T. DE MAURO, *Guida all'uso delle parole. Parlare e scrivere semplice e preciso per capire e farsi capire*, Roma, Editori Riuniti, 1980 (il *vocabolario* è alle pp. 147-70). Fino al 2017 è stato possibile usufruire gratuitamente di un servizio in rete, Eulogos CENSOR, che permetteva di verificare immediatamente se in un determinato testo risultassero parole assenti nel vocabolario di base; oggi il servizio è conosciuto come Corrige, ma le funzionalità di cui si è detto sono disponibili esclusivamente a pagamento.

<sup>31</sup> La distinzione è in L. SERIANNI, *Lingua medica e lessicografia specializzata nel primo Ottocento*, in *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*. Atti del Congresso Internazionale per il IV centenario dell'Accademia della Crusca (Firenze, 29 settembre-2 ottobre 1984), Firenze, Accademia della Crusca, 1985, pp. 255-287, a p. 270.

<sup>32</sup> Sul tema cfr. M. MARSCHARK-A. PAIVIO, *Integrative processing of concrete and abstract sentences*, in «Journal of verbal learning and verbal behavior», 16 1977, pp. 217-31; P.J. HOLCOMB-J. KOUNIOS-J.E. ANDERSON-W.C. WEST, *Dual-coding, context-availability, and concreteness effects in sentence comprehension: An electrophysiological investigation*, in «Learning, memory and cognition», 25/3 1999, pp. 721-42.

<sup>33</sup> Vd. J.H. SPYRIDAKIS, *Guidelines for Authoring Comprehensible Web Pages and Evaluating their Success*, in «Technical communication», 47/3 2000, pp. 359-82, alle pp. 370-71.

<sup>34</sup> Sul tema cfr. C.S. ISAKSON-J.H. SPYRIDAKIS, *The influence of semantics and syntax on what readers remember*, in «Technical communication», 46/3 1999, pp. 366-81; N.A. CREAGHEAD-K.G. DONNELLY, *Comprehension of superordinate and subordinate information by good and poor readers*, in «Language, speech and hearing services in the schools», 13 1982, pp. 177-86.

<sup>35</sup> Sul tema cfr. W. LARKIN-D. BURNS, *Sentence comprehension and memory for embedded structure*, in «Memory and cognition», 5/1 1977, pp. 17-22; N.A. CREAGHEAD-K.G. DONNELLY, *Comprehension of superordinate and subordinate information*, cit.

- adottare, se la destinazione lo permette, uno stile conversazionale;
- limitare l'uso del gerundio, tempo verbale che non esplicita immediatamente né il proprio agente né il proprio valore logico-sintattico;
- privilegiare la costruzione attiva della frase a quella passiva, così da evitare la confusione legata alla divergenza tra soggetto *grammaticale* e soggetto *logico*;<sup>36</sup>
- limitare l'uso della nominalizzazione, poiché i verbi esprimono più immediatamente e più intuitivamente lo sviluppo e lo svolgersi degli eventi.<sup>37</sup>

Un testo chiaro, «objective», sarà dunque tale se costruito per evitare di generare possibili incomprensioni e se risponderà *precisamente* all'intento comunicativo del suo autore nell'interpretazione del lettore. Per quel che riguarda invece il secondo aggettivo proposto da Nielsen e Molkes per la redazione di un testo per il web, vale a dire «concise», esso fa riferimento alla capacità di un testo di informare l'utente *esattamente* il necessario, tagliando via tutto il superfluo e il ridondante.<sup>38</sup> La concisione è infatti qualcosa di differente dalla brevità:

Vigorous writing is concise. A sentence should contain no unnecessary words, a paragraph no unnecessary sentences, for the same reason that a drawing should have no unnecessary lines and a machine no unnecessary parts. This requires not that the writer make all sentences short, or avoid all detail and treat subjects only in outline, but that every word tell.<sup>39</sup>

Così come per la chiarezza, in ogni caso, anche la concisione è perseguibile con alcuni specifici accorgimenti. Sul piano informativo è ad esempio preferibile evitare informazioni irrilevanti per l'utente. Testi declamatori, spiegazioni tautologiche, *captationes benevolentiae*: tutto ciò che non è strettamente indispensabile alla comprensione

---

<sup>36</sup> Sul tema cfr. E.B. COLEMAN, *Learning of prose written in our grammatical transformations*, in «Journal of applied psychology», 49 1965, pp. 332-41; L. RODMAN, *The Passive in Technical and Scientific Writing*, in «Journal of Advanced Composition», 2 1981, pp. 165-72; L.R. BOSTIAN, *How active, passive, and nominal styles affect readability of science writing*, in «Journalism quarterly», 60 1983, pp. 635-40, 670. Di opinione diversa invece S. RHODES, *The Active and Passive Voice are Equally Comprehensible in Scientific writing*, Tesi di dottorato, University of Washington, 1997.

<sup>37</sup> Sulla nominalizzazione cfr. M. CASTELLI, *La nominalizzazione*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., a cura di L. RENZI, Bologna, Il Mulino, 1988-1995, I (1988) pp. 333-56. Sul suo impatto sulla chiarezza dei testi, si veda ancora L.R. BOSTIAN, *How active, passive, and nominal styles*, cit.

<sup>38</sup> Secondo Nielsen la quantità di parole necessaria per la redazione di un testo web è all'incirca metà di quella necessaria per la scrittura convenzionale (J. NIELSEN, *How Users Read on the Web*, cit.).

<sup>39</sup> W. STRUNK, *The elements of style*, Boston, Allyn and Bacon, 2000, p. 32. La verbosità è d'altronde stata descritta come «a kind of linguistic cholesterol, clogging the arteries of our prose» (K. GRANT-DAVIE, *Functional Redundancy and Ellipsis as Strategies in Reading and Writing*, in «Journal of Composition Theory», 15/3 1995, pp. 455-69, a p. 455).

del lettore è bene che sia tagliato.<sup>40</sup> Per quanto riguarda gli aspetti lessicali e sintattici, invece, gli studi consigliano:

- la predilezione, tra sinonimi, per le parole più brevi;<sup>41</sup>
- la rinuncia a circonlocuzioni (*istituto bancario, effettuare una consegna, dal punto di vista tecnico, di recente acquisizione*), se queste corrispondono semanticamente a parole più dirette (*banca, consegnare, tecnicamente, recente*);
- l'attenzione all'uso di coppie di parole ridondanti;
- l'eliminazione di avverbi e aggettivi pleonastici;
- la rinuncia a perifrasi frasali (*colui che arriverà al primo posto, i soldi messi da parte, coloro che hanno cominciato la partita*) se queste possono essere espresse con una singola parola (*il vincitore, i risparmi, i titolari*);
- il taglio delle frasi relative superflue, specie se incidentali;
- l'utilizzo, in determinati casi, dello stile nominale.<sup>42</sup>

Per scrivere efficacemente un testo per il web, insomma, occorrerà agire sia sulla sua struttura esterna, la sua visibilità, la sua disposizione, sia sulla sua architettura interna, la sua immediatezza, la sua composizione.

Chiaramente, nell'ottica di una progettazione di un testo – e questo vale sempre, tanto per la carta quanto per la rete – un passaggio cruciale e dirimente consiste nello stabilirne il lettore. Se ci si rivolge a specialisti di un determinato settore, ad esempio, fare uso di tecnicismi sarà lecito, oltre che consigliato; ma se il destinatario è invece il cittadino comune, sarà prioritario evitare scelte che possano pregiudicargli la piena e accurata comprensione del messaggio veicolato dal testo.<sup>43</sup> In questa prospettiva, dunque, se il dialetto è considerato alla stregua di un *patrimonio condiviso* nella percezione dei parlanti, i quali ritengono di poter esprimere valutazioni sul merito pur in assenza di specifiche competenze e per il solo fatto di parlarlo (§ 1.1.2), uno spazio in

---

<sup>40</sup> Sul tema dei testi “accessori” e eliminabili si rinvia a J. NIELSEN, *Information pollution*, 11 agosto 2003, <https://www.nngroup.com/articles/information-pollution/>; ID., *Blah-blah Text: Keep, Cut, or Kill?*, 1 ottobre 2007, <https://www.nngroup.com/articles/blah-blah-text-keep-cut-or-kill/>.

<sup>41</sup> Cfr. D.M. OPPENHEIMER, *Consequences of Erudite Vernacular Utilized Irrespective of Necessity: Problems with Using Long Words Needlessly*, in «Journal of Applied Cognitive Psychology», 20/2 2006, pp. 139-56.

<sup>42</sup> Sullo stile nominale cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di grammatica italiana», 1 1971, pp. 271-315; M. DARDANO-A. PUOTI, *Stile nominale nel quotidiano e nel telegiornale*, in *L'italiano di oggi*, a cura di M. DARDANO-G. FRENGUELLI, Roma, Aracne, 2008, pp. 57-74.

<sup>43</sup> Occorre cioè tenere in conto quella che in psicolinguistica viene definita *background knowledge*, ossia il retroterra di conoscenze del lettore. Sul tema cfr. D.S. MCNAMARA-E. KINTSCH-N.B. SONGER-W. KINTSCH, *Are good texts always better? Interactions of text coherence, background knowledge, and levels of understanding in learning from text*, in «Cognition and Instruction», 14/1 1996, pp. 1-43.



rete che abbia come tema il dialetto e l'universo letterario ad esso connesso dovrà di necessità tenere conto della pluralità e dell'eterogeneità dei lettori potenzialmente interessati a visitarlo.

Lo statuto trasversale del dialetto, infatti, che coniuga folklore, identità, individualità e tradizione, può attirare l'interesse non soltanto degli studiosi di dialettologia italiana o letteratura dialettale (che hanno le competenze per una fruizione di contenuti specialistici), ma anche di semplici dialettofoni, attratti dalla possibilità di conoscere più a fondo meccanismi e radici del proprio dialetto.

Non potendo di conseguenza presupporre un pubblico omogeneo – specie nella società dei social media, che tengono insieme persone di differente età, provenienza, cultura ed estrazione sociale –, sarà preferibile adottare un registro chiaro e conciso, caratterizzato dalla linearità dei concetti, dal ricorso al lessico di base e dalla predilezione per la paratassi.

Una volta definite le corrette modalità di scrittura per la rete, dunque, e avendo stabilito la necessità di individuare in un lettore non specialista il destinatario principale di uno spazio in rete relativo al dialetto, in vista della realizzazione di un'antologia dialettale napoletana digitale occorrerà riflettere approfonditamente sulle caratteristiche del formato macrotestuale in sé, per valutarne criticità e punti di forza e per riflettere sulla sua adattabilità alle caratteristiche dello spazio digitale sinora descritte.

L'*antologia* sarà dunque l'oggetto di esame dei prossimi due capitoli: nel primo si tenterà di inquadrarne le funzioni da una prospettiva *esterna*, per lo più lessicografica, censendo le definizioni proposte per il lemma dai vari vocabolari storici e dell'uso e discutendone il contenuto; nel secondo si proverà invece a ricostruirne i tratti da un punto di vista *interno*, analizzando la storia del formato ed estraendone le specificità a partire da significative manifestazioni empiriche.

## 2. Antologia: nomen omen?

### 2.1 Per una precisazione della semantica di ‘antologia’

Per meglio definire il concetto di ‘antologia’, parzialmente affine a quello di ‘macrotesto’, ma da questo differente in maniera sostanziale,<sup>1</sup> sarà utile affidarsi preliminarmente agli strumenti che più di ogni altri custodiscono il significato delle parole: i vocabolari. Un primo passo necessario sarà infatti quello di confrontare le definizioni che del termine sono state date, cercando di circoscriverne l’area semantica e di evidenziare eventuali punti di collisione.

#### 2.1.1. Dizionari dell’uso

Per questo tipo di approccio può essere adeguato consultare in primo luogo alcuni dizionari dell’uso. La presenza del lemma in questa tipologia di vocabolari, infatti, oltre a documentarne l’effettiva frequenza e l’attuale vitalità, permette di isolare l’esatta sfumatura semantica del vocabolo nella percezione corrente. Le voci verranno estratte dai cinque dizionari indicati in rete dall’Accademia della Crusca sotto la voce «Dizionari dell’uso»<sup>2</sup> – il *Grande Dizionario di Italiano della Garzanti*,<sup>3</sup> il *Grande dizionario Hoepli italiano*,<sup>4</sup> il *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana* (NVdB),<sup>5</sup> il *Dizionario italiano Sabatini Coletti* (DISC)<sup>6</sup> ed *Il Vocabolario Treccani*<sup>7</sup> – cui verranno aggiunti per completezza il *Vocabolario della lingua italiana* di Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli (di recente

---

<sup>1</sup> Con ‘macrotesto’ ci si riferisce infatti a un insieme di testi, di un singolo autore o su un singolo tema, interpretabili e analizzabili come un testo unitario (cfr. s.v. *macrotesto*: F. SABATINI-V. COLETTI, *Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana* [DISC], Milano, Rizzoli-Larousse, 2007; T. DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell’uso* [GRADIT], Torino, UTET, 2007; *Il vocabolario Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997-2004).

<sup>2</sup> URL: [www.accademiadellacrusca.it/it/link-utili/dizionari-sincronici](http://www.accademiadellacrusca.it/it/link-utili/dizionari-sincronici).

<sup>3</sup> *Garzanti Italiano: i grandi dizionari*, Garzanti Linguistica, Milano, 2017. Di recente attivazione il servizio di ricerca online (URL: [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it)).

<sup>4</sup> *Grande dizionario Hoepli italiano*, a cura di G. GABRIELLI-M. PIVETTI, Milano, U. Hoepli, 2015. Il vocabolario è consultabile in rete sul sito di «Repubblica» (URL: [dizionari.repubblica.it/italiano.html](http://dizionari.repubblica.it/italiano.html)).

<sup>5</sup> La prima versione del vocabolario di base venne pubblicata come appendice in T. DE MAURO, *Guida all’uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 149-183. Il *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, a cura di I. CHIARI-T. DE MAURO, con la collaborazione di F. FERRUCCI, è consultabile esclusivamente in rete sul sito della rivista «Internazionale» (URL: [dizionario.internazionale.it](http://dizionario.internazionale.it)).

<sup>6</sup> F. SABATINI-V. COLETTI, *Sabatini Coletti*, cit.; il dizionario è consultabile in rete sul sito del «Corriere della Sera» (URL: [dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano)).

<sup>7</sup> *Il vocabolario Treccani*, cit. Consultabile sul portale «Treccani» (URL: [www.treccani.it/vocabolario](http://www.treccani.it/vocabolario)).

ripubblicato da Luca Serianni e Maurizio Trifone),<sup>8</sup> e il *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli.<sup>9</sup> In questo frangente non si considererà il *Grande dizionario italiano dell'uso* (GRADIT),<sup>10</sup> curato da Tullio De Mauro, poiché la voce interessata è confluita *in toto* nel *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, al quale egli stesso ha collaborato. Prima di procedere ad un'analisi puntuale delle definizioni, se ne illustrerà il quadro completo. Da qui in avanti, salvo casi rilevanti, non verranno riportate le locuzioni o le fraseologie presenti nelle voci, delle quali si ri-proporranno esclusivamente le stringhe relative al termine assoluto.

Garzanti	1. raccolta di scritti scelti di uno o più autori;   selezione di opere musicali o artistiche. <sup>11</sup>
Hoeppli	1. raccolta di scritti scelti di uno o più autori; 2. estens., raccolta di elementi artistici selezionati.
NVdB	1. raccolta di passi scelti di uno o più scrittori, spec. per scopi didattici; il volume che contiene tale raccolta; 2. estens., volume che raccoglie una scelta di brani musicali o di riproduzioni di opere d'arte.
DISC	1. Raccolta di poesie e di brani in prosa tratti dalle opere di diversi autori; 2. estens., selezione, in partic. di opere musicali o figurative.
Treccani	1. raccolta di passi in prosa o in versi di vari autori (solitamente di quelli ritenuti più significativi) di una letteratura, di un'epoca, di un genere o di un gusto particolare, o anche scelta di pagine di un solo autore; 2. analogam., ma meno com., con riferimento alla produzione musicale e artistica, volume che raccoglie brani di vari musicisti o di un singolo compositore o riproduzioni di una scelta di pitture, sculture, ecc. di uno o più artisti; 3. anche, scelta dei film particolarmente significativi di un periodo della storia del cinema o della produzione di un solo regista, ripresentati in proiezione rievocativa.
Devoto-Oli	1. raccolta dei passi dei migliori autori di una letteratura o di un periodo, o scelta di pagine dall'opera di un solo scrittore, condotta secondo criteri storico-critici, o per usi didattici; 2. anche, a proposito della produzione artistica, musicale o cinematografica.
Zingarelli	1. raccolta di brani scelti (in versi o in prosa) di uno o più autori; 2. estens., raccolta di opere musicali o artistiche.

<sup>8</sup> G. DEVOTO-G.C. OLI, *Il Devoto-Oli 2014. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI-P. TRIFONE, Milano, Le Monnier, 2013.

<sup>9</sup> N. ZINGARELLI, *Lo Zingarelli 2012. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2011.

<sup>10</sup> T. DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, cit.

<sup>11</sup> Con la barra verticale, nel dizionario della Garzanti, vengono indicati i «significati particolari». Altri vocabolari utilizzano simbologie differenti, che verranno illustrate eventualmente di volta in volta.

Da una prima lettura dei dati è evidente che il significato primario attribuito correntemente al termine sia quello di ‘raccolta di scritti scelti di uno o più autori’, cui segue, per estensione, quello di ‘selezione di elementi musicali o artistici’. I criteri alla base della valutazione sono definiti «storico-critici» o «didattici». Attraverso un’analisi più dettagliata delle varie definizioni, tuttavia, e grazie a un approccio comparatistico, è possibile rilevare con particolare interesse alcune singolarità: mentre il DISC, per esempio, sembra considerare valido l’uso del termine “antologia” solamente nei confronti di una selezione di prose o oesie «tratte dalle opere di diversi autori», gli altri sei vocabolari contemplano tutti anche l’eventualità di operazioni antologiche condotte sulla produzione di una singola personalità. Una sfumatura all’apparenza sottile, ma che in realtà evidenzia una problematica terminologica non di poco conto: antologizzare dei passi di più autori, infatti, è altra cosa dal selezionare dei brani all’interno della produzione di un singolo, e risponde a meccanismi ed esigenze differenti. Nel primo caso il potenziale dell’effetto combinatorio tipico della forma antologica è infatti molto più ampio, come lascia intuire la seguente citazione di Thomas Eliot:

Just as in a well arranged dinner, what one enjoys is not a number of dishes by themselves but the combination of good things, so there are pleasures of poetry to be taken in the same way; and several very different poems, by authors of different temperaments and different ages, when read together, may each bring out the peculiar savour of each other, each having something that the others lack. To enjoy this pleasure we need a good anthology, and we need also some practice in the use of it.<sup>12</sup>

Nonostante, dunque, esista una differenza tra le due tipologie di raccolta, il termine “antologia” viene adoperato nel lessico italiano per indicare entrambe le pratiche, fungendo da iperonimo rispetto a due iponimi terminologicamente indistinti. Si tratta di un’ambiguità latente riscontrabile anche nel sintagma “antologia d’autore”, dal campo semantico piuttosto ampio e non precisamente definito: l’espressione, infatti, viene utilizzata indiscriminatamente tanto per indicare una raccolta della produzione di un singolo autore – in chiave quindi oppositiva rispetto alle sillogi contenenti brani di provenienza eterogenea –,<sup>13</sup> quanto per designare un’operazione antologica

---

<sup>12</sup> T.S. ELIOT, *What is Minor Poetry?*, in *On Poetry and Poets*, p. 40 (trad. it. di A. GIULIANI, in T.S. ELIOT, *Che cos’è la “Poesia minore”?*, in *Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano, 1960, p. 43).

<sup>13</sup> Cfr. ad esempio dell’accezione: R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, in *Antologie d’autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di E. MALATO-A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 19-54, alle pp. 27, 33; G. BRUGNOLI, *Collectanea di testi o d’autore o variorum*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 39-55, *passim*.

realizzata da una figura dalla spiccata autorialità.<sup>14</sup> Dal punto di vista terminologico, dunque, è riscontrabile una carenza di precisione, ed è probabilmente questa ad aver generato la differenza tra la definizione presente nel DISC e quelle degli altri vocabolari dell'uso. Sul punto si tornerà poi con l'analisi dei possibili sinonimi di 'antologia'.

Tornando alle definizioni dei vocabolari dell'uso sopra esposte, un secondo dato meritevole di discussione è evidenziato ancora una volta dal DISC, al punto 2. Tra i significati della parola "antologia", infatti, il dizionario propone 'selezione', aggiungendo soltanto in seguito – separando con una virgola e dettagliando come accezione particolare – la specificazione «di opere musicali o figurative». Ancora una volta può apparire una minuzia, ma non è così: il significato di 'selezione' espresso dal termine "antologia" ha infatti travalicato nel tempo i confini delle produzioni artistiche – letterarie, figurative, audiovisive, ecc. –, ed è stato applicato anche in ambiti originariamente non pertinenti. Si riportano alcuni esempi tratti da varie tipologie testuali:<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Quali esempi di questa seconda accezione, cfr. *Introduzione al convegno*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., p. 14; C. CROCCO, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo. Note per un primo bilancio*, in «Enthymema», XVII 2017, *passim*. Stefano Verdino ha ricordato, inoltre, come le antologie ad opera di grandi autori o critici siano una peculiarità del tutto italiana: «Le antologie hanno colà [in Francia e nei paesi anglosassoni] solo una funzione eminentemente di servizio e repertoriale, non hanno una particolare firma autoriale e non costituiscono un fatto letterario [...]. Il caso italiano è diverso, perché la pratica antologica non ha conosciuto solo le modalità dell'antologia di gruppo e/o tendenza e l'antologia repertoriale, come in genere in Europa, ma ha conosciuto anche una terza via, l'antologia d'autore» (S. VERDINO, *Questioni di teoria critica*, Napoli, Guida, 2007, pp. 80-81).

<sup>15</sup> Si adottano qui le categorie di *testo argomentativo, descrittivo, espositivo, narrativo e prescrittivo* fondate sulle funzioni dominanti realizzate dal testo (cfr. E. WERLICH, *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1982<sup>2</sup>). Una classificazione alternativa delle tipologie testuali, legata al margine interpretativo lasciato al lettore dal testo, è stata proposta e strutturata negli anni da Francesco Sabatini (cfr. almeno F. SABATINI, *Analisi del linguaggio giuridico. Il testo normativo in una tipologia generale dei testi*, in *Corso di studi superiori legislativi 1988-1989*, Padova, CEDAM, pp. 625-724; ID., *Funzioni del linguaggio e testo normativo giuridico*, in *Con felice esattezza. Economia e diritto fra lingua e letteratura*, a cura di I. DOMENIGHETTI, Bellinzona, Casagrande, pp. 125-37; ID., "Rigidità-esplicitezza" vs "elasticità-implicitezza": possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, in *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana, Copenaghen 5-7 febbraio 1998, a cura di G. SKYTTE-F. SABATINI, København, Museum Tusulanum Press, pp. 141-72). Per un resoconto sulle varie classificazioni, ad ogni modo, si vedano L. LALA, s.v. *Testo, tipi di*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, dir. R. SIMONE, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, II 2011; B. MORTARA GARAVELLI, *Textsorten/Tipologia di testi*, in *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, 8 voll., hrsg. von G. HOLTUS-M. METZELTIN-C. SCHMITT, Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, IV pp. 157-68.

Stringa di testo	Tipologia testuale
In sintesi, il libro è <i>un'antologia di idee</i> .	testo espositivo <sup>16</sup>
Questa storia è una vera <i>antologia di sciocchezze</i> .	testo espositivo <sup>17</sup>
Ma non è il caso di fare <i>un'antologia di sensazioni emozionali</i> .	testo espositivo <sup>18</sup>
http:www.outland.com offre una vera <i>antologia di giochi virtuali</i> .	testo espositivo <sup>19</sup>
Accanto ai molti “regolari”, <i>un'antologia di eccezioni</i> che rasenta l'assurdo.	testo espositivo <sup>20</sup>
<i>Un'antologia di stupidaggini</i> tanto esplosive.	testo narrativo <sup>21</sup>
Piccola <i>antologia di avvenimenti</i> dell'anno.	testo narrativo <sup>22</sup>
L'interesse sta proprio <i>nell'antologia di soluzioni ed elementi</i> .	testo argomentativo <sup>23</sup>
Il Risorgimento è <i>un'antologia di slanci generosi</i> .	testo argomentativo <sup>24</sup>
Una scrittura [...] che fa di Crash qualcosa di più d'una <i>antologia di folli incidenti automobilistici</i> provocati ad arte.	testo argomentativo <sup>25</sup>

Tab.4

Come è possibile notare, le occorrenze del termine selezionate hanno ben poco a che fare con «opere musicali o figurative» o «passi di prosa o poesia». A ben vedere, anzi, nessuna delle definizioni proposte dai dizionari consultati si rivela efficace per descrivere efficacemente questi contesti d'uso: si tratta di un utilizzo del termine “antologia” non ancora adeguatamente definito e documentato. Nel DISC, come evidenziato sopra, questo ampliamento d'ambito è stato colto embrionalmente: il significato di ‘selezione’ svincolato dal campo delle produzioni artistiche, infatti, permette di ammettere espressioni come «antologia di giochi virtuali», «antologia di avvenimenti», «antologia di soluzioni ed elementi». Qualche problema, tuttavia, quantomeno attendendosi ai contesti frasali riportati, pare venga a crearsi con occorrenze quali «antologia di slanci generosi», «antologia di incidenti automobilistici», «antologia di idee»,

<sup>16</sup> Le occorrenze nella Tab.4 sono state rilevate consultando il Corpus di Riferimento dell'Italiano Scritto (CORIS). Il passo è tratto da CORIS, PRACCRiviste.

<sup>17</sup> CORIS, MON2005\_07.

<sup>18</sup> CORIS, STAMPAPeriodici.

<sup>19</sup> CORIS, STAMPAPeriodici.

<sup>20</sup> CORIS, STAMPAQuotidiani.

<sup>21</sup> CORIS, STAMPAPeriodici.

<sup>22</sup> CORIS, NARRATVaria.

<sup>23</sup> CORIS, PRACCRiviste.

<sup>24</sup> CORIS, MON2008\_10.

<sup>25</sup> CORIS, STAMPAPeriodici.

«antologia di stupidaggini», «antologia di sciocchezze». In questi casi, infatti, il significato del termine sembra essere prossimo a ‘raccolta’ piuttosto che a ‘selezione’. L’impressione, basata su pochi ma indicativi dati, è che nella relazione semantica tra ‘antologia’ (quindi ‘selezione’) e ‘raccolta’ (dunque ‘collezione’),<sup>26</sup> si sia passati da un iniziale rapporto di iponimia del primo termine nei confronti del secondo (tutte le antologie sono delle raccolte, ma non tutte le raccolte sono delle antologie) a una relazione sostanzialmente sinonimica: «una scrittura che fa di Crash qualcosa di più d’una raccolta di folli incidenti automobilistici» pare infatti funzioni perfettamente, così come «il libro è una raccolta di idee» o «questa storia è una vera collezione di sciocchezze».

Inoltre, così come il lemma dal quale si genera, anche la locuzione “da antologia” ha perso contatto con il proprio originale dominio semantico. In questo caso, infatti, oltre all’applicazione dell’espressione in contesti d’uso molto più generici di quelli originariamente pertinenti al termine “antologia”, è da registrare la sovrapposizione di significato che essa intrattiene con la locuzione “da manuale”. Si riportano di seguito alcuni esempi di contesti d’uso anomali della locuzione:

Stringa di testo	Tipologia testuale
<i>Animali da antologia.</i>	titolo (testo espositivo sul web) <sup>27</sup>
Biagi, <i>tortellini da antologia.</i>	titolo (testo espositivo sul web) <sup>28</sup>
La <i>campagna elettorale</i> del Tg5 è <i>da antologia.</i>	testo espositivo <sup>29</sup>
A Laura s’era aggiunta Margherita, in un <i>triangolo saffico da antologia.</i>	testo narrativo <sup>30</sup>
Il nostro <i>Premier da antologia</i> ha preparato un siparietto.	testo espositivo <sup>31</sup>
Andavo a vincere con un <i>secondo tempo da antologia.</i>	testo narrativo <sup>32</sup>
Mostrando <i>una sola fame, ma da antologia</i> , devo riuscire a far capire che dietro quella ce n’è un verminaio.	testo narrativo <sup>33</sup>

Tab. 5

<sup>26</sup> D’altro canto, etimologicamente “collezione” < lat. COLLECTIŌNEM, da COLLECTUS, part. pass. di COLLIGĒRE, ‘raccoliere’ (M. CORTELAZZO-P.ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana* [DELI], Zanichelli, Bologna, 1979, 1.253, s.v. *collezione*).

<sup>27</sup> URL: [www.luoghidellinfinito.it/Pagine/Animali-da-antologia.aspx](http://www.luoghidellinfinito.it/Pagine/Animali-da-antologia.aspx)

<sup>28</sup> URL: <https://www.corriere.it/speciali/viedelgusto/emilia-romagna/bologna/ristoranti.shtml>

<sup>29</sup> CORIS, MON2005\_07.

<sup>30</sup> CORIS, NARRATRomanzi.

<sup>31</sup> M. BORRELLI-J. PIROMALLO, *Come pesci nella rete. Trappole, tentacoli e tentazioni del web*, Roma, Armando, 2011, p. 126.

<sup>32</sup> T. MARELLI-C. SANFILIPPO, *Fedeli a San Siro. Storie di calcio, di derby e non solo*, Milano, Mondadori, 2011, p. 47.

<sup>33</sup> A. SAVIGNANO, *45 Raccontages. Cortissime storie random*, Roma, Gangemi, 2012, p. 10.

Innanzitutto è opportuno precisare che per “manuale” si attestano due significati: «libro che espone in forma ordinata, sistematica e talora concisa le nozioni fondamentali di un’arte, una disciplina, una scienza con finalità divulgative o trattatistiche», oppure «compendio di nozioni generali, di informazioni e di istruzioni relative a un’attività, una professione, ecc.».<sup>34</sup> Si potrebbe dire che la prima accezione è associabile a una funzione di tipo espositivo, mentre la seconda a una di tipo prescrittivo.

L’impressione, nella fattispecie, è che lo slittamento di senso della locuzione “da antologia” verso il significato di quella “da manuale” possa essere collegato a entrambi i concetti appena citati: la forma antologica, infatti, sancisce l’esemplarità del proprio contenuto nell’atto stesso della selezione. Come osserva Stefano Verdino, riproducibilità, memoria e didattica sono caratteristiche *connaturate* all’antologia (miei i corsivi):

La raccolta ‘campionaria’ è stata motivata da una esigenza di memoria. [...] La necessità di *trasmissione, riproduzione e memoria* ha stimolato una scelta di compendio, quale appunto è sempre un’antologia, che può contenere in un preciso e maneggiabile oggetto voci poetiche diverse per tempo, spazio e gusti. [...] Il genere antologia, nel suo più vasto spettro, è non a caso da sempre uno dei *prediletti strumenti della didattica*, come agevole via di un assortimento ordinato e quindi *facilitato al suo apprendimento*. Memoria e didattica sono dunque elementi strettamente congiunti alla pratica antologica.<sup>35</sup>

Se l’esemplarità incoraggia la riproduzione, quindi, l’antologia fornisce delle istruzioni circa il modello da seguire, esattamente come il manuale nella sua funzione prescrittiva. Per quanto riguarda l’aspetto didattico, invece, indicazioni arrivano dalle definizioni del NVdB, che considera “antologia” anche «il volume che contiene» la «raccolta di passi scelti di uno o più scrittori»; il termine, dunque – ma in realtà l’antologia stessa nella sua materialità –, si sovrappone al significato di ‘libro che espone in forma ordinata, sistematica e talora concisa le nozioni fondamentali di una disciplina’ proprio di “manuale”. Si tratta di un’analogia rilevata, seppur in altri termini, anche dallo stesso Verdino, che ha definito l’antologia, in Italia, «un canale privilegiato di natura storiografico», spesso utilizzato «come un sostituto della storia letteraria».<sup>36</sup>

Prima di passare alle definizioni presenti nei dizionari storici, si vuole infine brevemente segnalare un’ulteriore accezione del termine “antologia” non rilevata dai vocabolari dell’uso, vale a dire: ‘parte del programma d’italiano della scuola secondaria

---

<sup>34</sup> *Nuovo vocabolario di base*, cit., s.v. *manuale*.

<sup>35</sup> S. VERDINO, *Questioni di teoria critica*, cit., p. 78.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 81.



di primo grado relativa alla lettura e alla comprensione dei testi'. Tramite la consultazione della Banca Dati dell'Italiano Parlato (BADIP)<sup>37</sup> e del PErugia Corpus (PEC),<sup>38</sup> è stato infatti possibile individuare diverse attestazioni in tal senso.

Una prima occorrenza di tale accezione è in *Rivergination* di Luciana Littizzetto,<sup>39</sup> un testo all'interno del quale l'ambiente scolastico è menzionato solamente *en passant*:

I volumi delle sfere non sono cambiati tranne quelli delle sfere dei genitori che nella questua alla cartoleria alla ricerca del libro scolastico hanno assunto proporzioni preoccupanti. Senza contare la quantità di testi. Tre di scienze, due di storia, ben cinque di italiano. Grammatica uno, grammatica due, letteratura, epica, antologia.<sup>40</sup>

Una seconda attestazione è poi nel tema di un alunno di scuola media (2011), nel quale si legge: «Ogni giorno noi poveri alunni siamo costretti ad ascoltare noiosissime lezioni di Matematica, Storia, Geografia, Scienze, Antologia».<sup>41</sup> Anche in questo caso, come nel primo esempio, la presenza della forma “antologia” nell'enumerazione delle discipline sembra certificarne l'appartenenza a uno stesso insieme. Pare interessante, tuttavia, notare come in entrambi i casi il termine sia posto in fondo all'elenco e non nel mezzo, come se ne venisse inconsciamente percepito lo statuto non del tutto congruente a quello di ‘materia scolastica’.

Una terza occorrenza di questa accezione è in un'interrogazione tenuta in una scuola media di Napoli, registrata sia nel PEC che nella BADIP. La parola in questo caso è pronunciata addirittura isolata, pur venendo utilizzata per la prima volta durante la conversazione. Il fatto che lo studente non sembri preoccuparsi di chiarire o specificare di cosa stia parlando, sembra autorizzare a credere che il referente sia per il suo docente noto e inequivocabile (con la lettera “A” viene indicato il docente, con la lettera “D” uno degli studenti):<sup>42</sup>

A:	eh voi avete portato anche quell'altra faccenda del linguaggio giornalistico *
D:	no
A:	no * e che cosa portavate *

<sup>37</sup> URL: [badip.uni-graz.at/it/](http://badip.uni-graz.at/it/).

<sup>38</sup> URL: [www.unistrapg.it/cqpweb/pec/](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/).

<sup>39</sup> L. LITIZZETTO, *Rivergination*, Milano, Mondadori, 2006.

<sup>40</sup> [www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=9&qname=f2ea36xmr6&uT=y](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=9&qname=f2ea36xmr6&uT=y).

<sup>41</sup> [www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=13&qname=f2ea36xmr6&uT=y](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=13&qname=f2ea36xmr6&uT=y).

<sup>42</sup> [www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=4&qname=f2ea36xmr6&uT=y](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=4&qname=f2ea36xmr6&uT=y). Trascrizione presente per intero sul sito della BADIP e raggiungibile tramite le seguenti coordinate: Napoli; Tipo C; Conversazione 9. Si adotta la simbologia presente sul sito: con \* si indica un'etichetta, mentre con \$ una parola incomprensibile.

D:	antologia §
----	-------------

Tab. 6

Da un'ulteriore ricerca in rete, infine, si è riusciti a risalire ad alcuni documenti molto interessanti in relazione a tale significato. Nei programmi d'italiano della scuola "Clemente Baroni" di Carugate (MI), per esempio, i contenuti sono articolati in tre aree: «grammatica», «letteratura» e «antologia»,<sup>43</sup> con quest'ultima che va a individuare proprio la parte relativa alla «lettura, comprensione e analisi dei testi».<sup>44</sup> E altrettanto accade in alcune scuole romane: la professoressa dell'Istituto Comprensivo "Via Casalbianco", al momento di comunicare il programma d'italiano svolto durante l'anno scolastico da una classe prima, lo tripartisce in «grammatica», «epica» e «antologia»;<sup>45</sup> quella della Scuola Paritaria Parificata "San Giovanni Battista", nello stesso contesto ma descrivendo il programma svolto da una classe terza, lo divide in «grammatica», «antologia» e «letteratura».<sup>46</sup>

Il termine "antologia", quindi, è talvolta impiegato per indicare la parte del programma di italiano relativa alla lettura dei testi della scuola secondaria di primo grado. Il fenomeno è probabilmente di origine metonimica, a partire dalla 'antologia di letteratura italiana per le scuole medie', intesa nella sua materialità di libro.<sup>47</sup> Tale significato sembra venire adoperato esclusivamente dai membri della comunità scolastica (studenti e docenti)<sup>48</sup> il che pare ne faccia un'accezione settoriale di "antologia".

<sup>43</sup> In realtà sono quattro, ma «narrativa», essendo legata a un'eventuale «lettura personale di uno o più testi di narrativa consigliati dall'insegnante», pare avere statuto opzionale.

<sup>44</sup> [www.comprensivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-prime-2016-2017.pdf](http://www.comprensivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-prime-2016-2017.pdf) (per le prime).

[www.comprensivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-seconde-2016-2017.pdf](http://www.comprensivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-seconde-2016-2017.pdf) (per le seconde).

[www.comprensivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-terze-2016-2017.pdf](http://www.comprensivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-terze-2016-2017.pdf) (per le terze).

<sup>45</sup> [www.iccasalbiano.gov.it/upload/as15-16/programmi%20svolti/loiacono.pdf](http://www.iccasalbiano.gov.it/upload/as15-16/programmi%20svolti/loiacono.pdf).

<sup>46</sup> [www.scuolasgbattista.it/materiale\\_didattico/rosati/PROGRAMMA%20SVOLTO%20IIIB-C.pdf](http://www.scuolasgbattista.it/materiale_didattico/rosati/PROGRAMMA%20SVOLTO%20IIIB-C.pdf).

<sup>47</sup> L'antologia e la lettura antologica, verosimilmente in virtù del loro carattere didattico e storiografico, pare fossero considerate fondamentali nell'educazione dell'alunno sin dall'istituzione delle scuole medie unificate (mio il corsivo): «Si tenga presente che, oltre all'illustrazione linguistica (tenuta nei limiti necessari all'intelligenza del testo) ed artistica, gioverà ogni volta che sia necessario, un minimo di ambientazione storica e che la lettura di opere *ed episodi di opere* non deve mirare all'apprendimento contenutistico delle loro trame, ma a saper leggere, a sviluppare cioè la capacità di penetrare nell'intimo significato di quel che si legge. *L'apprendimento a memoria di poesie e brani di prosa sarà il naturale coronamento della piena comprensione dei testi. La lettura antologica dovrà essere accompagnata, secondo le indicazioni dei programmi, da quella di un'opera narrativa moderna*» (Decreto Ministeriale del 24 aprile 1963, in SO n. 1 alla GU 11 maggio 1963, n.124. URL: [www.edscuola.it/archivio/norme/decreti/dm24463.pdf](http://www.edscuola.it/archivio/norme/decreti/dm24463.pdf)1.2.)

<sup>48</sup> Anche i genitori, come nel caso della Littizzetto, sono parte di tale comunità, seppur indirettamente.

### 2.1.2. Dizionari storici

Dopo aver vagliato la presenza e i significati del termine “antologia” nei dizionari dell’uso, può essere opportuno verificarne l’attestazione all’interno dei cosiddetti vocabolari storici, per la definizione dei quali si rinvia alle parole di Marcello Aprile:

Un vocabolario storico si caratterizza perché, oltre alle parole e alle definizioni, esso include anche le citazioni d’autore, senza le quali, già a giudizio di Voltaire, un dizionario è solo uno scheletro. Un tempo queste citazioni servivano anche come esempio di formazione stilistica per chi volesse cimentarsi nella scrittura; oggi la loro funzione si è decisamente orientata sul valore di documentazione storica. Attraverso gli esempi, cioè attraverso l’uso che di una parola è stato fatto dagli scriventi in varie epoche, è possibile seguirne lo sviluppo in modo reale, concreto, progressivo.<sup>49</sup>

È innanzitutto interessante rilevare come alcuni concetti espressi in questa sede da Aprile a proposito del vocabolario storico siano riferibili anche alla forma antologica: le citazioni d’autore inserite nel dizionario, infatti, coniugano le istanze di esemplarità e documentazione storica: due tratti, come detto sopra, pienamente ravvisabili anche nelle antologie. Salvatore Battaglia, nell’*Introduzione* al capolavoro novecentesco della lessicografia italiana, il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI),<sup>50</sup> scrisse:

Un dizionario non si legge, si consulta appena. È un’opera che si limita a elencare e classificare. Anche le definizioni dei significati e delle proprietà verbali confinano il dizionario tra le opere di rapida e occasionale consultazione. E tuttavia le citazioni, per quanto siano di necessità frammentaria e discontinue, riconducono il dizionario nell’ambito della letteratura e della vita, sottraendolo all’immobile astoricità che incombe sulla sua sorte. [...] In questo rapporto (definizione-testimonianza) il *Dizionario* assolve a una funzione dialettica; ed è l’esemplificazione degli scrittori e dei poeti che ogni volta riattualizza la parola e la restituisce alla sua integrità e autenticità. Tale struttura conferisce al vocabolario un’alternativa di storia e d’inerzia, d’individuale e di generico, di vitale e di scontato. E la parola vi risulta, per un verso, come semplice scheda d’anagrafe e, simultaneamente, vi assume valore biografico e personale, carico cioè di qualifiche e di esperienze.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> M. APRILE, *Dalle parole ai dizionari*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 191. Sull’argomento cfr. V. DELLA VALLE, *Dizionari italiani: storia, tipi, struttura*, Roma, Carocci, 2005; *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*, a cura di L. TOMASIN, Firenze, Cesati, 2013; *La lessicografia a Torino da Tommaseo al Battaglia*. Atti del convegno (Torino-Vercelli, 7-9 novembre 2002), a cura di G.L. BECCARIA-E. SOLETTI, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2005; C. MARAZZINI, *L’ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009.

<sup>50</sup> S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana* [GDLI], UTET, Torino, 1961-2002, voll. 21. Il GDLI è ora consultabile in rete (URL: [www.gdli.it](http://www.gdli.it)).

<sup>51</sup> S. BATTAGLIA, *Presentazione*, in *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., I 1961, p. n.n.

Tra le «opere di rapida e occasionale consultazione» citate dal Battaglia potrebbe benissimo essere annoverata una qualsiasi antologia: la «raccolta campionaria», infatti, non presuppone una lettura schematica e lineare. Certo, questa viene incoraggiata e orientata: in virtù della funzione storicizzante che la forma antologica spesso – ma non sempre –<sup>52</sup> detiene, leggere i testi in un determinato ordine favorisce infatti la comprensione di alcuni nessi di causalità e l'accostamento di esperienze similari. Eppure nulla vieta di procedere a ritroso, o persino completamente a caso. È certamente utile, talvolta imprescindibile, riuscire a inquadrare un componimento all'interno di un determinato momento storico o di uno specifico progetto macrotestuale, ma in fondo ogni singolo testo dispone di uno statuto autonomo, e questo vale tanto per le raccolte antologiche di un singolo autore, quanto per quelle di provenienza eterogenea. Anche i passi antologici, allo stesso modo delle citazioni, possono quindi caratterizzarsi per frammentarietà e discontinuità: è la fruizione a giocare un ruolo decisivo. Inoltre, l'alternativa di «storia e d'inerzia, d'individuale e di generico» di cui scriveva Battaglia sembra riecheggiare nelle parole di Verdino relative alle antologie:

La prima [antitesi] è sul cardine pluralità/unità: l'antologia poetica è costituita da testi di diverse mani, ma una mano unica è quella che la allestisce. A questa sono strettamente congiunte altre antitesi, la prima tra riproduzione e novità, ovvero l'antologia è un libro che riproduce testi già noti ma si costituisce come un libro nuovo [...].<sup>53</sup>

Fatta presente la possibilità di individuare punti di tangenza tra le antologie ed i vocabolari storici, si valuterà ora la consistenza del lemma “antologia” nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*,<sup>54</sup> nel *Dizionario della Lingua Italiana* di Nicolò Tommaseo e

<sup>52</sup> I criteri di ordinamento non sono infatti fissati o immutabili: il problema verrà evidenziato oltre.

<sup>53</sup> S. VERDINO, *Questioni di teoria critica*, cit., pp. 78-79.

<sup>54</sup> Il *Vocabolario degli Accademici* ha permesso «all'italiano, prima lingua in Europa, di avere un dizionario contenente un tesoro delle proprie parole» (M. APRILE, *Dalle parole ai dizionari*, cit., p. 195). L'opera ha avuto cinque impressioni. La prima fu pubblicata nel 1612 (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, prima impressione, in Venezia, appresso Giovanni Alberti). La seconda, sostanzialmente una ristampa della prima pur con qualche minima aggiunta, vide la luce poco meno di un decennio dopo (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, seconda impressione, in Venezia, appresso Jacopo Sarzina, 1623). La successiva, la terza, si differenziò dalle prime due per diverse aggiunte e innovazioni (come l'ingresso di tecnicismi dal lessico delle arti e dei mestieri), ed ebbe una gestazione di quasi quarant'anni (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, terza impressione, 3 voll., Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691). La quarta, come la precedente, venne stampata a Firenze (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quarta impressione, 6 voll., Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738). Nel 1843, infine, iniziò la pubblicazione della quinta, che però, sembrando ormai antiquati i criteri di compilazione dell'opera, venne sospesa nel 1923, quando il *Vocabolario* era arrivato alla lettera O, e più precisamente alla voce *Ozono* (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, 11 voll., Firenze, Tip. Galileiana-Successori La Monnier, 1863-1923). Sulla storia dei vocabolari, cfr. in particolare: M. SESSA, *La Crusca e le cruscbe. Il vocabolario e la lessicografia italiana del Sette-Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

Bernardo Bellini,<sup>55</sup> e nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Battaglia citato poco sopra. Mancano attestazioni, per ragioni cronologiche, nel *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO).<sup>56</sup>

Considerando che i dizionari storici svolgono un'importante funzione anche in sincronia – essi testimoniano infatti il lessico di una lingua all'altezza della loro pubblicazione – pare opportuno discuterne le proposte in ordine cronologico e separatamente. A tal proposito occorre fare una precisazione preliminare: Tommaseo rivelò apertamente il suo debito nei confronti dell'operazione lessicografica della Crusca, svelando anche di aver preso le mosse dalla «quarta impressione» del Vocabolario.<sup>57</sup> Da tale edizione, però, egli non poté certamente attingere informazioni utili sul termine “antologia”, essendo questo documentato solamente a partire dalla quinta. Inoltre, è da escludere anche che egli avesse avuto modo di attingere alla nuova impressione: mentre infatti il primo volume del suo dizionario, contenente la parola “antologia”, fu pubblicato nel 1861, l'operazione della quinta Crusca ebbe inizio solamente due anni dopo, nel 1863. Il canonico ordine cronologico e di rapporti tra le due opere lessicografiche è dunque da invertire.

L'analisi comincerà quindi dalla voce “antologia” del *Dizionario della Lingua Italiana* (pare preliminarmente opportuno sottolineare, in virtù della singolarità del caso per un dizionario storico, l'assenza nella voce di citazioni utili per esplicitare il significato delle definizioni):

- Tommaseo 1. Titolo di opere che hanno per soggetto tanto una raccolta particolare di fiori, [1.491] quanto la dimostrazione degli organi del fiore in generale. In questo ultimo senso può citarsi ad esempio *Antologia del Pontedera*.

---

Le cinque impressioni del *Vocabolario* sono state digitalizzate e sono ora interrogabili in rete (URL: [www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it)).

<sup>55</sup> N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, 8 voll., Torino, L'Unione Tipografica Editrice, 1861-1879. Il *Dizionario* vantava una «documentazione di larghezza fino ad allora inusitata derivante dalla lettura e schedatura di una serie vastissima di opere di ogni tipo, dalla letteratura alle scienze, fino alla tecnica e alla lingua dell'uso» (M. APRILE, *Dalle parole ai dizionari*, cit., p. 196). Sul tema cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il vocabolario del Tommaseo come il romanzo della nostra lingua*, in *La lessicografia a Torino da Tommaseo al Battaglia*, cit., pp. 283-308. Anch'esso, come le Crusche, è di recente stato reso consultabile in rete (URL: [www.tommaseobellini.it](http://www.tommaseobellini.it)).

<sup>56</sup> Il TLIO è la parte antica del Vocabolario Storico Italiano, un progetto a cura dell'ОВI (Opera del Vocabolario Italiano). Esso consiste in un vocabolario storico di tutte le varietà dell'italiano antico, che si propone di documentare ogni attestazione lessicale precedente alla morte di Boccaccio (1375). È liberamente consultabile in rete (URL: [tlio.ovi.cnr.it/TLIO/](http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/)).

<sup>57</sup> «Avendo il nostro Vocabolario preso le mosse da quello compilato dagli Accademici della Crusca per la quarta impressione, e ristampato nel 1859 [...] dall'abate Giuseppe Manuzzi, era giocoforza che noi dovessimo seguirlo, nella Tavola delle abbreviature, le orme di lui, e quelle de' suoi antecessori» (N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Avvertenze*, in *Dizionario della Lingua Italiana*, cit., IV p. 1979).

2. Trasl. Raccolta di cose gentili o care, per lo più brevi, quasi Fiori di pensiero, d'affetto, di stile. Plin. ha il neutr. pl. *Antologumena*.
3. *Antologia degli epigrammi greci*. Intendesi anco a dire assol. *Antologia*.
4. Raccolta di tratti scelti di scrittori, segnatam. a uso delle scuole. Per essere oggidì più usitato, par meno pedantesco di *Florilegio*, che dicesi anco di pensieri e sim., in riguardo più alla materia che allo stile.
5. Titolo di giornale.

La voce presenta diversi dati interessanti, che è probabilmente il caso di discutere con ordine. La prima definizione, vale a dire ‘opera su una raccolta particolare di fiori o sulla dimostrazione degli organi del fiore in generale’,<sup>58</sup> è quella che più si avvicina al significato etimologico del lemma: “antologia” è infatti un cultismo di origine greca e deriva dalla forma *anthologia* – composta da *anthos* ‘fiore’ e *legein* ‘scegliere, raccogliere’ – che vale propriamente ‘l’atto di scegliere i fiori’.<sup>59</sup> Nonostante la fedeltà etimologica, tuttavia, tale significato è per “antologia” ormai desueto, come è possibile constatare dal confronto con le definizioni presenti nei vocabolari dell’uso.

Proseguendo nella lettura, colpisce la connessione instaurata nel *Dizionario* tra la forma antologica e la brevità dei suoi contenuti, definiti «cose gentili o care, quasi fiori di pensiero, d'affetto, di stile». L’immagine è suggestiva ma appare oramai superata: le antologie, difatti, pur operando per loro stessa natura in base a meccanismi di riduzione e selezione, non necessariamente si caratterizzano per la brevità dei loro testi, e l’impressione è che Tommaseo avesse in mente, al momento della stesura della voce,

---

<sup>58</sup> Il riferimento del Tommaseo al lavoro di Giulio Pontedera (J. PONTEDERÆ, *Anthologia, sive De floris natura libri tres plurimis inventis, observationibusque, ac areis tabulis ornati. Accedunt ejusdem Dissertationes 11 ex iis, quas habuit in Horto publico Patavino anno 1719, quibus res botanica, & subinde etiam medica illustratur*, Patavii, typis Seminarii, apud Joannem Manfrè, 1720) è perspicuo: nella sua antologia, infatti, veniva indagata la natura dei fiori: «Conciossiachè la natura, ed origine dei fiori vengono sottilmente in quell’opera investigate, e confortate di utili osservazioni» (F. FRESCHI, *Storia della medicina in aggiunta e continuazione a quella di Curzio Sprengel*, 9 voll., Firenze, Tipografia della Speranza, VI 1843, p. 276).

<sup>59</sup> M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 1.62, s.v. *antologia*. Una breve ma valida sintesi sulle origini della parola e sulle sue prime attestazioni è in L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 121 1998, pp. 1-20, a p. 10 n. 53: «Il titolo ἀνθολογίον compare per la prima volta attorno al 150 d. C. con Diogeniano. La prima ricorrenza dell’immagine dello “scegliere fiori” è in [Isocr.] ad Demon. 51 s., riferito all’ape che sceglie il polline dai fiori migliori perché ne derivi il miele più dolce: fuor di metafora, all’alunno che, leggendo gli autori migliori, acquisisce una conoscenza fruttuosa e duratura; quando il soggetto è l’ape, dunque, abbiamo a che fare con una raccolta scolastica di insegnamenti morali. Invece altri passi hanno come soggetto non l’ape, ma l’uomo che sceglie i fiori migliori per farne una ghirlanda: la metafora in questo caso rinvia al letterato che sceglie i poeti più validi per offrire una lettura piacevole ma caduca, e questa raccolta è un’antologia poetica che non ha fini morali ma solo di diletto».

un tipo di componimenti specifico, ricostruibile grazie alla definizione successiva. Al terzo punto, infatti, si precisava come «anco a dire assol. *Antologia*», utilizzando cioè il termine senza determinanti, si intendesse una specifica raccolta «di epigrammi greci», ossia quella che è passata alla storia come *Antologia Palatina* (§ 3.1).<sup>60</sup> Sembra possibile, dunque, che la supposta correlazione tra la forma ‘antologia’ e i contenuti brevi possa essere stata suggerita a Tommaseo proprio dall’identificazione tra la forma antologica in generale e quella specifica greca: contenendo infatti l’*Antologia Palatina* scritture epigrammatiche, egli poté forse considerare la principale qualità di queste forme testuali, la brevità appunto, come una qualità del loro supporto materiale.

Per concludere con il Tommaseo-Bellini, in coda alla voce è possibile osservare documentati il rinvio della parola a un secondo referente specifico, vale a dire l’«Antologia» di Giampietro Vieusseux,<sup>61</sup> e soprattutto la presenza dell’accezione ‘raccolta di tratti scelti di scrittori’ – quella più vicina all’uso contemporaneo –, pur se limitata alle antologie scolastiche.<sup>62</sup>

Si osservi ora la voce della quinta edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*:

Crusca, 5<sup>a</sup> Vale propriamente Raccolta di fiori, ma si usa particolarmente a significare una  
[1.557] Raccolta di poesie o di prose scelte. E in questo senso Antologia fu prima detta la nota raccolta di epigrammi greci.

*Red. Ditt. A. 1:* Nell’Antologia, libro primo, in un epigramma d’incerto autore... è chiamato [Bacco] tra gli altri titoli, distruggitore degl’Indi. *Buonarr. F. Medagl. ant. 419:* Nell’epigramma dell’Antologia è congiunta [la speranza] con quella, e insieme si veggono in una medaglia di Elio Cesare.

Ciò che salta immediatamente all’occhio, soprattutto in riferimento a quella presente nel Tommaseo-Bellini, è la stringatezza. Ma non mancano elementi utili alla discussione: innanzitutto anche qui, come nel dizionario di Tommaseo, v’è attenzione al senso etimologico del termine di ‘raccolta di fiori’. Altro tratto condiviso con il dizionario storico coevo, inoltre, è la carenza di esemplificazioni frasali. Mentre in quel

<sup>60</sup> L’opera è stata pubblicata per la prima volta in italiano, in edizione moderna, in *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, 4 voll., Torino, Einaudi, 1978-1981. Più recentemente è stata data alle stampe una nuova edizione: *Antologia palatina*, a cura di F. CONCA-M. MARZI-G. ZANETTO, 3 voll., Torino, UTET, 2005-2011. Sull’opera si tornerà distesamente oltre (§ 3.1).

<sup>61</sup> «Antologia», Firenze, al Gabinetto scientifico e letterario di G.B. Vieusseux, 1821-1832. Nel secolo precedente, inoltre, il lemma compariva nel titolo anche di un altro periodico, seppur non in maniera così assoluta: «Antologia Romana», Roma, presso Gregorio Seltari, 1774-1798.

<sup>62</sup> Si tratta in realtà di una mera questione terminologica: le antologie a scopo didattico, infatti, esistevano all’epoca di Tommaseo già da oltre un secolo. Cfr. almeno le raccolte curate dall’abate Girolamo Tagliazucchi (G. TAGLIAZUCCHI, *Raccolta di prose e poesie a uso delle Regie Scuole. Tomo primo delle prose*, Torino, Gio. Francesco Mairesse, 1734; ID., *Tomi due delle prose*, Torino, Stamperia Reale, 1734) e da Teobaldo Ceva (T. CEVA, *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni ed una dissertazione intorno al sonetto in generale a uso delle Regie Scuole*, Torino, Gio. Francesco Mairesse, 1735).

caso, tuttavia, l'assenza era totale, nel *Vocabolario* della Crusca sono presenti delle citazioni nelle quali la parola va a indicare proprio la «nota raccolta di epigrammi greci». La circostanza non è irrilevante: il primo utilizzo del termine documentato dai vocabolari storici, nel 1685,<sup>63</sup> lo vedeva designare infatti proprio l'*Antologia Palatina*,<sup>64</sup> e una attestazione di poco più antica (1678), alla quale si è riusciti a risalire, mostra la stessa specificità del referente.<sup>65</sup> Ad un'attenta rilettura della voce degli Accademici, però, è possibile notare come questi accortamente precisassero che “antologia” «fu prima detta la nota raccolta di epigrammi greci» (mio il corsivo). La parola, quindi, entrata piuttosto tardi nel lessico italiano,<sup>66</sup> pare venisse adoperata in origine esclusivamente per indicare l'antologia di epigrammi greci, e l'attuale accezione di ‘raccolta di testi scelti di uno o più autori’, dunque, sembrerebbe essersi affermata soltanto in seguito, forse proprio a partire dall'*Antologia Palatina* e per via sineddottica.

Infine si ripropone la voce “antologia” presente nel GDLI:

---

<sup>63</sup> Tramite una ricerca nel corpus OVI, è stata in realtà rinvenuta una precedente attestazione di “antologia” all'interno del commento di Francesco da Buti alla Commedia, databile tra il 1385 e il 1394. Il passo preso in considerazione è il seguente: «L'allegoria di questa lascio per brevità; ma chi la vuole la può trovare in Fulgenzio, Antologia ec.» (*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, 3 voll., a cura di C. GIANNINI, Pisa, Nistri, 1858-62, I p. 382). Una nota a piè di pagina dell'edizione, tuttavia, avverte che un codice magliabechiano presenta la variante: «[...] ma chi la vuole la può trovare in Fulgenzio, Mitologia ec.». E considerando che Fulgenzio scrisse un trattato dal titolo *Mythologiarum libri tres*, nel quale si spiegavano le allegorie di trenta episodi mitologici (vd. U. PIZZANI, s.v. *Fulgenzio, Fabio Planciade*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971), appare probabile che la lezione del codice magliabechiano sia da preferire e che l'uso della parola “antologia” sia erroneo (forse indice, però, di una conoscenza del copista della forma greca).

<sup>64</sup> Si tratta di F. REDI, *Bacco in Toscana. Ditirambo di Francesco Redi accademico della Crusca con le Annotazioni*, in Firenze, per Piero Matini all'insegna del Lion d'oro, 1685, pp. 1-2. Il termine “antologia”, con esplicito riferimento all'*Antologia Palatina*, ricompare *passim* nell'opera.

<sup>65</sup> L. CRASSO, *Istoria de' poeti greci e di que' che'n greca lingua han poetato*, in Napoli, appresso Antonio Bulifon all'insegna della Sirena, 1678, *passim*.

<sup>66</sup> Cfr. C. BATTISTI-G. ALESSIO, *Dizionario Etimologico Italiano* [DEI], 5 voll., Firenze, Barbera, 1950-1957, s.v. *antologia*: «Da noi la voce, divenuta di moda al principio dell'Ottocento, risente della fortuna del fr. *anthologie* (già XVI sec.) passato anche nell'ingl. *anthology*». In effetti, consultando gli strumenti della lessicografia francese e di quella inglese, la parola risulta attestata in epoca molto più alta: il *Trésor de la langue française* (TLF), ad esempio, documenta l'accezione di ‘raccolta di testi scelti’ già a partire dal 1574 (*Trésor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, 16 voll., sous la direction de P. IMBS, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1971-1994, s.v. *anthologie*), mentre l'Oxford English Dictionary (OED) dal 1647 (*The Oxford English Dictionary*, 20 voll., edit. by J.A. SIMPSON-E.S.C. WEINER, Oxford, Clarendon Press, 1989<sup>2</sup>, s.v. *anthology*). Sull'argomento cfr. R. TESI, *Due vicende del lessico intellettuale europeo: Antologia e Crestomazia*, in «Lingua nostra» LII/2-3 1991, pp. 33-44 (poi in ID., *Dal greco all'italiano. Studi sugli europeismi lessicali d'origine greca dal Rinascimento ad oggi*, Firenze, Le lettere, 1994, pp. 195-226).



- Battaglia 1. Raccolta di passi scelti (in verso e in prosa) degli autori migliori e più famosi; [1.530] scelta di scritti di diversi autori, di argomento o tono simile, per scopi particolari (documentari, didattici); raccolta delle pagine migliori di uno scrittore.

*Tommaseo*, 1-95: Leggere libri da cui trarre qualche passo per l'Antologia de' fanciulli. *Carducci*, III-26-210: Siffatti libri si riducono ad arbitrarie antologie di pezzi e brani anatomici. *Svevo*, 1-116: Leggeva e rileggeva instancabile, un trattatello di retorica contenente una piccola antologia ragionata di autori classici. *Panzini*, II-39: Ben possono i filosofi moderni prendere le antiche fole e le parole dei savi e dei profeti e formarne un'antologia. *Serra*, 1-4: Il Pascoli, anche quando fa un'antologia, vuol fare opera di poeta. *Sinigalli*, 6-142: Si potrebbe fare una antologia di spropositi.

2. Letter. *Antologia palatina* (anche solo *Antologia*): raccolta di epigrammi greci (classici, ellenistici, bizantini).

*Redi*, 16-I-35: Nell'Antologia libro primo, in un epigramma d'incerto autore... è chiamato [Bacco] tra gli altri titoli distruggitore degl'Indi. *F. Buonarroti*, I-419: Nell'epigramma dell'Antologia è congiunta [la speranza] con quella, e insieme si veggono in una medaglia di Elio Cesare. *Carducci*, III-9-350: Un fiore dell'antologia greca trapiantato nel trecento.

3. Stor. Periodico (di argomento letterario, storico, filosofico, scientifico) fondato a Firenze (nel 1821) da Giampietro Vieusseux.

*Giordani*, II-25: Mio caro Vieusseux, non dovete dire né credere ch'io legga la vostra Antologia con indifferenza. L'aspetto sempre con impazienza, la leggo sempre con vera affezione. *Leopardi*, II-877: Vedi il racconto sulle prigioni di Nuova York nell'*Antologia* di Firenze, num. 37, gennaio 1824. *Tommaseo*, 1-105: Scorro al solito i fogli per notizie da inserire nel bulletino dell'«Antologia». *Mazzini*, II-41: E scrissi il lungo articolo d'una letteratura europea, che dopo lunghe contestazioni, note e corrispondenze fu ammesso nell'Antologia di Firenze.

Nel Battaglia, rispetto ai vocabolari storici precedenti, la quantità di citazioni è notevolmente superiore.<sup>67</sup> Ma al di là della ponderosità della documentazione, la voce si mantiene vicina a quelle dei precedenti dizionari storici: l'ultimo punto, relativo al periodico fondato da Vieusseux, riprende ed esplicita il sintetico «titolo di giornale» proposto dal Tommaseo in coda alla sua voce; ancora una volta, inoltre, è richiamata in causa l'*Antologia Palatina* come immediato e specifico referente del termine «antologia» (si noti che due delle tre citazioni usate per esplicitare questa accezione erano già nella voce del *Vocabolario* della Crusca).<sup>68</sup> Le novità della voce, però, sono tutte nel primo punto: innanzitutto è presente una documentazione letteraria per l'accezione

<sup>67</sup> Il filologo, d'altronde, proprio a sottolineare l'importanza di documentare il contesto, in apertura del primo volume del GDLI aveva posto un'emblematica citazione dal *Cortegiano* di Castiglione: «Il dividere le sentenze dalle parole è un dividere l'anima dal corpo» (S. BATTAGLIA, *Presentazione*, in *GDLI*, cit., I p. n.n.).

<sup>68</sup> Come Tommaseo aveva fatto nei confronti del *Vocabolario* della Crusca, d'altronde, anche Battaglia riconobbe i suoi debiti nei confronti del precedente, monumentale, lavoro lessicografico: «Non si è trattato soltanto d'integrarla [la tradizione lessicografica italiana], di riprendere cioè il cammino a cui era pervenuto un secolo fa il TOMMASEO [sic], ma si è dovuto rifare per intero il percorso e vidimare nuovamente il metodo e i mezzi» (S. BATTAGLIA, *Presentazione*, cit., I p. n.n.). Sui rapporti esistenti tra le due operazioni si veda: F. BRUNI, *Filologia e letteratura: Battaglia e Tommaseo*, in *La lessicografia a Torino da Tommaseo al Battaglia*, cit., pp. 323-340.

di ‘raccolta di poesie o prose scelte’, assente nei dizionari storici precedenti (a causa, come visto, di una prima circolazione della parola esclusivamente legata all’*Antologia Palatina*); in secondo luogo, poi, insieme agli usi didattici sono citati per la prima volta gli scopi documentari del mezzo antologico (e dunque la sua funzione storiografica); infine si introduce la distinzione tra «scelta di scritti di diversi autori» e «raccolta delle pagine migliori di uno scrittore»: questione, come visto sopra, ad oggi ancora irrisolta sul piano terminologico.

Nei due supplementi del GDLI, pubblicati nel 2004 e nel 2009 a cura di Edoardo Sanguineti, la voce “antologia” non mostra aggiornamenti.<sup>69</sup> Si registra, però, l’inclusione di diverse parole legate al tema (quasi tutti neologismi formati per derivazione); nel primo supplemento, infatti, appaiono “antologista”, “antologizzare”, “antologizzato”, “antologizzatore” e “antologo”; nel secondo, invece, compare “antologismo”, si retrodata “antologista” e si propone una nuova accezione per “antologico” (ma il lemma era già presente nel dizionario). Pur non venendo dunque aggiornata la voce principale con nuove accezioni, alcune delle quali presenti ad esempio nei dizionari dell’uso, la contingenza evidenzia chiaramente la fortuna della pratica antologica nel secondo Novecento, oltre che quella del termine stesso.<sup>70</sup> Proprio una di queste voci denominali, d’altro canto, allarga leggermente nel GDLI il campo semantico di pertinenza del lemma originale: con “antologismo”, infatti, viene descritta (corsivo mio) la «tendenza a presentare le più significative testimonianze di una produzione *letteraria o figurativa*».<sup>71</sup> L’estensione del termine a sfere altre da quella letteraria sembra dunque essere, nel lessico italiano, un’acquisizione recente e dall’origine non immediatamente ravvisabile.

---

<sup>69</sup> Si tratta di *Supplemento 2004*, dir. da E. SANGUINETI, Torino, UTET, 2004; *Supplemento 2009*, dir. da E. SANGUINETI, Torino, UTET, 2009. L’assenza di aggiornamenti è particolarmente rilevante se si considera i cambiamenti d’impostazione manifestati dal GDLI in corso d’opera: «Il primo cambiamento progressivo è l’attenuazione del carattere marcatamente letterario del vocabolario, che è venuto sempre più a caratterizzarsi come una raccolta molto ampia “della lingua scritta nelle sue più diverse realizzazioni” [L. SERIANNI, *Dizionari di ieri e di oggi*, Milano, Garzanti, 1999, p. 12], anche di quella di ambito saggistico (in quest’etichetta generica sono compresi campi diversissimi, dalla letteratura giuridica alla critica letteraria), scientifico, giornalistico. [...] Un secondo cambiamento, conseguente al primo, è l’allargamento delle fonti spogliate a saggi e quotidiani» (M. APRILE, *Dalle parole ai dizionari*, cit., pp. 200-201). Ne consegue, a fronte della mancanza di aggiornamenti della voce “antologia” nei due supplementi, che l’assenza di alcune accezioni più recenti non è da attribuire alla loro mancata attestazione in campo letterario.

<sup>70</sup> Il fatto è d’altronde ben noto e studiato. Cfr. § 3.8.

<sup>71</sup> *Supplemento 2009*, cit., s.v. *antologismo*.

## 2.2. Sinonimie parziali.

Descrivendo l'accezione di 'raccolta di passi scelti degli scrittori' del termine "antologia", Tommaseo ha scritto: «par meno pedantesco di *Florilegio*», specificando che quest'ultima parola si diceva «anco di pensieri e sim., in riguardo più alla materia che allo stile». Stando a questa testimonianza, quindi, pare che tra i vari sinonimi di "antologia" sussistessero (e sussistano) sfumature di significato dall'entità non immediatamente definibile. In questo paragrafo si proverà a verificare questa ipotesi.

Per procedere nella ricerca e nella descrizione dei sinonimi, occorrono innanzitutto gli strumenti. I dizionari dei sinonimi e contrari, a tal proposito, sono in numero elevato all'interno della lessicografia italiana. Effettuando una cernita e perseguendo una specularità con la prima sezione (§ 2.1), le voci verranno proposte dal *Dizionario Garzanti dei Sinonimi e dei Contrari*,<sup>72</sup> dal *Dizionario dei sinonimi e dei contrari di Aldo Gabrielli*,<sup>73</sup> dal *Grande dizionario italiano dei sinonimi e contrari di De Mauro*,<sup>74</sup> dal *Vocabolario Treccani. Sinonimi e contrari*,<sup>75</sup> dal *Devoto-Oli dei sinonimi e contrari*,<sup>76</sup> e dal *Grande dizionario dei Sinonimi e dei Contrari della Zanichelli*.<sup>77</sup> È stato consultato anche il *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana di Tommaseo*,<sup>78</sup> ma il lemma "antologia" è risultato assente. Di seguito le voci, disposte secondo un ordine di crescente attenzione al dettaglio e divise nell'accezione principale di 'raccolta di scritti scelti di uno o più autori' e nella sua estensione relativa ai brani musicali:

---

<sup>72</sup> *Dizionario Garzanti dei Sinonimi e dei Contrari. Con generici, specifici, analoghi, inversi e 207 inserti di sinonimia ragionata*, dir. P. STOPPELLI, Milano, Garzanti, 1991.

<sup>73</sup> A. GABRIELLI, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari. Analogico e nomenclatore*, Milano, Loescher, 1967.

<sup>74</sup> *Grande Dizionario italiano dei Sinonimi e Contrari. Con un'appendice di omonimi e meronimi*, dir. T. DE MAURO, Torino, UTET, 2010.

<sup>75</sup> *Il Vocabolario Treccani. Sinonimi e contrari*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2003.

<sup>76</sup> M. TRIFONE, *Il Devoto-Oli dei Sinonimi e Contrari. Con analoghi, generici, specifici, inversi e gradazioni semantiche*, Milano, Le Monnier, 2013.

<sup>77</sup> G. PITTÀNO, *Il grande dizionario dei Sinonimi e dei Contrari. Dizionario fraseologico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*, Bologna, Zanichelli, 4<sup>a</sup> ed. 2013.

<sup>78</sup> N. TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana. Completamente riveduto e aumentato da Giuseppe Rigutini accademico della Crusca*, Milano, Francesco Vallardi, 1925<sup>3</sup>. Sulle origini del dizionario dei sinonimi di Tommaseo, e sul suo rapporto con la Crusca veronese: A. RINALDIN, *Il Dizionario dei Sinonimi di Niccolò Tommaseo: della Crusca Veronese al Tommaseo-Bellini*, in *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*, cit., pp. 209-224.

	‘raccolta di scritti scelti di uno o più autori’	estens. di brani musicali
Gabrielli	centone, crestomazia, florilegio, zibaldone, raccolta, fiore, fioretti, miscellanea, scelta, spicilegio, <i>collectanea</i> .	
Garzanti	Sin. florilegio, crestomazia ( <i>lett.</i> ) Gener. selezione, scelta, raccolta.	
Treccani	( <i>lett.</i> ) crestomazia, ( <i>lett.</i> ) florilegio, raccolta, scelta, selezione, silloge. ↑ centone	
Zanichelli	raccolta, florilegio, fiore, zibaldone, scelta, selezione, miscellanea, crestomazia ( <i>lett.</i> ), silloge ( <i>lett.</i> ). ❖ centone <i>estens.</i> ,	album, compilation ( <i>ingl.</i> )
Devoto-Oli	compendio, raccolta, scelta, selezione. SETTOR <i>letterat.</i> crestomazia, fiore, florilegio, silloge <i>bibliol.</i> miscellanea NON COM spicilegio.	raccolta. SETTOR <i>mus.</i> , ingl. compilation.
De Mauro	TS ( <i>lett.</i> ) crestomazia, fiore, florilegio, ghirlanda, miscellanea, silloge BU spicilegio IPERON. FO scelta AU raccolta, selezione	AU raccolta; ES ingl. compilation, pot-pourri

Come è possibile evincere dalla lettura, i dizionari presi in considerazione non presentano tutti il medesimo livello di precisione: il dizionario del Gabrielli, ad esempio, non pratica alcuna distinzione tra tutti i tipi elencati, autorizzando così l’idea che tra i vocaboli inseriti esista un rapporto di sinonimia totale. I dizionari di Garzanti, Treccani e Zanichelli effettuano invece un distinguo, applicando l’etichetta di registro letterario (*lett.*) ad alcuni di essi, segnalandone un uso più marcato (come nel caso di “centone”, la cui accezione specifica è segnalata dai simboli ↑ e ❖), e differenziando tra sinonimi e generici. Ancora più precisi, infine, il De Mauro ed il Devoto-Oli, che si avvalgono delle marche d’uso per segnalare la frequenza del termine all’interno del lessico italiano (FO = fondamentale; AU = alto uso; CO = comune; BU = basso uso; TS = termini specialistici; NON COM = non comune; ES = esotismi, termini percepiti come non appartenenti al lessico italiano).

Per meglio confrontarli si è predisposta la seguente tabella, ordinata secondo la quantità di attestazioni del sinonimo nei vari vocabolari, e poi nell’ordine secondo la relazione semantica, il grado d’uso, la settorialità, e infine l’ordine alfabetico. Il vocabolo *collectanea*, non appartenendo alla lingua italiana, non è stato considerato; le accezioni relative alla sfera musicale sono state collocate in fondo, in una seconda tabella

ridotta (le marche d'uso per i termini non documentati dal *Grande dizionario italiano dei sinonimi e dei contrari* sono state recuperate dal GRADIT):

Lemma	Pres.	Relazione semantica			Marca d'uso						Settorialità		
		sinon.	ipon.	iperonim.	ES	TS	BU	CO	AU	FO	n.s.	lett.	mus.
crestomazia	6	•				•						•	
florilegio	6	•				•						•	
scelta	6			•						•	•		
raccolta	6			•					•		•		
selezione	5			•					•		•		
fiore	4	•				•						•	
miscellanea	4	•				•						•	
silloge	4	•				•						•	
spicilegio	3	•					•					•	
centone	3		•			•						•	
zibaldone	2		•					•			•		
ghirlanda	1	•				•						•	
fioretti	1		•			•						•	
compendio	1		•					•			•		

Tab. 7

Lemma	Pres.	Relazione semantica			Uso						Settorialità		
		sinon.	ipon.	iperon.	ES	TS	BU	CO	AU	FO	n.s.	lett.	mus.
compilation	3	•			•								•
raccolta	2	•							•		•		
album	1			•						•			•
pot-pourri	1	•			•								•

Tab. 8

Alla luce dei dati riportati nelle tabelle 7 e 8 è possibile rilevare un'oscillazione notevole nella percezione dei sinonimi di "antologia". Per cercare di avere un quadro più completo – e più preciso – sarà quindi opportuno passare al microscopio le varie voci, cercando di seguire uno schema che possa tenere insieme nuclei semantici affini.

Sin qui si è tenuto conto delle varie accezioni semantiche del termine. Da ora in avanti ci si limiterà, per un discorso di pertinenza alla materia da trattare successivamente, all'accezione principale del vocabolo, ovvero 'raccolta di scritti scelti di uno o più autori'.

Come in precedenza per il lemma “antologia”, si procederà elencando prima le definizioni proposte dai vocabolari dell’uso e poi quelle presenti nei vocabolari storici. Successivamente si tenterà di discutere l’effettiva sinonimia del termine rispetto al vocabolo di partenza. Considerata l’ingente quantità di dati, a volte poco pertinenti con il discorso intrapreso, questi verranno filtrati: ad essere riproposte saranno soltanto le definizioni utili ai fini della discussione ed in qualche modo semanticamente accostabili alla forma antologica.

### 2.2.1. Una questione etimologica: il più bel fior ne coglie

La sfera semantica principale intorno alla quale orbita il concetto di ‘antologia’ è senza dubbio quella floreale. Se “antologia”, infatti, come visto sopra, vale etimologicamente ‘scelta di fiori’, all’immaginario floreale attingono, in maniera diversa, anche alcuni suoi sinonimi come “ghirlanda”, “fioretto”, “florilegio” e ovviamente “fiore”. Per illustrare la questione occorrerà naturalmente partire dal nucleo, per poi confrontare le diverse sfumature acquisite dai vari lemmi.

#### 2.2.1.1. “Fiore”

Ad esclusione dei dizionari dei sinonimi della Garzanti e della Treccani, tutti gli altri vocabolari concordano nel definire “fiore” un sinonimo di “antologia”. Si tratterebbe, in tal caso, di un rapporto semantico molto interessante, dato che “fiore” esprimerebbe un significato equivalente ad “antologia”, etimologicamente ‘scelta di fiori’. Considerata la sterminata mole di significati attestati per la parola, si esporranno nel testo soltanto quelli utili alla discussione; gli altri saranno documentati rapidamente in nota.<sup>79</sup>

Di seguito un estratto dalla voce “fiore” presente nei vocabolari dell’uso:

- |          |   |
|----------|---|
| Garzanti | <ol style="list-style-type: none"><li>1. la parte scelta, migliore di qualcosa (anche nella forma rafforzata <i>fior fiore</i>)   persona o cosa di grandi virtù o qualità, che eccelle tra i suoi simili (anche in usi ironici);</li><li>2. parte superiore, superficie;</li><li>3. nella letteratura dei secc. XIII e XIV, titolo di opere che raccoglievano esempi di fatti o detti memorabili a scopo di ammaestramento morale;</li></ol> |
|----------|---|

---

<sup>79</sup> Tra i significati non riportati a testo: ‘grande quantità, abbondanza’; estens. ‘pianta che produce fiori’; (*bot.*) parte delle piante spermatofite contenente gli organi della riproduzione; (*enol.*) ‘fioretta’; (*chim.*) ‘schiuma che si forma sulla superficie dei liquidi nel bagno di tintura di alcuni tipi di coloranti’; (*chim.*) ‘sostanza ottenuta per sublimazione che ha l’aspetto di polvere sottilissima e di cristalli finissimi’; (*conciar.*) ‘strato esterno del cuoio conciato’; (*lett.*) ‘quantità minima’; (*ret.*) abbellimento stilistico; (*st. mar.*) ‘nelle navi di legno, il punto più alto del madiere’; (*tes.*) ‘tela crespa molto sottile ricavata dal fiore della bambagia’; (*zool.*) ‘piccola macchia bianca a forma di stella sulla fronte dei cavalli’; (al pl.) ‘nelle carte da gioco francesi, uno dei quattro semi, rappresentato da un fiore nero stilizzato, a tre petali’; (al pl., *ant.*) ‘mestruazioni’ (cfr. s.v. *fiore*: *Dizionario Garzanti dei Sinonimi e dei Contrari*, cit.; A. GABRIELLI, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, cit.; *Grande Dizionario italiano dei Sinonimi e Contrari*, cit.; *Il Vocabolario Treccani. Sinonimi e contrari*, cit.; G. PITTÀNO, *Il grande dizionario dei Sinonimi e dei Contrari*, cit.; P. TRIFONE, *Il Devoto-Oli dei Sinonimi e Contrari*, cit.). L’accezione (*bot.*) ‘parte delle piante spermatofite contenente gli organi della riproduzione’ è stata talvolta conservata perché arricchita nella definizione dal tratto della bellezza, utile alla discussione.

4. nella tradizione popolare, breve componimento, recitato o cantato, in cui ci si rivolge alla donna amata dandole il nome d'un fiore; in Toscana ha originato lo stornello.
- Hoepfi
1. fig., la parte migliore, scelta di qualcosa | Il fior fiore, la parte eccellente;
  2. fig., cosa o persona che eccelle, in senso positivo o negativo;
  3. fig., simbolo di grazia, delicatezza ed eleganza;
  4. fig., parte superficiale o esterna di qualcosa;
  5. (*lett.*) antologia, compendio.
- NVdB
1. FO la parte più bella e appariscente di una pianta, gener. cln petali colorati e spesso profumata;
  2. FO fig., la parte migliore, scelta di qualcosa;
  3. FO fig., persona o cosa di particolare bellezza, virtù, qualità, ecc.;
  4. TS (*lett.*) spec. al pl. e con iniz. maiusc., nei secc. XIII e XIV, opera che raccoglieva detti o fatti memorabili a scopo didascalico;
  5. TS (*lett.*) raccolta di passi scelti di un poema, di un periodo letterario e sim.; compendio, antologia;
  6. TS (*lett.*) breve componimento in rima di carattere popolare in cui la donna amata è simboleggiata da un fiore.
- DISC
1. parte delle piante che contiene gli organi della riproduzione, in molti casi caratterizzata da colori vivaci e profumo;
  2. fig., la parte migliore di qualcosa;
  3. antologia, scelta;
  4. parte superficiale di qualcosa.
- Treccani
1. la parte più bella e appariscente della pianta, che contiene gli apparati della riproduzione;
  2. fig., la parte migliore, la parte scelta;
  3. (*lett.*) le pagine più belle, raccolte in antologia;
  4. nei sec. 13° e 14° il termine (anche *fiorita*, *fioretti*, ecc.) fu usato per designare compilazioni desunte da diverse fonti relative a un determinato argomento;
  5. con altro senso, indica eccellenza;
  6. estens. brevissimo componimento in rima di carattere popolare, in cui l'amante è simboleggiato con un fiore (dalla forma toscana di tre versi deriva lo *stornello*);
  7. sign. generico di «parte superiore, parte superficiale».
- Devoto-Oli
1. la parte della pianta contenente gli organi sessuali destinati alla riproduzione, e al tempo stesso la più appariscente e bella dell'intera pianta;
  2. la parte eletta o più positivamente dotata o caratterizzata dal massimo di finezza o di sostanza;
  3. raccolta antologica ed esemplare;
  4. estens., brevissimo componimento in rima, di carattere popolare, in cui l'amante è simboleggiato con un fiore;
  5. fig., parte superiore o superficiale.



- Zingarelli
1. organo della riproduzione delle piante superiori costituito da foglie trasparenti in sepali e petali e contenente stami e pistilli; è spesso la parte più bella e profumata della pianta;
  2. parte scelta, migliore, più bella di qualcosa;
  3. estens., persona oltremodo bella, delicata;
  4. (lett.) compendio, sommario, antologia;
  5. parte superficiale di qualcosa.

Prima di procedere alla discussione, occorre innanzitutto segnalare che alcuni di questi significati, tutt'oggi ravvisabili, sono connaturati alla semantica del fiore sin dalle lingue antiche. È il caso di 'parte che emerge in superficie' e 'parte migliore di qualcosa'.<sup>80</sup>

Fatta questa precisazione, non sorprenderà dunque l'attestazione di alcune delle accezioni appena illustrate sin dal medioevo. Già la prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, ad esempio, forniva nel 1612 una documentazione non stringata sul significato 'la parte migliore e scelta di qualcosa'.<sup>81</sup>

Crusca, 1<sup>a</sup> [350] Per la parte più nobile, migliore, e più bella e scelta di qual si voglia cosa, sì come usano anche i lat. *flos* e i Gr. *ἄνθος*.

*G. V.* 1. 38. E fu in opera d'arme, e di cavalleria, fiore. *N. ant. tit.* Questo libro tratta d'alquanti fiori di parlari. *M.V.* 7. 5. Raunò a Parigi i suo' baroni, e tutto 'l fiore della sua cavalleria. *Lib. motti.* Figliuolo, il negare è 'l fior del pianto [cioè il maggior vantaggio del litigare]. *Petr. can.* 40.4 Che qui fece ombra al fior degli anni suoi. *E Petr. Son.* 283. Or di bellezza il fiore, e 'l lume hai spento. *E Petr. Son.* 315. Fior di virtù, fontana di beltade.

Nella seconda impressione, poi, la voce restò sostanzialmente immutata, acquisendo invece nella terza nuova documentazione per l'accezione poco sopra descritta, ed implementando il significato metaforico di 'gloria, splendore':

Crusca, 3<sup>a</sup> [2.693] fig. lo Splendore, la gloria, la reputazione.

*Tac. Dav. An.* 2. 44. Ma io assalito da legioni ben dodici, capitanate da un Tiberio, mantenni alla gloriosa Germana il suo fiore. *E Tac. Dav. An.* 2. 52. Se alcuni, ec. lagrimeranno, che io in tanto fiore, scampato da tante guerre, per frode d'una malvagia sia spento. (Onde cosa sfiorita).

Per la parte più nobile, migliore, e più bella e scelta di qual si voglia cosa, sì come usano anche i lat. *flos* e i Gr. *ἄνθος*.

<sup>80</sup> Cfr. in merito E. BIANCHI-R. BIANCHI-O. LELLI, *Dizionario illustrato della lingua latina*, Firenze, Le Monnier, 1974, s.v. *flos*; *Dizionario illustrato Greco-Italiano*, a cura di Q. CATAUDELLA-M. MANFREDI-F. BENEDETTO, Firenze, Le Monnier, 1975, s.v. *ἄνθος*.

<sup>81</sup> Chiaramente l'accezione non fu l'unica a essere documentata nella prima Crusca, ma le altre paiono poco utili per un discorso sulla relazione sinonimica tra "fiore" e "antologia", e dunque non sono state prese in considerazione e non lo saranno oltre.

G. V. 1. 38. 6. E fu in opera d'arme, e di cavalleria, fiore. *N. ant. tit.* Questo libro tratta d'alquanti fiori di parlari. *M.V.* 7. 5. Raunò a Parigi i suo' baroni, e tutto 'l fiore della sua cavalleria. *Lib. moti.* Figliuolo, il negare è 'l fior del pianto [cioè il maggior vantaggio del litigare]. *Pet. can.* 40.4 Che qui fece ombra al fior degli anni suoi. *E Petr. Son.* 283. Or di bellezza il fiore, e 'l lume hai spento. *E Petr. Son.* 315. Fior di virtù, fontana di beltade. *Pallad. F.R.* Fiore di calcina mescolato coll'olio, ec. o così mescola fiore di calcina con sangue di Toro. *E Pallad. F.R. altrove.* Fichi secchi pesti, ed intrisi con fiore di farina, larghissimamente sieno dati loro a mangiare. *Tratt. Pecc. Mort.* Sarebbe altresì, come quegli, che abburatta la farina, e discopera la crusca dal fiore della gentil farina. *Poet. Ant. Guit. Ar.* A quella, che è la fior della contrate. *Nov. Ant.* 58. In quel giorno portaro arme li fiori de' Cavalieri, ec. *Ar. Fur.* 5. 82. Rinaldo vi compar sopra eminente, / e ben assembrà il fior d'ogni gagliardo. *Dav. Colt.* Perché se l'acqua piovana vi corre senza ritegno, vi porta seco il fior della terra. *E Vit. Agr.* 392. Mancandoci navilj, ec. l'ingegno, e la costanza del Capitano fece passare, ec. un fiore d'aiuti, che sapevano i guadi. *Lod. Mart. Rim.* Donne, che il Mondo in gentil fuoco ardete, / e siete il fior di questa nostra etate. *Bern. Orl.* 1. 24. 52. Ti puoi chiamar de' Cavalieri il fiore. *E Bern. Orl.* 1. 26. 20. Egli è fior dell'ardir, se tu sei cima.

Dalla lettura delle citazioni proposte dagli Accademici, “fiore” sembra effettivamente valere ‘il meglio di qualcosa, l’eccellenza’, ed è difatti sempre accompagnato da un complemento indiretto che ne specifica la limitazione: «fiore d’arme e di cavalleria», «fior di questa etate», «fior dell’ardir», «fior della contrate», «fiori di parlari», «fior del pianto». In nessun caso documentato dal *Vocabolario*, per quanto riguarda l’accezione appena considerata, il termine è usato assoluto. Il che, stando alla documentazione riportata, lo individuerrebbe, pare, come qualificatore piuttosto generico e non pertinente a campi o sfere specifici.

Circa due secoli dopo la pubblicazione della terza Crusca, la parola divenne poi una delle voci più voluminose della lessicografia ottocentesca, arrivando a contare (locuzioni incluse) quarantasei entrate nel *Dizionario* di Tommaseo e addirittura settantasette nella quinta impressione del *Vocabolario degli Accademici*. Rispetto a quanto documentato sino a quel momento – e in riferimento al campo semantico che si sta approfondendo –, va segnalata la comparsa dei significati di ‘breve componimento in rima’,<sup>82</sup> ‘strato superficiale’,<sup>83</sup> e soprattutto ‘scelta dei migliori passi di uno scrittore’. Di quest’ultima accezione si propone la definizione intera:

<sup>82</sup> N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, cit., 2.822, s.v. *fiore*. Si tratta della tipologia già menzionata dai vocabolari dell’uso e che sarà all’origine dello stornello. Appare qui interessante sia da un punto di vista terminologico, con “fiore” che viene utilizzato per indicare una creazione letteraria, sia ad un livello contenutistico, per l’identificazione proposta di volta in volta tra il fiore e l’amata.

<sup>83</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, cit., 6.167, s.v. *fiore*. Per l’accostamento semantico tra ‘superficie’ e ‘parte migliore’ si consideri il verbo “emergere”, dal lat. EMĒRGERE ‘venire a galla’, opposto di MĒRGERE ‘affondare’. Il verbo sottintende una (ri)salita verso l’alto, e all’inizio del secolo XIX ha sviluppato l’accezione ‘segnalarsi, distinguersi’ (cfr. s.v. *emergere*: S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., 5.123; M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 2.381).

Crusca, 5<sup>a</sup> [6.167] Fiore dicesi anche La scelta dei migliori passi di uno scrittore; ed altresì La sostanza, La somma, di un trattato intorno a qualche disciplina; ovvero Raccolta dei fatti principali e più notevoli di una storia.

*Fr. Giord. Pred.* 217: Questa è la somma e 'l fiore di tutta la teologia. *Fr. Guidott. Fior. Rett.* 3: Io frate Guidotto da Bologna,... èmmi mosso talento di volere alquanti membri del Fiore di Rettorica vulgarizzare di latino in nostra lingua. *E* 4: Ho compilato questo Fiore di Rettorica nell'ornatura di Marco Tullio. *Fr. Guid. Fior. Ital.* 7: Incomincia il libro chiamato Fiore d'Italia,... nel quale si trattano le magnanimitadi di Italia ed altre gentilezze assai, tratte dalle storie antiche, ec.

L'analisi della voce proposta dalla quinta edizione del *Vocabolario* della Crusca<sup>84</sup> spinge a due considerazioni: la prima è che tutte le citazioni proposte provengono da un ambiente religioso;<sup>85</sup> la seconda è che l'accezione di 'scelta dei migliori passi di uno scrittore' non sembra essere effettivamente comprovata dalle definizioni. Nell'ultima citazione, infatti, "fiore" sembra assumere il significato di 'raccolta dei fatti principali e più notevoli di una storia' (*Fiore d'Italia*), mentre nelle altre pare esprimere il concetto di 'somma di un trattato intorno a qualche disciplina', costruito nel primo esempio forse anche attraverso una dittologia sinonimica.<sup>86</sup> Scendendo più nel particolare, il concetto di 'scelta dei migliori passi' sembra effettivamente essere presente nella seconda citazione, ma piuttosto che da "fiore" pare venga espresso dall'intero sintagma «alquanti membri del Fiore». Per meglio chiarire questo punto può essere opportuno leggere un estratto dalla prefazione di Bartolomeo Gamma al *Fiore di Rettorica* di frate Guidotto da Bologna:

Ognuno sa che i nostri buoni antichi erano per lo più grossi ed ignoranti in fatto di traduzioni e che di loro capriccio le rivestivano. I vulgarizzamenti di Esopo, dell'Eneide [...] e tanti altri, sono ombre di un corpo. Non lo stesso, ma peggio dicasi della Rettorica scritta da fra Guidotto, mentr'egli si contentò di dare un immaginato Compendio o Ristretto dei Libri non *ad Herennium*, ma *de Inventione*, Compendio che neppur segue sempre le vestigia dell'Oratore romano. Mal a proposito si è dunque scritto la *Rettorica di Tullio*, e la vera denominazione l'ha data frate Guidotto medesimo, il quale nel suo prologo scrisse: *Io ho compilato questo Fiore*

---

<sup>84</sup> La voce si trova nel sesto volume, pubblicato nel 1889.

<sup>85</sup> *Fr. Giord. Pred.*, *Fr. Guidott. Fior. Rett.* e *Fr. Guid. Fior. Ital.* corrispondono infatti rispettivamente a: *Prediche del beato frate Giordano da Rivalto, dell'Ordine de' Predicatori. All'illustrissimo e reverendissimo sig. canonico marchese Gabbriello Riccardi*, in Firenze, nella stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1739; *Il fiore di rettorica di frate Guidotto da Bologna. Posto nuovamente in luce da Bartolomeo Gamba*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1821; *Fiore di Italia con note*, Bologna, presso Romano Turchi, 1824. Strettamente legati all'ambito religioso appaiono poi anche i "fioretti", di cui si dirà oltre.

<sup>86</sup> "Somma", infatti, veniva usato anticamente per il lat. *summa*, che nel Medioevo valeva 'opera che raccoglieva in modo sistematico e completo i fondamenti e le teorie di una dottrina o di una disciplina' (*Nuovo vocabolario di base*, cit., s.vv. *somma*, *summa*).

di *Rettorica nella ornatura di Marco Tullio*; che vale a dire: *Io ho unito insieme la parte più scelta dell'arte di ben dire, ed bolla rivestita degli abbellimenti che le dà Cicerone*.<sup>87</sup>

Secondo il curatore dell'edizione, dunque, il testo del frate bolognese consisteva in un parziale volgarizzamento del *De inventione*, uno dei due più antichi trattati latini sulla retorica.<sup>88</sup> Studi più recenti, però, hanno confermato che dell'opera ciceroniana sono presenti solamente alcuni inserti, mentre l'ipotesto principale è da individuare nella *Rhetorica ad Herennium*.<sup>89</sup> Fatta questa precisazione, è ad ogni modo utile recuperare brevemente il contesto più ampio dal quale è tratta la frase riportata dagli Accademici. Si cita dalla recente edizione critica curata da Giambattista Speroni (nella quale il testo del frate bolognese è intitolato semplicemente *Rettorica di Tullio Romano*):

In quello tempo fue uno nobile e vertudioso uomo cittadino, nato di Capova del regno di Puglia, il quale era fatto abitante de la nobile città di Roma, ed avea nome Marco Tullio Cicerone, il quale fue maestro e trovatore de la grande scienza di rettorica, cioè di ben parlare [...], la qual sormonta tutte l'altre scienze [...]. E a contare brevemente la vita del detto Marco Tullio, voglio che sappiate ch'elli fue uomo intento de la sua vita, amabile e costante, formato di grazia e di vertudi, grande de la persona, e ben fatto di tutte membra; e fue d'arme maraviglioso cavaliere, franco del coraggio, armato di grande senno, fornito di scienza e di discrezione, ritrovatore di tutte cose. E io, frate Guidotto da Bologna, cercando le sue magne virtudi, sì mmi mosse talento di volere alquanti membri del fiore di rettorica volgarizzare di latino in nostra loquenzia, siccome appartiene al mestiere de' ladici, volgarmente.<sup>90</sup>

Si tratta di una prospettiva piuttosto differente: nella citazione proposta dal *Vocabolario* della Crusca, infatti, la menzione a Cicerone scompare completamente, portando via con sé la possibilità di individuare il referente specifico indicato dal frate.<sup>91</sup> In questo caso, invece, con un contesto più chiaro, l'espressione appare meno opaca. E parafrasando la frase, il senso sembra qui essere il seguente: "E a me, frate Guidotto da Bologna, mentre cercavo le sue [di Cicerone] grandi virtù, mi smosse il desiderio

---

<sup>87</sup> *Il fiore di rettorica, di frate Guidotto da Bologna*, cit., pp. XIII-XIV.

<sup>88</sup> C. BIONE, *I più antichi trattati di arte retorica in lingua latina: intorno alla Rhetorica ad Herennium e al trattato ciceroniano De inventione*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1965.

<sup>89</sup> Cfr. S. FOÀ, s.v. *Giamboni, Bono*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 54 2000; S. GENTILI, s.v. *Guidotto da Bologna*, in DBI, 61 2004.

<sup>90</sup> B. GIAMBONI, *Fiore di rettorica*, a cura di G. SPERONI, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte medioevale e moderna, 1994, p. 150.

<sup>91</sup> Pur non essendo stata scritta da Cicerone, infatti, nel Medioevo la *Rhetorica ad Herennium* gli veniva pacificamente attribuita, il che spiega il passo del frate (cfr. G. BRUGNOLI, s.v. *Rhetorica ad Herennium*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. IV, 1973).

di volere volgarizzare alcune parti del [suo] trattato sulla retorica dal latino nella nostra eloquenza”.<sup>92</sup>

“Fiore”, dunque, non sembra in questo contesto esprimere il concetto di ‘scelta dei migliori passi di un autore’. Una scelta esiste, e viene effettuata proprio tra le pagine del trattato ritenuto ciceroniano, eppure pare che «fiore di retorica» costituisca un sintagma insolubile – utilizzato quasi come un titolo volgare per indicare l’ipotesto latino –, il cui primo termine pare assumere un valore avvicicabile a ‘trattazione esaustiva ed esemplare dei principi di una disciplina’. Sembra, insomma, di essere molto più vicini alla tipologia del “compendio” (§ 2.2.2.3), che a quella della “antologia”.

Cosa ancora più interessante, inoltre, è che la parte testuale presa in considerazione dell’opera di Guidotto da Bologna, ovvero il prologo, ne costituisce, insieme ai primi sei capitoli, una delle poche parti originali. Il *Fiore di Rettorica*, infatti, conobbe diverse redazioni in volgare, delle quali quella del frate bolognese fu la quarta e ultima (nonché una sostanziale rielaborazione).<sup>93</sup> Ebbene, leggendo i prologhi delle altre redazioni del testo si nota, rispetto quello originale del frate, una differenza sostanziale (miei i corsivi):<sup>94</sup>

red. β (B. Giamboni)	red. α (anonimo)	red. γ (anonimo)
Per manifeste ragioni pruovano i savi filosofi che scrissero dottrina di parlare che la virtù che diede Idio a l’uomo nella lingua di sapere favellare è la cagion perché avanza tutte le bestie; e, quanto per la detta cagione è maggiore e migliore che gl’altri animali, cotanto l’uno uomo è maggiore e migliore che l’altro in ciò che sa favellare meglio e più saviamente. E io, vegendo nella favella cotanta utilitate, sì mi venne in talento, a priego di certe persone, della <i>Rettorica di Tulio e d’altri detti di savi cogliere certi fiori, per li quali del modo del favellare desse alcuna dottrina.</i>	<i>De la dottrina e di li amaestramenti che ’n sul favellare son dati da’ savi volendo certi utili e bei fiori recare in volgare, ti voglio in prima mostrare quanti son li modi del parlare, perché no riceve ogni favella ornamento. E asegnane i savi tre modi: il primaio è dito grave, il secondo è deto mezzano, il terzio è dito minore.</i>	Considerando come l’uomo, per la virtù che gli è data da Dio nella lingua di sapere favellare, avanza tutte le bestie; e, quanto per la detta cagione è più nobile e migliore che gli altri animali, cotanto l’un uomo è migliore e maggiore che non è l’altro in ciò che sa favellare meglio e più saviamente; mi venne in talento, a priego di certe persone, <i>di molti detti di savi cogliere certi fiori, per li quali del modo del favellare a coloro che non sono letterati desse alcuna dottrina.</i>
p. 3	p. 111	p. 131

Tab. 9

<sup>92</sup> Per le accezioni di “talento” (“desiderio, aspirazione, proposito”) e “membro” (“ciascuna delle parti in cui si articola un giudizio, un ragionamento, una dimostrazione o un discorso; suddivisione sistematica di alcuni libri, di trattati, di opere scientifiche o letterarie), vd. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., risp. 20.693, s.v. *talento*; 42.40, s.v. *membro*.

<sup>93</sup> S. GENTILI, s.v. *Guidotto da Bologna*, cit.

<sup>94</sup> Le citazioni sono tratte da B. GIAMBONI, *Fiore di rettorica*, cit.

In tutti e tre i casi l'espressione «fiore di retorica» è assente. Il termine viene utilizzato sempre al plurale, e i “fiori” sembrano corrispondere precisamente ai passi estratti (o da estrarre) dall'ipotesto, quelli utili per dare dottrina «del modo del favellare». Non pare lontana l'eco degli «esempi di detti memorabili a scopo di ammaestramento morale» menzionati da diversi vocabolari dell'uso. Seguendo questa pista, un testo citato nel TLIO, *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, databile tra il 1271 e il 1275, rappresenta un caso esemplare.<sup>95</sup> In quest'opera, infatti, “fiori” viene regolarmente utilizzato prima che vengano snocciate le sentenze memorabili estratte dalle opere dei vari filosofi:

<p>Socrate fue grandissimo filosofo in quel tempo. E fue molto laido uomo a vedere [...]. Si partio con aliquanti discepoli e andonne in uno luogo campestro e remoto per potere meglio studiare e ivi fece assai libri dei quali son tratti questi fiori. Molti vivono acciò che si dilettono in mangiare e bere; ma io mangio e beo acciò ch'io viva. Fa sì le vicende altrui che non t'escano di mente le tue.</p>	<p>Quintiliano fue filosofo e di Spagna venne a Roma e fue il primaio che tenne piuovica scuola in Roma. <i>E fece assai libri de' quali son tratti questi fiori.</i> Mestiere è che si fornisca di molte virtudi quelli che non si vuole aguagliare a neuno. Le parole usate più sicuramente usiamo. Nuove parole non si trovano senza periglio. Laidamente si dispera quello che si puote fare.</p>	<p>Tulio fue al tempo di questo imperadore, grande filosofo. E fece la Rettorica, cioè la scienza del bel parlare e del bel dittare. <i>E fece molti libri de' quali son tratti questi fiori.</i> Fondamendo di iustizia si è di non nuocere altrui e di servire a l'utilità comune. Neuna iniustizia è più capitale che di coloro che malvagiamente ingannano e alcuna cosa fanno per mostrare che siano buoni.</p>	<p>Al tempo di Tulio era Sallustio, uno grande filosofo maldicente, e voleva gran male a Tullio. E fecero tenzioni insieme che si chiamavano invettive e biasimò l'un l'altro. [...] <i>Li fiori di Salustio.</i> Prima che cominci, consigliati e da che sarai consigliato, senza indugio fa e metti a esecuzione lo consiglio. L'avarizia corrompe e volte fede e bontà e tutte buone arte.</p>
p. 119	p. 196	p. 153	p. 169

Tab. 10

Alla luce di quanto visto sinora, sembra dunque probabile che “fiori” (al plurale) indicasse nell'italiano antico ‘citazioni esemplari, estratti’, e che quindi “fiore” dovesse costituire il singolo campione di esemplarità. E forse a partire da questo significato ristretto si possono poi spiegare le accezioni di ‘somma di un trattato intorno a qualche disciplina’ e ‘raccolta dei fatti principali e più notevoli di una storia’: due tipologie testuali fortemente connotate dalla selezione di elementi ed episodi rappresentativi.

<sup>95</sup> L'edizione presa in considerazione è *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, a cura di A. D'AGOSTINO, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

A questo punto potrebbe aiutare a fare chiarezza il Battaglia, che a distanza di quasi un secolo dalle operazioni lessicografiche dell'Ottocento – il volume comprendente la voce venne pubblicato nel 1971 –, ebbe modo di trovare ulteriore documentazione. Ancora una volta la mole di informazioni proposta dal GDLI è stata filtrata in relazione al campo che si sta tentando di approfondire:

Battaglia [6.7] La parte più eletta, più scelta (di una nazione, di una città, di un ordine di persone, ecc.).

*Giacomo da Lentini*, 31: Più bella mi parete / ca Isolda la bronda: / amorosa, gioconda, / fior delle donne sete. *Giacomino Pugliese*, 179: La fior de le belleze mort'hai in terra, / per che lo mondo non amo, né voglio. *Novellino*, 60 (97): In quel giorno, portaro arme li fiori de' cavalieri del mondo, dall'una parte e dall'altra. *A. Pucci*, *Cent.*, 16-98: Tra' quai rimase degli Uberti il fiore, / e poi degli Scolari, e de' Fisanti, / ed altri Ghibellin di gran valore. *Sacchetti*, 3-26: Ben mi posso vantare più che altro mie pari, dappoi che io sono in luogo dove io veggio il fiore di tutti li altri re. *Pulci*, 17-128: Odo che il fior se' di tutti i cristiani, / e che tu se' fatato per antico. *Ariosto*, 4-61: Guadagni il fior di quante belle donne / da l'Indo sono all'atlantee colonne. *Sarpi*, I-324: Vidde la mostra delle genti del pontefice, con molta approvazione e contento suo di aver il fiore della milizia italiana. *Baretti*, 3-333: La lingua oggidi parlata e scritta in Roma da quell'arcadica marmaglia, che comprende pur il fiore, in fatto di lingua, di tutto lo Stato papalino. *Monti*, X-3-272: Su l'alta poppa intrepido / col fior del sangue acheo / vide la Grecia ascendere / il giovinetto Orfeo. *Gioberti*, I-III-507: Voi fate sì che il fiore delle classi colte precipita senza rimedio nella miscredenza. *Linati*, 25-96: Vi conveniva, per così dire, il fior fiore della città: commercianti, banchieri, industriali, avvocati. *Brancati*, 4-262: Al matrimonio del duca con Barbara intervenne il fiore della nobiltà di Catania, Palermo, Messina.

– Ant. Scelta, selezione.

*B. Davanzati*, II-59: Dodici frotte di cavalli e un fiore di fanti, con una coorte di Liguri, antica guardia del luogo, e cinquecento novelli Pannoni sfidarono il nimico.

La parte migliore, più pregiata, più preziosa; eccellenza, perfezione (di qualità, di valore).

*Chiario Davanzati*, XX-5-3: Ahi dolce e gaia terra fiorentina, / fontana di valore e di piagenza, / fior de l'altre, Fiorenza. *Bibbia volgar.*, VI-87: Empiamoci di vino prezioso e unguenti; e non ci passi il fiore del tempo. *Petrarca*, 73-36: L'onorate / cose cercando el più bel fior ne colse. *Benvenuto da Imola volgar.*, II-64: Ragunarono il fiore delle loro più preziose cose. *Castiglione*, 137: È poi stata [la lingua] alquanto più culta in Toscana che negli altri lochi dell'Italia; e per questo par che 'l suo fiore insino da que' primi tempi qui sia rimasto. *Tansillo*, 17: Austro crudel, per cui languir conviene / il più bel fior de la speranza mia. *Guarini*, 44: A che ti diè natura / ne' più begli anni tuoi / fior di beltà sì delicato e vago, / se tu se' tanto a calpestarlo intento? *Campanella*, I-324: Quelle favole deve abbracciare il buon filosofo, di cui nasce la vera poesia, che è quasi il fiore delle scienze. *Achillini*, II-131: S'io potessi tale il mio giubilo esprimere in queste due righe quale io provo nella più viva parte del cuore, né fiori di spirito né zucchero d'eloquenza potrebbono starmi a paragone. *Pallavicino*, 7-274: Le lodi che tu hai dell'emulo puoi sperar che non siano prese come testimonianze del suo valore, ma come doni della tua cortesia e fiori della tua modestia. *Vico*, 121: [Il Vico] ridusse la lezione in sommi capi che si chiudevano in una pagina, e la porse... col fior fiore dell'eleganze legali della giurisprudenza più colta e co' termini dell'arte anche greci. *Manzoni*, *Pr. Sp.*, 18 (316): Ha le sue belle prediche scritte; e fior di roba. *Gioberti*, II-154: Bisanzio... ereditò il fiore della greca e della latina coltura. *Carducci*, 865: Ecco: la verde Sirmio nel lucido lago sorride, / fiore de le penisole. *Idem*, III-15-110: Le canzonette del Rollè e del Metastasio sono il fior fiore della delicatezza arcadica, rendono come chi dicesse l'affetto interiore. *Faldella*, III-101: Il giorno dopo, palesò in piazza la sua scoperta che l'Elena s'era snodata benissimo, e che oramai era un fior di corpicino. *Serao*, I-149: Tutti facevano baldoria, nuovamente, intorno ai vassoi dei dolci, dei dolci sopraffini che eran il fior fiore della cucina e della bottega Fragalà, a Toledo. *D'Annunzio*, I-425: Perfetto come se da 'l fior de 'l pario / marmo avvesse tratto

Prassitele, / tien l'arco l'Odisseo, grande e lunato. *Cardarelli*, 1-124: Terra di vini forti [Sardegna], / patria di antichi pastori / e di donne calde, fiore del Mediterraneo

– Opera letteraria.

*Tasso*, 6-IV-2-52: O Diego di nome e vie più d'opre, / accetta, prego, questo primo fiore, / ch'ora nel picciol mio giardin s'avviva. *Pindemonte*, II-82: D'Elicon a un fior non seppi ancora / sparger del tuo bambin su i giorni primi. *De Sanctis*, II-13-471: La canzone 'All'Italia' fu il primo suo fiore poetico, e destò grande aspettazione.

Compilazione desunta da fonti diverse relativa a un determinato argomento; scelta dei migliori passi di uno scrittore; raccolta dei fatti più notevoli di una storia (nei secoli XIII e XIV).

*Fra Giordano*, 3-217: Questa è la somma e 'l fiore di tutta la teologia. *Guidotto da Bologna*, 1-3: Io frate Guidotto da Bologna... èmmi mosso talento di volere alquanti membri del Fiore di Rettorica vulgarizzare di latino in nostra lingua. *Fiore di virtù, Intr.*; 19: Però voglio, questo mio piccolo lavoretto abbia nome 'Fiore di virtudi, e di costumi'.

– Antologia.

*Carducci*, II-7-73: Ci sarebbe da fare un Fiore di poesie liriche dal 1815 al 1870.

Al di là del notevole incremento delle citazioni, le definizioni proposte dal Battaglia non paiono ribaltare il quadro della situazione: l'accezione 'il meglio di qualcosa', da spiegarsi forse banalmente a partire dal significato proprio di "fiore" come 'parte più bella della pianta', è attestata in tutta la storia del lessico italiano con costanza. Sui significati presenti nell'italiano antico si è detto poco sopra, e occorre tener presente il carattere esemplare degli estratti chiamati "fiori".

Appare poi interessante l'uso del termine per designare una creazione letteraria, così come il caso in cui "fiore" vale 'selezione'. Nel primo frangente, tuttavia, il dato comune alle tre citazioni sembra essere il concetto di 'inizio, principio': «primo suo fiore», «giorni primi», «il primo fiore». L'uso appare dunque metaforico e strettamente legato al concetto di 'giovinezza', espresso per esempio anche dal sintagma «primo fiore», 'lanugine che copre il volto dei giovanissimi'.<sup>96</sup> Nel secondo caso, invece, «fiore di fanti» potrebbe essere interpretato anche da un punto di vista quantitativo (come 'manipolo ristretto di fanti'), richiamando così il concetto di 'piccola parte di qualcosa' comune anche ad "estratto". Gli altri sostantivi presenti nella frase, d'altronde, sono tutti accompagnati da valori quantitativi: «dodici frotte di cavalli», «una coorte»,<sup>97</sup> «cinquecento Pannoni».

Resta infine un ultimo dato da mettere in rilievo: l'accezione di 'antologia' presente nel GDLI per "fiore" reca un solo esempio, una singola e solitaria attestazione.

---

<sup>96</sup> S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., 6.7, s.v. *fiore*. In questo caso potrebbe essere coinvolto anche il verbo "affiorare".

<sup>97</sup> La coorte era infatti un'unità della legione romana formata da tre manipoli e sei centurie (cfr. *Nuovo vocabolario di base*, cit., s.v. *coorte*).



In questo caso, però, si tratta di un uso pertinente. La frase risulterebbe infatti incomprendibile se nell'occorrenza il termine valesse semplicemente 'il meglio di qualcosa': è necessario che oltre a sottintendere il contenuto, ovvero 'il meglio delle poesie liriche', la parola designi anche la struttura che tale contenuto lo ospita, ossia la 'raccolta delle migliori poesie liriche'. Occorre a questo punto attenzione: bisogna tenere infatti distinti il materiale messo da parte in seguito a una selezione, corrispondente al *corpus*, e la forma macrotestuale che invece dispone e organizza questo materiale, l'antologia vera e propria. Il primo, inteso nella sua compattezza e non nella singolarità dei suoi contenuti, è materia sostanzialmente grezza, lavorabile, amorfa. La seconda è la forma attraverso la quale il primo acquisisce una fisionomia. E non è un caso che nella citazione carducciana "fiore" venga scritto con la lettera maiuscola: il riferimento, in quel caso, è infatti a un oggetto materiale ben definito, una raccolta fisica che possa prendere il titolo da ciò che contiene.

Fatta presente questa fondamentale distinzione, occorre in conclusione chiarire due cose. Da un lato 'il meglio di qualcosa', oltre a essere un concetto sostanzialmente astratto, non sempre e non necessariamente rappresenta il *focus* di un'antologia: ciò che in fin dei conti appare davvero costitutivo è infatti la restituzione da parte dei testi dell'esemplarità cercata dal curatore, sia essa di stile, di forma o di contenuto; ma non è detto che questa debba necessariamente coincidere con la produzione migliore nel relativo settore. Dall'altro i "fiori" sembrano costituire, come visto sopra, i referenti specifici della selezione: elementi selezionati la cui somma va a definire il *corpus*.

Per queste ragioni, quindi, pare sia da rigettare il supposto rapporto di sinonimia tra "antologia" e "fiore", che sembra essere invece di tipo metonimico. Come illustra infatti il vocabolario Treccani, la cui definizione è perspicua, "fiore" vale «le pagine più belle, *raccolte in antologia*». In questo senso, che è in fondo anche quello etimologico, un'antologia consiste in una raccolta di fiori, e non in un fiore singolo.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Per tutti i casi in cui "fiore" compare nel titolo di un'opera, con un significato oscillante tra 'antologia' e 'compendio', occorrerà forse ricorrere al concetto di titolo rematico espresso in G. GENETTE, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 76-79, 85-88.

### 2.2.1.2. “Fioretto”

Restando nell’ambito semantico floreale, tra i supposti sinonimi di “antologia” viene menzionato – seppur dal solo *Dizionario dei sinonimi e contrari* di Aldo Gabrielli – anche “fioretto” (o a voler essere più precisi la forma al plurale “fioretti”). Una prima banale considerazione investe il rapporto tra “fiore” e “fioretto”: il secondo è il diminutivo del primo, come indicano quasi tutti i vocabolari dell’uso al primo significato. Ne consegue, direttamente, che anche alcune accezioni del termine discusso in questo paragrafo siano da ricondurre alla sua base, come ad esempio ‘parte migliore di qualcosa’ e, di conseguenza, ‘risultato di una selezione’. Nonostante il rapporto di derivazione diretta, tuttavia, alcuni significati di “fioretto” appaiono specifici e meritevoli di attenzione. Già dalle definizioni date dai vocabolari dell’uso, per esempio, è possibile notare qualche accezione sinora non incontrata. Di seguito le voci:<sup>99</sup>

Garzanti	<ol style="list-style-type: none"><li>1. diminutivo di “fiore”;</li><li>2. opera buona o piccolo sacrificio compiuto in segno di devozione;</li><li>3. (<i>non com.</i>) il meglio, la parte migliore di qualcosa;</li><li>4. (<i>ant.</i>) detto, fatto memorabile   antologia, florilegio.</li></ol>
Hoepli	<ol style="list-style-type: none"><li>1. dim. di “fióre”;</li><li>2. risultato di una selezione    (<i>lett.</i>) al pl., scelta dei luoghi più belli di un autore; florilegio    (<i>ant.</i>) gruppo scelto;</li><li>3. fig., piccola rinuncia volontaria fatta per devozione o penitenza.</li></ol>
NVdB	<ol style="list-style-type: none"><li>1. dim. di “fiore”;</li><li>2. BU la parte migliore; la qualità più pregiata;</li><li>3. TS (<i>lett.</i>) al pl., florilegio dei più bei passi di una storia o di una leggenda;</li><li>4. OB detto, sentenza memorabile;</li><li>5. CO atto di rinuncia fatto per devozione.</li></ol>
DISC	<ol style="list-style-type: none"><li>1. parte scelta di una materia prima o di una lavorazione;</li><li>2. (al pl.) selezione degli episodi più significativi di una storia o della vita di un personaggio;</li><li>3. piccolo sacrificio compiuto per penitenza e devozione.</li></ol>
Treccani	<ol style="list-style-type: none"><li>1. (<i>lett.</i>) fiorellino, piccolo fiore;</li><li>2. (<i>ant.</i>) la parte migliore di una categoria di persone o di una serie di cose; roba della migliore qualità;</li><li>3. (<i>ant.</i>) sentenza, detto memorabile;</li><li>4. (al plur.) florilegio dei più bei luoghi di una storia o leggenda;</li><li>5. sacrificio, astinenza, atto di rinuncia fatto volontariamente per devozione.</li></ol>

---

<sup>99</sup> Non sono state considerate utili alla discussione le accezioni: ‘sottoprodotto della lavorazione’; (*ret.*) ‘ornamento stilistico-retorico’; (*tes.*) ‘scarto della seta’.

Devoto- Oli	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. gruppo o materiale risultante da un'accurata selezione;</li> <li>2. (<i>ant.</i>) sentenza, detto memorabile;</li> <li>3. (al pl.) florilegio dei più begli episodi di una storia o leggenda;</li> <li>4. astinenza o atto di volontaria rinuncia.</li> </ol>
Zingarelli	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. (<i>lett.</i>) dim. di fiore;</li> <li>2. parte scelta di qualcosa;</li> <li>3. (<i>ant.</i>) gruppo di elementi scelti;</li> <li>4. (<i>lett.</i>) al pl., scelta di racconti, avvenimenti, aneddoti e sim.;</li> <li>5. florilegio di sentenze, motti e sim.;</li> <li>6. sacrificio o rinuncia fatti spontaneamente per penitenza a fine di devozione.</li> </ol>

Una prima accezione certamente particolare è quella di ‘atto di volontaria rinuncia fatto per devozione’. Si tratta di un significato oggi noto e condiviso, la cui diffusione è però piuttosto recente: nel Tommaseo-Bellini, infatti, della ‘volontaria rinuncia per devozione’ non c’è traccia, nel *Vocabolario* della Crusca appare come accezione adoperata «nel linguaggio più che altro degli ascetici» solamente nella quinta impressione,<sup>100</sup> e nel Battaglia è documentato soltanto a partire da *Il sabato delle fanciulle* del Pascoli (composta tra il 1896 ed il 1912).<sup>101</sup> Di seguito l’estratto dal GDLI:

Battaglia [6.13]	Eccles. Sacrificio, penitenza che i fedeli si impongono, volontariamente, come omaggio di devozione al Signore, alla Madonna o a un Santo.
---------------------	--

*Pascoli*, 1304: Questo è il sabato di Maria. / Le fanciulle fanno i fioretti: / questa non guarda sulla via, / quella si priva dei confetti. *Bacchelli*, 6-420: Fece «un fioretto» alla madonna anche di quella confidenza sacrificata: – Forse è l’ultimo Natale che facciamo insieme. *Soldati*, V-145: Tu non sai che cosa è un fioretto. Per esempio, ai bambini piace il gelato. Ebbene, dicono loro i preti, fate il fioretto alla Madonna di rinunciare al gelato.

<sup>100</sup> «Ciascuna di quelle giaculatorie, mortificazioni, e simili, che le persone devote s’impongono giorno per giorno a maggior perfezione» (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, cit., 6.171, s.v. *fioretto*). Il *Vocabolario* non propone citazioni per questo significato.

<sup>101</sup> La poesia di Pascoli è infatti in G. PASCOLI, *Poesie varie. Raccolte da Maria*, Bologna, Zanichelli, 1912. Per l’attestazione della locuzione “fare un fioretto” è in realtà possibile risalire ulteriormente almeno fino al 1833, soprattutto nel settore delle stampe popolari (cfr. «Gazzetta piemontese», 17 settembre 1833, p. 4). L’espressione compare poi sporadicamente durante tutto l’Ottocento, ed è presente anche nel *Dizionario estetico* del Tommaseo, che non la incluse però nel suo vocabolario (cfr. *Vita del venerabile servo di Dio monsignor Vincenzo Maria Strambi della Congregazione de’ passionisti, vescovo di Macerata e Tolentino. Estratta fedelmente dai processi ordinari dal padre Ignazio del costato di Gesù*, Roma, coi tipi della Sagra Congregazione de Propaganda fide, 1844, p. 438; N. TOMMASEO, *Dizionario estetico*, Milano, per Giuseppe Reina, 1852, s.v. *capitano*; «L’Album. Giornale letterario di belle arti», 2 gennaio 1858, p. 5; «Pasquino. Giornale umoristico con caricature», 26 maggio 1861, p. 6; G. DE ANDREIS, *Elogio storico della contessa Laura collio, nata baronessa Narducci Boccaccio*, Bologna, tipografia di G. Cenerelli, 1871; C. CORONEDI BERTI, *Vocabolario bolognese-italiano*, Bologna, Stab. Tipografico di G. Monti, 1869-1874, s.v. *fiurèt*).

Ad una lettura delle citazioni, è possibile notare come l'accezione particolare del termine dovesse risultare poco chiara ancora agli inizi della seconda metà del Novecento se Riccardo Bacchelli, in *Oggi domani e mai* (1956), ne segnalava la particolarità con l'uso delle virgolette caporali e Mario Soldati, nel suo *I racconti* (1961), ne spiegava concretamente la consistenza. Ed in effetti la storia del significato è piuttosto oscura, probabilmente da intrecciare con le offerte floreali alla Madonna effettuate nel mese di maggio, il mese *mariano* appunto. Sul tema si è espresso Giuseppe Pozzi:

L'eventualità che il fiore rappresenti una prestazione offerta a Maria è confermata da un'onomastica variegata, che va dal nome di certe preghiere, come quello di rosario, al nome di certe azioni o astinenze, quando vengono dette fioretto. La storia di quest'ultima accezione, pur tanto frequente nel linguaggio della devozione, è oscura. I fondamenti su cui si basa l'analogia sono due: da una parte l'idea della scelta e raccolta di fiori da un'aiuola per farne un mazzo, dall'altra l'omaggio floreale come gesto propiziatorio e votivo. Dalla prima è nato il «bouquet spirituel» di san Francesco di Sales, che consiste nella pratica mnemonica di raccogliere da una lettura o meditazione alcuni motivi e ripercorrerli durante il giorno, al modo di chi raccolga fiori in una aiuola e, fattone un mazzo, li porti con sé; la pratica fu poi ridotta alla recita intermittente di giaculatorie; e sotto questa forma è raccomandata nelle devozioni delle novene e dei mesi di maggio. [...] Al di fuori della pratica cui venne dato il nome rosario, la recita vocale di un determinato numero di preghiere è designata come «fare un fiore a Maria» nel *Giardino spirituale* di Arcangela Panigarola. Il verbo non confacente al fiore naturale si spiega col richiamo al fiore artificiale, alla cui fabbricazione, lenta e delicata, è paragonata la recita di una interminabile fila di preghiere vocali; e ben si capisce come la metafora possa essersi delineata all'interno d'una clausura, dove lavori d'ago e forbici occupavano il tempo non dedito alla preghiera; [...] la produzione del fiore artificiale era d'altronde diffusissima, anche con destinazione liturgica. I fiori così «fatti per Maria» non sono solo rose, come nel rosario, ma fiori delle specie più diverse; la Panigarola insegna come fare gigli, garofani e viole. Potrebbe darsi che l'espressione «fare un fioretto» per designare una mortificazione volontaria abbia origine da quella locuzione, e da lì sia derivata in seguito anche l'abitudine di diversificare le pratiche sotto la sigla di altrettanti fiori: compiere un gesto di umiltà si designa come fare una violetta, di obbedienza come un girasole, espressioni che si trovano nei libricini devoti.<sup>102</sup>

Pur trattandosi di qualcosa apparentemente lontano dalla forma antologica, l'immagine tratteggiata da Pozzi «della scelta e raccolta di fiori da un'aiuola per farne un mazzo» richiama concetti familiari: viene infatti descritto sostanzialmente, e soprattutto etimologicamente, proprio l'atto di “antologizzare”. La natura ontologicamente composita del mazzo di fiori, d'altro canto, si sovrappone, tra il XIX ed il XX secolo, con quella di alcune raccolte di orazioni, meditazioni e promesse, i cui titoli eloquenti forniscono importanti informazioni sulla struttura dei testi, evidenziandone la singola

---

<sup>102</sup> G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 246-48.

episodicità dei componimenti e allo stesso tempo la reciproca concatenazione. Esattamente come nelle antologie: *I fiori a Maria ossia vari mesi mariani, trattone argomento dalla natura e dal linguaggio dei fiori, operetta utile a tutti come lettura ed ai giovani predicatori come tema oratorio; Parlano i fiori. Ogni giorno un fiore, una considerazione e una promessa a Maria nel suo mese di maggio; Fioretti emblematici offerti nel mese di maggio a Maria immacolatamente concetta, ossia raccolta di orazioni e meditazioni per cadaun giorno di detto mese.*<sup>103</sup>

Alla sfera dell'esemplarità, strettamente dunque connessa alla forma 'antologia', rimanda poi il significato, documentato da diversi vocabolari dell'uso, di 'detto, sentenza memorabile': qualcosa di cui si è avuto modo di discutere anche sopra, relativamente a "fiore" (§ 2.2.1.1), e molto simile al significato individuato, al giorno d'oggi, da "aforisma". Mentre per "fiore", tuttavia, è stato necessario ricostruire l'accezione a partire dalle fonti dei vocabolari storici, in questo caso la lessicografia ottocentesca fornisce già una buona documentazione a riguardo:

Crusca, 5<sup>a</sup> [6.171] Pur figuratam., vale Sentenza, Detto notevole e simili; e altresì usasi, per lo più in plurale, a significare I più bei luoghi scelti da una storia, o dalla vita di alcuno, e narrati altrui per diletto e istruzione.

*Fioretti. S. Franc.* 1: In questo libro si contengono certi fioretti, miracoli ed esempi divoti del glorioso poverello di Cristo messer santo Francesco. *Comm. Anon. Dant.* 1, 490: È vero che questo Isopetto, che è in lingua latina, fue tratto da quello certi fioretti come piacque allo scrittore. *Collaz. SS. PP.* 69: Travalico più capitoli, perché tolgo fioretti.

Tommaso [2.825] Fig., per Sentenza. Detto notevole, e sim.

*Sent. Filos.* Fece (*Cicerone*) molt'altri libri, de' quali sono tratti questi fioretti che scriveremo appresso. *Pist. S. Gir.* 84. Non si debbono diliticare gli orecchi co' fioretti di Quintiliano, o con una scolastica declamazione.

Fioretti diconsi I più be' luoghi scelti da una storia, o dalla vita di alcuno, e narrati altrui per diletto e istruzione. Corrisponde a *Florilegio*.

Le due definizioni sono estremamente simili, di fatto identiche (eccezione fatta per le diverse esemplificazioni), e chiamano in causa, per le forme al plurale, due fattori: lo scopo dei "fioretti" e la loro settorialità tematica. Per quel che riguarda la prima

<sup>103</sup> Questi testi vennero individuati proprio in G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, cit., pp. 242-43. Di seguito gli estremi bibliografici di quelli menzionati a testo e altri: *Fioretti emblematici offerti nel mese di maggio a Maria immacolatamente concetta, ossia raccolta di orazioni e meditazioni per cadaun giorno di detto mese ad onore della b.v. immacolata ordinate dal sacerdote L. S.*, Venezia, Francesconi, 1883; C. GIACOMELLO, *Parlano i fiori. Ogni giorno un fiore, una considerazione e una promessa a Maria nel suo mese di maggio*, Vicenza, Galla, 1930; *I fiori a Maria ossia vari mesi mariani, trattone argomento dalla natura e dal linguaggio dei fiori, operetta utile a tutti come lettura e ai giovani predicatori come tema oratorio pel p. Bonaventura da Sorrento cappuccino, socio di varie accademie*, Napoli-Sorrento, Festa, 1891<sup>3</sup>; *Una corona di mistici fiori a Maria santissima. Memorie di maggio 1880 compilate dal sa. Silonio Mattia, parroco di S. Giuliano in Vercelli*, Torino, Tipografia Salesiana, 1897<sup>2</sup>.

questione, i “fioretti” (o meglio i loro contenuti, «i più bei luoghi scelti»), stando alle voci proposte nei vocabolari, venivano «narrati altrui per diletto e istruzione». Si tratta di una dicotomia fondamentale e onnipresente nella storia della letteratura tutta – basti pensare al verso oraziano *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo* –,<sup>104</sup> e che investe fortemente anche il genere antologico e più genericamente le strutture macrotestuali. Il processo di selezione in vista dell’allestimento di un’antologia, difatti, può muovere da istanze differenti e articolarsi secondo criteri variabili; non è scontato che lo stesso compilatore, di fronte ai medesimi testi, compia due volte la stessa scelta: selezionare i più bei componimenti di un autore (questione problematica in sé, non essendo l’estetica un criterio oggettivo e immutabile) è infatti altra cosa dal raccoglierne quelli più moraleggianti e/o didascalici. In entrambe le operazioni il compilatore effettuerà le proprie scelte basandosi sull’esemplarità dei testi, come già detto sopra, ma in un caso verrà privilegiata la forma, assecondando *il bello e il diletto*, mentre nell’altro si presterà attenzione al contenuto, ricercando così *l’utile e l’istruzione*. Nel caso dei “fioretti”, attenendosi alle definizioni presenti nei vocabolari (e in particolare all’utilizzo di una congiunzione copulativa per legare i due termini), è da supporre un tentativo di mitigare le due esigenze.

Per quanto riguarda il secondo punto, poi, i dizionari storici individuavano il *focus* tematico dei “fioretti” nel genere storico-biografico: «i più bei luoghi scelti da una storia, o dalla vita di alcuno». Ma il dato, pur trovando riscontro nelle definizioni odierne dei vocabolari dell’uso («episodi più significativi di una storia o della vita di un personaggio», «più bei passi di una storia o di una leggenda»), pare sia in realtà da integrare e ricalibrare: nella maggior parte dei casi nei quali a essere raccontata per episodi è la vita di una persona, infatti, questa è solitamente un ecclesiastico,<sup>105</sup> il che sembra spostare il genere di pertinenza dei “fioretti” da quello genericamente biografico a quello agiografico (forse a partire dal caso specifico dei trecenteschi *Fioretti di san Francesco*).<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Q. ORAZIO FLACCO, *Ars poetica*, vv. 342-43. Il tema verrà esplicitamente teorizzato e legato alla forma antologica per esempio da Lodovico Antonio Muratori (cfr. *infra*, § 3.6.2).

<sup>105</sup> Di seguito qualche titolo a carattere esemplificativo: *Cronache e fioretti del monastero di San Sisto all’Appia*, a cura di R. SPIAZZI, Bologna, ESD, 1993; *I fioretti del beato Giovanni della Verna. Testi dei secoli XIII-XVI*, a cura di G. MELANI, La Verna, Edizioni La Verna, 1965; *I fioretti di fra’ Martino. Vita di S. Martino de Porres domenicano*, a cura di G. CAVALLINI, Roma, Edizioni Cateriniane, 19642; *I Fioretti di san Francesco*, intr. di C. SEGRE, premessa e note di L. MORINI, Milano, Rizzoli, 1979; *Les fioretti de sainte Thérèse d’Avila*, paroles traduites et présentées par J. GICQUEL, Paris, Les Editions du Cerf, 1977 (trad. it. *I fioretti di Teresa d’Avila*, a cura di J. GICQUEL, Roma, Città Nuova, 1980); *Santa Caterina da Siena. Fioretti e pensieri*, a cura di P. GRIBAUDI, Milano, Gribaudi, 2001.

<sup>106</sup> Sul ruolo dei *Fioretti di san Francesco* nella letteratura religiosa coeva, si vedano almeno: G. GETTO, *Introduzione ai Fioretti*, in *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 143-55; G. CONTINI, *Prose edificanti del Trecento*, in *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 527-55; N. SAPEGNO, *Letteratura religiosa*, in *Il Trecento*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 475-542.

Dalla terminologia usata nelle definizioni – episodi, brani, luoghi, racconti –, inoltre, pare intuibile una relazione tra l’uso del termine “fioretti” e la forma in prosa dei referenti. L’ipotesi, salvo rare eccezioni, pare confermata da un controllo sui testi (le occorrenze si presenteranno in forma distesa alla fine del paragrafo).

Si propone ora parte della voce del GDLI, utile per avviare alla conclusione del discorso:

Battaglia  
[6.13]

Sentenza, detto, fatto memorabile. – Al plur: passi scelti; florilegio, antologia.

*Anonimo Fiorentino*, I-490: Questo Isopetto, che è in lingua latina, fue tratto da quello certi fioretti come piacque allo scrittore. *Fioretto di croniche degl'imperadori*, 1: Qui cominciamo uno fioretto di croniche di tutti gl'imperadori de' Romani. *Bandello*, 3-53 (II-521): Vi dirò ancora un fioretto che, poco innanzi a questo ragionamento che fece col santo frate, avvenne. *L. Salvati*, II-1-101: Avvi certi fioretti ritratti da Vergilio, alcune favole degl'Iddii de' gentili, delle fatiche d'Ercole. *Bettinelli*, 1-I-128: L'opere prime scritte in volgare furono ignobili cronachette, leggende, fioretti, e il maggior numero furon romanzi e poesie amoroze. *D'Annunzio*, IV-2-492: Voi siete dunque un esemplare di perfezione francescana? Bisogna aggiungere un fioretto ai 'Fioretti'.

Anche il Battaglia documenta una distinzione di significato tra l’uso al singolare e quello al plurale: “fioretto” vale ‘sentenza, detto memorabile’, in maniera sostanzialmente analoga a quanto scritto nel secolo precedente dagli Accademici e dal Tommaseo, mentre “fioretti” diviene, rispetto a quanto si notava in questi, più generico: non più ‘raccolta dei più bei passi di una storia, o di una leggenda, o della vita di un personaggio’, ma ‘passi scelti; florilegio, antologia’. Al di là del passaggio a un campo meno ristretto, occorre a questo punto attenzione, perché ‘passi scelti’ è cosa differente da ‘antologia’ (come d’altronde sottolinea la scelta interpuntiva forte del punto e virgola): l’antologia, infatti, è la struttura macrotestuale che organizza il *corpus* di “fioretti”, non il *corpus* stesso; è il totale dei ‘passi scelti’, non i passi in quanto tali.

E secondo quanto documentato dal TLIO, “fioretto” al singolare individuerrebbe anche ‘il brano stesso’, quello selezionato per la propria rappresentatività, così come accadeva con “fiore”:

TLIO  
s.v.  
*fioretto*

Fig. Scelta dei brani o degli episodi più significativi di una storia o di una leggenda; il brano stesso.

[1] *Fiore di rett.*, red. gamma, a. 1292: Fioretto della rettorica, cioè alcuno stratto di quella e d'altri utilissimi libri in dottrina di parlare.

[2] *Comm. Arte Am.* (B), XIV pm.: per Menelao e per Elena sua moglie e per Paris, figliuolo di Priamo, re di Troya, la cui istoria tutto il mondo sae, ma uno fioretto ne raconterò, perché di lui menzione il poeta fae.

[3] *Fioretti S. Francesco*, 1370/90: In questo libro si contengono certi fioretti, miracoli ed esempi divoti del glorioso poverello di Cristo messer santo Francesco e d'alquanti suoi santi compagni.

In realtà, all'analisi della voce, in nessuno dei contesti proposti il termine al singolare sembra valere effettivamente 'passo scelto': l'accezione, infatti, pare riservata esclusivamente alla forma plurale e probabilmente solamente in quanto sostantivo dal valore collettivo. La voce TLIO, però, propone un uso fin qui non rilevato: l'utilizzo, cioè, di "fioretto" al singolare per indicare «scelta dei brani o degli episodi più significativi di una storia o di una leggenda».<sup>107</sup>

Si intabuleranno ora alcuni dati testuali per cercare di rappresentare il fitto panorama. Dapprima la situazione relativa ad alcune attestazioni della forma al plurale:<sup>108</sup>

Plurale		
	'passi esemplari'	'scelta di passi esemplari'
da un testo	È vero che questo Isopetto, che è in lingua latina, fue tratto da quello certi fioretti come piacque allo scrittore.	
da più testi	Fece molt'altri libri, de' quali sono tratti questi fioretti che scriveremo appresso.  Non si debbono diliticare gli orecchi co' fioretti di Quintiliano, o con una scolastica declamazione.	<i>Praticello del diuino amore, ornato di molte varietà di fioretti di componimenti poetici spirituali, e diuoti.</i>  <i>Fioretti de' rimedii contro fortuna di Messer Fr. Petrarca.</i>

<sup>107</sup> A questo dato andrà accostata l'accezione di "fioretto" documentata dallo Zingarelli, che propone «florilegio di sentenze, motti e sim.»; così come un'entrata della quinta impressione del *Vocabolario della Crusca*: «raccolta dei fatti più notevoli di una storia, e simili» (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, cit., 6.171, s.v. *fioretto*).

<sup>108</sup> Le citazioni sono tratte da: *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a cura di P. FANFANI, 3 voll., Bologna, Romagnoli, 1866-1874, p. 490; *Sentenze morali di Filosofi greci, di Seneca, di Publio Siro e d'altri, volgarizzate nel secolo XIV*, a cura di M. MOSCHINI, Milano, Stella, 1827; *Pistola consolatoria di S. Girolamo, recata in volgare da Niccolò di Ghino Tornaquinci, e pubblicata dall'ab. Giuseppe Mannuzzi su un Testo a penna da lui posseduto*, Firenze, Stamperia del Vocabolario e dei Testi di lingua, 1867, p. 84; L. SALVIATI, *Degli avvenimenti della lingua sopra il Decamerone*, 2 voll., Napoli, Raillad, 1712, I p. 101; *I Fioretti di san Francesco*, cit., p. 59; *Praticello del diuino amore, ornato di molte varietà di fioretti di componimenti poetici spirituali, e diuoti. Per consolatione de le anime innamorate dell'amoroso Giesù. Composto da F. Bartolomeo da Saluthio minore osseruante reformato. Con gl'argomenti dell'istesso a ciascun canto*, in Venetia, presso Barezzo Barezzi, 1611; *Fioretti de' rimedii contro fortuna di messer Fr. Petrarca, volgarizzati per D. Gio. Dassaminiato, ed una epistola di Coluccio Salutati al medesimo D. Giovanni, tradotta di latino da Niccolò Castellani*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1867; G.B. CENTURIONE, *Fioretti di letteratura e di morale, ossia 250 brani di prosa o di poesia atti a formare la mente e il cuore della prima età tolti da buoni autori per cura del p. G. B. Centurione*, Roma, Tip. di B. Morini, 1853; *Fioretti delle croniche del mondo, con la dichiarazione di molte cose notabili del Testamento uecchio, et nuouo insin' alli tempi presenti. Con la dichiarazione della origine delle più notabili città di tutta l'Italia*, s. l., ad instantia di Niccolò Ciciliano detto Corsetto, 1555.



	Avvi certi fioretti ritratti da Vergilio, alcune favole degl'Iddii de' gentili, delle fatiche d'Ercole.	<i>Fioretti di letteratura e di morale, ossia 250 brani di prosa o di poesia.</i>
da una storia	In questo libro si contengono certi fioretti, miracoli ed esempi divoti del glorioso poverello di Cristo messer santo Francesco.	<i>Fioretti delle croniche del mondo, con la dichiarazione di molte cose notabili del Testamento uecchio, et nuouo insin' alli tempi presenti.</i>

Tab. 11

Come è possibile notare, si tratta di una situazione piuttosto frammentata. “Fioretti” sembra essere utilizzato, infatti, sia per indicare gli estratti dal valore esemplare nella loro pluralità, sia per designare la struttura macrotestuale da essi composta nella sua totalità, attraverso l'utilizzo di un nome dal valore collettivo. Appare interessante la circostanza che vede la seconda sfumatura verificarsi soltanto nel caso di contesto paratestuale specifico, all'interno di un titolo, da spiegarsi probabilmente con quanto Genette definiva la «funzione rematica» del titolo stesso, ossia la sua caratteristica di definire il proprio contenuto.<sup>109</sup>

Al singolare, invece, la situazione sembra essere molto più radicale:<sup>110</sup>

Singolare		
	'passo esemplare'	'scelta di passi esemplari'
da un testo		<i>Fioretto di tutta la Bibia hystoriato &amp; di nouo in lingua Tosca corretto.</i>  <i>Il Fioretto di Morgante.</i>

<sup>109</sup> O, talvolta, quella di definirne la forma: «il titolo può “indicare” del suo testo altre cose oltre al suo “contenuto”, fattuale o simbolico: può anche indicarne la forma, sia in modo tradizionale e generico (*Odi, Elegie, Novelle, Sonetti*), sia in modo originale e di proposito singolare: *Mosaique, Tel Quel, Répertoire*. Converrebbe dunque fare spazio, accanto all'indicazione del contenuto, o forse in concorrenza (alternativa) ad essa, a un tipo di indicazione più formale: nuova funzione, dunque, [...] che bisognerà ridefinire come indicazione di contenuto o di forma o, in alcuni casi (*Elegie*), di entrambe» (G. GENETTE, *Soglie*, cit., p. 77). Il discorso genettiano, dunque, pare applicabile anche nel caso specifico di “fioretti”.

<sup>110</sup> Citazioni tratte da: *Fioretto di tutta la Bibia hystoriato & di nouo in lingua Tosca corretto con certe predicationi, tutto tratto del testamento uecchio. Cominciando dalla creatione del mondo infino alla Natiuita di Iesu Christo*, in Venegia, per Giouanni Andrea Valuassore detto Guadagnino, 1552; L. PULCI, *Il fioretto di Morgante, et di Margutte piccolino, insino alla morte di Margutte. Composto per lo eccellentissimo poeta Luigi Pulci fiorentino*, in Venetia, per Francesco de Tomaso di Salo e compagni, 1564; GIAMBONI, *Fiore di rettorica*, cit., p. 131; *Fioretto di croniche degli imperadori. Testo di lingua del buon secolo, ora per la prima volta pubblicato*, a cura di L. DEL PRETE, Lucca, Tip. dei figli di G. Rocchi, 1858; *I volgarizzamenti trecenteschi dell'«Ars amandi» e dei «Remedia amoris»*, a cura di V. LIPPI BIGAZZI, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 1987, II p. 765.

da più testi		<i>Fioretto della rettorica, cioè alcuno stratto di quella e d'altri utilissimi libri in dottrina di parlare.</i>
da una storia		<i>Fioretto di croniche degli imperadori.</i> La cui istoria tutto il mondo sae, ma uno fioretto ne raconterò.

Tab. 12

Rispetto a “fioretti”, difatti, l'utilizzo del singolare sembra essere molto più marcato, e soprattutto vicino al significato di ‘scelta degli episodi principali di una storia’ documentato dai vari vocabolari, che sembra essersi esteso anche alle forme testuali. Probabilmente ci si trova più vicini al concetto di “compendio” (§ 2.2.2.3) che a quello di “antologia” – così come accaduto anche per “fiore” (§ 2.2.1.1) –: più vicini, cioè, a una riduzione per punti salienti che a una vera e propria selezione. Anche in questo caso l'origine potrebbe essere di tipo metonimico, dal contenuto al contenitore, ma i dati illustrati nell'ultima tabella sembrano suggerire un'interferenza anche di tipo sineddottico, dal plurale al singolare.

### 2.2.1.3. “Ghirlanda”

Tra i supposti sinonimi di “antologia”, “ghirlanda” si colloca ancora nell’ambito floreale. A segnalare la sinonimia è unicamente il *Grande dizionario italiano dei sinonimi e contrari* curato da De Mauro. L’accezione di ‘scelta, antologia di componimenti poetici’ risulta assente in vari vocabolari dell’uso, ed è documentata esclusivamente, come appartenente a un lessico specialistico, dallo stesso De Mauro (nel *Nuovo Vocabolario di Base*), dallo Zingarelli e dall’Hoeppli. Di seguito si elencano le voci proposte dai vari dizionari:<sup>111</sup>

Garzanti	<ol style="list-style-type: none"><li>1. corona di foglie, fiori, fronde o altro, che si mette sul capo o al collo come ornamento, o si usa come addobbo di ambienti o per onorare un defunto;</li><li>2. (<i>lett.</i>) insieme di persone o cose disposte in cerchio.</li></ol>
DISC	<ol style="list-style-type: none"><li>1. corona di foglie e di fiori.</li></ol>
Treccani	<ol style="list-style-type: none"><li>1. corona di foglie, di fiori, di erbe intrecciate, da portare in capo come ornamento, spec. in passato, oppure usata, se di dimensioni più grandi, come addobbo festoso di ambienti o come segno di onore e di affetto verso i defunti;</li><li>2. (<i>lett.</i>) fig., insieme di persone o di cose disposte a cerchio.</li></ol>
Devoto-Oli	<ol style="list-style-type: none"><li>1. corona intessuta di foglie, di fiori, o d’erba per ornamento del capo o, di maggiori dimensioni, per addobbo festoso o pompa funebre;</li><li>2. (<i>lett.</i>) fig., cerchia.</li></ol>
Hoeppli	<ol style="list-style-type: none"><li>1. corona intrecciata di foglie, fiori, erbe    estens., corona;</li><li>2. fig., ciò che è disposto a cerchio intorno a qualcosa o a qualcuno;</li><li>3. (<i>lett.</i>) scelta di liriche.</li></ol>
NVdB	<ol style="list-style-type: none"><li>1. CO cprona di fiori o erbe intrecciate che si pone sul capo o al collo come ornamento;</li><li>2. LE fig., cerchio, circolo formato da persone o da cose;</li><li>3. TS (<i>lett.</i>) scelta, antologia di componimenti poetici.</li></ol>
Zingarelli	<ol style="list-style-type: none"><li>1. corona di fiori, fronde, erbe intrecciati, o anche di materiale prezioso, che si pone sul capo per ornamento;</li><li>2. (fig., <i>lett.</i>) insieme di cose o persone disposte in circolo, a corona;</li><li>3. estens., serie di poesie strutturate come un insieme omogeneo.</li></ol>

---

<sup>111</sup> Non sono state considerate pertinenti le seguenti accezioni: (*mar.*) ‘nella costruzione navale, ciascuno di quegli elementi strutturali orizzontali che alle estremità dello scafo collegano le strutture longitudinali (*correnti*) di dritta con quelle di sinistra’; (*mar.*) ‘la fasciatura che si fa alla cicala dell’ancora quando l’ormeggio è di canapa, perché quest’ultimo non si consumi sfregando contro il ferro’.

Pur risultando l'accezione in questione assente in quattro casi su sette, un dato inequivocabile pare la sua pertinenza squisitamente poetica: 'raccolta di liriche', 'raccolta di componimenti poetici' e 'serie di poesie strutturate come un insieme omogeneo', sono infatti definizioni piuttosto precise. Diversamente dai "fioretti", le "ghirlande" sembrano quindi preferire la poesia alla prosa, e in effetti alla verifica di alcuni testi l'impressione data dalle definizioni appare confermata.<sup>112</sup>

Ma al di là della predilezione per il genere poetico, pare opportuno chiarire l'uso metaforico di "ghirlanda" qui indagato a partire dal significato letterale del termine di 'corona intrecciata di fiori, fronde e rami'. Due sono i punti sui quali va posto l'accento: ancora la semantica del fiore, da recepire nel suo complesso rapporto di singolarità ed esemplarità, e l'intreccio dei vari componenti della ghirlanda, che restituisce l'immagine di una struttura omogenea, le cui singole parti costituiscono un insieme variegato ma compatto.

Partendo dal primo punto, sembra che i fiori che compongono la "ghirlanda macrotestuale" – nel tentativo di traslare il discorso sul piano antologico –, possano essere interpretati metaforicamente in due maniere differenti, una più semplice e l'altra più complessa. Nella prima circostanza, che può essere riconducibile al caso di un'antologia delle opere di un unico autore, i fiori della ghirlanda rappresenteranno i singoli componimenti, la selezione dei quali avverrà in virtù della capacità di ognuno di essi di restituire o esemplificare alcune peculiarità dell'autore stesso; in questo caso è possibile immaginare sostanzialmente due tipi di relazioni intratestuali: componimento-componimento e componimento-autore.<sup>113</sup> Nella seconda circostanza, invece, in presenza di antologie dai contenuti di provenienza eterogenea, ai fiori corrisponderanno non più i componimenti scelti (i quali, per restare nella metafora, potrebbero essere

---

<sup>112</sup> Di seguito alcuni estremi bibliografici a titolo esemplificativo: G. BAROLOMMEI, *Ghirlanda di vari fiori in honore del beato seruo di Dio Hippolito Galantini*, in Firenze, nella stamperia di Pietro Nesti nel Garbo all'insegna del sole, 1630; *Ghirlanda poetica*, Rocca San Casciano, Tip. di Federico Cappelli, 1866; *Ghirlanda poetica italiana*, Roma, Tipografia Salviucci, 1839; F.M. GHIRLANDI, *Ghirlanda d'affetti poetici al sacro cuore di Maria*, in Pistopia, nella stamperia di Stefano Gatti, 1704; S. GUAZZO, *La ghirlanda della contessa Angela Bianca Beccaria. Contesta di madrigali di diversi autori, raccolti, & dichiarati dal sig. Stefano Guazzzi gentil'huomo di Casale di Monferrato. One s'introducono diuere persone à ragionare, nella prima giornata delle frondi, [nella] seconda de' fiori, [nella] terza de' frutti intrecciati in essa ghirlanda*, Genova, Bartoli, 1595; P.G. MAFFEI, *Ghirlanda poetica di vario metro contenente tanti componimenti per quanti sono gli epiteti della vergine*, Napoli, dallo Stabilimento poligrafico, 1844; P. PETRACCI, *Ghirlanda [sic] dell'aurora, scelta di madrigali de' piu famosi autori di questo secolo*, in Venetia, appresso Bernardo Giunti et Gio. Ba. Ciotti, 1609; B. ZENDRINI, *Per il centenario di Dante: ghirlanda di canti*, Milano, Editori della Biblioteca utile, 1865.

<sup>113</sup> La presenza di più testi dello stesso autore, difatti, apre alla possibilità del confronto che potremmo definire *interno*, e cioè relativo alla ricezione del medesimo autore a partire da testi differenti. Talvolta, inoltre, nelle antologie possono essere presentati brani i cui autori sono ignoti: in tal caso l'unica relazione registrabile sarà di necessità quella componimento-componimento.

associati all'immagine dei petali), ma i singoli autori. In questa situazione le dinamiche interne alla struttura si moltiplicheranno, e oltre ai rapporti componimento-componimento e componimento-autore (presenti anche nel caso più semplice) bisognerà considerare il sorgere di ulteriori relazioni, come ad esempio quella autore-autore.

A questi possibili adattamenti metaforici dell'immagine della ghirlanda alle strutture antologiche è inoltre da accostare, come detto sopra, un altro concetto presente in tutte le definizioni dei vocabolari dell'uso: la compattezza. La ghirlanda, infatti, non è un mazzo disordinato di fiori, ma una struttura omogenea le cui parti sono l'un l'altra significativamente legate, esattamente come l'antologia. La circolarità della ghirlanda, inoltre, rinvia anche al tema del ritorno al punto di partenza, sul quale si tornerà poco oltre.

Nel frattempo, un dato particolarmente significativo è l'assenza dell'accezione di 'raccolta di componimenti' anche nella maggior parte dei dizionari storici: ne fa menzione infatti soltanto il GDLI, mentre tacciono gli Accademici della Crusca, il Tommaseo-Bellini, ed il TLIO.<sup>114</sup> Si riporta di seguito la definizione relativa:

Battaglia            Raccolta di brevi componimenti poetici.

[6.747]

D. Bartoli, 30-328: Fra' maestri della medicina in Grecia, v'ebbe un Mnesiteo, un Callimaco che scrissero delle ghirlande. *Filicaia*, 2-1-15: Le corde d'oro elette / su su, Musa, percuoti, e al trionfante / gran Dio delle vendette / compon d'inni festosi aurea ghirlanda.

Anche in questo caso è possibile osservare la specificità dell'aggettivo, che ancora il sostantivo ancora una volta ai testi poetici. Per provare a chiarire la ragione di tale preferenza, può essere utile anticipare qualche elemento di storia del genere antologico, che verrà poi discusso oltre più distesamente. Nel caso in questione, è particolarmente illuminante la storia materiale dell'*Antologia Palatina*, già menzionata in precedenza in qualità di referente specifico – per antonomasia – del termine “antologia” (sulla quale cfr. *infra*, § 3.1). Quella che oggi viene individuata come *Antologia Palatina*, infatti, è in realtà il risultato di varie assimilazioni: a partire da un prima selezione di epigrammi – scelti, raccolti ed organizzati da Meleagro di Gadara, un poeta e filosofo cinico del I secolo a.C. –, essa si formò per progressivi rimaneggiamenti e aggiunte, dei quali furono responsabili diversi curatori lungo l'arco di più secoli. Il dato che qui interessa è relativo proprio alla prima e originale raccolta allestita da Meleagro di Gadara: si tratta, infatti, di una vera e propria antologia, nella quale ogni poeta compreso

---

<sup>114</sup> Cfr. s.v. *ghirlanda*. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, cit., 7.190; N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., 2.1061.

nella raccolta è paragonato a una singola specie di fiore. Il titolo è quanto mai indicativo: *Στέφανος*, esattamente ‘ghirlanda, corona’.<sup>115</sup>

A questo punto – anche considerando la straordinaria fortuna dell’*Antologia Palatina* in Italia, documentata come visto pure dai vocabolari – appare possibile che proprio a partire da questa prima *ghirlanda* abbiano lentamente preso vigore l’accezione generica di ‘raccolta’ e quella più specifica di ‘scelta di componimenti poetici’. Inoltre, dato interessante, lo *Στέφανος* di Meleagro, una volta offerta una selezione delle opere degli epigrammisti dei secoli precedenti, converge proprio sulle poesie di Meleagro stesso, che ne rappresenta la chiusura. In quest’ottica, considerando anche l’accezione antica di ‘circolo, cerchio’ documentata per “ghirlanda”,<sup>116</sup> sembra trovi nuovamente spazio l’idea di una circolarità dell’operazione: dall’autore-antologista, che si veste da critico *ante litteram*, all’autore-antologizzato, che si propone quale vertice della coeva epigrammatica.

Ritornando ora alle relazioni semantiche tra “ghirlanda” ed “antologia”, sembra dunque legittimo parlare di una sostanziale iponimia del primo termine nei confronti del secondo, o quantomeno nei confronti del significato attuale di ‘raccolta di poesie o brani scelti, di uno o più autori’: difatti, nonostante la “ghirlanda” ammetta per sua stessa conformazione storica la presenza di differenti autori-fiori, non è stato invece possibile rinvenire usi del termine per indicare sillogi di prose scelte. Non v’è dunque, nemmeno in questo caso, una sinonimia totale.

---

<sup>115</sup> F. ARNALDI-G. NATALI-A. ROSTAGNI, s.v. *Antologia*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1929.

<sup>116</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, cit., 7.190: «Ghirlanda dicesi figuratamente per Cosa che cinga, circondi; ed altresì dicesi di Cose o Persone disposte attorno, in giro in giro: onde Far ghirlanda a un luogo o intorno a un luogo, Essere ad esso ghirlanda, valgono Cingerlo, Intorniarlo»; N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., 2.1061: «Per simil. Cerchio, e Ogni altra cosa che circonda»; BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., 6.747: «Circolo, cerchio, giro (formato da persone o da cose disposte intorno a un punto)».

#### 2.2.1.4. “Florilegio”

Per terminare la discussione dei presunti sinonimi di “antologia” semanticamente accostabili alla sfera floreale, si analizzerà ora “florilegio”, richiamato in maniera plebiscitaria da tutti i dizionari dei sinonimi e dei contrari consultati. La questione pare evidente anche sul versante etimologico: “florilegio”, infatti, composto da *floris* ‘fiore’ (gen. di *flōs*) e *lēgere* ‘raccolgere’, consiste in un calco dal greco *anthología*.<sup>117</sup>

Si noti che entrambi i verbi in questione, sia il greco *lēgein* e sia il latino *lēgere*, oltre al significato proprio e primo di ‘raccolgere’ valgono anche ‘leggere ad alta voce’ (in latino è documentata addirittura l’accezione ‘far lezione’);<sup>118</sup> da questo punto di vista, l’utilizzo del termine “antologia” evocherebbe non soltanto la scelta di fiori più volte menzionata (e dunque il carattere metaforico della forma antologica), ma anche una circostanza ben più concreta, ovvero la ‘lettura a voce alta dei fiori’, che, intendendo questi ultimi nella loro accezione di ‘estratti memorabili ed esemplari’, sembrerebbe incoraggiare un accostamento dell’antologia ai fini didattici sin dall’etimologia.

Per quello che riguarda la cronologia, la coniazione di *florilegium*, stando al DELI, dovrebbe risalire al latino umanistico: Cortelazzo e Zolli, precisando la possibilità di rinvenire attestazioni precedenti, rintracciano infatti un *Florilegium historicum* stampato a Basilea nel 1608,<sup>119</sup> e il termine risulta effettivamente attestato già nella *Biblioteca* di Conrad Gessner (1574).<sup>120</sup> La prima attestazione nota della forma italiana “florilegio” è invece del 1629, all’interno di una difesa dell’*Adone* mariniano da parte di Girolamo Aleandro “il Giovane”, e con specifico riferimento all’*Antologia Palatina*.<sup>121</sup>

<sup>117</sup> M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 2.443, s.v. *florilegio*.

<sup>118</sup> Cfr. BIANCHI-BIANCHI-LELLI, *Dizionario illustrato della lingua latina*, cit., s.v. *lēgo*; *Dizionario illustrato Greco-Italiano*, a cura di CATAUDELLA-MANFREDI-BENEDETTO, cit., s.v. *λέγω*.

<sup>119</sup> Vd. M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 2.443, s.v. *florilegio*. Il *Florilegium historicum*, cui si fa menzione è J. GAST, *Florilegium historicum apophthegmatibus: sententiis selectis, venustè dictis, salubus, jocis, ac variis omnino memorabilibus historiis, antiquis & recentibus, ex variis autoribus collectis, refertum, & in tres tomos sive libros distinctum*, Basel, Impensis Ludovici Regis, 1608.

<sup>120</sup> K. GESNER, *Bibliotheca instituta et collecta primum a Conrado Gesnero deinde in epitomen redacta & nouorum librorum accessione locupletata, iam vero postremo recognita, & in duplum post priores editiones aucta, per Iosiam Simlerum Tigurinum*, Tiguri, apud Christophorum Froschouerum, 1574, p. 534, s.v. *Orion*: «Orion Alexandrinus Grammaticus, scripsit Anthologion, id est Florilegium [...]. Orion Thebani ex Aegypto, scripsit Collectanea sententiarum, sive Florilegium». Il termine compare più volte nell’opera, sempre con la valenza di ‘raccolta di porzioni testuali scelte’.

<sup>121</sup> G. ALEANDRO, *Difesa dell’Adone poema del cau. Marini di Girolamo Aleandri per risposta all’Occhiale del cau. Stigliani*, in Venetia, appresso Giacomo Scaglia, 1629, p. 281: «Diversa da questa in qualche parte è la descrizione fattane da Posidippo in un epigramma Greco, il qual si vede nel quarto libro del Florilegio». Che il rimando sia all’*Antologia Palatina* lo testimonia la presenza di Posidippo da Pella nell’opera nella posizione indicata dall’Aleandro (in realtà nel quinto libro, ma la discrepanza pare spiegarsi con l’assenza del quarto nell’*Antologia* Planudea: cfr. *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. 105).

Si propongono ora le voci proposte dai vocabolari dell'uso:

Garzanti	1. raccolta di scritti scelti di uno o più autori; antologia.
Hoeppli	1. ( <i>lett.</i> ) raccolta di brani tratti dall'opera di uno o più scrittori; 2. ( <i>eccl.</i> ) raccolta contenente preghiere e vite di santi: f. di preghiere; 3. ( <i>iron.</i> ) raccolta esemplare di brutture, di modelli da non imitare.
NVdB	1. TS ( <i>lett.</i> ) raccolta di brani scelti; 2. TS ( <i>relig.</i> ) raccolta di preghiere ed esempi della vita dei santi; 3. CO ( <i>scherz.</i> ) sequela.
DISC	1. raccolta di brani scelti da vari autori.
Treccani	1. scelta di opere o di brani di opere di uno o più scrittori, raccolta in volume; antologia; 2. anche, raccolta di preghiere e pratiche di devozione, soprattutto come titolo.
Devoto-Oli	1. scelta antologica di passi od opere esemplari.
Zingarelli	1. raccolta di brani scelti di uno o più autori;   ( <i>iron.</i> , raro) raccolta esemplare.

Le definizioni, in questo caso, non sembrano lasciare margine a dubbi: «raccolta di brani scelti di uno o più autori» appare infatti una descrizione perfettamente valida anche per “antologia”. Eppure i vocabolari dell'uso paiono cogliere una sottile differenza: le definizioni proposte per “florilegio”, infatti, diversamente da quelle presentate per “antologia”, sembrano contemplare la possibilità che la forma macrotestuale possa contenere al suo interno anche delle opere complete e non necessariamente la selezione dei loro brani più rappresentativi. In particolare, a suggerire questo tipo di lettura sembrano essere il Devoto-Oli, che parla disgiuntivamente di «scelta antologica di *passi od opere esemplari*», e il vocabolario della Treccani, nel quale il “florilegio” è definito la «scelta di *opere o di brani di opere* di uno o più scrittori, raccolta in volume». In realtà, fatto salvo il caso dell'utilizzo del termine nella locuzione «florilegio drammatico», titolo di due collane di testi teatrali pubblicate tra Roma e Milano tra il 1830 e il 1853,<sup>122</sup> tale interpretazione non ha trovato riscontri. Dallo spoglio di alcuni testi recanti la parola “florilegio” nel titolo, però, è emersa una straordinaria eterogeneità del materiale raccolto sotto tale etichetta, soprattutto nell'Ottocento: si va infatti dalla

---

<sup>122</sup> Si tratta di «Florilegio drammatico tratto da' più celebri autori italiani e stranieri», Roma, Salviucci (poi Marini), 1830-1835; «Florilegio drammatico, ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri», a cura di F. JANNETTI-P. MANZONI, Milano, Borroni e Scotti (poi Sanvito), 1844-1853. Si consideri che l'utilizzo del termine nel titolo non di un singolo testo ma di una collana di testi – e dunque nel passaggio da un livello di raccolta più microscopico a uno più macroscopico –, ne dilata anche il contenuto. Non è un caso, infatti, che nel sottotitolo della raccolta milanese venga utilizzato il termine “repertorio”, certamente più adatto a una ‘collezione’ come quella proposta.



raccolta di *exempla* – il filone religioso è documentato tutt’oggi dai vocabolari dell’uso e denota un uso del termine molto simile a quello rilevato per “fioretti” (da intendere forse, in tal senso, proprio come i ‘fiori’ raccolti dal florilegio) – all’enciclopedia vera e propria. L’accezione più rappresentata resta quella di ‘raccolta di brani scelti di uno o più autori’, seppure a volte tangenzialmente.<sup>123</sup>

Può essere a questo punto opportuno vagliare il contributo dei vocabolari storici: “florilegio”, d’altronde, compare nella Crusca soltanto alla quinta impressione, coeva alla proliferazione del termine così come il Tommaseo-Bellini. Di seguito la voce degli Accademici:

Crusca, 5<sup>a</sup> Raccolta di scelti passi di varj autori; ed altresì Collezione delle migliori opere d’un dato genere letterario, o d’una data disciplina.

*Sabin. Disc.* 2, 341: Quanto facile si renda, per via degl’Infici, de’ Florilegi, e delle Poliantee, il fare di sapere una ipocrita dimostranza.

È anche Titolo che si dà ad opere contenenti materie di varia erudizione.

*Giulianell. Mem. Intagl.* 80: Appena vedde [il Gori] dal nostro giovane artefice intagliato in un’agata sardonica un’ecatombe, che al Capo VI del suo Florilegio delle Notti Coritane, non dubitò di così scrivere di lui, ec. *E* 140: Non avea potuti vedere gli Annali eruditissimi delle Notti Coritane, né l’importantissimo Florilegio pubblicato dal sig. Gori.

<sup>123</sup> Si noti, infatti, che malgrado la prima attestazione nota del termine in italiano (in riferimento specifico all’*Antologia Palatina*) sia del 1629, è dall’inizio dell’Ottocento che la parola comincia a comparire sistematicamente, specie nei titoli. Si vedano, a titolo esemplificativo ma non esaustivo, come raccolte di ‘fatti e detti esemplari’: V. BARBARO, *Florilegio storico ossia Massime comprovate colla storia di tutti i tempi*, 4 voll., Venezia, Gattei, 1826-1827; L. EMILIANI, *Florilegio compilato per uso proprio e de’ suoi figli*, Modena, Vincenzi, 1847; A. MARTINELLI, *La morale confermata dalla storia, ossia Florilegio di massime religiose, civili e politiche*, Milano, Redaelli, 1853; *Florilegio morale-ascetico, ovvero Giardino di divozione ricco di precetti ed insegnamenti, con trattato spirituale per chi nel secolo aspira alla perfezione*, Trieste, Lloyd, 1861; F. CASSINI, *Florilegio di fatti edificanti*, Pisa, tip. di Letture cattoliche, 1863; PLACIDO DA MESSINA, *La scuola di tutti i tempi, ovvero florilegio alfabetico di pensieri, massime, proverbj e sentenze, dettati e raccolti a istruzione morale e politica della gioventù*, Palermo, Lao, 1863. Come ‘raccolta enciclopedica’: G. ROSSI, *Florilegio Visconteo, o sia estratto della principale erudizione delle opere d’Ennio Quirino Visconti, che può anche servire d’indice generale delle medesime*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1848-1849. Come ‘raccolta di vite dei santi, precetti religiosi o preghiere’: A. BUTLER, *Florilegio di vite de’ santi, scritte in inglese dall’abate Albano Butler*, 4 voll., Monza, Corbetta, 1834; G. FENOGLIO, *Florilegio di istruzioni e preghiere offerto alla gioventù studiosa*, Milano, Boniardi-Pogliani, 1846; BERNARDINO DA IMOLA, *Florilegio di canzoncine devote ad onore di Gesù e di Maria*, Imola, Galeati, 1854; C. COLETTI, *Via sicura per salire al cielo. Florilegio sacro*, Torino, Marietti, 1909. Nell’accezione oggi universalmente documentata dai vocabolari dell’uso di ‘raccolta di passi scelti di uno o più autori’, seppur variamente declinata: *Bellezze di Lodovico Ariosto, ossia Florilegio di episodj e stanze tratte dall’Orlando Furioso ad uso della gioventù*, Milano, Bernardoni, 1827; G. BRAMBILLA, *Florilegio epigrafico*, Como, Franchi, 1868; G. CREMONESI, *Florilegio poetico. Con cenni intorno alla vita ed agli scritti di ciascun autore*, Milano, Pirola, 1831; *Florilegio di novelle romantiche italiane*, Milano, Borroni-Scotti, 1844; *Florilegio di prose del buon secolo*, Modena, Vincenzi, 1855; *Florilegio di prose e poesie originali italiane*, Genova, presso Gio. Grondona Q. Giuseppe, 1844; E. ROSSI, *Florilegio popolare dantesco. Brani e versi scelti della Divina Commedia con brevi note, tratte dai migliori commenti e con repertorio per la ricerca dei versi e dei nomi propri*, Napoli, Giannini, 1910.

In merito alle definizioni proposte, sembrano utili due rapide considerazioni. La prima è che viene registrato per “florilegio” il significato di «titolo che si dà ad opere contenenti materie di varia erudizione»: può apparire banale, ma non è così. Non è la prima volta, infatti, tra i casi discussi sin qui, che in un vocabolario viene sottolineata la propensione di un termine ad essere utilizzato in quanto titolo: la questione appare rilevante e induce a ipotizzare la possibilità di accezioni ravvisabili esclusivamente in determinate posizioni paratestuali. Nel caso di “fiore”, per esempio, il significato «la sostanza, la somma, di un trattato intorno a qualche disciplina», appariva strettamente legato al dominio del titolo (cfr. § 2.2.1.1).

La seconda considerazione è relativa invece alla prima definizione, che pare confermare quanto notato in precedenza in merito alle definizioni fornite dai vocabolari dell’uso, ossia la possibilità che a “florilegio” corrisponda non solo ‘raccolta dei passi scelti di un’opera’ ma anche ‘collezione delle migliori opere d’un dato genere letterario o d’una data disciplina’. Da questo punto di vista, per rimanere nella semantica utilizzata nella discussione di “ghirlanda” (§ 2.2.1.3), si potrà ipotizzare una tripartizione sul piano metaforico: autori-piante, opere-fiori, brani-petali.

Anche la voce presente nel Tommaseo-Bellini apre a varie considerazioni:

Tommaseo [2.842] Raccolta di passi scelti di più autori o d’un solo, ad ammaestramento dilettevole e ad uso.

*Sabin. Disc. 2. 341.* Quanto facile si renda per via degl’Indici, de’ Florilegii e delle Poliantee, il far di sapere una ipocrita dimostranza. [Le *Poliantee*, Repertorii a uso di chi vuol profittare degli altrui concetti o locuz. Il *Florilegio* non pprta da sé quest’idea. [...] Meno inusit. oggidì *Florilegio* che *Poliantea*; è più allettante la promessa; giacchè quest’altro non dice se non Fiori molti, eletti o no. – *Antologia*, segnatam. di libri scolastici, e ha reso più com. questo nome in It. il Giornale fondato da uomo d’orig. svizzera].

Breviario gr. compilato da Arcadio, a uso de’ preti in viaggio. – Tit. di qualche libro di divozione. In senso sim. *I Fioretti di San Francesco*.

Così come nel *Vocabolario* della Crusca, anche in questo frangente è presente la precisazione relativa all’utilizzo del termine come titolo.<sup>124</sup> Le due definizioni, inoltre, offrono alcune informazioni che meritano una discussione più approfondita: innanzitutto in relazione al «breviario greco compilato da Arcadio, ad uso de’ preti in viaggio», elemento sinora mai menzionato e che potrebbe essere utile recuperare.

Dalla ricerca bibliografica, l’unica menzione a un Arcadio responsabile di un breviario è nell’*Enciclopedia dell’ecclesiastico*, dove la voce “Orologio, orologione” recita:

<sup>124</sup> Qui Tommaseo riduce il campo ai soli testi d’ambito religioso, ma si tratta di un dominio molto più esteso (cfr. *supra*, § 2.2.2.4, n. 123).

Libro ecclesiastico dei greci che loro serve di breviario, ed è così chiamato, perché contiene l'ufficio delle ore canoniche del giorno e della notte. Come erano necessari per essi molti libri diversi per cantar i loro uffici sotto il papa Clemente VIII, Arcadio prete greco dell'Isola di Corfù che aveva studiato in Roma, raccolse da tutti i loro libri un ufficio completo in un solo volume, affinché gli potesse servire di breviario. I greci però lo rigettarono; fu accettato soltanto da alcuni monaci greci poco discosti da Roma, e che da essa dipendono.<sup>125</sup>

L'informazione necessita tuttavia di alcune chiarificazioni. Innanzitutto non esiste alcun Arcadio: la persona in questione è un prete *griko* del Salento di nome Antonio Arcudi.<sup>126</sup> In secondo luogo occorre distinguere tra l'*Horologion* e il *Neon Anthologion*: il primo è un libro contenente lo schema liturgico dell'Ufficio Divino, celebrato ogni giorno dalla Chiesa Ortodossa nei luoghi di culto; il secondo è invece lo specifico breviario di cui si parla nella citazione, compilato da Arcudi per i preti greco-salentini.

I due soggetti non sono tra loro del tutto scollegati, ed è anzi corretto ammettere che il primo è stato causa della genesi del secondo: proprio a partire dalla questione della liturgia delle ore, infatti, il neo-arcivescovo di Otranto Pedro de Corderos aveva deciso di munire i fedeli greci della propria diocesi di un breviario nella loro lingua e stabili a tal scopo di tradurre in greco il *Breviarium Romanum*, incaricandone proprio lo stesso Arcudi:<sup>127</sup>

Ho pure trovato in questa mia diocesi cosa che mi ha dato infinito dispiacere all'anima, che i preti greci posso dire che stanno in continuo peccato mortale e questo per non dire mai l'ufficio divino, come sono obbligati; il che procede che per dire detto ufficio eglino hanno bisogno di molti libri; quali vagliano molto cari. [...] Al che volendosi rimediare, non potendo fare per la loro povertà che ciascuno si compri i libri necessari feci intendere i giorni passati a V. E. tutto questo e come un Arciprete di Soletto di questa mia diocesi stava traducendo il Breviario Romano in lingua greca [...] per poter detti preti greci dir l'ufficio [...] comandare che s'imprimessero.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> *Enciclopedia dell'ecclesiastico, ovvero Dizionario della teologia dommatica e morale, del diritto canonico, delle principali nozioni bibliche, della storia della chiesa, de ss. padri, dei grandi scrittori ecclesiastici, dei papi, dei concilii generali, degli scismi, delle eresie, della liturgia ecc. Opera compilata sulla Biblioteca sacra dei pp. Richard e Giraud, sul Dizionario enciclopedico della teologia di Bergier e su altre opere di scrittori chiarissimi*, 4 voll., Napoli, Stamperia G. Ranucci, 1843-1845, s.v. *orologio, orologione*.

<sup>126</sup> Cfr. S. PARENTI, *Tipologia dei libri liturgici greci del Salento*, in «*Rudiae. Ricerche sul mondo classico*», 3 2017, pp. 45-150, a p. 57.

<sup>127</sup> Cfr. S. PARENTI, *Il Néon Anthologion di Antonio Arcudi di Soletto, "une conséquence de la réforme tridentine"*, in «*Studi sull'Oriente Cristiano*», 21/2 2017, pp. 49-75, a p. 52. L'editio princeps del *Breviarium Romanum* era stata pubblicata a Roma nel 1568.

<sup>128</sup> Il brano è tratto da un memoriale scritto da Pedro de Corderos al cardinale Giulio Antonio Santoro relativo alle consuetudini liturgiche e canoniche dei fedeli greci della sua diocesi. Il passo in questione è relativo alla liturgia delle ore ed è documentato in S. PARENTI, *Il Néon Anthologion*, cit., p. 50.

Il titolo del testo di Arcudi, tuttavia, con l'utilizzo di *neon* che vale 'nuovo', lascia presupporre un lavoro di rielaborazione di un ipotesto, un *vecchio anthologion*, e non la traduzione in greco di un breviario latino. È quello che d'altronde traspare anche dalla voce "antologio" presente nella *Biblioteca Sacra*:

È nome di un libro ecclesiastico adoperato dai Greci, e che nel loro idioma chiamano *anthologion*, che in latino significa *florilegium*, ed in francese *florilège*, ossia fioretti dei santi, perché realmente contiene gli ufficj dei santi, che nella chiesa greca sono principalmente nominati. Antonio Arcudio ha dato alla luce in Roma nel 1598 un nuovo antologio, che è un compendio poco fedele dell'antico. Questo è quindi una specie di breviario o messale, e contiene gli ufficj quotidiani del nostro Salvatore, della Beatissima Vergine e di alcuni santi principali, con altri ufficj comuni dei profeti, degli apostoli, dei martiri, dei pontefici e confessori, secondo il rito greco. Arcudio poi viene tacciato di aver mancato alla fedeltà, perché all'uopo di accomodare il suo antologio al comodo dei preti e monaci greci, anche in viaggio, lo ha ridotto troppo in ristretto.<sup>129</sup>

Da quanto appena letto, dunque, l'*anthologion* dell'Arcudi sembrerebbe un compendio – molto stringato e poco fedele – di un antico libro liturgico del rituale greco, contenente le vicende dei principali santi della chiesa greca. Ma di che libro si parla?

Come ha osservato Stefano Parenti, l'unico possibile referente per il quale abbia senso utilizzare l'aggettivo *neon* resta in realtà l'*editio princeps* dell'*anthologion*, pubblicata nel 1578 dal tipografo Francesco Zanetti a Venezia, ma mai evocata nella documentazione superstita.<sup>130</sup> A parte il titolo, le due edizioni hanno però ben poco in comune: la *princeps* dell'*anthologion*, infatti, consiste in una vera e propria raccolta – un'antologia con l'innografia per le principali feste dell'anno liturgico – e non in un breviario greco. Pare si tratti di qualcosa di sostanzialmente diverso, piuttosto che di qualcosa di rinnovato. Dalla metà del XII secolo, tuttavia, era iniziata in Terra d'Otranto la produzione di alcuni compendi: libri, cioè, destinati al culto sacro, piuttosto che alla lettura privata, nei quali, in uno o due volumi, si raccoglieva l'innografia per le principali feste e memorie dell'anno liturgico, esattamente come la *princeps* sopra menzionata. Questi testi – in epoca più tarda e fuori dall'Italia meridionale – presero il nome proprio di *anthologion*,<sup>131</sup> ed è proprio in questa accezione, nei confronti cioè dell'intera tipologia testuale ed editoriale, che l'*anthologion* di Antonio Arcudi risultava «davvero *nuovo*».<sup>132</sup>

Chiarito dunque il referente specifico individuato dal Tommaseo, non ci si può esimere dal chiedersi se la predisposizione dei "fioretti" ad accogliere le vite dei santi

---

<sup>129</sup> J.J. GIRAUD-C.-L. RICHARD, *Biblioteca sacra ovvero Dizionario universale delle scienze ecclesiastiche che comprende la storia della religione, della sua istituzione e de' suoi dogmi*, 21 voll., Milano, Fanfani, s.v. *antologio*.

<sup>130</sup> S. PARENTI, *Il Néon Avθολόγιον*, cit., p. 57.

<sup>131</sup> S. PARENTI, *Tipologia dei libri liturgici greci del Salento*, cit., p. 89.

<sup>132</sup> S. PARENTI, *Il Néon Avθολόγιον*, cit., p. 58.

non abbia preso forma proprio a partire dalla tipologia testuale dell'*anthologion* greco: la caratteristica sembra d'altronde essere presente *in nuce* a entrambe le forme. Rispondere è tuttavia arduo e i fattori da considerare appaiono molteplici. Da un punto di vista cronologico, come visto sopra, gli *anthologia* cominciano a fare la loro comparsa più o meno intorno alla metà del XII secolo, mentre il primo caso di collegamento tra il termine “fioretti” ed un testo dai contenuti agiografici risale ai già menzionati *Fioretti di San Francesco*, e dunque al ventennio compreso tra il 1370 ed il 1390. Questi ultimi, tuttavia, sono stati scoperti essere un volgarizzamento (parziale) degli anonimi (ma verosimilmente di Ugolino da Monte) *Actus beati Francisci et sociorum eius*,<sup>133</sup> il cui incipit recita: «*Hic scripta sunt quaedam notabilia de beato Francisco et sociis eius et quidam actus eorumdem mirabiles, [...] quae etiam sunt valde utilia et devota*». Come si vede, nessuna menzione alla semantica del fiore – che essendo innovazione del volgarizzamento è dunque posteriore – ma una descrizione del contenuto dell'opera molto indicativo: «*scripta notabilia, utilia et devota*», e «*actus mirabiles*», ossia il canovaccio della letteratura fioretistica di lì in avanti.

Analizzando il corrispettivo passo volgarizzato dei *Fioretti di San Francesco*, inoltre, pare possibile identificare con precisione il sintagma reso in italiano antico con il termine “fioretti”:<sup>134</sup> considerando infatti gli *actus mirabiles* come dei miracoli, e interpretando una resa della coppia *utilia et devota* con ‘esempi devoti’, i “fioretti” finirebbero per corrispondere proprio agli *scripta notabilia*, qualcosa di estremamente affine all'accezione di ‘estratti esemplari e memorabili’ individuata in precedenza.<sup>135</sup> Si veda a tal proposito la seguente tabella:

<i>Hic sunt</i>	In questo libro si contengono
<i>quaedam notabilia scripta</i>	certi fioretti
<i>et quidam actus mirabiles</i>	miracoli
<i>quae etiam sunt valde utilia et devota</i>	ed esempi devoti
<i>de beato Francisco et sociis eius</i>	del glorioso poverello di Cristo messer santo Francesco e d'alquanti suoi compagni

Tab.13

<sup>133</sup> Cfr. S. BATTAGLIA, s.v. *Fioretti di San Francesco*, in *Enciclopedia italiana*, cit., XV 1932. La datazione degli *Actus* è dubbia.

<sup>134</sup> «In questo libro si contengono certi fioretti, miracoli ed esempi devoti del glorioso poverello di Cristo messer santo Francesco e d'alquanti suoi santi compagni» (*I Fioretti di San Francesco*, cit., p. 59).

<sup>135</sup> La traduzione di *utilia* potrebbe creare qualche problema, ma a una lettura come quella proposta a testo sembra autorizzare anche la disposizione degli elementi all'interno della frase.

Occorre quindi evidenziare che “fioretti”, in questo determinato frangente, non sembra valere ‘struttura macrotestuale dal contenuto agiografico’ – ossia il significato espresso da “*anthologion*” e condiviso, secondo l’ipotesi avanzata da Giraud e Richard nella *Biblioteca Sacra*, anche dai «fioretti dei santi» –, bensì proprio ‘passi scelti dal contenuto fortemente memorabile’. Una semantica, cioè, espressa anche da “fiore”, pur mancando questo di una connotazione specificamente religiosa.

Per quanto riguarda “florilegio”, invece, va ricordato che pur avendo Tommaseo accostato il termine specificamente alla letteratura di devozione, la parola fu utilizzata nell’Ottocento come titolo di pubblicazioni dall’eterogeneità straordinaria. Il che, pur non costituendo una prova decisiva, pare indizio sufficiente per avvicinare il termine – nella sua circolazione italiana – alla semantica di “antologia” piuttosto che a quella di “antologio”, così invece strettamente settoriale.

Dopo questa lunga ma utile divagazione, è possibile recuperare uno stralcio della voce “florilegio” del Tommaseo-Bellini per discutere ancora qualche passaggio. Nel commento alla prima citazione, infatti, «quanto facile si renda per via degl’Indici, de’ Florilegii e delle Poliantee, il far di sapere una ipocrita dimostranza», si legge:

*Le Poliantee*, Repertorii a uso di chi vuol profittare degli altrui concetti o locuz. Il *Florilegio* non porta da sé quest’idea. [...] Meno inusit. oggidì *Florilegio* che *Poliantea*; è più allettante la promessa; giacchè quest’altro non dice se non Fiori molti, eletti o no. – *Antologia*, segnatam. di libri scolastici, e ha reso più com. questo nome in It. il Giornale fondato da uomo d’orig. svizzera.

Il breve commento trasmette quattro informazioni, tutte molto interessanti e di seguito elencate e distese:

- 1) Il “florilegio” è qualcosa di diverso dalla “poliantea”, ossia qualcosa di diverso da un mero repertorio di locuzioni e concetti altrui cui ciascuno può attingere per i propri scopi.
- 2) Il “florilegio”, morfologicamente marcato dal verbo *leggere*, non è una semplice raccolta di fiori, come la “poliantea”, ma una selezione di essi, un’elezione. In quanto tale, il termine è accostabile ad “antologia”, della cui base etimologica è effettivamente calco.
- 3) Pare ci sia, per Tommaseo, un rapporto tra la diffusione della forma “antologia” e la fondazione dell’omonimo periodico fondato da Vieusseux.
- 4) Tommaseo segnala una particolare restrizione d’uso del termine “antologia”, che viene associato a una tipologia specifica di strutture macrotestuali: quelle a uso didattico di ambito scolastico.

Mentre i primi due punti aggiungono poco a quanto già noto,<sup>136</sup> il terzo e il quarto permettono di anettere ancora qualche tassello alla storia della diffusione della parola “antologia” nel lessico italiano. Stando a quanto evidenziato sinora, infatti, e considerando il contenuto delle voci “florilegio” e “antologia” presenti nel Tommaseo-Bellini, è possibile ipotizzare la seguente cronologia: in un primo momento, a partire dall’ultimo quarto del secolo XVII, il termine venne utilizzato per designare specificamente l’*Antologia Palatina*,<sup>137</sup> successivamente, nel Settecento, fu adottato in maniera limitata e sporadica, comparando ciononostante nell’ultimo trentennio del secolo anche nel titolo di una rivista, l’«Antologia Romana»;<sup>138</sup> infine, a partire dal 1821, data di fondazione del periodico «Antologia» ad opera del Vieusseux, la parola conobbe una nuova e decisiva circolazione, acquisendo un dominio d’uso più comune e giungendo, seppur in principio esclusivamente limitatamente all’ambito scolastico, all’accezione di ‘tratti scelti dalle opere di uno o più autori’, venendo percepita in tal senso come «meno pedantesca di *Florilegio*».<sup>139</sup>

Per tutto quanto illustrato sino a questo punto, si può concludere che “florilegio” assolve sostanzialmente alle medesime funzioni semantiche dominate da “antologia”, pur mostrando una tendenza a contenere materiale agiografico assente nel secondo termine. Tra tutti i vocaboli analizzati fin qui è quello che mostra la maggiore sinonimia con il lemma di partenza, pur manifestandosi oggi con meno frequenza e con toni talvolta differenti.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Se non in quanto documenti storici, testimonianze della presenza di una percezione effettiva, già nell’Ottocento, della differenza esistente tra le strutture macrotestuali basate sul concetto di raccolta e quelle invece fondate sul criterio della selezione.

<sup>137</sup> Cfr. *supra*, § 2.1., in partic. nn. 63-66.

<sup>138</sup> «Antologia Romana», cit.

<sup>139</sup> N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., 1.491, s.v. *antologia*.

<sup>140</sup> Un’accezione scherzosa è in S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., 6.73, s.v. *florilegio*.

### 2.2.1.5. “Spicilegio”

Questa parola, in realtà, non dovrebbe rientrare nella trattazione dei termini connessi alla semantica floreale. Pare però giusto discuterne qui, in coda a questa, in virtù di una spiccata analogia etimologica: “spicilegio” deriva infatti dal latino *spicilegium*, composto da *spica* ‘spiga’ e dal tema di *legere* ‘scegliere, raccogliere’. Si tratta della medesima trafila di *florilegium*, il quale venne modellato d’altronde, nel latino umanistico, proprio su *spicilegium*.<sup>141</sup> A considerarlo tra i sinonimi di “antologia” sono il dizionario dei sinonimi di Gabrielli, quello di De Mauro e il Devoto-Oli, questi ultimi due connotandolo come un termine non comune e di basso uso.

Si illustrano ora le voci proposte dai vocabolari dell’uso, tutte piuttosto stringate (il termine è assente nel DISC):

Garzanti	1. ( <i>non com.</i> ) raccolta di scritti scelti; antologia.
Hoepi	1. ( <i>non com.</i> ) la spigolatura del grano; 2. ( <i>lett.</i> ) raccolta di scritti scelti di uno o più autori; antologia.
NVdB	1. OB spigolatura del grano; 2. BU fig., opera miscellanea, raccolta di scritti scelti   antologia.
Treccani	1. raccolta di scritti scelti o di pagine scelte, antologia.
Devoto-Oli	1. ( <i>lett.</i> ) raccolta di scritti scelti, antologia.
Zingarelli	1. ( <i>lett.</i> ) raccolta, scelta di scritti.

Come è agevole notare, sono definizioni estremamente brevi, poco utili per una valutazione delle specifiche sfumature del termine. Ci si limita quindi a registrare, per il momento, l’accezione originale della parola, vale a dire ‘spigolatura del grano’.<sup>142</sup> A partire da questa, poi, grazie all’ausilio dei vocabolari storici, sarà possibile seguire le evoluzioni semantiche di “spicilegio” per arrivare all’accezione di ‘raccolta di scritti scelti di uno o più autori’ e dunque di ‘antologia’.

Il termine non è documentato dal TLIO, né dalle cinque Crusche (la quinta terminò alla voce “ozono”, dunque prima che il lemma potesse essere trattato); tuttavia, grazie al progetto “Quinta Crusca virtuale”, è attualmente possibile consultare in rete le schede lessicali preparatorie compilate da Cesare Donati (1826-1913), le quali raccoglievano «voci nuove da poco entrate nell’uso, non registrate dai vocabolari italiani,

---

<sup>141</sup> S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., 6.73, s.v. *florilegio*; 19.894, s.v. *spicilegio*.

<sup>142</sup> Con “spigolatura” s’intende ‘atto di raccolta delle spighe di grano rimaste sul campo dopo la mietitura’ (*Nuovo vocabolario di base*, cit., s.vv. *spigolare*, *spigolatura*).



ma da giornali, periodici o riviste dell'epoca, da testi non appartenenti alla tradizione letteraria classica o addirittura dall'uso vivo».<sup>143</sup> Una di queste schede venne predisposta proprio per la parola “spicilegio”, e recava su di sé la seguente definizione: «Titolo che si dà ad alcuni libri ne' quali si fa raccolta di cose letterarie, artistiche e scientifiche».<sup>144</sup> Nessuna menzione quindi per il significato proprio del termine, ma una documentazione diretta di quello traslato.

Nel Tommaseo-Bellini, invece, le accezioni erano presenti entrambe:

Tommaseo T. didascalico. Voce che viene dallo Spigolare, e che figuratam. significa Raccolta di  
[2.842] cose da altri omesse, ed è propriamente Titolo e Frontispizio di varii libri di raccolte. *Spicilegium*, in Varr. Spigolatura.

*Tass. Lett. Poet.* La quarta perfezione di un titolo è che sia o del tutto, o in parte occulto, massime se è poetico; della qual maniera sono questi: selve, dialoghi, spicilegii, varie lezioni...

Ciò che innanzitutto balza all'occhio è l'utilizzo dell'aggettivo “didascalico” per qualificare il termine. Tommaseo è però eccessivamente sintetico nel frangente, non chiarendo adeguatamente il significato della precisazione: forse la parola “spicilegio” veniva intesa come legata al campo dell'istruzione? L'ipotesi potrebbe apparire plausibile, considerando anche il caso particolare di Lucio Giovanni Scoppa, maestro di scuola e autore di uno *Spicilegium*, un glossario latino-volgare pensato proprio ad uso didattico.<sup>145</sup> Confrontando la voce del Tommaseo-Bellini e la sintetica stringa testuale annotata da Donati, è inoltre possibile notare una variazione sensibile nell'estensione del significato di ‘raccolta’: con “spicilegio”, infatti, secondo la voce del Tommaseo-

<sup>143</sup> URL: [www.accademiadellacrusca.it/it/scaffali-digitali/quinta-crusca-virtuale](http://www.accademiadellacrusca.it/it/scaffali-digitali/quinta-crusca-virtuale)

<sup>144</sup> URL: [www.quintacruscavirtuale.org/lemmi?l=S](http://www.quintacruscavirtuale.org/lemmi?l=S), s.v. *spicilegio*. Oltre alla definizione, nella scheda si trovano anche informazioni relative alla presenza del termine nelle fonti lessicografiche consultate da Donati. In particolare, “spicilegio” compariva nel Rigutini-Fanfani (G. RIGUTINI-P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata. Novamente compilato da Giuseppe Rigutini e accresciuto di molte voci, maniere e significati*, Firenze, Barbera, 1854), ma era assente nel Manuzzi e nel Giorgini-Broglio (G. MANUZZI, *Vocabolario della lingua italiana, già compilato dagli Accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, David Passigli e Soci, 1833-1840; E. BROGLIO-G.B. GIORGINI, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, M. Cellini e C., 1870-1897).

<sup>145</sup> Si noti, inoltre, che Scoppa, per l'attività didattica, si serviva oltre che di un glossario latino-volgare, lo *Spicilegium* appunto, anche di alcune *Collectanea*, raccolte di luoghi latini pienamente assimilabili alla forma antologica propriamente intesa. Per un profilo dell'autore cfr.: N. BARONE, *Lucio Giovanni Scoppa grammatico napoletano del secolo XVI*, in «Archivio storico per le province napoletane», XVIII 1893, pp. 92-103; S. VALERIO, *Grammatica, lessico e filologia nell'opera di Lucio Giovanni Scoppa*, in *Lessicografia a Napoli nel Cinquecento. Lucio Giovanni Scoppa*, a cura di D. DEFILIPPIS-S. VALERIO, Bari, Adriatica, 2007, pp. 3-100. Sullo *Spicilegium*, si veda invece da ultimo (con relativi rinvii bibliografici): F. MONTUORI, *Le origini della lessicografia napoletana: la prima edizione dello 'Spicilegium' di Lucio Giovanni Scoppa*, in *Le parole del dialetto. Per una storia della lessicografia napoletana*, a cura di N. DE BLASI-F. MONTUORI, Firenze, Cesati, 2017, pp. 93-137.

Bellini, era da intendere un volume che raccogliesse non una produzione indistinta – letteraria, artistica o scientifica che fosse, come scritto da Donati – ma specificamente le «cose da altri omesse». Il dominio d'uso, cioè, pareva essere percepito come molto più ristretto e perspicuamente pertinente all'atto di spigolare ciò che fosse rimasto sul terreno incolto: spighe, alla lettera, e contenuti testuali fuor di metafora.

Inoltre, vale la pena di puntualizzare come anche in questa voce venisse ribadito il particolare valore che la parola, adottata come titolo e frontespizio di varie raccolte, assumeva in un preciso contesto paratestuale. Di particolare interesse, in tal senso, la citazione tassiana proposta, nella quale “spicilegio” viene definito adatto a svolgere la funzione di titolo in quanto «poetico» e «del tutto, o in parte, occulto».

Un quadro più ampio è stato poi offerto dal GDLI, nel quale tutto quanto detto sinora è stato integrato e documentato con un buon numero di citazioni:

Battaglia Letter. Spigolatura del grano.

[6.7]

*Fr. Colonna*, 3-275: Né il pittore Apelle dill'amoroso dono che gli fece il Magno Alexandro né tanto accettissimo è il spicilegio alla flava Cerere, quanto io di havere allato me la mia diva Polia.

**Figur.** Ricerca o raccolta di notizie erudite o peregrine, anche in quanto sfuggite a un autore; serie di precisazioni o di critiche a un'opera per rilevarne le omissioni, le incongruenze o gli errori anche in particolari minuti.

*Benvoglianti* [in *Muratori*, CXIV-6-202]: Ho gran piacere che nell'inscrizioni raccolte dal Tolomei vi sia da fare qualche spicilegio. *Muratori*, CXIV-4-85: Il Vedriani ha stampato un libro de' dottori modenesi, ma egli ha lasciato un buon spicilegio a me, che ho determinato di far maggiore diligenza anche in questa impresa. *Lanzi*, I-216: Ultimamente in Siena, pur con note e correzioni del padre della Valle, vi rimane non tanto uno spicilegio, quanto una messe di emendazioni nomenclatorie e cronologiche. *Gioberti*, I-IV-465: L'articolo dei piati e dei testamenti... è uno di quelli in cui la curiosità è più difficile a soddisfare soprattutto a chi è lontano dai luoghi in cui regnate. Tuttavia quel piccolo spicilegio che ho potuto fare basta al mio proposito.

– Opera miscellanea di erudizione minuta; rubrica di osservazioni varie, per lo più critiche e pungenti (anche come titolo).

*Bruno*, 3-216: È un Giove che, da l'alta specula, remira e considera la vita degli altri uomini suggesta a tanti errori, calamitadi, miserie, fatiche inutili. Solo lui è felice, lui solo vive vita celeste, quando contempla la sua divinità nel specchio d'un spicilegio, un dizionario, un calepino, un lessico, un cornucopia, un nizzolio. *Bartolucci*, 2-4-63: Se sarò condotto a tanta gloria per l'ausilio della ciarabottana, fo voto alle Muse di Parnaso di aggiungere il suo latino vocabulo alli specilegi di Scopa. *Targioni Tozzetti*, 12-7-83: Baldassar e Michel Campi nel loro “Spicilegio botanico”, oltre a molte rare piante del territorio lucchese, descrivono anche i seguenti corpi naturali del genere animale e fossile. *Papini*, II-568: La rubrica s'intitola “Sciocchezzaio e spicilegio”, e in alcuni di quei frammenti noi volevamo mettere in evidenza il particolare stile (pretensioso, bisticcioso ecc.) di cui si compiace il celebre accademico pontaniano.

– Antologia.

*Berchet*, 427: Limitando ad un breve spicilegio il mio lavoro, senz'altra intenzione che quella di ordinare insieme come un mazzolino di tutti bei fiori novelli da ricreare Pocchio e non di comporre a modo de' botanici un erbaio da servire alla storia, io non potevo tenere gran conto del famoso “Romancero general”.

– Elenco.

T. Gar, CXXII-140: Spero di potervi mandare tra breve tempo qualche altro spicilegio di voci e locuzioni italiane. Faldella, I-2-123: Ammanni [Cairoli] uno spicilegio di tutte le crisi extra-parlamentarissime forniteci dalla storia della Destra.

– Per estens. Rassegna casuale di opere d'arte.

G.C. Argan [«L'Unità», 11-XI-1982], 1: La mostra vaticana in America non è neppure un'antologia ma un vano spicilegio.

Come si vede, il Battaglia formalizza quella che si potrebbe definire la “spigolatura letteraria”, vale a dire la ‘ricerca o raccolta di notizie erudite o peregrine, anche in quanto sfuggite a un autore’ oppure la ‘serie di precisazioni o di critiche a un’opera per rilevarne le omissioni, le incongruenze o gli errori anche in particolari minuti’. Si tratta, cioè, o quantomeno si trattava nella sua prima accezione traslata, di una pratica volta sostanzialmente al recupero del tralasciato, alla ricerca dell’omesso, quasi feticista nel perseguimento della minuzia. Tale precisa sfumatura, tuttavia, non sembra ravvisabile alla lettura delle altre definizioni, che anzi paiono mettere insieme significati semanticamente ben distinti, caratterizzando lo “spicilegio” come una forma testuale contemporaneamente selettiva e non. Nel secondo senso appare particolarmente indicativa l’ultima citazione, tratta dal quotidiano politico «L’Unità», nella quale “spicilegio”, connotato persino dall’aggettivo “vano”, viene contrapposto proprio ad “antologia” in virtù di una presunta assenza di selettività del primo termine. E d’altronde anche l’accezione di ‘elenco’ sembra in qualche modo iscriversi in questa scia: se per lo «spicilegio di voci e locuzioni italiane» è ancora possibile ammettere un processo di cernita, lo «spicilegio di *tutte* [corsivo mio] le crisi» è per sua stessa natura onnicomprensivo, e dunque non selettivo.

Questa mancanza di filtri pare inoltre trasparire anche da altre citazioni, come ad esempio quella tratta dai *Dialoghi* di Giordano Bruno, proposta per l’accezione ‘opera miscelanea di erudizione minuta; rubrica di osservazioni varie, per lo più critiche e pungenti’. Il termine compare infatti all’inizio di un lungo elenco: «d’un spicilegio, un dizionario, un calepino, un lessico, un cornucopia, un nizzolio».<sup>146</sup> In questo caso, gli strumenti elencati sembrano caratterizzarsi per la non-parzialità del loro contenuto: vocabolari e lessici, infatti, salvo restrizioni in ogni caso segnalate, documentano l’in-

---

<sup>146</sup> “Calepino” sta per Ambrogio Calepio, umanista quattrocentesco ed autore di un dizionario latino pubblicato nel 1502. Il suo nome ha acquisito, per antonomasia, il valore comune di ‘voluminoso vocabolario’. Il referente alle spalle di “nizzolio” è invece Mario Nizzoli, autore del *Thesaurus ciceronianus*, opera nella quale si analizzavano le strutture lessicali, grammaticali e retoriche dei testi di Cicerone (cfr. M. PALUMBO, s.v. *Nizzoli Mario*, in DBI, 78 2013; G.G. SOLDI RONDININI-T. DE MAURO, s.v. *Calepio, Ambrogio, detto il Calepino*, in DBI, 16 1973).

tero repertorio di una lingua e non una scelta più o meno ampia di parole. E la cornucopia, poi, è letteralmente simbolo di abbondanza, il che sembra stonare con l'immagine della spigolatura precedentemente descritta.

Sembra insomma che il termine sia stato impiegato e interpretato nella storia in maniera considerevolmente differenziata, un'impressione confermata anche dal controllo sui testi: si va infatti dal trattato botanico di Baldassarre e Michele Campi, quasi un'antologia nel senso etimologico del termine, alla struttura prescrittiva e manualistica dello *Spicilegio d'agricoltura pratica* di Paolo Mazza Carcani; dall'integrazione a raccolte già pubblicate, come nel caso dello *Spicilegio epigrafico modenese* – il cui frontespizio recita: «supplimento alle sillogi epigrafiche cavedoniane» –, alla effettiva spigolatura di rarità, fondante ad esempio nello *Spicilegio numismatico* di Celestino Cavedoni o nello *Spicilegio vaticano*.<sup>147</sup>

Per questa ragione, e considerando l'uso del termine talvolta estraneo ai meccanismi di selezione tipici della forma antologica, il rapporto di sinonimia tra “spicilegio” e “antologia” non potrà essere considerato totale. Il primo, infatti, pur tenendo presente la generica accezione di ‘raccolta’ per la quale sembrerebbe possibile parlare di iperonimia rispetto ad “antologia”, ne appare invece più propriamente un iponimo, soprattutto nella sua accezione di ‘selezione di rarità ed omissioni’, che è poi quella propria del termine.

---

<sup>147</sup> A testo sono citati i seguenti testi: P. BORTOLOTTI, *Spicilegio epigrafico modenese, o sia Supplemento alle sillogi epigrafiche cavedoniane*, Modena, dalla Società tipografica, 1875; B. CAMPI-M. CAMPI, *Spicilegio botanico dialogo di Baldasar, e Michele Campi di Lucca, nel quale si manifesta lo sconosciuto cinnamomo delli antichi, si mettono in chiaro altri semplici di oscura notitia, et alcuni del tutto nuovi alla luce si espongono*, Lucca, per Francesco Marescandoli, 1654; I. CARINI-G. PALMIERI, *Spicilegio vaticano di documenti inediti e rari, estratti dagli archivi e dalla Biblioteca della Sede apostolica per cura di alcuni degli addetti ai medesimi*, Roma, Loescher, 1890; C. CAVEDONI, *Spicilegio numismatico, o sia Osservazioni sopra le monete antiche di città popoli e re*, Modena, Soliani, 1838; P. MAZZA CARCANI, *Spicilegio d'agricoltura pratica secondo Columella, o sia discorsi su l'agricoltura di Paolo Mazza Carcani prete e dott. di S. T.*, Milano, nella Stamperia di Giuseppe Marelli, 1789.

## 2.2.2. Composti (in)digesti

Una volta presentati i sinonimi (o supposti tali) di “antologia” riconducibili alla semantica floreale, è possibile passare a una seconda tipologia di parole, seppur non ben definita come la prima: quella, cioè, utilizzate per indicare strutture macrotestuali caratterizzate dall’esistenza di un rapporto di tipo particolare tra i propri contenuti (oscillabile da una relazione di coesione sostanzialmente nulla ad una di tipo totale). Seguendo questa direzione, l’analisi comincerà da “zibaldone”.

### 2.2.2.1. “Zibaldone”

La sinonimia tra “antologia” e “zibaldone” è proposta soltanto nel *Dizionario dei sinonimi e dei contrari* di Gabrielli e in quello della Zanichelli. Prima di addentrarsi nel discorso sarà opportuno mostrare le definizioni proposte dai vari vocabolari dell’uso:

Garzanti	<ol style="list-style-type: none"><li>1. libro, quaderno in cui si annotano senza ordine appunti, notizie, pensieri;</li><li>2. (<i>spregh.</i>) scritto o discorso disordinato, fatto di idee, pensieri eterogenei;</li><li>3. non com., mescolanza di cose diverse; mucchio confuso di persone;</li><li>4. (<i>ant.</i>) cibo preparato con molti ingredienti.</li></ol>
Hoeppli	<ol style="list-style-type: none"><li>1. (raro) vivanda composta di molti e vari ingredienti;</li><li>2. fig., miscuglio di cose o persone diverse, alla rinfusa    quaderno di appunti, miscellanea di notizie, scritti, memorie, pensieri annotati di volta in volta, senza ordine e sistema;</li><li>3. fig., (<i>spregh.</i>) scritto, discorso confuso, in cui si mescolano idee e spunti desunti da altri.</li></ol>
NVdB	<ol style="list-style-type: none"><li>1. OB vivanda composta di molti ingredienti  estens., mescolanza di cose diverse  estens., insieme confuso di persone;</li><li>2. CO quaderno in cui si annotano senza ordine appunti, notizie, pensieri;</li><li>3. CO (<i>spregh.</i>) scritto, discorso od opera artistica, composto da elementi tra loro eterogenei e incoerenti;</li><li>4. TS (<i>st. teatr.</i>) nella commedia dell’arte, l’insieme delle trame, di uno o più autori, che costituiva il repertorio di una compagnia.</li></ol>
DISC	<ol style="list-style-type: none"><li>1. scritto in cui vengono via via annotati riflessioni, pensieri, notizie varie.</li></ol>
Treccani	<ol style="list-style-type: none"><li>1. (<i>ant.</i>) vivanda composta di molti e svariati ingredienti  estens., mescolanza di cose diverse; mucchio confuso di persone;</li><li>2. scartafaccio in cui si annotano, senza ordine e man mano che capitano, notizie, appunti, riflessioni, estratti di letture, schemi, abbozzi, ecc.;</li><li>3. nella commedia dell’arte, l’insieme di «scenari» di uno o più autori che costituiva il repertorio di una compagnia;</li></ol>

- |                |  |
|----------------|--|
|                | 4. estens., ( <i>spregh.</i> ) scritto, discorso, opera privi di unità, di coerenza e di ordine, composti di elementi eterogenei.  |
| Devoto-<br>Oli | 1. ( <i>ant.</i> ) vivanda composta di molti e svariati ingredienti;<br>2. estens. mescolanza di cose o persone diverse;<br>3. quaderno di appunti e abbozzi annotati senz'ordine;<br>4. ( <i>spregh.</i> ) di scritti o discorsi e anche di composizioni musicali senza un filo conduttore ben preciso, in cui si mescolano idee o temi musicali eterogenei, per lo più desunti da altri. |
| Zingarelli     | 1. ( <i>ant.</i> ) intruglio;<br>2. estens., ( <i>lett.</i> ) mescolanza confusa di elementi eterogenei;<br>3. quaderno, scartafaccio con una miscellanea di memorie, riflessioni, appunti, notizie, abbozzi;<br>4. estens., ( <i>spregh.</i> ) serie disordinata e incoerente.  |

Tutti i vocabolari, ad eccezione del Garzanti, iniziano la voce partendo dall'accezione di 'vivanda composta con molti intrugli', quasi a volerne documentare l'evoluzione semantica a partire da quel significato.<sup>148</sup> In realtà tale accezione è documentata soltanto a partire dal XVI secolo,<sup>149</sup> mentre le prime attestazioni del termine sembrerebbero favorire un'antiorità del significato di 'miscellanea di scritti, appunti'.<sup>150</sup>

La storia della parola, in ogni caso, conobbe un punto di svolta decisivo nel 1827, quando Giacomo Leopardi decise di convertire il titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura di Giacomo Leopardi*, che provvisoriamente sormontava l'indice delle prime cento pagine del suo diario, nel più memorabile *Zibaldone di pensieri*.<sup>151</sup> Da quel momento in poi, o a voler essere più precisi dal momento della pubblicazione dell'opera, l'accezione di 'quaderno, scartafaccio di appunti e abbozzi annotati senz'ordine e man mano che capitano' divenne infatti quella dominante e d'uso comune.<sup>152</sup> Come ha ben sottolineato Luca Serianni, d'altronde, «importa stabilire non solo quando, ma anche dove una parola abbia la sua prima attestazione. Se questa è rintracciabile in un testo

<sup>148</sup> Anche il DISC non parte dall'accezione relativa alla vivanda descritta, ma nel caso specifico questa è del tutto assente.

<sup>149</sup> Nelle *Rime burlesche* di Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca (Firenze, 1503-1584).

<sup>150</sup> È la tesi sostenuta anche in T.W. ELWERT, *L'etimologia della parola italiana 'zibaldone'*, in «Paideia», X 1955, pp. 303-307 (poi in ID., *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958, pp. 63-70). Secondo lo studioso, "zibaldone" andrebbe ricondotto sul piano etimologico a *Cibaldone*, nome dell'ignoto medico veneziano (forse raccorciato da (*Ar*)*cibaldo* o (*Pren*)*cibaldo* con il suffisso accrescitivo *-one*), che nell'ultimo quarto del secolo XV ridusse in versi italiani il terzo libro dell'*Almansore* del medico arabo Rhazes, un trattato d'igiene contenente consigli per la scelta dei cibi (M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., s.v. *zibaldone*).

<sup>151</sup> G. TELLINI, *Leopardi*, Roma, Salerno editrice, 2001, p. 128. L'opera fu pubblicata per la prima volta in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura di Giacomo Leopardi*, 7 voll., Firenze, Le Monnier, 1898-1900.

<sup>152</sup> Come testimoniano d'altronde i vocabolari stessi, non connotandola con nessuna etichetta.

che abbia avuto larga diffusione [...], possiamo essere ragionevolmente sicuri che a quella prima attestazione abbia fatto séguito una circolazione più o meno larga nella comunità dei parlanti; possiamo dunque, per rifarci a un'immagine del Migliorini, dire di aver ritrovato l'atto di nascita di quella parola». <sup>153</sup> Il discorso di Serianni, in questo frangente, è relativo alla prima attestazione di una parola, ma il senso pare accostabile anche alla fortuna di una particolare accezione, specie se presente nel titolo dell'opera di un autore riconosciuto tra i più grandi della storia letteraria mondiale.

“Zibaldone” non è difatti neologismo leopardiano, ma conosce grazie al prestigio del poeta recanatese una seconda nascita, sviluppando a partire dal caso specifico l'accezione oggi universalmente condivisa. I vocabolari storici, in tal senso, permettendo di misurare la progressiva evoluzione del termine nella storia, costituiscono un importante strumento di conferma. Il *Vocabolario* della Crusca, infatti, registra la parola a partire dalla seconda edizione con la stringatissima definizione di ‘mescuglio’, rimandando per quella e per la terza impressione al latino *miscellanea*, e poi per la quarta al latino *adversaria*; <sup>154</sup> nel Tommaseo-Bellini la parola conosce un primo approfondimento, ma il significato di ‘diario o quaderno di appunti annotati senz'ordine’ è ancora assente. <sup>155</sup>

Tommaseo      Mescolanza confusa di cose diverse.

[4.1940]      *Fag. Rim.* Pare il mio piatto un zibaldone o pozza, / di variati intingoli composta. *Crudel. Rim.* 96. È un zibaldone, Ma ognun cerca di gustarne.

<sup>153</sup> L. SERIANNI, *ILLEI e la lessicografia italiana*, in *Riflessioni sulla lessicografia*. Atti dell'incontro organizzato in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* a Max Pfister, Lecce 7 ottobre 1991, a cura di R. COLUCCIA, Galatina, Congedo, 1992, p. 27. Il riferimento interno è a B. MIGLIORINI, *L'atto di nascita dei vocaboli*, in «Lingua nostra», VI 1944-45, pp. 6-10.

<sup>154</sup> Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, seconda impressione, cit., p. 249; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, terza impressione, cit., 3.1827; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quarta impressione, cit., 5.359. Si noti che il sostantivo neutro latino MISCELLĀNĒA, oltre a valere ‘scritto su argomenti vari’, ha come primo significato proprio ‘pasticcio di vari ingredienti, dieta dei gladiatori’, che potrebbe rappresentare l'anello di congiunzione individuato dagli Accademici tra il termine latino e ‘zibaldone’. Per quanto invece riguarda il sostantivo neutro ADVERSĀRIĀ, è da registrare la coincidenza di significato con quello che sarà ooi più comunemente noto come zibaldone, ovvero ‘quaderno di appunti che sta sempre sotto gli occhi, scartafaccio’ (vd. E. BIANCHI-R. BIANCHI-O. LELLI, *Dizionario illustrato della lingua latina*, cit., s.vv. *adversarius*, *miscellanĕus*). Appare quindi del tutto singolare la stringatezza delle definizioni delle varie impressioni del Vocabolario, che si limitarono ad indicare genericamente ‘mescuglio’ come unico significato di “zibaldone”, nonostante i rinvii al latino chiamassero in causa referenti tra loro piuttosto differenti.

<sup>155</sup> Si noti che il volume contenente la voce fu stampato nel 1879: a quell'altezza cronologica la commissione presieduta da Giosuè Carducci non aveva ancora pubblicato lo *Zibaldone* leopardiano.

Raccolta di varie cose tratte da uno o più libri, e poste insieme o legate in un volume alla rinfusa.<sup>156</sup>

*Varch. Stor. proem.* Fui costretto... rivolgere non pochi, parte zibaldoni, che così gli chiamano, e parte scartabegli e scartafacci di diverse persone.

Nel GDLI, invece,<sup>157</sup> la voce “zibaldone” è decisamente più estesa delle precedenti, e l’accezione principale sembra essere quella definitasi anche attraverso il testo leopardiano:

Battaglia [21.1072] Scartafaccio, brogliaccio che raccoglie in maniera per lo più disordinata o secondo un ordine strettamente personale appunti, notizie, riflessioni, abbozzi, ecc..

*Sacchetti*, 161: Lasciai il calamaio e la penna / che scrisse / insino a questo ciò che vi si disse, / che non sapea nel mio cerbacone / recando meco cotal zibaldone. *Bonfaio*, 1-64: Il zibaldone di Vostra Signoria è interno non ne dubiti, lo riporterò salvo. *F.F. Frugoni*, VI-632: Pigliati, Caronte, pigliati que’ zibaldoni, che potrai consegnarli poi a qualche diavolo tentatore, che vada nel mondo alto, perché te li venda a qualche stracciauolo. *Monti*, XII-6-275: Fra tanti scipiti esempi di Zibaldoni, di Novelle, di Cronache ecc. che il Vocabolario profonde a mano si larga, questo meritava di entrare per la gentilezza e per la leggiadria. *Nievo*, 4-115: Mai non furono registrate nel zibaldone del diavolo bestemmie più comiche, e di più buona grazia. *B. Croce*, III-9-121: Degli zibaldoni di filosofia e storia della religione di Baldassarre Labanca si dice: «Ogni studioso di teologia dovrebbe reputare bene spesa la fatica di acquistare una conoscenza della lingua italiana, non foss’altro per porsi in grado di leggere le opere del Labanca». *Pavese*, 11-I-462: Tengo uno zibaldone, rileggo la corrispondenza.

– *Zibaldone di pensieri*: titolo che G. Leopardi (1798-1837) diede al diario filosofico-letterario che tenne fra il luglio 1817 e il dicembre 1832: fu pubblicato per il centenario della nascita (1898-1900) col titolo di *Pensieri di varia filosofia e letteratura* da una commissione presieduta da G. Carducci, e riebbe il titolo originale nell’edizione a cura di F. Flora (1937-38).

*Leopardi*, II-1337: Indice del mio Zibaldone di pensieri cominciato agli undici di luglio del 1827, in Firenze. I primi numeri indicano le pagine del Zibaldone: gli altri i capoversi delle pagine.

– Repertorio di trame, scene e battute teatrali di uno o più autori costituente, in partic. a partire dalla commedia dell’arte, il canovaccio di una compagnia.

*Goldoni*, XIII-344: Chi fa delle sue scene sommario e zibaldone, / chi copia la sua parte, chi ordina e dispone.

– Spreg. Scritto eterogeneo, privo di utilità e scarso valore letterario

*Algarotti*, I-IX-156: Per libro s’intende non già uno ammassamento di cose, un zibaldone, ma un’opera che abbia ordine ed unità.

<sup>156</sup> Il DELI ha interpretato l’attestazione nel Varchi con il significato di ‘quaderno con una miscellanea di memorie, riflessioni, appunti’ (vd. M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., s.v. *zibaldone*), ma pare più congrua l’interpretazione di Tommaseo, che intende ‘raccolta di materiale tratti da diverse fonti e unito in un volume alla rinfusa’. I due concetti possono apparire simili, ma mentre il primo, richiamando «memorie, riflessioni, appunti», sembra sottintendere un contenuto personale strettamente legato all’autore dello zibaldone, l’altro appare invece una mera compilazione, un accostamento casuale, in un unico volume, di materiale rinvenuto altrove.

<sup>157</sup> E ad una distanza di tempo ragguardevole, considerando che il volume contenente la voce “zibaldone” è stato pubblicato solamente nel 2007.



Ant. Accozzaglia di elementi eterogenei, di oggetti vari; mucchio, ammasso, coacervo.

*Pataffio*, 5: Alzando i mazzi feci zibaldone / alle peggior del sacco, e rovistando / alla cavalleresca scatuozzone.

– Miscuglio di sostanze, di ingredienti vari che costituisce una bevanda o una vivanda; intruglio.

*Grazzini*, 612: Certi gli voglion [i pesceduovi] ben bene incaciati, / e toglion pare e fanno un zibaldone, / e questi son da monache e da frati. *Magalotti*, 26-109: Apparecchiano... un piatto d'arance forti o al più di mezzo sapore, del sugo delle quali spremuto nell'ela e nel vin di Reno, insieme con del zucchero fino, si fa uno strano zibaldone.

Da un'analisi di tutti i significati, ad ogni modo, è facile comprendere che il nucleo semantico comune a tutte le accezioni, odierne e antiche, si trovi nell'eterogeneità. A una rapida rilettura delle definizioni dei vocabolari dell'uso, difatti, è possibile scorgere elementi in tal senso decisivi quali «mescolanza di cose diverse», «molti e svariati ingredienti», «elementi eterogenei». Ma c'è di più: affinché si parli di “zibaldone”, infatti, non è sufficiente trovarsi di fronte a un composto indigesto di manzoniana memoria, ma è necessario che al tratto della diversità si aggiunga anche quello della confusione: si parla infatti di appunti annotati «senz'ordine», di cose mescolate «alla rinfusa», di pensieri trascritti «senza ordine e sistema»; addirittura il termine dispone di un'accezione prettamente dispregiativa, utilizzata per indicare una «serie disordinata e incoerente», scritti o discorsi «senza un filo conduttore ben preciso», un «discorso confuso in cui si mescolano spunti presi da altri».

Sul piano semantico, quindi, la situazione di “zibaldone” appare molto differente da quella di “antologia”: se infatti una delle caratteristiche principali della forma antologica è proprio la selezione, questa sembra invece cosa piuttosto aliena al concetto di “zibaldone”, che pare anzi trovare la propria specificità nell'assemblaggio di materiale «alla rinfusa», e dunque nell'assenza di un criterio selettivo. Il supposto rapporto di sinonimia tra i due termini sembra di conseguenza improprio.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Va tuttavia segnalato un potenziale avvicinamento di “zibaldone” al concetto di struttura testuale organizzata, e in particolare a quello di “canzoniere” (inteso come ‘raccolta di componimenti lirici di un solo autore, legati da un filo conduttore’), specie in relazione a contenuti dialettali. Si vedano, come esempi: E. MASCELLANI, *Zibaldone. Poesie in dialetto bolognese*, Bologna, Ponte nuovo, 1982; A. CONVERSANO, *Zibaldone. Poesie e parole in vernacolo*, Fasano, Grafischena, 1988; U. LO BOSCO, *Zibaldone di poesie*, Salerno, Società e cultura, 2000; L. CENTRA, *Zibaldone poetico. “Liriche d'amore crepuscolari e romanesche”*, Frosinone, Accademia Internazionale Artistica Nord Sud, 2014. Usi del termine ancora legati al dialetto ma più vicini al significato comune di “zibaldone” in: P. VELATI, *Da Burbanè. Zibaldone di Borgomanero. Glossario del dialetto, memorie e poesie dal nos pajsu*, Borgomanero, Grafiche Vecchi, 2010; ID., *Da Burbanè. Zibaldone due. Storia, dialetto, leggende, tradizioni, personaggi, documenti, curiosità, istituzioni, ricordi, teatro*, Borgomanero, Les Visionnaires, 2016.

### 2.2.2.2. “Centone”

Così come “zibaldone”, anche “centone” appartiene a quella famiglia di termini accostati a “antologia” in virtù di una predisposizione all’eterogeneità del contenuto. In questo caso, ad avanzare l’ipotesi di un rapporto sinonimico tra “centone” e “antologia” sono tre dizionari dei sinonimi e contrari: il solito Gabrielli, il Treccani e lo Zanichelli, pur facendo gli ultimi due attenzione a segnalare che “centone” conserva un proprio significato ben marcato.

Per procedere nella discussione si illustrano ora le definizioni proposte dai vocabolari dell’uso:<sup>159</sup>

- |          |  |
|----------|--|
| Garzanti | <ol style="list-style-type: none"><li>1. componimento letterario formato accozzando singoli versi di autori famosi; fu in uso soprattutto nella tarda latinità   scritto, discorso privo di originalità e unità;</li><li>2. (<i>mus.</i>) canto gregoriano formato da brevi incisi di varia provenienza   opera composta di brani provenienti da altre opere, in voga nel secolo XVIII;</li><li>3. (<i>ant.</i>) veste o coperta fatta con diversi ritagli cuciti insieme; schiavina.</li></ol>  |
| Hoeppli  | <ol style="list-style-type: none"><li>1. componimento in prosa o in poesia risultante dalla combinazione di brani, frasi, versi o emistichi di un autore famoso, che assumono un senso diverso dall’originale    componimento letterario formato di brani di diversi autori;</li><li>2. estens., (<i>sprege.</i>) opera letteraria o musicale priva di originalità e coerenza    discorso, scritto privo di originalità;</li><li>3. (<i>st.</i>) nel Medioevo, raccolta di inni e canti di uso liturgico    pezzo musicale composto di brani scelti da varie opere di uno stesso autore o di più autori;</li><li>4. (<i>ant.</i>) rozzo panno formato di ritagli di stoffa cuciti insieme    veste composta di pezzi di tessuto diverso.</li></ol>           |
| NVdB     | <ol style="list-style-type: none"><li>1. TS (<i>lett.</i>) spec. nella tarda greicità e latinità, componimento letterario derivante dalla combinazione di brani in prosa o in poesia di diversa provenienza;</li><li>2. BU estens. (<i>sprege.</i>), scritto o discorso di scarsa originalità e omogeneità;</li><li>3. TS (<i>st. mus.</i>) canto gregoriano costituito da incisi di diversa provenienza;</li><li>4. TS (<i>st. mus.</i>) opera teatrale diffusa nel Settecento, costituita da brani provenienti da opere diverse;</li><li>5. TS (<i>mus.</i>) nella musica moderna, fantasia, pasticcio;</li><li>6. TS (<i>stor.</i>) raccolta di canti liturgici;</li><li>7. OB abito o coperta fatto di vari ritagli cuciti insieme; schiavina.</li></ol> |
| DISC     | <ol style="list-style-type: none"><li>1. nella tarda latinità, componimento poetico o in prosa fatto con materiali desunti da autori diversi;</li><li>2. estens. (<i>sprege.</i>) componimento poco originale, in cui l’imitazione dei modelli è molto percepibile.</li></ol>  |

---

<sup>159</sup> Non è stata riproposta l’accezione (*bot.*) ‘centonchio’, ritenuta irrilevante ai fini della discussione.

Treccani	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. componimento, tipico della tarda letteratura greca e latina, formato dalla giustapposizione di parole, frasi, emistichi o versi di qualche famoso autore;</li> <li>2. nel medioevo, raccolta di canti o anche di formule d'intonazione, spec. di uso liturgico;</li> <li>3. nell'uso musicale moderno, sinon. di "fantasia", "pot-pourri", "quodlibet", "pasticcio";</li> <li>4. estens. (<i>spregh.</i>) componimento o discorso privo di unità e originalità, con idee, frasi, locuzioni prese o imitate qua e là da altri autori;</li> </ol>
Devoto-Oli	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. componimento risultante dalla giustapposizione di espressioni, versi, o emistichi di un autore famoso, part. coltivato nella classicità e nel Medioevo;</li> <li>2. raccolta medievale di canti liturgici;</li> <li>3. (estens., <i>spregh.</i>) componimento o discorso privo di unità o di originalità.</li> </ol>
Zingarelli	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. spec. nella tarda classicità, componimento letterario composto di brani presi da vari autori;</li> <li>2. (estens., <i>spregh.</i>) scritto, discorso privo di idee originali;</li> <li>3. composizione musicale e rapsodica formata di brani di diversi autori;</li> <li>4. (<i>ant.</i>) rozzo panno o veste confezionata con più pezze di vario colore;</li> </ol>

L'accezione di 'abito o coperta fatto di vari ritagli cuciti insieme' è quella più strettamente connessa all'etimologia del termine: "centone", difatti, proviene dal latino *centōne(m)* che valeva esattamente 'cappa o coperta fatta di ritagli ricuciti insieme'. Il termine era d'utilizzo tecnico e popolare, all'epoca di Plauto, e non ha alcun legame con il numerale cento, come invece si è solitamente portati a credere.<sup>160</sup> Proprio a partire dal referente materiale della coperta composita si sono poi probabilmente sviluppate tutte le altre accezioni, aventi con questa in comune il carattere dell'eterogeneità, ma più in particolare ancora quello del riuso.<sup>161</sup> Nel confrontare le varie definizioni, difatti, si nota che a differenza dello zibaldone (§ 2.2.2.1), una struttura *che accoglie* materiale eterogeneo, il centone si caratterizza per essere una forma che con del materiale eterogeneo *si compone*. Nell'antichità, infatti, la parola designava un testo letterario assemblato con «brani presi da vari autori»,<sup>162</sup> nel XVIII secolo un'opera teatrale «composta di brani provenienti da altre opere», nel linguaggio musicale moderno indica una «composizione formata di brani di diversi autori». Addirittura nel medioevo finì per contrassegnare le persone che assemblavano opere attingendo a brani

<sup>160</sup> Cfr. s.v. *centone*: M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 1.224; S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., 2.974.

<sup>161</sup> Sul tema cfr. W. BELARDI, *Nomi del centone nelle lingue indoeuropee*, in «Ricerche linguistiche» (dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Roma), IV 1958, pp. 29-57.

<sup>162</sup> Cfr. F. ERMINI, s.v. *Centone*, in *Enciclopedia Italiana*, cit., IX 1931.

di uno o più autori.<sup>163</sup> Il filo conduttore è sempre stato dunque quello del riciclaggio. Sul piano letterario, però, il riuso di «versi, emistichii o locuzioni d'altro autore convenientemente e ingegnosamente accomodati al proprio soggetto»,<sup>164</sup> è stato recepito nella storia come una carenza di originalità, piuttosto che come un esercizio di stile, il che ha probabilmente generato l'accezione spregiativa sviluppata dal termine:

Tommasèo Per estens. Componimento di locuzioni, e anco idee, qua e là rubacchiate da un [1.1340] autore, o da più, e mal commesse. A spiegare quest'uso fa il modo proverb. di Plauto: *Centones sarcire*, o meglio *Farcire alicui*; Cucire bugie sopra bugie, vanti sopra vanti ammontare. Qui cade anche quel di Apul. *Centunculis disparibus et male consarcinatis semiamictus*.

*Salvin. Cas. 135. Questo tanto servirsi de' versi altrui... non tanto è giocosa cosa, quanto ridicola, poichè brutto è parlare con centoni.*

Da questo punto di vista, dunque, pare molto difficile riscontrare una sinonimia con “antologia”: caratteristica del centone, infatti, è quella di essere una forma (testuale, ma non necessariamente) che si compone smembrando forme analoghe, per poi combinarne e mescolarne le porzioni testuali d'entità minore: un componimento formato con versi appartenenti ad altri componimenti, per esempio, o un canto liturgico composto da melodie appartenenti ad altri canti liturgici. Per ipotizzare una sinonimia, di conseguenza, occorrerebbe immaginare una forma antologica composta non da singoli contenuti prelevati altrove (caratteristica, questa, comune a ogni raccolta dal contenuto eterogeneo) bensì specificamente da pezzi di altre antologie, mescolate e condensate fino ad ottenere un risultato autonomo. “Centone”, insomma, sarebbe propriamente un'antologia fatta con altre antologie: si immagini, ad esempio, un'antologia poetica del Novecento italiano composta da pezzi (o sezioni) di quelle di Franco Fortini, Pier Vincenzo Mengaldo e Edoardo Sanguineti.<sup>165</sup>

A partire dal significato ristretto del termine, occorre poi tenere a mente la progressiva espansione semantica da questo sviluppata già dal medioevo: la «raccolta di canti liturgici» documentata dai vocabolari dell'uso consisteva infatti in una struttura

---

<sup>163</sup> «Acciò che non paia che al modo delli versificatori chiamati centoni io voglia troncare li versi a quel proposito ch'io voglio» (l'occorrenza, presente in un volgarizzamento trecentesco di Sant'Agostino, è segnalata nel TLIO e se ne forniva notizia anche in N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, cit., 1.1340, s.v. *centone*).

<sup>164</sup> N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, cit., *ibidem*.

<sup>165</sup> Si fa riferimento a tre antologie del Novecento italiano di cui si discuterà meglio oltre: F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977; *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 1978; *Poesia italiana del Novecento*, 2 voll., a cura di E. SANGUINETI, Torino, Einaudi, 1969 (cfr. § 3.8.1).

macrotestuale volta a raccogliere i singoli componimenti. In tal senso, citazioni utili a mettere in rilievo il carattere più ampio di “centone”, quasi ‘raccolta disordinata’, sono nel Battaglia:

Battaglia            Per estens. Scritto, discorso composto accozzando insieme senza arte brani, frasi,  
[2.974]                idee prese in prestito o imitate da vari autori (quindi eterogeneo e privo di coesione).

*Redi*, 16-VI-142: A tempi rubacchiati ho messo insieme in una leggenda certe osservazioncellucce di niun valore, che l'ho legate, per dir così, in un centone; le porterò meco copiate quando tomerò a Firenze, e le darò a rivedere al foro ecclesiastico, e se Dio vorrà, si stamperanno. *Targioni Tossetti*, 11-1-280: Io mi sono preso la briga di rimettere insieme, come in un centone, quanto in breve tempo mi è riuscito di trovare presso gli scrittori. *Foscolo*, XIV-94 : Reputandola romanzo [l'edizione] la fè continuare da un prezzolato, che convertì le lettere calde, originali, italiane dell'Ortis in un centone di follie romanzesche, di frasi sdolcinate e di annotazioni vigliacche. *Giusti*, II-376: Voi mi parete persona culta e d'ingegno non mediocre, se pure non vi fate forte della facile sapienza del giorno e inzuppato dai centoni delle enciclopedie. *Papini*, 8-16: V'erano... anche cinque o sei volumacci verdi (zibaldoni volterriani di un compilatore razionalista) dove si mettevano goffamente in burletta i racconti della Bibbia e i preti del cattolicismo. Tra le infinite cose di quel centone v'era anche l'inno a Satana del Carducci.

Figur. Accozzaglia di qualsiasi cosa.

*Fagnoli*, 3-2-271: Parea Lappeggi il caos la confusione. /.../ Oh che oglia putrida! oh che centone! *Cattaneo*, III-4-13: Centone informe quale essa [Austria] era, di otto o dieci nazioni, non seppe cercare l'unità se non in una fittizia compagine ministeriale, che soggiogasse tutti i suoi popoli al principio della minorità germanica.

Casi come il foscoliano «centone di follie romanzesche» o il «centone informe» di Cattaneo sembrano restituire un significato della parola simile appunto ad ‘accozzaglia, aggregazione disordinata’. In altri contesti, invece, come nelle «osservazioncellucce legate in un centone» di Redi, o negli scritti «rimessi insieme come in un centone» di Tossetti, sembra di essere molto vicini al concetto precedentemente visto nel caso di “zibaldone”, ossia ‘quaderno in cui si annotano senza ordine appunti’.

Si nota, in entrambi i casi, un’espansione semantica del termine a partire dal concetto di ‘aggregazione confusa e disordinata’. Il fenomeno si spiegherà probabilmente considerando la natura composita connaturata alla struttura originaria. Ciò nonostante, il rapporto di sinonimia proposto tra “centone” ed “antologia” appare poco perspicuo, caratterizzandosi il primo termine, pur considerandone l’estensione semantica, per la propria natura confusa e poco coesa.

### 2.2.2.3. “Compendio”

“Compendio” è considerato nel GRADIT, quantomeno nella sua accezione generica, un vocabolo appartenente al lessico comune; a inserirlo tra i sinonimi di “antologia” è esclusivamente il Devoto-Oli. Prima di esaminare il rapporto che intercorre tra i due lemmi, è opportuno illustrare le definizioni presenti nei vocabolari dell’uso:<sup>166</sup>

Garzanti	<ol style="list-style-type: none"><li>1. riduzione in forma breve e sintetica di uno scritto o di un discorso; riassunto   trattazione sintetica di un argomento;</li><li>2. sintesi di cose diverse.</li></ol>
Hoeppli	<ol style="list-style-type: none"><li>1. esposizione abbreviata di un testo; riassunto, sintesi;</li><li>2. fig., sintesi di cose, di qualità, di sentimenti.</li></ol>
NVdB	<ol style="list-style-type: none"><li>1. CO riduzione in forma abbreviata d’uno scritto, d’un discorso ecc.   trattazione sintetica di un argomento;</li><li>2. CO fig., persona o cosa considerata sintesi di qualità ed elementi diversi;</li></ol>
DISC	<ol style="list-style-type: none"><li>1. riassunto di opere o di argomenti di grande estensione;</li><li>2. fig., sintesi di cose diverse.</li></ol>
Treccani	<ol style="list-style-type: none"><li>1. riassunto, esposizione sommaria, sintesi; come titolo di opere, indica sia un testo che riduce in breve una o più opere d’altro autore, esponendone gli elementi e argomenti essenziali, sia un breve e succinto trattato di qualsiasi scienza;</li><li>2. fig., di persona, o più comunem. di cosa, considerata come sintesi di qualità o elementi diversi.</li></ol>
Devoto-Oli	<ol style="list-style-type: none"><li>1. raccolta riassuntiva, esposizione sommaria, spec. a fini pratici (didattici o divulgativi).</li></ol>
Zingarelli	<ol style="list-style-type: none"><li>1. riduzione o trattazione sintetica del contenuto di un testo, di un argomento, di una materia e sim.;</li><li>2. fig., sintesi di elementi diversi.</li></ol>

Alla luce dei dati appena proposti, è possibile rilevare per “compendio” tre significati principali: ‘riassunto del contenuto di un testo’, ‘trattazione sintetica di un argomento’ e ‘sintesi di cose diverse’. La radice che accomuna tutti i significati pare essere la riduzione: il compendio, infatti, è il frutto di un passaggio da uno stato più disteso ad uno più compatto, da un sistema più complesso ad uno più semplice. Da questo punto di vista, si è di fronte a qualcosa di molto differente dai casi precedentemente

---

<sup>166</sup> Sono state considerate non pertinenti alla trattazione le accezioni: (*dir.*) il complesso dei diritti, degli obblighi e anche dei beni connessi all’eredità dal punto di vista giuridico; (*paleogr.*) scrittura sintetica di una parola per mezzo delle sue lettere essenziali.

illustrati di “zibaldone” e “centone”, per i quali non pare possibile parlare di semplificazione o riduzione dell’ipotesto. Le due accezioni di ‘riassunto del contenuto di un testo’ e ‘trattazione sintetica di un argomento’ condividono l’iter da un unico punto di partenza – un testo, un argomento –, rispetto al quale il compendio riassume, sintetizza e espone; quella di ‘sintesi di cose diverse’ – che è però sempre marcata come figurata – presuppone invece l’apporto di materiale eterogeneo. Delle due possibilità appena evidenziate, come ben mostrano le definizioni dei vocabolari dell’uso, soltanto la prima è strettamente circoscritta a un ambito testuale (con il “compendio” usato spesso con fini «didattici o divulgativi»), ed è quella che qui interessa. Inoltre, si noti sin da subito come la definizione del *Vocabolario* Treccani ponga l’accento sulle possibili sfumature manifestabili dal lemma se adottato come titolo: il dato fa sistema con quanto detto sin qui in relazione al rapporto tra significato e posizione materiale, in quella che si potrebbe definire embrionalmente “semantica paratestuale”.

Dal punto di vista dei significati proposti, la situazione è la medesima nei vocabolari storici, seppur con qualche particolare in più: nelle prime tre impressioni del *Vocabolario* della Crusca, infatti, “compendio” vale semplicemente ‘breve ristretto del trattato’; nella quarta vengono ampliati i possibili ipotesti di partenza, descrivendo un ‘breve ristretto d’alcun trattato, o di qualunque opera’ (mio il corsivo);<sup>167</sup> e soltanto nella quinta appaiono il significato figurato e le prime citazioni:

Crusca, 5<sup>a</sup> [3.252] Ristretto di alcuna opera, trattato, o altra scrittura; ed anche di discorso. Dal lat. *compendium*.

*Vespas. Vit. Uom. ill.* 532: Aveva ordinato un compendio di tutta la filosofia morale, dove mostrava tutte le conclusioni del filosofo, libro per libro. *Salv. Avvert.* 1, 105: Dell’Etica d’Aristotile, dicono, or volgarizzamento, or compendio: alcune cose seguono appresso, senza nome d’autore. *Murat. Dif. Giurispr.* 29: Sembra che i Giudici romani si regolassero... con qualche breve trasunto e compendio delle lor leggi.

Dicesi figuratam. di persona o cosa, nella quale concorrano o si raccolgano le qualità, le condizioni, gli accidenti, e simili, di più persone o cose, o anche solo di quella tal cosa alla quale si accenna.

*Seguer. Sentim. Oraz.* 78: La morte è un compendio... di tutte le tribulazioni, contenendosi in esse la perdita degli amici, la perdita degli onori, la perdita della roba ec. *E Crist. instr.* 1, 59: Costantinopoli era in que’ tempi la più numerosa di popolo, dopo Roma, compendio dell’universo. *Rucell. Or. Cical.* III, 2, 162: La donna,... agli occhi nostri, è un’opra maravigliosa del sovrano Artefice, e un adorabil compendio d’ogni più rara bellezza. *Salvin. Pros. tosc.* 1, 20: Aveva in somma un così erudito raffinato gusto d’ogni galanteria,... ch’ella ben sembrava lo splendore del senno, il compendio di tutte le grazie.

<sup>167</sup> Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, prima impressione, cit., p. 199, s.v. *compendioso*; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, seconda impressione, cit., p. 197, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, terza impressione, cit., 2.366 e *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quarta impressione, cit., 1.724, s.v. *compendio*.

Si noti, alla luce delle esemplificazioni appena proposte, che anche per quel che concerne il significato figurato, a differenza di quanto descritto dai dizionari dell'uso, l'oggetto compendiato è sempre unico, pur se richiamato dalla somma delle sue componenti. Sembrano infatti testimoniare in tal senso sintagmi come «d'ogni bellezza», «di tutte le grazie» e «di tutte le tribolazioni», nei quali la pluralità dei referenti appare fittizia, rinviando essi allo stesso concetto, scomposto nelle sue singole attestazioni. Piuttosto che 'sintesi di cose diverse', quindi, sembra che l'accezione figurata di "compendio" possa essere definita come 'sintesi della pluralità di manifestazioni di un referente, spesso concettuale'. In questo senso, la riduzione da un sistema più complesso ad uno più semplice sembra manifestare la medesima compattezza ravvisabile in ambito testuale.

Il Tommaseo-Bellini non mostra particolari elementi di novità rispetto a quanto detto sino a qui, salvo accennare al senso originario del latino *pendere* e proporre una distinzione terminologica tra "compendio", "sunto" ed "epitome":

Tommaseo [1.1546] Discorso che raccoglie in poco il valore intrinseco di discorso più lungo. L'aureo lat., per l'orig. *Pendo*, aveva senso più gen. Guadagno di risparmi: e l'uso trasl., che notiamo per primo, ha ragione in questo, che il risparmio di parole e di tempo è de' più veri guadagni.

*Salv. Avvert.* 1. 2. 12. Dell'Etica d'Aristotele dicono, or volgarizzamento, or compendio.

*Fare, Scrivere, Stampare un Compendio.* Potrebbe anco dirsi *Comporlo*; ed è tra le composizioni più difficili e più proficue se buono. Il *Sunto* è più sommario. *Epitome* è delle scuole soltanto e di certe materie.

Di pers. o cosa che raccolga in sè le qualità buone o no, d'altre pers. o cose.

*Gio. Damasc.* L'uomo è un microcosmo, compendio di tutto il mondo. *Rucel. Oraz. in pros. fior. par.* 3. v. 2. p. 162. La donna, agli occhi nostri, è un'opera meravigliosa del sovrano Artefice, e un... compendio d'ogni più rara bellezza. *Segner. Sent. Oraz.* 78. La morte è (*umanamente guardata*) un compendio di tutte le tribolazioni; contenendosi in essa la perdita degli amici, la perdita degli onori, la perdita della roba. *E Crist. Instr.* 1. 5. Costantinopoli era in quei tempi la più numerosa di popolo, dopo Roma, compendio dell'universo. Non è vero che le città capitali siano la nazione in compendio, son più e meno, meglio e peggio.

Riassumere, ridurre e sintetizzare non sono tuttavia concetti del tutto pertinenti alla forma antologica, quantomeno non direttamente: un «riassunto del contenuto di un testo», per esempio, richiede per definizione una riduzione del testo di partenza; un'antologia, potendo essere compilata esclusivamente secondo il gusto del suo curatore, non necessariamente.<sup>168</sup> Quello che invece sembra collegare le due strutture

<sup>168</sup> Enrico Malato, ad esempio, inserisce per intero *Sciure de passione*, una raccolta di Raffaele Ragione, nella sua antologia della poesia dialettale napoletana, non producendo riduzioni rispetto all'ipotesto (*Poesia dialettale napoletana*, 2 voll., a cura di E. MALATO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960).



macrotestuali è il processo di selezione: la «trattazione sintetica di un argomento», infatti, così come ogni genere di riassunto, deve necessariamente basarsi su punti salienti, mirando a evidenziare gli aspetti focali dell'argomento o dell'ipotesto; la forma antologica, analogamente, deve di norma selezionare i passi o le porzioni di testo più esemplari della produzione di uno o più autori.<sup>169</sup>

Il Battaglia, oltre a documentare l'accezione, potenzialmente accostabile a quella di "antologia", di "insieme, raccolta" (seppur connotandola come rara), conferma alcune caratteristiche della forma "compendio" precedentemente illustrate, come la semplificazione e l'iter per punti focali:

Battaglia [4.399] Riduzione di uno scritto di una certa ampiezza (e per lo più di carattere scientifico o narrativo) in brevi limiti di spazio e in forma quasi schematica e più agevole a consultarsi: riassunto, sommario, riepilogo.

*Bistici*, 3-162: Fece uno compendio, che bench'egli lo intitolassi *Comento di Marziale*, è uno compendio di tutta la lingua latina per alfabeto. *Garzoni*, 1-167: Chi vuol vedere più diffusamente le condizioni lodevoli e onorate di questa scienza, legga il Discorso assai compito di Frate Antonio Pagani Veneziano, dal quale ho tratto io come un compendio e una somma delle sue lodi. *Peregrini*, XXIV-180: Aristotele la distese [la dottrina topica] in otto libri, i quali, poco intesi dal giureconsulto Trebazio, diedero occasione a Marco Tullio di farne quel breve compendio che pure abbiamo ben commentato da Boezio. *Muratori*, 1-29: Sembra che i Giudici Romani si regolassero... con qualche breve trasunto e compendio delle lor leggi. *G. Gozzzi*, 1-395: Nella primaria loro origine il loro principale scopo [dei dizionari universali] era quello di dare un compendio d'erudizione. *Baretti*, 1-31: Come poss'io farne un compendio che non mi prenda troppo spazio di questo foglio, se le parti di tutto il suo discorso sono tutte connesse l'una coll'altra, e tanto l'une dall'altre dipendenti, che non v'è modo di staccarne il minimo pezzo senza guastarlo, o senza renderlo almeno imperfettissimo? *Borsieri, Conc.*, I-230: Io non parlo qui degli aridi compendi; parlo delle *storie filosofiche*, nelle quali i loro autori espongono de' fatti quel tanto solamente che serve a condurre od a confermare i loro ragionamenti sul progressivo sviluppo dello spirito umano. *Tommaso*, II-374: Un padre armeno mi porta il libro d'un principe polacco che tratta della tirannide religiosa dei russi; perch'io lo compendii e traduca il compendio a lume del popoli slavi ch'hanno tanto a temere della Russia e ne sperano tanto. *Soffici*, II-18: Ci leggeva... racconti e novelle di vecchi autori di cui dovevamo il giorno dopo presentare un libero compendio di nostra fattura.

Per estens. Trattazione; esposizione (scritta od orale) concisa, che tocca solo i punti principali di un argomento; sentenza, massima che contiene ed esprime il significato sostanziale di una dottrina; conclusione.

*Pietro de' Faitinelli*, VI-11-220 (11-12): l'ho compreso assai 'n breve compendio: / Dio vi purgò l'altrieri de l'opre empie / per eternal di Pisa morte e incendio. *D. Bartoli*, 38-91: Un compendio di tutto il magistero della vita spirituale: cioè, doversi accoppiare la mortificazione coll'orazione. *Monti*, II-110: Sono tante le cose in questi giorni accadute, che, essendone impossibile la narrazione in dettaglio, mi restringerò ad un compendio. *B. Croce* III-23-145: Le sentenze generali e le massime in tanto valgono in quanto sono il compendio delle conoscenze che si posseggono di molti fatti singoli e alle quali sia dato di volta in volta riportarle ravvivandole.

Figur.

*Marino*, VII-193: A voi (Serenissimo Sire) si è compiaciuto di donar cosa, la qual tutto il contenuto di que' tanti misteri raccoglie in un ristretto compendio. *Segneri*, 11-78: La morte è un compendio... di tutte

<sup>169</sup> Si noti che le due cose mantengono una distinzione sottile: se in un'antologia viene inserita un'intera raccolta di un poeta, infatti, l'operazione sarà da considerare una scelta, ma non una riduzione.

le tribulazioni, contenendosi in esse la perdita degli amici, la perdita degli onori, la perdita della roba. *Salvini*, 41-16: Aveva in somma un così erudito raffinato gusto d'ogni galanteria, ... ch'ella ben sembrava lo splendore del senno, il compendio di tutte le grazie. *Algarotti*, 1-259: [Il ballo] ha da essere un compendio sugosissimo di un'azione. *Gioberti*, II-157: L'Elvezia, la cui popolazione è mista di tribù pelasgiche, teutoniche e celtiche, è il compendio etnografico e lo specchio di Europa. *Nievo*, 241: Se tutti vorrete tornar daccapo colla memoria negli anni della puerizia, molti fra voi troveranno in essi i germi e quasi il compendio delle passioni che poscia inorgoglierono. *D'Annunzio*, IV-2-650: Il suo drama [di Riccardo Wagner] non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali. *Ojetti*, II-358: Il programma dell'architetto... m'è sembrato... dare, in questa fabbrica imponente, quasi un compendio, a lampi, delle architetture passate, dall'egiziana alla viennese, che era la logica conclusione e quasi la punizione de'll'ecclettismo ottocentesco.

Figur. Raro, Insieme, raccolta.

*Fontanella*, I-242: Quanti piccioli e belli, / graziosi e stillanti, / chiudi tu globi dolci, aurei granelli; / tanti cori d'amanti, / in compendio bellissimo ristretto, / possiede Lilla mia nel bianco petto.

Rispetto a quanto detto sino a questo punto, il GDLI aggiunge poco: informazioni sul carattere prevalentemente scientifico o narrativo dei testi oggetti di compendio, sulla possibile natura orale – e non solo scritta – di questo, e sulla sua tendenza alla schematicità. Da questo punto di vista, molte sembrano le analogie ravvisabili con “fiore”, soprattutto nell'accezione di ‘sostanza, somma, di un trattato intorno a qualche disciplina’. Tuttavia la sinonimia tra “antologia” e “compendio” non pare motivata: esistono delle affinità nei meccanismi compositivi, legate principalmente al *modus operandi* della selezione, ma queste non bastano a giustificare una relazione di tipo sinonimico. “Compendio” e “antologia”, infatti, non divergono sui criteri alla base della scelta dei passi, ma in maniera più profonda, ontologica quasi. In quanto strutture differenti, i due concetti andranno distinti terminologicamente.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Si noti, tuttavia, che un'antologia di prose di tipo tematico potrebbe consistere in qualcosa di molto simile a un compendio, differendo da questo al limite per la provenienza eterogenea dei contenuti.

### 2.2.3. Cultismi

Una terza branca di supposti sinonimi di “antologia” è classificabile per la propria derivazione classica. Diversi lemmi potenzialmente trattabili in questa sezione sono stati già discussi in precedenza, prediligendo la loro vicinanza semantica alla sfera floreale. Rientreranno quindi in questo paragrafo “miscellanea”, “silloge” e “crestomazia”, termini censiti con frequenza nei vari dizionari dei sinonimi consultati.

#### 2.2.3.1. “Miscellanea”

Stando a quanto documentato dal DELI, “miscellanea” sarebbe termine attestato nel lessico italiano già in alcune lettere di Lorenzo de’ Medici, dunque prima del 1492. Si tratta tuttavia di un equivoco, dovuto probabilmente all’abbreviazione presente nel Tommaseo-Bellini (*Lor. Med. Lett. ined. Filic.*), che deve aver indotto Cortelazzo e Zolli ad attribuire la citazione («gli manda l’annesso esempio della miscellanea poetica») al Magnifico medico,<sup>171</sup> trovandosi essa, invece, all’interno di una lettera scritta da Vincenzo Filicaia a Francesco Redi ma contenuta nel volume *Lettere di Lorenzo il Magnifico al som(mo) pont(efice) Innocenzio VIII*, da cui verosimilmente il malinteso.<sup>172</sup> Al di là della paternità dell’attestazione, l’errore interessa anche l’altezza cronologica di questa, che deve di necessità essere posticipata tra il 1642 ed il 1707, date rispettivamente di nascita e di morte del Filicaia.<sup>173</sup> Inoltre, tale cronologia combacia quasi perfettamente con quella della vita di Apostolo Zeno, il cui uso di “miscellanea” è invece documentata anche dal GDLI, oltre che dal DELI stesso.<sup>174</sup>

Una volta chiarita tale questione, si possono esporre l’etimologia e la trafila della parola. L’origine diretta del termine è l’aggettivo tardo latino *miscellāneu(m)*, attestato a partire dal sec. II d.C. in Apuleio e derivato di *miscellu(m)*, ‘misto, vario’. La forma *miscellānea*, invece, sostantivo neutro plurale, è passata dal primo significato di ‘mescolazione di cose diverse’ (dal verbo *miscere*, ‘mischiare’) a quello di ‘raccolta di scritti diversi’, attestato tra i secoli II-III d.C. in Tertulliano.<sup>175</sup>

---

<sup>171</sup> Cfr. s.v. *miscellanea*: M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 3.761; N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., 3.291.

<sup>172</sup> *Lettere di Lorenzo il Magnifico al som. pont. Innocenzio VIII, e più altre di personaggi illustri toscani*, Firenze, Magheri, 1830, p. 39.

<sup>173</sup> La lettera di Filicaia non è datata, ma dato che le altre sembrerebbero disposte in successione cronologica, pare plausibile considerare quella recante l’attestazione scritta tra il 1685 ed il 1687.

<sup>174</sup> Cfr. s.v. *miscellanea*: M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 3.761; S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., 10.534.

<sup>175</sup> M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 3.761, s.v. *miscellanea*.

Ad accostare il termine ad “antologia” sono i dizionari dei sinonimi di Gabrielli, di De Mauro, della Zanichelli ed infine il Devoto-Oli. Di seguito le voci presenti nei vari vocabolari dell’uso:<sup>176</sup>

Garzanti	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. raccolta di opuscoli vari rilegati insieme   volume che raccoglie scritti di vario argomento di uno o più autori;</li> <li>2. mescolanza di cose varie.</li> </ol>
Hoeppli	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. mescolanza, miscuglio di varie cose;</li> <li>2. (<i>edit.</i>) raccolta, in un unico volume, di scritti vari di uno o più autori su uno o più argomenti   raccolta di opuscoli, di fascicoli, di fogli vari rilegati in un unico volume o raccolti in un’unica cartella.</li> </ol>
NVdB	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. CO TS (<i>bibliol.</i>) raccolta di scritti di vario argomento di uno o più autori, riuniti in un unico volume, per lo più pubblicata per commemorare o festeggiare uno studioso;</li> <li>2. CO TS (<i>bibliol.</i>) collezione di opuscoli vari, rilegati insieme e riuniti in apposite cartelle, per agevolarne la consultazione nelle biblioteche;</li> <li>3. TS (<i>giorn.</i>) in una rivista, rubrica dedicata ad articoli minori, notizie varie e sim.;</li> <li>4. CO estens., mescolanza di cose di vario genere.</li> </ol>
DISC	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. insieme di cose eterogenee;</li> <li>2. titolo di volumi che contengono raccolte di scritti di vario genere di uno o più autori;</li> <li>3. nelle biblioteche, raccolta di opuscoli vari rilegati insieme.</li> </ol>
Treccani	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. titolo di libri che contengono, riuniti in un volume, scritti di vario argomento di un solo autore o di più autori e che per lo più si pubblicano, a cura di amici o dell’editore stesso, per festeggiare uno studioso in qualche occasione solenne;</li> <li>2. denominazione delle raccolte di opuscoli vari che, nelle biblioteche, si fanno rilegare insieme secondo il formato, o che vengono riuniti in apposite cartelle;</li> <li>3. in alcune riviste, titolo sotto cui vengono pubblicati, dopo gli articoli veri e propri, articoletti minori, note critiche, notizie accademiche, ecc.;</li> <li>4. più genericam., mescolanza di cose di vario genere.</li> </ol>
Devoto-Oli	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. titolo di libri che contengono, riuniti in un solo volume, scritti di vario argomento di un solo autore o di più autori, e che per lo più si pubblicano per onorare uno studioso in qualche occasione solenne;   raccolta di opuscoli vari, fatti rilegare insieme per comodità di collocazione e di consultazione nelle biblioteche;</li> <li>2. titolo di rubriche di varietà in alcune riviste.</li> </ol>

---

<sup>176</sup> Non è stato considerato pertinente il significato: (*mus.*) sinonimo di *medley*.

- Zingarelli
1. mescolanza di cose diverse (anche fig.);
  2. insieme di articoli, saggi e sim., relativi a uno o più argomenti, scritti da uno o più autori, raccolti in un unico volume.

È interessante da subito notare che mentre il *Nuovo vocabolario di base* di De Mauro classifica come propri del lessico bibliologico i due significati più diffusi del termine, ‘raccolta di scritti di vario argomento di uno o più autori, riuniti in un unico volume, per lo più pubblicata per commemorare o festeggiare uno studioso’ e ‘collezione di opuscoli vari, rilegati insieme e riuniti in apposite cartelle, per agevolare la consultazione nelle biblioteche’, gli altri vocabolari dell’uso considerino tali accezioni come non settoriali, non avvertendo dunque la necessità di marcarle con un’etichetta.

Proprio da questi due significati, ad ogni modo, è possibile prendere spunto per alcune rapide considerazioni. Innanzitutto va registrata la natura occasionale, spesso celebrativa, della compilazione di una ‘raccolta di scritti di vario argomento di uno o più autori’: in tal senso, infatti, una “miscellanea” può consistere in un volume che raccolga gli scritti più significativi della personalità cui è dedicata, spesso in concomitanza di ricorrenze solenni, oppure in una raccolta di contributi di vari studiosi offerti al destinatario del volume per un’occasione speciale, quale per esempio un pensionamento. In entrambi i casi, ad ogni modo, il termine (quantomeno l’accezione in questione) sembra caratterizzarsi per l’uso legato a situazioni occasionali. In seconda battuta, poi, appare interessante notare come il significato proprio della parola, il generico ‘mescolanza di cose diverse’, caratterizzi la forma “miscellanea” a più livelli: l’eterogeneità di contenuto, evidente a livello testuale, si palesa infatti anche a livello codicologico, come evidenzia l’accezione ‘collezione di opuscoli vari, rilegati insieme e riuniti in apposite cartelle’, che documenta la sfumatura materiale del termine.

Che si tratti di eterogeneità testuale o codicologica, in ogni caso, sembra possibile rilevare una differenza tra “miscellanea” e “antologia”: mentre nel caso di quest’ultima, infatti, il contenuto è sostanzialmente parziale rispetto all’ipotesto (una scena di un atto, un passo di un brano, una poesia di una raccolta, una stanza di una canzone), la “miscellanea” sembra invece caratterizzarsi per la completezza e per l’autonomia delle singole parti che la compongono: gli studi (o gli scritti in generale) non vengono presentati in forma ridotta, ma intera; gli opuscoli (o i fascicoli), non vengono smembrati, ma raccolti. Le due strutture macrotestuali, dunque, sembrerebbero divergere sulla differente parzialità dei loro contenuti.

Da un punto di vista storico, il lemma compare nel *Vocabolario* della Crusca solamente nella quinta impressione. Ciò nonostante, la forma latina *miscellanea* viene citata già nella seconda e nella terza per esplicitare il concetto di ‘mescuglio’, e nella quarta per restituire il significato di ‘mescuglio fatto confusamente, e alla peggio’, venendo

connotata dunque anche negativamente.<sup>177</sup> La voce presente nella quinta edizione è la seguente:

Crusca, 5<sup>a</sup> [10.335] Libro che contiene scritti di svariato argomento, sia di un medesimo scrittore, sia di diversi; ed anche, pur parlandosi di scrittura qualsiasi, Mescolanza di cose diverse.

*Cocch. Disc.* 1, 66: Tali (*metodi*) sono quei de i trattati sopra qualche parte (*del corpo*) separata dal resto, delle miscellanee de i giornali, delle critiche e delle controversie. *Salvin. Casanb.* 127: Da' medesimi frammenti i quali pur ci sono rimasi, non così molti, appare ciò che dice Diomede: essere state le satire d'Ennio una miscellanea di diverso genere di versi. *E* 170: Da' giureconsulti la legge Giulia Papia Poppea si noma *miscella*, cioè miscellanea o mescolanza, poichè contiene molti e diversi capitoli.

Si usa a denotare Collezione di opuscoli sopra svariate e speciali materie, sia legati in volumi, sia raccolti in buste o cassette; ed anche, figuratam., Ciascuno di detti opuscoli.

Non sembrano rilevabili qui sostanziali differenze rispetto a quanto riportato dai vocabolari dell'uso contemporanei, e particolari elementi di novità appaiono assenti anche per quel che concerne il Tommaseo-Bellini, pur prospettando questo la possibilità che una "miscellanea" possa manifestarsi sia «assai bene ordinata» sia «senz'ordine né scelta».<sup>178</sup>

La voce del GDLI, invece, documenta alcune accezioni più generiche e altre più specifiche, ed è pertanto opportuno riproporla per intero:

Battaglia [10.534] Raccolta, in un unico volume, di scritti scientifici o letterari composti da uno o più autori su uno stesso argomento o su argomenti e discipline diverse, pubblicata per lo più per festeggiare o commemorare uno studioso in occasione di qualche ricorrenza particolare. – In senso generico: antologia, cretomazia.

*Zeno*, VI-5: Il primo tomo di essa, già divulgato, ha 'l titolo di Miscellanea, ma dovean scrivere Miscellanea. *A. Cocchi*, 5-1-66: Tali [metodi] sono quei dei trattati sopra qualche parte [del corpo] separata dal resto, delle miscellanee, de i giornali, delle critiche e delle controversie. *G. Gozzzi*, 1-62: Negli atti delle principali accademie vengono indistinte, a foggia di miscellanea, stampate dissertazioni di ogni fatta a ciascun'arte e a ciascheduna scienza spettanti. *Idem*, I-25-126: La lezione dello Stecchi sopra l'Ariosto è verso il fine di un grosso tomo di miscellanee di cose critiche in quarto. *Progressi dello spirito umano*, XI-554: Parlerete poi con frequenza delle miscellanee letterarie, di certi leggiadri libri e di alcuni componimenti che fanno parte delle belle lettere. *Carducci*, III-26-196: Ecco infine qualcosetta di gustoso per gli eruditi: una «Miscellanea letteraria», pubblicata con ogni accuratezza e diligenza dal signor Riccomanni. *B. Croce*, III-9-10: Giulio von Schlosser, in una sua recente memorietta inserita nella miscellanea in onore del Wickhoff, consente nella teoria da me svolta nell'«Estetica. *Montale*, 3-103: Credo avesse in mente una miscellanea di poeti di tutto il mondo, dai T'ang fino a Rilke, nei testi originali ch'egli pretendeva di conoscere.

<sup>177</sup> Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, seconda impressione, cit., p. 949 e *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, terza impressione, cit., 3.1827, s.v. *zibaldone*; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quarta impressione, cit., 3.605, s.v. *piastriccio*.

<sup>178</sup> N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., 3.291, s.v. *miscellanea*. Il secondo significato è connotato come «non bello», e riportato come familiare.

– Con l’indicazione dello studioso a cui è dedicata.

*Serra*, III-278: Il tuo Giusti – te ne accenno qui perché non mi pare che potrei senza affettazione nella Romagna (non ho ricevuto la miscellanea Cian) – è una cosina piena di garbo.

– Rivista o pubblicazione periodica che comprende articoli e servizi dedicati ad argomenti disparati (attualità, moda, cultura, ecc.).

*Sbarbaro*, 5-134: Sul tavolo, degli stampati. Spero in una di quelle miscellanee come ne offrono le anticamere dei dentisti.

– Zibaldone.

*A. Caramella* [in *Berbet*, 1-183]: Ho messa insieme questa miscellanea per mio uso ed esercizio.

Collezione di opuscoli diversi di un autore o su un argomento, rilegati in un volume o in un inserto o riuniti in appositi contenitori nelle biblioteche pubbliche o private per agevolarne il ritrovamento e la consultazione. – Anche: ciascuno di tali opuscoli.

*Milizia*, IX-143: Se mai ella tra le sue miscellanee avesse niente concernente al predetto Francesco di Giorgio, farebbe un gran favore a comunicarmelo. *Lanzi*, V-340: In lode di questo foglio, Giorgio Vasari, il giuniore, scrisse una lettera che ci fa rincrescere della sua perdita; e saria da vedere se in qualche libreria, ove pur si conservano le miscellanee de’ fogli volanti, esistesse ancora. *P. Petrocchi* [s.v.]: Le miscellanee non si posson esportare dalle biblioteche nazionali.

Rubrica di un giornale o di una pubblicazione periodica, dedicata ad articoletti minori, a note critiche, a notizie, a segnalazioni di vario argomento.

*Cattaneo*, VI-1-66: Si è pubblicato a Corfù il primo Numero di una rivista trimestrale, intitolata ‘Antologia Ionica’, composta di articoli originali di letteratura e scienze, non che di saggi, poesie e miscellanee nelle lingue italiana, inglese e greca-viva. *Mazzini*, 9-56: Il giornale si compone di stampato in «Philosophie», e in «petit-romain», cioè «Miscellanea». Ora, io finirò spero questa notte o l’altra il mio articolo.

Letter. Componimento letterario misto di prosa e di versi o caratterizzato dall’uso di metri diversi.

*Salvini*, 6-127: Da’ medesimi frammenti i quali pur ci sono rimasi, non così molti, appare ciò che dice Diomede: essere state le satire d’Ennio una miscellanea di diverso genere di versi. *Pascoli*, I-821: Ennio, oltre Tragedie, Comedie e Sature o Miscellanee, con le quali ultime introdusse nuovi generi poetici nel Lazio, compose la sua grande opera epica in versi esametri o lunhi.

Mescolanza di oggetti o di fatti diversi, per lo più senza un ordine preciso o specifico.

*Tommaso* [s.v.]: ‘Una miscellanea di cose’: qui, senz’ordine né scelta. *P. Petrocchi* [s.v.]: Una miscellanea di fatti.

Figur. Riunione o gruppo di persone disparate.

*Zena*, 1-450: Erano convenuti i generalissimi e i centurioni e i decurioni, aventi voce in capitolo dei vari comitati settentrionali e i presidenti e i membri più autorevoli delle associazioni romane, ... laici in grande maggioranza, patrizi, uomini d’affari, giornalisti... e in quella miscellanea i tipi più spiccati e caratteristici, le più curiose inflessioni dei dialetti dell’alta Italia.

Rispetto a quanto osservato poco sopra, pare emergere con ancora più chiarezza il carattere eterogeneo della “miscellanea”, la quale pare qualificarsi (nel suo contesto testuale) specificamente come ‘raccolta di cose diverse’. Malgrado anche l’antologia sia, a livello contenutistico, una forma macrotestuale ospitante materiale eterogeneo,

questa sembra però caratterizzarsi, rispetto alla “miscellanea”, per una maggiore adesione a dei criteri selettivi. Da un punto di vista codicologico, infatti, una «collezione di opuscoli vari, rilegati insieme e riuniti in apposite cartelle, per agevolarne la consultazione nelle biblioteche» può benissimo definirsi sulla base di fattori estrinseci, come per esempio l’ordine alfabetico, non tenendo in alcun conto il contenuto degli opuscoli.<sup>179</sup> E anche per quel che interessa il piano macrotestuale, gli ‘scritti scientifici o letterari composti da uno o più autori su uno stesso argomento o su argomenti e discipline diverse’, appaiono manifestazioni di un’istanza non propriamente antologica, sia per la genesi occasionale della struttura, sia per l’assenza di una valutazione di terzi sulla qualità dei contenuti, accostati per lo più per prossimità tematica, ma non necessariamente filtrati per la loro esemplarità.

In conclusione, “miscellanea” sembra collocarsi a metà strada tra “zibaldone” e “antologia”, tendendo a quest’ultima nelle sue accezioni più generiche, ma avvicinandosi al primo in quelle più specifiche. Per queste ragioni, il suo rapporto di sinonimia con “antologia” sarà da considerare parziale, e strettamente limitato ai casi di miscelanee letterarie allestite da un curatore secondo criteri ben definiti.

---

<sup>179</sup> È una prassi comune ad esempio nei conservatori, dove i libretti, per esigenze di catalogazione, vengono raccolti in ordine alfabetico all’interno di miscelanee.



### 2.2.3.2. “Silloge”

Altro cultismo molto utilizzato nel lessico italiano, accostato ad “antologia” da quasi tutti dizionari dei sinonimi ad eccezione del Garzanti e del Gabrielli – stranamente, considerando la scarsa propensione al filtro manifestata da quest’ultimo –, è “silloge”, corrispondente al greco *syllogḗ*, propriamente ‘raccolta’. Il termine è da ricondurre etimologicamente a *syllégein* ‘raccolgere’, composto dal verbo *légein* ‘cogliere, scegliere’ (il medesimo alla base della formazione di “antologia”), e dal prefisso *syn-*, che vale propriamente ‘con, insieme’.<sup>180</sup> Si propongono di seguito le definizioni dei vocabolari dell’uso:

Garzanti	1. raccolta di decreti, scritti, iscrizioni, brani letterari di uno o più autori.
Hoepfi	1. ( <i>lett.</i> ) raccolta di scritti di uno o più autori.
NVdB	1. TS ( <i>lett.</i> ) antologia di scritti significativi di un singolo autore o di autori diversi; 2. TS ( <i>lett.</i> ) raccolta di studi in onore di una personalità nell’occasione di una data significativa della vita o della carriera accademica.
DISC	1. antologia che raccoglie scritti, testi di varia natura.
Treccani	1. raccolta, spec. di iscrizioni, di brani antologici di uno scrittore o di un gruppo di scrittori, o di scritti scientifici in onore di uno studioso.
Devoto-Oli	1. raccolta di iscrizioni o di scritti letterari o scientifici in forma antologica, pertinenti alla produzione di un autore o di un gruppo di autori.
Zingarelli	1. ( <i>lett.</i> ) collezione, raccolta, di decreti, editti, scritture, brani di uno o più scrittori e sim.

Le definizioni, pur essendo tutte piuttosto concise, permettono di individuare alcune caratteristiche proprie della forma macrotestuale designata come “silloge”: la sua natura occasionale, innanzitutto, simile a quella rilevata per “miscellanea”, e la sua propensione, in secondo luogo, ad accogliere *specificamente* iscrizioni, come documentato dal Vocabolario della Treccani. A tal proposito, infatti, pur proponendo il DELI il 1841 come data della prima attestazione del termine nel lessico italiano (“silloge” è infatti una voce del *Dizionario tecnico-etimologico-filologico* dell’abate Marchi),<sup>181</sup> è invece

---

<sup>180</sup> Il prefisso *sin-*, dal gr. *σύν*, viene adottato per parole composte derivate dal greco o formate modernamente, ed indica «unione, connessione, coesione, completamento, complessità, contemporaneità» (*Vocabolario online Treccani*, s.v. *sin-*, [www.treccani.it/vocabolario/sin/](http://www.treccani.it/vocabolario/sin/)). Per l’etimologia di “silloge”, vd. M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 5.1203, s.v. *silloge*.

<sup>181</sup> «Raccolta di cose utili e dilettevoli» (M.A. MARCHI, *Supplemento al Dizionario tecnico-etimologico-filologico compilato dall’ab. Marco Aurelio Marchi*, Milano, dalla tipografia di Luigi Giacomo Pirola, 1841, s.v. *silloge*).

possibile procedere a ritroso fino almeno al 1823, quando il termine venne utilizzato come titolo proprio di una raccolta di iscrizioni antiche.<sup>182</sup>

Una data di prima circolazione dunque piuttosto tarda, che aiuta a spiegare l'assenza del termine nelle prime quattro impressioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, e probabilmente anche la mancata documentazione del Tommaseo-Bellini.<sup>183</sup> Il GDLI presenta invece la seguente voce:

Battaglia [10.534] Antologia di scritti significativi di un singolo autore o di autori diversi; scelta di brani o di articoli su un determinato problema. – Anche: raccolta di studi in onore di una personalità nell'occasione di una data significativa della vita o della carriera accademica.

*B. Croce*, III-25-308: Oltre le vecchie sillogi e oltre le lettere edite dal Luzio, ... una ne pubblicai io in una raccolta per nozze. *Einandi*, 1-XV: Siffatta mia opinione ha assai agevolato la compilazione della presente silloge di documenti. I quali giungono sino al punto nel quale uscirono dalle mie mani e non vanno al di là. *Papini*, IV-239: Il 'Decamerone' non dev'essere una silloge di novelle dolorose e giocose raggruppate un po' a caso e senza un general disegno. *E. Cecchi*, 9-244: La silloge vasariana sulle tarsie, a parte i nomi già rammentati di Benedetto, intarsiatore rinunciatario, e del Brunelleschi, si sofferma soltanto su quelle di due frati: fra Giovanni Veronese e fra Damiano da Bergamo. *R. Longhi*, 338: Tutto il trattato è una silloge di definizioni pliniane o altrimenti classiche. *Bacchelli*, 2-XIX-739: Questa competente e coerente e armonica silloge di testi commentati, con la traduzione a fronte, compie molto bene la figura morale e intellettuale che il Petrarca... volle dare e diede di sé. *Quaderni piacentini* [dicembre 1962], 32: Feltrinelli pubblica una più ampia antologia degli scritti del Marchese de Sade... assolutamente immune da quei fumismi, deliri e compiacenze che purtroppo l'argomento Sade pare non riesca ad evitare a chi lo tratta (e che infestavano, per esempio, la prefazione di E. Zolla alla silloge longanesiana).

– Collezione di testi, collana editoriale.

*G. Contini*, 25-5: Per ciò che riguarda il Croce bisogna confrontare l'irruzione filologica avvenuta dopo la sua morte nella sua stessa collezione [degli 'Scrittori d'Italia'], come del resto, gradualmente, nelle sillogi compagne.

– Compendio di teorie.

*B. Croce*, II-5-236: Una silloge delle idee di tutti e tre (Marées, Fiedler, Hildebrand) mi ha inviato testé il pittore e laureato in filosofia Hermann Konnerth.

Figur. Sintesi, momento unificante.

*C.E. Gadda*, 7-168: La 'realizzazione' è, in lui [Belli], la silloge pressoché spontanea delle istanze più fonde dell'essere e del conoscere.

Rispetto a quanto detto sopra, poche sono le informazioni introdotte dal Battaglia; appare interessante l'utilizzo del termine in luogo di 'collezione editoriale', che ne espande il significato da 'libro che comprende più scritti' a 'collana che comprende più libri' (in maniera in parte analoga a quanto rilevato per "florilegio", vd. § 2.2.1.4),

---

<sup>182</sup> G. MELCHIORRI-P.E. VISCONTI, *Silloghe d'iscrizioni antiche inedite corredate di qualche commento dalli signori M.se. G. Melchiorri e Cav. P. Visconti*, Roma, nella Stamperia De Romanis, 1823.

<sup>183</sup> La scheda "silloge" non è presente nemmeno tra quelle predisposte da Donati.

mentre non convince del tutto l'accezione proposta di 'compendio di teorie', valendo probabilmente "silloge" nel caso in questione semplicemente 'selezione', se non proprio 'raccolta'.

Dalle poche definizioni analizzate, individuare e definire le microvariazioni di significato che intercorrono tra "silloge" e "antologia" appare ad ogni modo complicato, e può dunque essere utile ricorrere alla distinzione proposta per le raccolte epigrammatiche premeleagree da Lorenzo Argentieri (§ 3.1), il quale descrive e classifica le forme testuali indicate rispettivamente da "silloge", "libellus" e "anthologia":

In primo luogo assistiamo alla raccolta di epigrammi altrui, anonimi o di poeti di età passate, da parte di un *redattore* che *non* interviene sul materiale che classifica; chiamiamo tale tipo di raccolta *silloge*, che compare alla fine del IV sec. a. C. In un secondo momento i poeti ellenistici danno vita alla stagione di massima fioritura dell'epigramma, stimolati anche dall'esempio che veniva loro offerto dalle sillogi. Dunque il poeta crea materiale nuovo e lo *organizza* secondo criteri letterari, cioè affinità tematiche o verbali tra i vari componimenti. Il materiale altrui è assente sulla pagina, ma è spesso richiamato in forma di allusione. Tale tipo di raccolta rientra nella pratica tutta ellenistica dell'*autoedizione* e, per quel che riguarda l'epigramma, può essere indicato col nome di *libellus*. La costante produzione di *libelli* è condizione imprescindibile perché sorgano le prime raccolte miscellanee (terza fase); dal II sec. a. C. si reagisce alla decadenza del genere epigrammatico riunendo i componimenti migliori dei grandi epigrammisti fino al III sec. a. C., già diventati "classici", e infine affiancandovi i propri in una libreria gara con i grandi del passato. Questa, e solo questa, è l'antologia epigrammatica (d'ora in poi *anthologia*), e l'*antologista* riassume in sé le caratteristiche sia del redattore della *silloge*, che raccoglie e dispone materiale altrui, sia del poeta del *libellus*, che crea materiale nuovo. Sintetizzando con una formula generale, possiamo dire che le raccolte epigrammatiche si dividono in tre tipi: la *silloge*, in cui si compila senza creare; il *libellus*, in cui si crea senza compilare; l'*anthologia*, in cui si compila per creare.<sup>184</sup>

Secondo Argentieri, dunque, se le sillogi costituivano, almeno in origine, raccolte di materiale altrui assemblato ed organizzato, le antologie si caratterizzavano, invece, per un intervento attivo del loro curatore, il quale, dopo avere selezionato i «componimenti migliori» dei grandi autori del passato, entrava idealmente in gara con loro.

Da questo punto di vista, quindi, le due forme paiono (o almeno parevano) differenziarsi, oltre che nel rapporto tra curatore e tradizione, anche e soprattutto nella presenza o nell'assenza di una valutazione degli elementi assemblati: propriamente, infatti, piuttosto che nelle sillogi – che assumevano sostanzialmente il valore di repertori –, era nelle *anthologia* che alcuni (e solo alcuni) testi ricevevano un determinato statuto, ed era lì che alcuni componimenti guadagnavano il canone e la conseguente *classicità*. E venendo progressivamente meno l'istanza di dialogo diretto tra antologista

---

<sup>184</sup> L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit., pp. 1-2.

e storia,<sup>185</sup> il giudizio di valore pare costituire l'accesso indiretto alla tradizione salvaguardato dal tempo: in *Poeti del duecento* di Gianfranco Contini, per esempio, l'antologista, critico ma non poeta, non intende misurarsi con la massima espressione di una determinata esperienza letteraria, ma solamente selezionarla, organizzarla e soprattutto interpretarla.<sup>186</sup>

I due termini, insomma, specie se intesi in riferimento alle raccolte macrotestuali da essi designate, sembrano lievemente divergenti, con "silloge" che pare configurarsi come un iperonimo colto di "antologia", piuttosto che come un suo sinonimo. Anche sul versante etimologico, d'altronde, 'raccolgere fiori' è cosa più specifica del semplice 'raccolgere', e la ricerca dell'esemplarità, insieme ai processi di rielaborazione e reinterpretazione del materiale offerto dalla tradizione, paiono costituire cifra specifica dell'antologia.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Tratto oggi meno pregnante, ma che fino al secolo XIX permetteva, ad esempio, di accomunare sotto l'etichetta di antologisti due autori tra loro lontanissimi come Meleagro e Foscolo: quest'ultimo, infatti, analogamente a quanto fatto da Meleagro nella sua *Ghirlanda* di epigrammi, nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* pose la propria produzione al termine (e dunque come culmine) di una selezione di testi, scelti per aver, secondo il suo giudizio, meglio interpretato il genere in questione (§ 3.7.1).

<sup>186</sup> *Poeti del duecento*, 2 voll., a cura di G. CONTINI, Napoli, Ricciardi, 1960.

<sup>187</sup> Non sembra a tal proposito casuale che il sintagma «silloge poetica» sia utilizzato di frequente come sottotitolo da parte di autori che raccolgono autonomamente i propri componimenti (di seguito alcuni esempi significativi: R. AVENI, *Concept album. Silloge poetica*, Bari, Laterza, 2016; ID., *La porta sul buio. Silloge poetica*, Roma, BastogiLibri, 2014; N. ESPOSITO, *Semi di vita. Silloge poetica*, Tricase, Youcanprint, 2014; G. FARRUGGIA, *La dignità del porco. Silloge poetica*, s.l., FG edizioni, 2014; G. FINOCCHIARO, *Oltre i silenzi. Silloge poetica*, Poggio Imperiale, Edizioni del poggio, 2015; A. LABRIOLA, *L'enfant terrible. Silloge poetica*, Vibo Valentia, Sonia Demurtas Collezioni editoriali, 2011; C. MILANOPULO, *Sentimento poetico. Silloge poetica*, Trieste, Julia inedita, 1985; D. PATRICELLI, *Itinerario. Silloge poetica*, Trento, Edizioni del faro, 2017; M.A. SANSALONE, *Sole dentro. Silloge poetica*, Trapani, Drepanum, 2017; B. USSORIO, *Ascesi. Silloge poetica*, Poppi, Helicon, 2017; P. VANNETTI, *Corpo a cuore. Silloge poetica*, Siena, Pascal, 2015).

### 2.2.3.3. “Crestomazia”

Tra tutti i termini proposti dai vari dizionari dei sinonimi e contrari, “crestomazia” è l’unico, accanto a “florilegio” (che rappresenta, però, l’esito di un calco latino dal greco), la cui sinonimia con “antologia” è proposta all’unanimità. Stando a quanto documentato dal DELI, il lemma sarebbe stato utilizzato per la prima volta nel lessico italiano nel 1827, e anch’esso, come “zibaldone”, dovrebbe le sue fortune a Leopardi: il poeta, infatti, che stava per l’appunto allestendo, con destinazione scolastica, una duplice raccolta di poesie e prose della tradizione italiana (§ 3.7.2.),<sup>188</sup> adoperò il termine nelle sue lettere a partire da quell’anno, avendo utilizzato sino a quel momento la forma “antologia”.<sup>189</sup> La prima attestazione individuata dal DELI del termine, invece, risalirebbe alla seguente lettera indirizzata all’editore Stella e datata 26 giugno:

Signore ed amico amatissimo. Sono qui da tre o quattro giorni, impaziente di ricevere delle sue nuove, e di sentirla ritornata a Milano felicemente. Giordani, col quale si è parlato molto di Lei, m’incarica di salutarla da sua parte. Io vo conoscendo a poco a poco questi letterati fiorentini, o stabiliti in Firenze, i quali mi usano per verità, molte gentilezze. Spero di poterle presto mandare la prefazione della Crestomazia, scritta sul piano di cui convenimmo insieme. Sentirò con piacere che giudizio sia stato fatto di essa Crestomazia, se Ella l’ha mostrata per avventura a qualche letterato nel suo viaggio. La prego dei miei complimenti e saluti affettuosi alla sua famiglia [...]. Io l’abbraccio con tutta l’anima.<sup>190</sup>

A dispetto di quanto indicato dal DELI, quella leopardiana non è tuttavia la prima attestazione italiana del cultismo: a farne uso precedentemente, infatti, fu già nel 1821 Ottavio Morali, che «per conto della Direzione generale dei ginnasi, dipendente dal governo austriaco, preparò la versione italiana della *Crestomazia greca* a uso dei ginnasi della Lombardia»; questa, come ciascun libro di testo del Lombardo-Veneto, era stata prescelta dalla Commissione aulica per gli studi di Vienna e imposta d’autorità a tutte le scuole. Morali «tradusse dal tedesco un precedente manuale e corredò i passi antologizzati di brevi annotazioni grammaticali e di un ampio glossario». <sup>191</sup> La paternità leopardiana della prima attestazione di “crestomazia” nel lessico italiano è quindi da

---

<sup>188</sup> Ossia: G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana cioè scelta di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d’ogni secolo*, Milano, Antonio Fortunato Stella e Figli, 1827; ID., *Crestomazia italiana poetica, cioè scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti e distribuiti secondo i tempi degli autori*, ivi, id., 1828. Sull’operazione leopardiana vd. *infra*, § 3.7.2.

<sup>189</sup> M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., 1.296, s.v. *crestomazia*.

<sup>190</sup> *Ad Antonio Fortunato Stella* (26 giugno 1827), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, 2 voll., a cura di F. BRIO-SCHI-P. LANDI, Milano, Bollati-Boringhieri, 1998, II pp. 1338-39.

<sup>191</sup> R. VITTORI, s.v. *Morali, Ottavio*, in DBI, 76 2012. Il libro di testo citato è: O. MORALI, *Crestomazia greca ad uso dei ginnasj della Lombardia*, 2 voll., Milano, Regia Stamperia, 1821-1824.

riconsiderare, pur avendo certamente fornito il poeta, come nel caso di “zibaldone”, un contributo decisivo alla diffusione della parola.<sup>192</sup>

Per quel che concerne il piano etimologico, invece, “crestomazia” palesa rispetto ad “antologia” una differenza sostanziale: il secondo termine, infatti, come già osservato più volte sopra, rimanda all’atto di cogliere e selezionare i fiori, esprimendo dunque valutazioni di tipo spstanzialmente formale, essendo il fiore – anche per definizione – la «parte più bella della pianta»; il primo, invece, composto di *kebrēstós* ‘utile’ e *manthánō* ‘imparo’,<sup>193</sup> sembra connaturarsi di un’accezione prettamente didattica, volgendo la propria attenzione prevalentemente al contenuto. Si rinvigorisce così la polarizzazione *bello-utile* accennata in precedenza, della quale sembra però recare traccia esclusivamente l’etimologia, non essendo questa ravvisabile nelle definizioni dei vocabolari dell’uso:

Garzanti	1. raccolta di passi scelti di diversi autori; antologia.
Hoepli	1. ( <i>lett.</i> ) antologia.
NVdB	1. TS ( <i>lett.</i> ) raccolta di passi scelti di autori, in prosa e versi.
DISC	1. antologia.
Treccani	1. raccolta di brani scelti di autori; è sinon. più letter. e solenne di “antologia”.
Devoto-Oli	1. ( <i>lett.</i> ) raccolta di brani scelti di autori; antologia.
Zingarelli	1. ( <i>lett.</i> ) antologia.

Come è possibile notare, fatta salva la definizione del *Vocabolario* Treccani che esprime la percezione di un differente grado di letterarietà, tutti i dizionari dell’uso concordano nell’indicare ‘antologia’ come significato proprio di “crestomazia”, non individuando alcuna distinzione tra i due termini e utilizzando, anzi, il primo come iperonimo del secondo nel tentativo di chiarificarlo. Che tra le due parole sia esistita una sfumatura sensibile, e che questa sia stata percepita nella storia dell’italiano, lo testimoniano tuttavia i vocabolari storici: nella quinta edizione del *Vocabolario* della Crusca, infatti, il lemma “crestomazia” compare con l’accezione di «raccolta di scelti

---

<sup>192</sup> Sul tema vd. R. TESI, *Due vicende del lessico intellettuale europeo*, cit., pp. 212-26, il quale dimostra inoltre come la parola greca fosse nota al poeta già nel 1817 (ivi, p. 224). L’uso leopardiano rilevato da Tesi non pare però considerabile un prestito adattato del termine greco: Leopardi trascrive infatti la parola in una veste fonomorfológica ancora classica («Crestomatía»), facendola inoltre seguire da un analogo caso latino non adattato («Excerpta»). L’occorrenza sembra quindi utile per confermare la conoscenza leopardiana del termine dieci anni prima della sua stessa operazione, ma non pare rappresentare una prima attestazione della parola nel lessico italiano.

<sup>193</sup> M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimológico della lingua italiana*, cit., 1.296, s.v. *crestomazìa*.

passi o de' più bei componimenti di autori, specialmente classici, *per uso delle scuole*» (corsivo mio).<sup>194</sup> Rispetto alla definizione ivi presente per “antologia”, dunque, ossia – come già riportato – «propriamente raccolta di fiori, ma si usa particolarmente a significare una raccolta di poesie o di prose scelte», sembra di poter quindi cogliere un elemento di novità proprio nel fine didattico della struttura macrotestuale “crestomazia”. Inoltre (ma considerando la natura collettiva del *Vocabolario* della Crusca tale circostanza potrebbe essere semplicemente dovuta a redattori differenti) è possibile notare come all'uso della coppia *passi-componimenti*, proposta per individuare il contenuto della “crestomazia”, si opponga nella definizione di “antologia” quello del binomio *poesie-prose*, denominazioni perspicue delle forme testuali ed indice, forse, di una percezione della struttura “antologia” come maggiormente letteraria.

La definizione del Tommaseo-Bellini, invece, è la seguente, anch'essa non priva di spunti di novità: «libro *che agevola l'apprendimento* di checchessia; ma più specialm. raccolta di *passi d'autori sui quali apprendere altra lingua che la materna*; segnata. antica» (corsivo mio).<sup>195</sup> Rispetto a quanto scritto nel vocabolario della Crusca, dunque, viene ribadito l'intento didattico dello strumento “crestomazia”, ma ne viene anche maggiormente dettagliato l'ambito d'uso: l'apprendimento linguistico. Interessante è inoltre anche il commento dello stesso Tommaseo alla definizione, che oltre a rivelare la consuetudine di proporre nelle crestomazie una selezione di testi in una determinata lingua e a seguire un dizionario della stessa, lascia trapelare un giudizio sulla difficoltà di soddisfare le aspettative etimologiche (imparare, cioè, qualcosa di utile) della forma macrotestuale: «Crestomazia greca, araba; con note, *con dizionario alla fine*. – Le crestomazie sono anch'esse fatte cose di traffico da taluni; ma non facile compilarle *sì che avverino la promessa del titolo*».

Sebbene, quindi, i vocabolari dell'uso odierni non evidenzino differenze tra i due termini, gli strumenti della lessicografia ottocentesca permettono di distinguerne le sfumature al meglio, attribuendo a “crestomazia” un dominio d'uso più strettamente didattico e specificamente legato all'apprendimento linguistico. Tale sfumatura persiste anche nel GDLI, la cui definizione è la seguente:

Battaglia [3.966] Raccolta di brani scelti di autpri, in versi e in prosa, ordinata *allo studio della lingua e dello stile*; antologia.

*Tramater* [s. v.]: ‘Crestomazia’, raccolta di brani utili e dilettevoli, tratti da classici autori per istruzione della gioventù. *Tommaseo* [s. v.]: Le crestomazie sono anch'esse fatte cose di traffico da taluni; ma non facile compilarle sì che avverino la promessa del titolo.

<sup>194</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, cit., 3.988, s.v. *crestomazia*.

<sup>195</sup> N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., 1.822, s.v. *crestomazia*.

Alla luce dei dati esposti, dunque, appare più corretto ipotizzare che tra “antologia” e “crestomazia” non intercorra un rapporto di sinonimia, quanto piuttosto di iperonimia del primo termine rispetto al secondo; “crestomazia”, infatti, differentemente da “antologia”, è sì una raccolta di testi scelti, ma all’interno di una dimensione ben determinata, quella didattica, e con uno scopo preciso, l’apprendimento (specificamente di una lingua): se ogni crestomazia potrà considerarsi un’antologia, non sarà quindi sempre vero l’inverso.<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> La dimensione didattica di “crestomazia” è testimoniata anche dal frequente uso del termine nei titoli delle raccolte usate dagli studenti nelle scuole. Di seguito alcuni titoli esemplificativi in tal senso: C.M. TALLARIGO-V. IMBRIANI, *Nuova crestomazia italiana. Per le scuole secondarie, con proemi storici a ciascun secolo e le notizie degli autori*, Napoli, Morano, 1883; B. RINALDI, *Novissima crestomazia italiana ossia Prose e poesie moderne con riscontri di antiche d’ogni secolo scelte, ordinate, annotate, e aggiuntovi un prospetto didattico-storico della letteratura per lo studio. Ad uso delle scuole tecniche, normali e ginnasiali*, 2 voll., Torino, Scioldo, 1894; G. MALAGOLI, *Crestomazia per secoli della letteratura italiana, con riassunti e note illustrative, ad uso degli Istituti tecnici, delle scuole normali e commerciali*, 6 voll., Firenze, Barbera, 1914-1918; G. LIPPARINI, *Crestomazia italiana. Per i licei. Con introduzioni, giudizi, analisi estetiche secondo gli ultimi programmi*, 3 voll., Milano, Signorrelli, 1932. L’uso del termine in testi legati all’apprendimento di una lingua è invece desumibile in O. MORALI, *Crestomazia greca ad uso dei ginnasj della Lombardia*, cit.; E. KOCH, *Prime letture greche, accresciute di molte note e di una piccola Crestomazia senofontea*, a cura di A. CINQUINI-G. DECIA, Firenze, Le Monnier, 1909; G. DECIA, *Crestomazia latina. Cicerone, Livio, Lucrezio, Catullo, Ovidio, Tibullo, Propertio, ecc.*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1915; e più di recente: D. AMALDI-R. MEDIOUNI, *Crestomazia araba*, Roma, Istituto per l’Oriente Nallino, 2009.



## 2.2.4. Gli iperonimi

Per chiudere la rassegna dei lessemi in rapporti semantici con “antologia” resta da dare conto di “raccolta”, “scelta” e “selezione”. I tre termini sono stati individuati come sinonimi – rispetto chiaramente ad “antologia” – dalla sostanziale totalità dei vocabolari consultati,<sup>197</sup> e come iperonimi da De Mauro. Considerata la natura molto generica dei tre vocaboli appena elencati, appare soluzione più valida analizzarli contemporaneamente. Di seguito un prospetto sinottico delle definizioni proposte dai vocabolari dell’uso per ciascuno:<sup>198</sup>

	Raccolta	Scelta	Selezione
Garzanti	1. il raccogliere cose; l’insieme delle cose raccolte, specialmente se per collezione.	1. ciò che è stato scelto; raccolta di cose scelte, antologia.	1. scelta degli elementi migliori o che presentano determinate caratteristiche o che appaiono i più adatti per un determinato scopo; 2. insieme di cose o persone scelte con un dato criterio, per un dato scopo.

<sup>197</sup> Fatta eccezione per “selezione”, non menzionata dal *Dizionario* di Gabrielli.

<sup>198</sup> Vari i significati non considerati pertinenti alla discussione. Per “raccolta”: ‘il periodo dell’anno in cui si raccoglie’; ‘il raccogliere i frutti della terra’; ‘l’insieme dei frutti raccolti’; fig. ‘concentrazione’; (*ant.*) ‘accoglienza’; (*ant.*) ‘adunanza di persone’; (*banc.*) ‘quantità di denaro o di mezzi finanziari che una banca riceve in deposito dai clienti’; (*etnol.*) ‘sinonimo di *colletta*’; (*med.*) ‘accumulo di materiali organici patologici in una cavità o nei tessuti’; (*mil.*) ‘segnale dato un tempo con le trombe e con i tamburi per fare riunire i soldati sotto la propria insegna’; (*sport*) ‘il ravvicinare le gambe prima del tuffo o nel nuoto’; (*tipogr.*) ‘disposizione in ordine crescente delle segnature che compongono un volume, per predisporle alla pressatura o cucitura’. Per “scelta”: ‘alternativa; ciascuna delle soluzioni che possono essere scelte’; ‘l’atto di scegliere’; ‘la possibilità di scegliere’; ‘valutazione di ciò che può essere più conveniente o più opportuno fra due o più alternative’; (*biol.*) non com. sinonimo di *selezione*; (*filos.*) ‘l’atto della volontà consistente nel decidere consapevolmente e liberamente tra vari e possibili corsi di azione alternativi’. Per “selezione”: ‘valutazione delle attitudini e delle capacità professionali o lavorative di un candidato in occasione della assunzione’; (*biol.*) ‘selezione naturale, teoria darwiniana’; (*inform.*) ‘in un file di dati, il contrassegnare, l’evidenziare uno o più elementi per poi elaborarli successivamente’; (*sport*) ‘gara o complesso di gare in base al cui esito si scelgono gli atleti migliori per una competizione di alto livello;estens. il complesso degli atleti così selezionati’; (*telecom.*) ‘operazione di scelta di una linea telefonica adatta a effettuare una comunicazione’; (*zootecn.*) ‘scelta dei migliori elementi al fine di ottenere razze e prodotti sempre più pregiati’.

Hoepfi	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. azione del raccogliere, del riunire più cose;</li> <li>2. complesso di elementi riuniti insieme secondo un particolare criterio di scelta e una sistematica distribuzione.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. preferenza data tra più cose o persone a quella giudicata migliore;</li> <li>2. la parte selezionata, la parte migliore di un complesso di cose.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. scelta operata tra vari elementi secondo un criterio di utilità e di convenienza;</li> <li>2. estens., complesso di cose o persone scelte per un determinato fine o secondo un determinato gusto.</li> </ol>
NVdB	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. FO il mettere insieme, il radunare più cose;</li> <li>2. FO collezione sistematica di oggetti dello stesso tipo, anche rari e preziosi;</li> <li>3. FO miscellanea di scritti raccolti in un unico volume;</li> <li>4. FO volume in cui sono rilegati i numeri di una pubblicazione periodica usciti in un dato intervallo di tempo;</li> <li>5. BU collana di testi a stampa con veste editoriale comune;</li> <li>6. TS (<i>bibliotec.</i>) insieme di volumi o manoscritti omogenei per qualche carattere intrinseco.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. FO il prescegliere qualcuno in base alle qualità, alle capacità e sim., per destinarlo a una funzione, a una carica, ecc.;</li> <li>2. FO serie di elementi fra i quali è possibile scegliere;</li> <li>3. FO ciò che è stato scelto;</li> <li>4. FO raccolta di cose scelte, che rappresentano il risultato di una selezione.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. AU scelta in una varietà di atti o comportamenti di ciò che risulta più valido o più idoneo al raggiungimento di uno scopo   insieme di cose scelte seguendo determinati criteri.</li> </ol>
DISC	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. attività del mettere insieme, radunare in unico luogo, cose o oggetti simili in vista di certe finalità;</li> <li>2. insieme di cose omogenee radunate e disposte secondo criteri funzionali; scelta, antologia; collana.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. indicazione o attuazione della propria preferenza per qualcuno o qualcosa dopo una selezione, una valutazione delle altre possibilità disponibili;</li> <li>2. raccolta di oggetti o di prodotti ordinata secondo determinati</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. scelta, all'interno di un insieme omogeneo, degli elementi migliori o più adatti a certe finalità;</li> <li>2. insieme di cose o persone selezionate.</li> </ol>

		<p>criteri o distinti per certi requisiti;</p> <p>3. raccolta antologica di opere, o di loro parti.</p>	
Treccani	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. più genericamente, l'azione di raccogliere, di radunare, di mettere insieme più cose simili;</li> <li>2. insieme di oggetti omogenei radunati con una certa cura e funzionalità (più fam. di "collezione", che talora implica anche un senso di maggiore compiutezza e sistematicità);</li> <li>3. come sinon. meno com. e più generico di "collana" (editoriale).</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. selezione operata separando, in un insieme di oggetti o di prodotti, quelli migliori da quelli meno buoni, meno riusciti o più scadenti;</li> <li>2. in senso collettivo, raccolta di cose scelte, che costituiscono il risultato di una selezione.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. scelta, operazione di scelta che ha per fine di trarre da un gruppo, anche molto vasto, gli elementi migliori o più adatti a determinati fini;</li> <li>2. (concr.) insieme di cose scelte fra le altre.</li> </ol>
Devoto-Oli	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. radunamento o raggruppamento omogeneo e funzionale;</li> <li>2. con sign. affine a collezione, se condotto con ordine e con cura.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. indicazione o assunzione in base a una preferenza motivata da una valutazione oggettiva o soggettiva di caratteristiche e requisiti nei confronti di una disponibilità più o meno larga di un'alternativa.</li> <li>2. selezione in base a determinati requisiti di qualità e pregio</li> <li>3. antologia.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. scelta degli elementi migliori, in base a caratteristiche oggettive di qualità e rispondenza, e in applicazione a criteri funzionali o scientifici;</li> <li>2. scelta o rassegna significativa;</li> <li>3. pubblicazione periodica a carattere compendioso e divulgativo (fortunata trad. dell'ingl. <i>digest</i>, proposta da M. Ghisalberti).</li> </ol>
Zingarelli	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. attività, lavoro del raccogliere;</li> <li>2. insieme di cose riunite e ordinate seguendo un dato ordine.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. parte migliore, di maggior qualità, valore e sim.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. scelta degli elementi migliori o più adatti a un determinato fine;</li> <li>2. insieme di cose o persone scelte;</li> </ol>

Tab. 14

Quanto siano complessi e minuti i rapporti tra tali vocaboli sembra esser suggerito da una definizione – quasi identica – proposta sotto la voce “scelta” dal *Nuovo Vocabolario di Base* e dal *Vocabolario Treccani* (miei i corsivi): «raccolta di cose scelte [qui participio e non sostantivo], che rappresentano il risultato di una *selezione*».

Una prima e necessaria considerazione investe il rapporto tra i tre lessemi: “raccolta”, infatti, sembra essere dotato di uno spettro semantico più ampio rispetto a “scelta” e “selezione”, che paiono invece far parte della stessa famiglia. Raccogliere, infatti, non pare implichi necessariamente un giudizio di valore sul materiale assemblato: se scelta c’è, in tal caso, essa non sarà che a un primo e macroscopico livello di circoscrizione del campo d’interesse. Raccolte di francobolli, di monete, di schede telefoniche sono organismi compositi che non sempre trovano fondamento in un giudizio critico, assestandosi invece, spesso, su parametri quantitativi. Sul piano strettamente semantico, dunque, pare che “raccolta” possa costituire a sua volta un iperonimo rispetto ai due altri vocaboli trattati in questo paragrafo.<sup>199</sup>

Nel tracciare un profilo storico-lessicografico dei tre lessemi, è possibile poi porre l’attenzione su diversi elementi: per quanto riguarda ancora “raccolta”, per esempio, e in particolare l’accezione qui presa in esame – perspicuamente ‘struttura composita macrotestuale d’oggetto letterario’ –, è possibile notare come questa, pur essendo attestata già dal sedicesimo secolo in alcuni titoli,<sup>200</sup> risulti assente nelle diverse Crusche e compaia solamente a partire dall’Ottocento con il Tommaseo-Bellini.<sup>201</sup> Il Battaglia colmerà la lacuna, fornendo un cospicuo numero di fonti e ben documentando anche l’accezione di ‘collezione’:

Battaglia [15.213] In senso concreto: insieme ordinato di testi letterari, di fonti storiche, di dati, leggi, documenti vari. - In partic.: raccolta di poesie d’occasione (per nascite, matrimoni e simili), per lo più di scarso valore artistico (di qui la locuz. *Poeta da raccolta*).

---

<sup>199</sup> Si legga quanto notato in N. ZINGARELLI, *Lo Zingarelli 2012*, cit., s.v. *raccolta*: «Un insieme di oggetti di qualsiasi tipo riuniti e ordinati seguendo un dato ordine si definisce genericamente *raccolta*. In modo più specifico, *collezione* si riferisce a oggetti della stessa specie, che abbiano valore storico, artistico o scientifico, oppure siano semplicemente rari, curiosi». Si noti che una raccolta ordinata di testi è cosa differente da una selezione che risponde ad intento critico.

<sup>200</sup> Cfr. *Raccolta di varii poemi latini, greci e volgari. Fatti da diversi bellissimi ingegni nella felice Vittoria riportata da Christiani contra Turchi alli VII d’Ottobre del MDLXXI*, Venetia, per Sebastiano Ventura, 1572; *Raccolta di orationi e rime in lode dell’illustriss. sig. Matteo Benedetto podestà di Cologna*, Verona, nella stamperia di Angelo Tamo, 1599; G. GUACCIMANI, *Raccolta di sonetti d’autori diversi, & eccellenti dell’età nostra*, Ravenna, appresso Pietro de’ Paoli e Gio. Battista Giovannelli stampatori camerati, 1623; A. BALDI, *Raccolta di canzoni siciliane*, Palermo, Cirillo, 1647.

<sup>201</sup> N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, cit., 4.13, s.v. *raccolta*: «Il raccogliere più diversi scritti, o pezzi di scritti da varii autori per altrui ammaestramento. E Il libro, o I libri formati».

*Tasso*, IV-159: S'io avessi trovata quella vostra lettera ne la quale mi chiedevate un sonetto per la vostra raccolta, l'avrei fatto. *Sarpi*, I-1-242: Col presente ordinario, ho ricevuta la sua delli 4 dell'istesso, insieme con la raccolta delli privilegi de' gesuiti. *Segneri*, 5-64: La prima delle composizioni inserite in detta raccolta è la satira di monsignor Azzolino contra la lussuria, satira in vero sì bella che forse offusca tutte le altre poesie che si tira dietro, benché sceltissime. *C.I. Frugoni*, I-8-43: Pur era allor de le raccolte incognita / la non dannabil moda, onde mal usano / i tempi nostri, e lo splendor ne oscurano. *Baretti*, 6-79: Il poeta che non diletta e che non istruisce insieme va degradando subito e ridotto a minchione. Vedi quanti dei nostri poeti da raccolte vengono sotto questa categoria! *A.M. Bandini*, 163: Fu fatta trasferire nell'anno 1772 nella Laurenziana la celebre raccolta dei codici orientali adunata dal gran cardinale Ferdinando dei Medici. D'Este, 113: Così ebbe principio la preziosa raccolta delle iscrizioni del museo lapidario. *Foscolo*, XIV-114: Piaciavi d'inviarci una raccolta di tutti gli ordini del giorno del Ministero della Guerra. *Mazzini*, 40-305: Non potrebbero gli amici trovare una raccolta di tutte le poesie di Mameli? e mandarmela? *Ghislanzoni*, 16-292: Come aveva promesso, mi portò una raccolta di composizioni musicali per flauto e pianoforte. *B. Croce*, II-2-161: I grandi cronologi, epigrafisti, archeologi, topografi e geografi... ordinarono nel secolo decimosettimo le prime e colossali raccolte critiche di fonti per la storia dell'antichità. *Einaudi*, 2-279: Il figlio medico presto vende al sostituto del padre ravviamento dell'ufficio paterno d'avvocato, insieme con le raccolte giurisprudenziali che ne ornavano lo studio. *E. Cecchi*, 9-223: E mirabile regola, nei nostri migliori giornali, onorare d'almeno un accenno il romanzetto o la raccolta di novelle che appena escono dall'ordinario.

– Volume in cui sono rilegati i numeri di una pubblicazione periodica usciti, in genere, durante un'annata.

*Faldella*, I-5-293: - Che volumoni legate? - Ah! sono soltanto raccolte di giornali. *Gozzano*, I-493: Non invento: tolgo dalla raccolta del «Times» di quell'anno..., tolgo fedelmente dalla nuda esposizione dei fatti quanto ne emana di tragica poesia.

Collezione (di quadri, monete, minerali, francobolli, ecc.).

*Bellori*, I-125: Restaci di annotare l'opere d'intaglio a bulino, le quali sono molte, di già molto rare nelle mani degli studiosi, essendosi sparse in tutte le parti dove si nutrice il nobile e virtuoso studio del disegno, e dagli intendenti se ne fa raccolta. *L. Pascoli*, I-286: Fu Bevignate assai rinomato ne' tempi suoi... per la ricca raccolta di quadri rari che aveva fatta. *Bottari*, 5-202: Io... come sapete, fo raccolta di stampe. *G. Gozzani*, 1-13-118: Finge l'autore... che una fata vivendo solitaria in un magnifico palagio, avesse una ricchissima raccolta di libri. *Baretti*, 0-9: Nel territorio di Salisbury v'è un'altra cosa visitata da' viaggiatori curiosi: voglio dire un gran palazzo campestre appartenente al conte di Penbroke, famoso per una raccolta di statue e di marmi antichi, la più parte greci e romani, che la più copiosa e la più scelta si dice non vi sia neppur in Roma. *Leoni*, 508: Altra cosa lodevole è l'incominciata quadreria comunale:... così avremo in breve raccolti i quadri del vescovado insieme alla preziosa raccolta Piazza. *D'Annunzio*, IV-1-273: Gli convenne anche sofferire l'erudizione archeologica di Momps, ch'era un collezionista ardente, e che volle mostrargli qualcuna delle sue raccolte. *B. Croce*, IV-12-278: Insigne era in Roma l'Istituto archeologico germanico, ... possessore di una biblioteca di antichità classiche... e di una raccolta di centomila fotografie e di cento-quarantamila diapositive. *Gozzani*, II-556: Bimbo, ricordo, per le mie raccolte / sempre immolai con trepidanza questa / cupa farfalla. *Sbarbaro*, 1-217: Far raccolta di piante è farla ai luoghi. Nulla come la pianta che da sé vi è nata ritiene d'un sito. *Comisso*, V-131: Il padrone dell'albergo venne a invitarmi a vedere la sua raccolta di minerali.

La situazione documentaria è pressoché la medesima anche per “scelta”: pur non mancandone attestazioni, soprattutto nell'ambito didattico,<sup>202</sup> l'accezione di ‘forma

<sup>202</sup> Cfr. *Le Muse siciliane ouero Scelta di tutte le canzoni della Sicilia, raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente*, 4 voll., Palermo, Bua-Portanova, 1645-1653; A. GOBBI-E. MANFREDI, *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, 4 voll., Bologna, Costantino Pisarri, 1709-1711; T. CEVA, *Scelta di sonetti*, cit.; ID., *Scelta di canzoni compilata ed accompagnata di varie critiche osservazioni e d'una dissertazione intorno a' varj lirici componimenti [...] ed accresciuta di parecchie annotazioni dal signor Ignazio Gajone*, Venezia, Antonio Bassanese,

macrotestuale' è totalmente ignorata dalla lessicografia prenovocentesca.<sup>203</sup> Il Battaglia è ancora una volta risolutivo, aprendo anche al vaglio critico proprio del genere antologico:

Battaglia [17.914] Raccolta di opere (letterarie, musicali, ecc.) selezionate in quanto ritenute particolarmente significative dell'attività e della produzione di un autore, di una corrente, di un periodo. - In partic.: antologia di testi.

*Segneri*, 5-64: Il Gualtieri dovrà mandare a V.A.S. tre esemplari di una scelta di piccole poesie stampate novellamente in Venezia dal Baglioni, tutte di autori insigni italiani. *G.B. Casaregi*, 114: Portano essi con fondato giudizio ferma opinione che il re Ezechia facesse fare una scelta delle più belle massime di Salomone. *G. Gozzoli*, I-25-105: Dietro alla pubblicazione della presente operetta, darò alla luce una scelta di orazioni, tratte per lo più dagli storici italiani. *Carducci*, III-6-107: Non duole che le scritture di tal uomo quale fu Lorenzo de' Medici sieno impossibile ad avere chi non si contenti a' pochi saggetti pòrti da qualche scelta e antologia? *Flaiano*, 1-I-570: Sul piatto v'era un disco di canzoni napoletane e, accanto altri dischi di musica leggera e classica: i 'Preludi' di Debussy... e una scelta di Cole Porter.

Per quanto concerne il supposto rapporto di sinonimia tra “selezione” e “antologia”, invece, occorre guardare ad anni molto più recenti: soltanto nel secondo Novecento, infatti, e verosimilmente proprio a partire dalla comunanza etimologica con “scelta”, anche “selezione”, superando il proprio dominio d'uso scientifico registrato per l'Ottocento nel Tommaseo-Bellini,<sup>204</sup> inizia a palesare il significato di ‘forma macrotestuale’.<sup>205</sup> Di seguito la definizione del GDLI, piuttosto generica e priva di specifici riferimenti a strutture macrotestuali (a differenza, per esempio, di “scelta”):

---

1756; S. BETTINELLI, *Scelta di sonetti*, in ID., *Opere*, Venezia, Zatta, 1782; A.-B. BASSI, *Scelta di poesie italiane de' più celebri autori d'ogni secolo raccolte e con opportune note illustrate*, Parigi, Lambert e Baudouin, 1783.

<sup>203</sup> Mentre è invece documentata l'accezione di ‘parte più eccellente di checchessia’, semanticamente registrata anche per “fiore” (cfr. s.v. *scelta*: *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quarta impressione, cit., 4.373; N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, cit., 4.626).

<sup>204</sup> N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, cit., 4.626, s.v. *selezione*: «Voce con cui gli scienziati della bestialità e del pantano, per negare la libertà umana, la affermano consentendola a tutte le cose. Dicono che *L'uomo e ogni cosa si venne creando per selezione da sè*; ma non spiegano come cotesta affinità elettiva si concili colla necessità ch'è vorrebbero universale tiranna». Cfr. anche [www.quintacruscavirtuale.org/lemmi?l=S](http://www.quintacruscavirtuale.org/lemmi?l=S), s.v. *selezione*: «In tre opere pubblicate di recente intorno all'origine della specie, che si mostrano decisamente scettiche riguardo alla sufficienza della selezione naturale».

<sup>205</sup> Cfr. P. MONCADA, *Porto sereno. Selezione di prose e di poesie*, Palermo, Paravia, 1960; ID., *Gioia di leggere. Selezione di opere letterarie per la gioventù e di liriche italiane e straniere*, Palermo, Palumbo, 1965; L. RANZO, *Fantasia di poeta: poesie in lingua ed in vernacolo. Selezione poetica trilingue*, Napoli, Edizioni letterarie dell'Accademia internazionale di Pontzen, 1988; B. FATTORI, *Incontro con il sosia. Selezione di prose, 1940-1960*, Pisa, Cursi, 1989; F. NAALIN, *Selezione di poesie per la valorizzazione della creatività dei giovani*, Verona, West Press, 2004.

Battaglia [18.528] Scelta in una varietà di opere, oggetti o atti, comportamenti, ecc., di ciò che risulta più importante, più valido, più pregiato o più idoneo a un determinato uso o al raggiungimento di uno scopo.

*Barilli*, II-351: Sulle passerelle intorno ai pulsatori elettrici centinaia di galeotti in camicia di lana rossa sorvegliano la selezione dei diamanti. *Alvaro*, 20-11: Nella mente di uomini come costui v'è un istintivo lavoro di selezione. Essi riconoscono i colori, le fogge, gli odori delle cose a loro gradite. *Comiso*, 17-21: Spero vivere molti anni, come mia madre, e fare la selezione della mia opera di scarto e anche lasciare al tempo di selezionare tutte le vane opere di tanti imbroglianti dello scrivere. *Pratolini*, 10-30: Temo, adattandomi all'esercizio per me nuovo della memoria, di operare prima una selezione secondo le diverse categorie di ricordi, diciamo e poi una sintesi.

– In senso concreto: insieme di oggetti scelti seguendo determinati criteri.

*N. Niola* [«Bolaffi Arte», maggio 1977], 9: Con lo spirito di iniziativa e la sollecitudine che caratterizzano l'attività di questa sezione del museo, una selezione di un centinaio di fogli è stata immediatamente presentata al pubblico, in base a un criterio qualitativo e rappresentativo.

Alla luce dei dati esposti, il rapporto di sinonimia – proposto dai vari dizionari consultati – tra “antologia” e i tre lessemi appena analizzati pare non sussista. Il differente grado di genericità è infatti indubbio, e sarà quindi corretto parlare di iperonimi. Inoltre, sulla scorta di quanto detto, è opportuno ipotizzare tra questi un rapporto di tipo piramidale: alla base si collocherà il generico “raccolta”, privo del tratto fondamentale del giudizio critico; lungo i fianchi della piramide si incontreranno i più circoscritti “scelta” e “selezione”, ancora non perspicuamente legati al genere letterario; e soltanto in cima, sul vertice iponimico, sarà possibile rintracciare “antologia”, la cui specificità non è assoluta (si pensi a quanto notato per “crestomazia”, “florilegio”, ecc.) ma sufficiente a delineare una gerarchia nell'analisi lessico-semantic.

### 3. Prove di storia del genere antologico

Alla costante esigenza di una norma, figlia di una sistematica tensione diacronica tra cultura trãdita e produzione della cultura,<sup>1</sup> si accompagna dunque materialmente lo strumento dell'antologia, che opera nello spazio ideologico posto tra la conservazione dei testi e l'elaborazione di nuovi testi, trovando il proprio nerbo esattamente nel dialogo tra tali istanze complementari. Attraverso il reiterato meccanismo di selezione, raccolta, riorganizzazione e riproposta, l'antologia interpreta infatti – quando non orienta – la direzione del movimento letterario intero, restituendo spesso con precisione il rapporto tra il sistema letterario e quello culturale.<sup>2</sup>

Tale dinamica appare intrinsecamente connaturata alla forma antologica, che mediava la ricezione storico-letteraria della tradizione già prima che questa venisse tramandata attraverso il supporto-libro. All'interno di questo capitolo si proporrà dunque una ricostruzione, per tappe fondamentali, della storia del genere antologico, tentando di evidenziarne, in un graduale avvicinamento alle forme macrotestuali più recenti, le continuità e le discontinuità strutturali.<sup>3</sup>

Il campo d'indagine si restringerà progressivamente all'area geografica ed editoriale italiana.

---

<sup>1</sup> C. SEGRE, *Il canone e la culturologia*, in «Allegoria», 29/30 1998, pp. 95-102.

<sup>2</sup> Secondo appunto la definizione di Segre, che considerava la cultura «come una gerarchia di sistemi particolari, come una somma di testi cui è collegato un insieme di funzioni, ovvero come un congegno che genera questi testi» (ivi, p. 98).

<sup>3</sup> Da un punto di vista terminologico, ritenendo il concetto di 'macrotesto' prettamente legato ad una struttura codicologica di matrice autoriale, Michele Camillo Ferrari ha proposto (nell'ambito dell'edizione di un manoscritto tardolatino) quello di 'supertesto', strettamente legato alla dimensione materiale del supporto: «Il supertesto è una successione di almeno due testi il cui primo comune denominatore è la vicinanza fisica nel testimone manoscritto. Il supertesto è dunque innanzitutto un'unità codicologica. Supertesti possono così essere contenuti in codici interi ed essere costituiti dalla successione di più trattati di ampie dimensioni, ma parleremo di supertesto anche nel caso di postille aggiunte ai margini di un manoscritto. L'accostamento dei testi è d'altronde raramente casuale e obbedisce anzi ai principi di una coesione interna che è indice degli orientamenti culturali o delle necessità pratiche del compilatore» (M.C. FERRARI, *Il «Liber sanctae crucis» di Rabano Mauro. Testo-immagine-contesto*, Bern, Peter Lang, 1999, pp. 112-113). La proposta è convincente ma ritenendo, con Enrico Testa, che «non è sempre facile determinare la “soglia” che divide un macrotesto da una semplice raccolta» (E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983, p. 134), in questa sede si continuerà a preferire il termine “macrotesto” (e il suo derivato “macrotestuale”), inteso come ‘struttura che accoglie e organizza o rifunzionalizza un contenuto originariamente disomogeneo o di significato altro?’.



### 3.1. Dalle sillogi premeleagree all'*Antologia Palatina*

Si è a lungo ritenuto che spettasse a Meleagro di Gadara, poeta e filosofo cinico vissuto tra la fine del secolo II e l'inizio del I a.C., il merito di aver per primo concepito l'idea di raccogliere e organizzare la produzione letteraria antecedente (nello specifico quella epigrammatica).<sup>1</sup> Questi, infatti, probabilmente intorno all'80 a.C.,<sup>2</sup> compose un'opera alla quale diede il titolo di Στέφανος, letteralmente 'ghirlanda, corona', nella quale si riproponevano, secondo un ordine ben preciso, i *migliori* epigrammi dei grandi poeti greci vissuti tra il VII e il I secolo a.C. Dopo il rinvenimento del papiro augusteo segnato P. Oxy. 662, tuttavia, che reca sequenze di componimenti incompatibili con la struttura dell'antologia meleagrea, il primato cronologico di quest'ultima è stato riconsiderato.<sup>3</sup> Alfred Wifstrand, infatti, che si è occupato con efficacia della questione, ha dimostrato inconfutabilmente non solo l'impossibilità di una derivazione diretta, per tale frammento, dalla *Ghirlanda* di Meleagro, ma anche il suo costituirsi quale scelta di epigrammi a questa antecedente e allotria.<sup>4</sup> E difatti, la paternità della selezione di epigrammi trasmessa dal papiro parrebbe spettare ad Aminta, poeta attestato soltanto da P. Oxy. 662 e collocabile nella seconda metà del II secolo a.C.,<sup>5</sup> circa mezzo secolo, cioè, prima dell'esperienza poetica di Meleagro.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> F. ARNALDI-G. NATALI-A. ROSTAGNI, s.v. *Antologia*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1929-1937, I 1929. Almeno nel mondo occidentale: in Cina, infatti, Confucio aveva allestito lo *Shijing* già tra il VI e il V secolo a.C. (L. LANCIOTTI, *L'Antologia in Cina*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 1-11).

<sup>2</sup> La datazione pare possibile sulla base di una valutazione del contenuto della corona: tra i poeti presenti nella raccolta, infatti, il più tardo è Antipadro di Sidone (ca. 180-100 a.C.), mentre il primo escluso è Filodemo di Gadara (ca. 110-40 a.C.). Sulla scorta di questa discrepanza, gli studiosi hanno ritenuto di poter collocare la stesura della *Ghirlanda* intorno al 90 a.C. o negli anni immediatamente posteriori. Se a tali informazioni strutturali, inoltre, se ne aggiunge una fornita dallo stesso autore in uno dei suoi epigrammi, ossia la confessione di una composizione della *Ghirlanda* in età molto avanzata, è possibile posticipare la data della composizione agli anni 80 a.C. e oltre (cfr. L. ARGENTIERI, *Meleager and Philip as epigram collectors*, in *Brill's Companion to Hellenistic Epigram: Down to Phipip*, a cura di P. BING-J. BRUSS, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 147-64, a p. 152).

<sup>3</sup> Il papiro è stato pubblicato per la prima volta in B. GREENFELL-A. HUNT, *The Oxyrhynchus Papyri*, 15 voll., London, Egypt Exploration Fund, 1898-1922, IV 1904, pp. 64-69.

<sup>4</sup> A. WIFSTRAND, *Studien zur griechischen Anthologie*, Lund-Leipzig, C.W.K. Gleerup, 1926, pp. 33-39. Sul tema cfr. A. CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planude*, Oxford, Clarendon Press, 1993, in partic. pp. 11-12, 28; A.S.F. GOW, *The Greek Anthology: Sources and Ascriptions*, London, Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1958, in partic. pp. 15-16.

<sup>5</sup> L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit., p. 15 n. 79.

<sup>6</sup> Il frammento della sua selezione, quindi, sebbene «the poor quality of Amyntes' poetry earned it a short life», può a ragione essere considerato «a first attempt at an anthology» (L. ARGENTIERI, *Meleager and Philip*, cit., p. 150). Sulla cronologia di Aminta: L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit., p. 16.

Come detto da molti, non pare una coincidenza che ad essere antologizzato così frequentemente in età classica sia stato l'epigramma; la sua autonomia, la sua efficacia e soprattutto la sua brevità,<sup>7</sup> sembrano infatti renderlo (e averlo reso all'epoca in questione) un oggetto poetico naturalmente predisposto all'accorpamento macrotestuale.<sup>8</sup> Ma al di là di tale specifica propensione, è necessario constatare come, a partire dalla metà del III secolo a.C., fosse «il meccanismo stesso dell'organizzazione culturale alessandrina a procedere per linee “antologiche”», come dimostra, ad esempio, la «grandiosa attività di sistematizzazione del testo degli autori eletti quali referenti panellenici tra i testimoni della grande letteratura arcaica».<sup>9</sup> Secondo Luigi Enrico Rossi, questa tensione alla razionalizzazione andava interpretata alla luce della reinvenzione dei generi tipica dell'ellenismo; e l'antologia, in particolare, come forma che si andava costituendo tra III e II secolo a.C., rappresentava nella lettura dello studioso la «traduzione libresca dell'antico agone»,<sup>10</sup> l'inaugurazione di un rapporto intratestuale fondato sullo *zēlos*, che trovava espressione materiale nella pubblicazione, in *libelli*, di serie di componimenti omogenei tra loro confrontabili.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Che sembravano «voler contrastare l'indugio temporale dell'inevitabile successione delle parole presentando “il massimo nel minimo”» (*Antologia Palatina*, 4 voll., a cura di F. PONTANI, Torino, Einaudi, 1978-1981, I p. XII).

<sup>8</sup> Il concetto è ben reso da Marcello Gigante: «l'epigramma è un fiore che non può rimanere solo; è un fiore che nasce col suo destino: quello di essere messo in un giardino, in una serra, in una corona, in una ghirlanda» (M. GIGANTE, *L'epigramma e il fiore degli epigrammi*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia: l'epigramma e l'elegia*, a cura di R. CARDINI-D. COPPINI, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 1-13, a p. 1). È lo stesso destino, pur in una tradizione completamente diversa, che Guglielmo Gorni individuerà per il sonetto: ««individuo metrico candidato all'aggregazione testuale con altri suoi simili»» (G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 68-9).

<sup>9</sup> R. SCARCIA, *Logica dell'antologia classica ed operatività delle crestomazie*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 13-38, a p. 14. Lorenzo Argentieri anticipa ulteriormente la cronologia: «Diverse morfologie di raccolta nascono solo quando la letteratura passata e presente viene ridotta alla forma-libro, cioè durante l'ellenismo. [...] Dalla fine del IV sec. a. C. ha però inizio un'attività di raccolta e catalogazione della letteratura delle età passate che culminerà nell'opera dei grandi filologi alessandrini e influenzerà la stessa produzione letteraria» (L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit., p. 1).

<sup>10</sup> L.E. ROSSI, *Letteratura greca*, Firenze, Le Monnier, 1995, p. 635.

<sup>11</sup> R. SCARCIA, *Logica dell'antologia classica*, cit., p. 14 n. 3. Tirare una linea che possa demarcare il confine tra emulazione e competitività è problematico; i due diversi modi di rapportarsi a un modello, infatti, se riconosciuto nella sua validità, sembrano rappresentare due facce della medesima moneta: «L'atteggiamento per cui ogni poeta è l'anello d'una catena ininterrotta ed è solidale con gli altri in riprese che vanno dalla citazione testuale all'allusione, dall'emulazione alla polemica implicita, dalla pigra reduplicazione al compiaciuto sfoggio di modifiche, è caratteristico dell'intera letteratura greca ed è superfluo richiamarne gli esempi: nell'epigramma celebra i suoi trionfi. Il riferimento dell'imitatore al prototipo può essere dato dall'identità dei nomi propri, dalla similarità degli ingredienti o delle espressioni, specie in 'luoghi' cruciali come l'*incipit* o la clausola. [...] La casistica è varia, ma riducibile a un duplice orientamento: da un lato c'è la variazione sullo stesso tema perseguita da un medesimo autore con un im-

La stessa struttura della *Ghirlanda* di Meleagro, d'altronde, secondo quanto ricostruito dagli studiosi, incoraggiava il confronto tra gli autori proponendo una visione gerarchica: agli epigrammi-modello di autori antichi, o comunque riconosciuti come classici, seguivano infatti i più recenti epigrammi-imitazioni, legati ai primi (e tra loro) da evidenti rimandi interni. Sin dalle sue prime apparizioni, dunque, la forma antologica presentava un rapporto inter- e intratestuale di tipo eminentemente dialogico, non limitato al casuale accostamento e accorpamento di componimenti disparati.<sup>12</sup>

Ma a quali fonti testuali poteva attingere Meleagro per l'allestimento della propria *Ghirlanda*? In precedenza è stata richiamata la classificazione editoriale-terminologica proposta da Argentieri, la quale prevedeva tre tipologie macrotestuali: *silloge*, *libellus* e *anthologia* (§ 2.2.3.2); ebbene, nel medesimo contributo lo studioso evidenziava come in questa tassonomia esistesse una certa continuità storico-letteraria:

Tra i tre tipi ufficiali di raccolte epigrammatiche [destinate cioè alla circolazione] c'è successione cronologica: IV-III sec. a.C. sillogi, III sec. a.C., *libelli*, II sec. a.C. *anthologiae*; ma anche letteraria: le sillogi raccolgono i modelli passati dal genere epigrammatico, la cui fortuna sta per esplodere nella forma dei *libelli*; allo spirare del periodo migliore dell'epigramma si reagisce alla decadenza del genere rivolgendosi agli *auctores* in modo che i loro componimenti rivitalizzino i propri nella forma dell'*anthologia*. Il comparire di una forma, però, non elimina l'altra: si continuano a produrre sillogi in età di *libelli* [...]; e, ovviamente, senza la continua produzione di *libelli*, non è pensabile l'*anthologia*.<sup>13</sup>

I *libelli*, dunque, vere e proprie autoedizioni dei poeti, rappresentavano la base di quanto oggi si definirebbe *corpus* antologico. In essi, diversamente che nelle "sillogi", «l'organizzazione editoriale diventava occasione di creazione letteraria»,<sup>14</sup> rivelandosi

---

pegno che appare una vera e propria scommessa con se stesso [...]. D'altro lato ci sono i *Konkurrenzen-gedichte*, cioè le variazioni su un tema, [...] tentate con 'ricercari' inesausti da poeti anche cronologicamente distanti (*Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., pp. XIII-XIV).

<sup>12</sup> L. ARGENTIERI, *Meleager and Philip*, cit., p. 156: «Garland sections show a twofold arrangement, based on both a model-imitation succession and thematic or lexical echoes». Tale organizzazione interna ha permesso di rifiutare l'ipotesi d'un ordinamento alfabetico degli epigrammi nella *Ghirlanda* di Meleagro (suggerita da uno scolio presente sul codice dell'*Antologia palatina*, il cui referente parrebbe essere invece la *Ghirlanda* di Filippo da Tessalonica). Sul punto cfr: A. WIFSTRAND, *Studien zur griechischen Anthologie*, cit., pp. 8-22; A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 19-24.

<sup>13</sup> L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit., p. 20. Senza i *libelli*, il cui corrispettivo odierno sembrano le raccolte di poesia dei singoli autori, non sarebbe stata quindi immaginabile secondo Argentieri la forma antologica. Se l'assunto appare convincente anche rapportato alla situazione editoriale e letteraria contemporanea, sembra però in tal senso opportuna una riflessione sul possibile cortocircuito generabile dall'apporto del web (i cui primi effetti si manifestano in antologie di testi recuperati in rete, quasi mai organizzati organicamente: cfr. *Opere da tre clic. Antologia della blogosfera*, Milano, Castello Volante, 2011).

<sup>14</sup> L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit., p. 4. Il contenuto dei *libelli* è tramandato oggi esclusivamente da papiri e in maniera parziale; ciò nonostante, grazie al rinvenimento del rotolo milanese di Posidiffo

importante proprio per l'ordinamento dei singoli pezzi nella struttura del libro (non tutte le autoedizioni dei singoli autori si muovevano nella stessa direzione).

Per quanto riguarda la *Ghirlanda*, della quale si è preliminarmente accennata l'organizzazione interna (il criterio modello-imitazioni), va innanzitutto chiarito che ogni testimone integrale dell'antologia di Meleagro è andato perduto, e ciò che è possibile predicarne dipende principalmente dalla riproposizione di alcune delle sue sequenze all'interno dell'*Antologia Palatina*.<sup>15</sup> Quest'ultima, infatti, sulla quale si tornerà distesamente oltre, era una sistemazione d'età bizantina (ca. 950 d.C.) di tutta la produzione epigrammatica precedente, messa a punto prevalentemente attraverso il vaglio delle proposte antologiche anteriori e la selezione, non senza filtri o modifiche, di alcune porzioni di queste. Ad allestirne la fase embrionale fu Costantino Cefala, maestro di scuola e *protopapas*, che attinse la documentazione più antica proprio dalla corona meleagrea, latrice della produzione epigrammatica composta tra il VII e il I secolo a.C. Nell'occasione l'ordinamento originale della *Ghirlanda* fu smembrato (per dare luogo a una nuova suddivisione in libri degli epigrammi ivi contenuti), ma i componenti di apertura e chiusura, che evidenziano la spiccata progettualità dell'operazione, sono facilmente individuabili.

Il proemio esplicita il senso letterale della parola "antologia", restituendo l'immagine di una musa ritratta nell'atto di offrire a destinatari inizialmente sconosciuti una corona di fiori, ciascuno dei quali viene associato a un poeta.<sup>16</sup> Se ne propone il testo secondo l'edizione curata da Filippo Maria Pontani (AP IV 1):

Musa diletta, per chi questi frutti canori tu rechi?  
Chi tessè questo serto di poeti?  
Fu Meleagro: l'autore compose lo splendido omaggio,  
come ricordo per l'illustre Díocle  
5 Candidi gigli di Mero vi pose, di Ànite rossi,  
di Saffo pochi fiori, ma di rosa;  
di Melaníppide, pregno di canti squillanti, narcisi  
e sarmenti di vigna di Simonide.

---

(cfr. G. BASTIANINI-C. GALLAZZI, *Posidippo Epigrammi*, Milano, Il Polifilo, 1993) ed al suo sistematico confronto con altri papiri rilevanti, pare possibile ricostruirne alcuni tratti distintivi rispetto alle future antologie, come l'organizzazione interna basata sul contenuto e non sui generi (L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit., p. 5).

<sup>15</sup> Ma valorizzando dati emersi da diversi studi precedenti, Kathryn Gutzwiller è riuscita a ricostruirne analiticamente la struttura: K. GUTZWILLER, *The Poetics of Editing in Meleager's Garland*, in «Transactions of the American Philological Association», 127 1997, pp. 169-200.

<sup>16</sup> Le associazioni non sembrano esprimere giudizi di valore secondo una scala legata al linguaggio dei fiori. Solo in alcuni casi il riferimento è comprensibile: Antipatro, per esempio, nato nella città fenicia di Sidone, è associato al cipero fenicio. Ma appare plausibile che la metafora sia principalmente collettiva, volta a sostanziare l'immagine figurata della ghirlanda.

Alla rinfusa v'aggiunse di Nòsside fiori fragranti  
 10 d'iris (mollì d'amore le sue pagine),  
 la maggiorana del dolce-spirante Riano v'incluse,  
 croco d'Erinna, di virginea tinta;  
 quel giacino, cui dànno la voce i poeti, d'Alceo,  
 lauri di Samio dalle foglie brune,  
 15 e di Leonida pose corimbi d'un'edera fresca,  
 aghi di pino aguzzi di Mnasalce.  
 Poi di Pàmfilo rami di platano storti recise,  
 e ad essi consertò noci di Pàncrate,  
 pioppo frondoso di Timne, verdissima menta di Nicia,  
 20 d'Eufemo euforbio che sul lido cresce;  
 poi Damageto, la bruna viola, col mirto soave  
 di Callimaco, ricco d'aspro miele,  
 e d'Euforione la licni, l'amomo diletto alle Muse  
 di colui ch'ebbe nome dai Dioscuri.  
 25 Quindi Egesippo, quel graspo furente, v'aggiunse; di Perse  
 colse una messe d'odorosi giunghi;  
 e di Diotimo raccolse dai rami dolcissimi pomi,  
 fiori di melograno di Menècrate,  
 e di Nicèneto rami di mirra, e cosí terebinto  
 30 di Faenno, di Simia l'alto pero.  
 Poi di Partènide colse, sfrondando il prato perfetto,  
 un po' di petrosella, pochi fiori,  
 e di Bacchilide un biondo di spighe, reliquie fiorenti  
 d'una gran messe di melliflue Muse.  
 35 E Anacreonte, con quelle canzoni di nèttere e insieme  
 con fiori inseminati d'eglie;  
 fiori d'acanto ritorto dai prati d'Archiloco scelse,  
 esigue stille d'un pelago immenso;  
 e d'Alessandro v'aggiunse novelli germogli d'ulivo,  
 40 di Policlito la purpurea fava.  
 Quindi Polístrato mise, l'amàraco, fiore dell'arte,  
 d'Antípatro il fenicio nuovo cípero;  
 pose il nardo di Siria chiomato di spighe: il poeta  
 nominato nei versi 'dono d'Erme'.  
 45 D'Èdilo e di Posidippo l'erbetta v'incluse, di campo,  
 fiori nascenti al vento del Sicèlide;  
 e quel ramo in eterno dorato del divo Platone,  
 che dovunque s'irraggia di virtù.  
 Quindi Arato, l'esperto di stelle, d'un alto palmizio  
 50 tonsurando i viticci pur mo' nati,  
 e di Cherèmone il loto, la fiamma di Fèdimo, l'occhio  
 di bue rotondo e mobile d'Antàgora,  
 di Teodòrida il fresco serpillio amico del vino,

e di Fània l'azzurro fiordaliso,  
 55 fiori recenti d'altri: di piú, violaciocche precoci  
 ad essi aggiunse, della Musa sua.  
 Dedico ai cari l'omaggio: ma il garrulo serto di Muse  
 è comune possesso degli adepti.<sup>17</sup>

La presenza del lemma Στέφανος ai vv. 2 e 57, tradotto da Pontani con “serto”, permetteva a Meleagro di sfumare metatestualmente realtà e finzione mimica, calando il titolo della propria raccolta all'interno del proemio di questa.<sup>18</sup> E la coesione interna del disegno, come la sua spiccata progettualità (componenti fondamentali in qualsiasi operazione macrotestuale), sono rivelate dall'epigramma destinato a chiudere la *Ghirlanda* (una coronide),<sup>19</sup> anch'esso caratterizzato dalla presenza esplicita del medesimo lemma, tradotto stavolta da Pontani proprio con “ghirlanda”, e dalla menzione diretta di Meleagro (AP XII 257):

Il ghirigoro son io, messaggero dell'ultima svolta,  
 sentinella fedele ai fogli scritti.  
 Dico che quello che accolse di tutti i poeti i lavori  
 che qui racchiuse in un volume solo  
 5 fu Meleagro; ad eterna memoria, per Díocle, di fiori  
 intessé la poetica ghirlanda.  
 Io, tutto riccio e ricurvo alla pari d'un dorso di serpe,  
 troneggio accanto alla cultura, in fine.

Dal proemio alla coronide, Meleagro aveva insomma organizzato il *corpus* poetico secondo un disegno preciso, usando le soglie paratestuali per circoscriverne lo spazio materiale e concettuale. Gli epigrammi furono disposti all'interno, come menzionato, per prossimità d'argomento: si rispettò «una regolare alternanza dei poeti maggiori, avendo cura che gli epigrammi fossero legati anche da affinità o contrasti tematici e

<sup>17</sup> Sull'interpretazione dell'intero proemio, da leggere come una lunga risposta della musa alle domande poste ai vv. 1-2, cfr. P. CLAES, *Notes sur quelques passages de Meleagre de Gadara*, in «L'Antiquité Classique», 39 1970, pp. 468-74, alle pp. 470-71; F. BORNMANN, *Meleagro e la corona delle Muse*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», XLV 1973, pp. 223-32, a p. 229.

<sup>18</sup> Cfr. F. BORNMANN, *Meleagro e la corona delle Muse*, cit., p. 232: «Chi legge, assiste a una piccola scena senza accorgersi che gli vengono presentati autore, dedica, sommario e titolo dell'opera».

<sup>19</sup> Un segno diacritico posto di norma a conclusione delle maggiori unità testuali (strofe, triade, carme o opera intera. Cfr. sull'uso in Meleagro K. GUTZWILLER, *The Poetics of Editing in Meleager's Garland*, cit., p. 170: «Spoken in the voice of the snakelike coronis that faithfully guards the conclusion of the collection, the epigram reiterates essential information provided by the prooemium – that it was Meleager who wove a “garland” of epigrammatists dedicated to Diocles. While author's name and title often appeared at the end of an ancient book, Meleager here cleverly manipulates this editorial convention by giving poetic voice to a mark of punctuation. In doing so, he poeticizes editorial practice».

verbalis».<sup>20</sup> Sulla scorta della regolarità della disposizione delle sezioni di Meleagro nei libri V, VI, VII e IX dell'*Antologia Palatina*, poi, Alan Cameron ha supposto che il contenuto della *Ghirlanda* fosse ordinato non soltanto sulla scorta delle affinità tematiche citate, ma anche in quattro libri, riflesso – forse – di una eventuale partizione in generi (erotici, sepolcrali, votivi, epidittici).<sup>21</sup>

L'operazione di Meleagro fece scuola, tanto da assurgere a modello diretto per la raccolta allestita da Filippo di Tessalonica intorno al 40 d.C.<sup>22</sup> Esplicitamente richiamando la corona del filosofo di Gadara, infatti, questi realizzò un secondo Στέφανος, estendendo l'indagine a nuovi autori e ponendosi in un rapporto di precisa continuità con l'antologia precedente.<sup>23</sup> Anche Filippo, difatti, tenne fede al senso letterale della "ghirlanda", proponendo nuovamente nel proemio, ben più breve del suo corrispettivo meleagreo, la simbolica associazione tra fiori e poeti. Si offre nuovamente il testo nella traduzione di Pontani, che traduce Στέφανος ancora con "serto" (AP IV 2):

Fiori falciai d'Elicona, rasai l'arborea Pieria  
 di boccioli e di corolle appena schiuse;  
 indi, mietute le spighe di libri novelli, ne feci  
 un bel serto, emulando Meleagro.

5 Tu degli antichi conosci, Camillo illustre, la gloria:  
 le poesie brevi leggi, qui, dei nuovi!  
 Spicco Antípatro acrà d'una spiga, Crinagora il lampo  
 del corimbo, il brillio dell'uva Antífilo,  
 Tullio sarà il meliloto, l'amaraco poi Filodemo,

10 e Parmenione mirto, rosa Antifane,  
 quercia Biànore, viola Diodoro, Antígono ulivo,  
 un giglio Zona, Automedonte un'edera;  
 poi per Eveno conserta l'alloro, adeguando chi resta  
 a quel che vuoi, dei fior pur mo' nati.

<sup>20</sup> A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., pp. XXXI-XLIX, a p. XXXII.

<sup>21</sup> A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 24-29. In merito Argentièri ha predicato tuttavia cautela, privilegiando l'idea di una partizione meno netta: «Che ai quattro libri corrispondesse anche una divisione in generi [...], come suggerisce Cameron, è solo un'ipotesi; al più si sarà trattato di una naturale tendenza, e non di una distinzione rigida, che non avrà impedito accostamenti tra generi diversi quando il contenuto o un semplice richiamo formale lo richiedevano» (L. ARGENTIÈRI, *Epigramma e libro*, cit., p. 18 n. 90).

<sup>22</sup> La datazione è ipotizzabile sulla base di informazioni interne ai testi relative alla sfera politico-sociale (sul punto, cfr. L. ARGENTIÈRI, *Meleager and Philip*, cit., pp. 158-59).

<sup>23</sup> Filippo, ad esempio antologizzò per la prima volta poeti romani che scrivevano in greco (R. SCARCIA, *Logica dell'antologia classica*, cit., p. 17).

Il richiamo all'antologia di Meleagro è esplicito, oltre che doppio: insieme al titolo della raccolta, infatti, è lo stesso filosofo di Gadara a venire menzionato a testo (v. 4); dal punto di vista testuale, la marcata volontà di stabilire una continuità con l'operazione precedente appare restituita dal chiasmo dei vv. 5-6, che alla conoscenza degli antichi, raggiungibile tramite la raccolta di Meleagro, oppone specularmente la lettura dei nuovi, possibile invece grazie alla *Ghirlanda* di Filippo. Negli stessi versi il proemio rivela inoltre il nome del dedicatario del nuovo Στέφανος (v. 5): è l'illustre Camillo, ad oggi identificato con Camillo Scriboniano, console nel 32 d.C. e suicida appena dieci anni dopo.<sup>24</sup> È, quest'ultima in particolare, una questione interessante: la dedica a un personaggio politicamente influente, infatti, pare fattore qualificativo dell'intera operazione antologica di Filippo, essendo questi un poeta vissuto in un contesto piuttosto differente da quello entro il quale si era mosso Meleagro. Egli operava infatti alla corte imperiale, presso la quale «a poet was appreciated less for sincerity in speaking of himself than for his craftsmanship in celebrating other people's achievements».<sup>25</sup> E in tale prospettiva, la selezione degli epigrammisti attestati nella sua *Ghirlanda* (ancora prima di quella dei loro epigrammi), potrebbe non essere stata del tutto neutrale: non pochi di questi, infatti, svolgevano all'epoca della raccolta incarichi politici di prestigio,<sup>26</sup> il che, forse, potrebbe autorizzare l'accostamento tra la figura dell'antologista di Tessalonica e quella del poeta di corte, il cui prodotto editoriale potrebbe non distare troppo, dunque, da una richiesta di protezione o di mecenatismo.

Dal punto di vista della trasmissione, anche buona parte dello Στέφανος di Filippo risulta salvaguardata e tradita dall'*Antologia Palatina*, che ne conserva sequenze di epigrammi originarie pressoché immutate, agevolmente individuabili grazie all'organizzazione dei componimenti in ordine alfabetico adottata da Filippo.<sup>27</sup> Proprio l'ordinamento ha inoltre permesso di ammettere l'assenza (o lo smarrimento), dello *Schlussgedicht*, l'atteso componimento finale della raccolta: malgrado infatti l'esistenza di due epigrammi "candidabili", entrambi rappresentanti Filippo nell'atto di invitare i filologi pedanti a tenersi lontani dalla sua *Ghirlanda* (AP XI 321, AP XI 347), nessuno dei due comincia per ω, come ci si attenderebbe data la struttura della corona, così come alla ricerca dei componimenti la cui prima lettera sia effettivamente ω, nessuno degli epigrammi di Filippo appare un candidato accettabile (AP VII 495, AP IX 311). Delle

<sup>24</sup> A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. XXXIII.

<sup>25</sup> L. ARGENTIERI, *Meleager and Philip*, cit., p. 158.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 160-61.

<sup>27</sup> Cameron, a tal proposito, ha notato che l'ordine è in realtà limitato solo alla prima lettera di ciascun epigramma, interpretandolo come una base sulla quale riprendere, pur con minor perspicuità, i giochi di variazione tematica inaugurati da Meleagro (A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 33-40).



due dunque l'una: o il criterio dell'ordinamento alfabetico è stato disatteso per la steura del componimento finale, oppure quest'ultimo non è stato trasmesso ed è andato irrimediabilmente perduto. Considerando la coesione strutturale dello *Στέφανος* di Filippo, andrà forse considerata più probabile la seconda opzione: l'improbabilità della prima sembra d'altronde sostanziata anche dal proemio, il cui primo verso comincia proprio per  $\alpha$ , in perfetta coerenza con l'ordinamento proposto.

A tentare un'ulteriore selezione di epigrammi intorno al 150 d.C., probabilmente anch'essa ordinata secondo il criterio alfabetico, fu Diogeniano di Eraclea Pontica,<sup>28</sup> la cui operazione, pur potendo considerarsi – stando alla classificazione di Argentieri richiamata – sostanzialmente una “silloge”, presenta un notevole motivo di interesse nel titolo: Ἀνθολογίον, principale antecedente della forma odierna “antologia” è qui infatti attestato per la prima volta.<sup>29</sup>

Dopo Filippo, tuttavia, l'elaborazione antologica più rilevante è il *Ciclo* di Agazia scolastico, composto tra il 567 e il 568 d.C. e articolato in sette libri, ciascuno destinato a ospitare un genere.<sup>30</sup> Cameron aveva postulato una simile possibilità, come detto in precedenza, anche per la *Ghirlanda* di Meleagro: ma se l'ipotesi si fondava in quel caso sulla ricostruzione della struttura originale della raccolta attraverso il raffronto con il contenuto dell'*Antologia Palatina*, qui la volontà organizzativa e la disposizione interna della materia sono fornite nel proemio dallo stesso autore (AP IV 4, vv. 67-87):

Prima di tutto per te, gareggiando coi classici, colgo  
quello che scrissero i padri dell'arte poetica nuova  
come per dediche a dèi del passato; ché ad essi fu bello  
70 emulare i modelli d'un arte remota nel tempo.  
Poi, dopo i testi più vecchi, raduna un fascicolo i carmi  
che su pitture o in siti diversi tracciammo, o magari  
sopra una statua ben fatta, su mille diversi prodotti  
nati da un'arte diversa per opera industrie di mani.  
75 C'è nella terza sezione di questo mio giovane libro,  
quanto si deve alle tombe: che Dio ci consenta di dirlo  
bene col canto, ma lungi da noi lo respinga di fatto.  
Quanto scrivemmo su vie polimorfe di vita morale,  
sulle malcerte bilance del nostro destino precario,  
80 guardalo, è tutto qui, nella quarta zona del libro.

<sup>28</sup> A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. XXXIV.

<sup>29</sup> A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 84-90.

<sup>30</sup> Per la datazione: A. CAMERON-A. CAMERON, *The Cycle of Agathias*, in «The Journal of Hellenic Studies», 86 1966, pp. 6-25. Il titolo di *Ciclo*, che rimanda alla concezione circolare dell'antologia precedentemente proposta, è invece desunto dalle notizie su Agazia presenti nella *Suda*, lessico bizantino d'autore ignoto (A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. XXXV; R. SCARCIA, *Logica dell'antologia classica*, cit., p. 18).

Molto potrà diletarti la quinta garbata fatica,  
 dove aggressivi rintocchi ponemmo d'un canto mordace.  
 E Citerea, rapinando la sesta sezione dei canti,  
 verso dolcezze e sussurri galanti d'amore, di certo  
 85 stonerà l'elegia. Nella settima impresa dell'apre  
 tu troverai la letizia di Bacco, le danze degli ebbri,  
 con vino pretto, crateri, sfarzosa opulenza di cene.

La suddivisione della raccolta è dunque ampiamente preannunciata nel proemio: le sezioni avrebbero ospitato, rispettivamente, «epigrammi anatematici, epidittici, epitimbi, parenetici, scoptici, erotici e simposiaci».<sup>31</sup> Già in apertura, quindi, è possibile rilevare come i libri di argomento “serio” (anatematici, epidittici, epitimbi, parenetici) precedessero nella struttura proposta quelli di contenuto “leggero” (scoptici, erotici, simposiaci), secondo una disposizione a più livelli.<sup>32</sup>

Una particolarità del *Ciclo* è la presenza di tre poemi, ciascuno dei quali composto in un metro diverso: il primo, in trimetri giambici, riecheggia un prologo di commedia proponendo l'immagine del poeta-cuoco che allestisce un banchetto «di poetiche leccornie d'altri e sue»;<sup>33</sup> il secondo (dal quale si trae il passo citato), è scritto in esametri e celebra la *pax Romana* come occasione di composizione dell'opera, secondo il topos che vuole i frutti dell'*otium* letterario incrementarsi in assenza di preoccupazioni; il terzo, più breve, è invece in distici elegiaci ed esalta la funzione eternatrice della poesia, capace di conferire perennità alle opere dell'ingegno al di là della morte. Leggendo il secondo proemio, inoltre, si nota come Agazia non menzioni, nel presentare il *Ciclo*, i nomi dei poeti inclusi nella raccolta (come fatto da Meleagro e Filippo) ma preferisca la suddivisione tematica:<sup>34</sup> circostanza che, se avvicinata all'invito esteso ai poeti coevi a contribuire al *Ciclo* componendo epigrammi per l'occasione (AP IV 3, vv. 19-24),<sup>35</sup>

<sup>31</sup> *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. 105.

<sup>32</sup> E ciò verosimilmente non a caso. Sul punto cfr. R.C. MCCAIG, *The Erotic and Ascetic Poetry of Agathias Scholasticus*, in «Byzantion», 41 1971, pp. 205-267, alle pp. 239-40.

<sup>33</sup> *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. 105. Sul tema del poeta-cuoco e sul rapporto tra prologo di commedia e proemio di Agazia: E. MAGNELLI, *I due proemi di Agazia e le due identità dell'epigramma tardoantico*, in *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity*. Atti del convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006), 2 voll., a cura di A.M. MORELLI, Cassino, Edizioni dell'Università degli studi di Cassino, 2008, II pp. 559-570, alle pp. 560-561.

<sup>34</sup> A. CAMERON, *Agathias*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 27. Il che ha costretto a un'identificazione di questi sulla base degli estratti preservati dall'*Antologia Palatina*. Sul tema: A. CAMERON-A. CAMERON, *The Cycle of Agathias*, cit., pp. 6-23; IID., *Further Thoughts on the Cycle of Agathias*, in «The Journal of Hellenic Studies» 87 1967, pp. 87-131; R.C. MCCAIG, *The Cycle of Agathias: new Identification scrutinised*, in «The Journal of Hellenic Studies», 89 1969, pp. 87-96.

<sup>35</sup> Di seguito il testo, ancora nella traduzione di Pontani: «Inoltre vengo a offrire un pranzo vario / per contributi, con guazzetti nuovi. / Visto che da me solo non v'è dato / ricevere, signori, un pasto degno,

potrebbe testimoniare o una fase redazionale anteriore dei primi due proemi, al momento della quale appariva forse stabilita la struttura del *Ciclo* ma ancora mutevole il suo corpus finale (in attesa di ulteriori e progressive aggiunte), oppure il loro carattere performativo, e dunque di per sé necessariamente mutevole e legato al contesto, come ipotizzato da Enrico Magnelli.<sup>36</sup>

Per quanto riguarda la struttura interna della raccolta, invece, occorre guardare ancora una volta agli estratti sopravvissuti all'interno dell'*Antologia Palatina*. Fondamentale in tal senso è stato lo studio di Axel Mattsson, che analizzando una sequenza della raccolta bizantina (AP V 216-302), apparente sezione pura del *Ciclo* e potenzialmente addirittura corrispondente all'originario sesto libro, ha evidenziato la compresenza di due criteri di ordinamento degli epigrammi del tutto analoghi a quelli rilevati a più riprese per la corona meleagrea: l'alternanza, cioè, tra epigrammi dei poeti maggiori (modello) ed epigrammi dei poeti minori (imitazioni), e le analogie tematiche o lessicali nella successione dei testi.<sup>37</sup> Pur con la dovuta cautela, dunque, pare possibile che anche le altre sezioni del *Ciclo* mostrassero lo stesso tipo di ordinamento, il quale, come detto, trovava solide radici nella tradizione delle antologie epigrammatiche.

Dopo l'antologia di Agazia «nulla affiora dalla crisi generale dell'alto Medioevo bizantino, prolungatosi dal VII alla metà del IX secolo».<sup>38</sup> Occorrerà attendere l'arrivo del cosiddetto «enciclopedismo bizantino» per respirare un rinnovato interesse per la cultura classica e assistere a nuovi tentativi di sistemazione e razionalizzazione della produzione letteraria precedente.<sup>39</sup> È infatti proprio in questo contesto culturale, favorito dalla riapertura dell'Università di Costantinopoli e dalla presenza di personaggi dal forte spessore intellettuale come il patriarca Fozio, che prese effettivamente il via l'operazione di Costantino Cefala.

---

/ ho indotto molti a concorrere all'opera / collaborando a convitarvi meglio». Si noti il salto metaforico: non più soltanto «fiori raccolti da uno solo per fare una ghirlanda, ma leccornie per un banchetto a cui ognuno contribuisce» (L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit., p. 19).

<sup>36</sup> Enrico Magnelli ha letto nell'abbinamento di un proemio lungo (egli considerava infatti i primi due proemi come un'unica compatta struttura) e uno breve un tributo di Agazia alle ghirlande di Meleagro e Filippo, che presentavano appunto, rispettivamente, un proemio lungo e uno breve. Lo studioso ha ipotizzato, inoltre, che il primo avesse carattere performativo, legato alla presentazione della raccolta all'imperatore e alla corte, e che il secondo fosse stato aggiunto come integrazione, in vista della circolazione libraria del *Ciclo* (E. MAGNELLI, *I due proemi di Agazia*, cit., pp. 563-70).

<sup>37</sup> A. MATTSSON, *Untersuchungen zur Epigrammsammlung des Agathias*, Lund, Håkan ohlssons boktryckeri, 1942.

<sup>38</sup> A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. XXXVI.

<sup>39</sup> Su tale riscoperta del classico cfr. almeno L.D. REYNOLDS-N.G. WILSON, *A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1968; N.G. WILSON, *Scholars of byzantium*, London, Duckworth, 1983. Sulla silloge come strumento d'organizzazione in età bizantina: P. ODORICO, *La cultura della ΣΥΛΛΟΓΗ*, in «Byzantinische Zeitschrift», 83 1990, pp. 1-21. Odorico, in particolare, nega il valore di silloge alla raccolta di Cefala, definendola sostanzialmente una mera biblioteca.

Come anticipato, questi era un profondo conoscitore delle principali biblioteche religiose di Costantinopoli, il quale aveva rimaneggiato e parzialmente riproposto in un manoscritto da lui compilato diverse raccolte di epigrammi antiche.<sup>40</sup> Le tre antologie sino a questo momento approfondite, le due ghirlande di Meleagro e Filippo e il *Ciclo* di Agazia, confluirono infatti tutte, pur riassetate, nell'operazione di Cefala,<sup>41</sup> la quale venne poi copiata e notevolmente integrata fino ad arrivare alla forma recente dell'*Antologia Palatina*, ossia un codice pergamenaceo attualmente diviso in due parti: ms. Heidelberg, Biblioteca Universitaria di Heidelberg, Pal. Gr. 23 e ms. Parigi, Biblioteca Nazionale di Parigi, Par. Suppl. Gr. 384.<sup>42</sup>

Stando a quanto ricostruito dagli studiosi, l'antologia cefalana consisteva originariamente di nove libri divisi tematicamente (epigrammi erotici, votivi, funerari, epidittici, efrastici, propeptici, simposiaci, scoptici, pederotici). A questi ne furono in seguito premessi due (epigrammi cristiani, proemi delle antologie precedenti), e accodato uno (materiale didattico vario suddiviso in tre sezioni: problemi matematici, oracoli, enigmi).<sup>43</sup> Ciascuno di questi volumi (ad eccezione di quello contenente i proemi

---

<sup>40</sup> Secondo Lauxtermann, infatti, l'antologia originale di Cefala non conteneva epigrammi contemporanei, i quali sarebbero invece comparsi nell'*Antologia Palatina* per successivi rimaneggiamenti. (M.D. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres: Texts and Contexts*, 2 voll., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, I p. 88).

<sup>41</sup> Il quarto libro dell'*Antologia Palatina* presenta infatti come unico materiale testuale proprio i proemi di queste tre operazioni, eleggendole quasi ad antografi ideologici.

<sup>42</sup> Il manoscritto integro si trovava nel Palatinato, nella biblioteca di Heidelberg, già nel 1618, quando a causa di questioni prevalentemente religiose scoppiò in Boemia la Guerra dei Trent'anni. L'allora principe elettore del Palatinato, Federico V, decise di schierarsi, assecondando l'umore popolare, con la fazione protestante. Ma la scelta condusse a una sconfitta dalle conseguenze disastrose: l'esilio tanto per Federico, quanto per gli oltre 3500 codici conservati nella biblioteca palatina. Il grande elettore di Baviera, il duca Massimiliano I, donò infatti a Papa Gregorio XV l'immenso patrimonio manoscritto della biblioteca, e questi inviò in Germania Leone Allacci affinché si occupasse del trasporto. L'incuria di Allacci fu però imperdonabile: per alleggerire il carico, egli privò infatti tutti i volumi delle rilegature originali in legno, esponendo le carte e le pergamene alle intemperie e agli strappi. E il codice che fu Gr. Pal. 433 si spezzò in due parti durante il trasporto da Heidelberg a Roma, generando i due manoscritti oggi noti come *Antologia Palatina* (un recente riassunto della questione, con nuovi documenti, è in L. CANFORA, *La Biblioteca Palatina di Heidelberg e una lettera dimenticata di Leone Allacci*, in «Byzantinische Zeitschrift», 96 2003, pp. 59-66).

<sup>43</sup> Studio fondamentale sull'antologia di Cefala, con nuovi e significativi progressi rispetto alla bibliografia precedente, è M.D. LAUXTERMANN, *The Anthology of Cephalas*, in *Byzantinische Sprachkunst. Studien zur byzantinischen Literatur gewidmet Wolfram Hörandner zum 65. Geburtstag*, a cura di M. HINTERBERGER-E. SCHIFFER, Berlin-New York, 2007, pp. 194-208. Schemi completi o parziali della struttura dei libri di Cefala sono in F. LENZINGER, *Zur griechischen Anthologie*, Zürich, Schmidberger & Müller, 1965, tab. 1; A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., p. XVI; K. GUTZWILLER, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, p. 325. Sul tema: M.D. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry*, cit., pp. 86-89; S. BETA, *Io, un manoscritto. L'Antologia Palatina si racconta*, Roma, Carocci, 2017, pp. 15-23.

delle raccolte antiche) era introdotto da una breve “prefazione” del protopapa, che introduceva di volta in volta gli argomenti trattati, e confrontando tali strumenti isagogici Francesca Maltomini ha potuto osservare che «le prefazioni al libro I e al libro V inaugurano una sorta di ‘doppio inizio’ della raccolta cefalana», il che sembrerebbe lasciar intendere che Cefala distinguesse chiaramente «l’antologia di epigrammi vera e propria (che ha inizio col libro V) dalla raccolta incipitaria (e in sostanza autonoma) di argomento cristiano».<sup>44</sup> Il libro di componimenti erotici costituiva, cioè, il legittimo avvio della raccolta, mentre la premessa selezione di epigrammi cristiani doveva forse fungere da parafulmine per le potenziali accuse di empietà:

Il contenuto delle prefazioni nel loro insieme indica che l’intento principale di Cefala era quello di illustrare il variegato mondo dell’epigramma: l’antologia è presentata proprio come una ‘galleria’ dei generi epigrammatici che Cefala ha allestito scegliendo e disponendo il materiale [...]. È attraverso questa galleria, questa esposizione museale, che Cefala guida il suo lettore, conducendolo via via attraverso diverse ‘sale’ tematiche [...] e mostrandone i contenuti [...]. Cefala ci tiene a non trascurare nessuno dei temi affrontati nella poesia epigrammatica antica [...], per cui include anche componimenti che potevano essere giudicati, secondo la mentalità del suo tempo, sconvenienti (come quelli erotici e pederotici) ed evita del tutto posizioni moralistiche o censorie. Il libro dedicato agli epigrammi erotici apriva addirittura l’antologia degli epigrammi antichi, e Cefala motiva questa scelta dicendo che l’argomento serve a ‘infiammare’ [...] l’intelletto: il potere eccitante di certi componimenti è dunque sfruttato per ottenere una disposizione d’animo attenta e curiosa, utile a compiere l’intero percorso proposto dall’antologista. Per quanto riguarda gli epigrammi pederotici, poi, Cefala giustifica la propria decisione di non tenerli nascosti [...] insistendo, nell’interessante prefazione al libro XII, sulle finalità non ‘devianti’ che avevano animato la divulgazione di questi componimenti. Cefala ha comunque deciso di ‘proteggersi’ facendo precedere al corpo vero e proprio dell’antologia epigrammatica la serie di componimenti cristiani che formano il libro I delle moderne edizioni: con l’omaggio dovuto alla religione, il compilatore si metteva al riparo da accuse di empietà (che potevano essere mosse [...] anche sulla base delle preferenze letterarie dimostrate).<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> F. MALTOMINI, *Selezione e organizzazione della poesia epigrammatica fra IX e X secolo: la perduta antologia di Costantino Cefala e l’Antologia Palatina*, in *Encyclopedic trends in Byzantium?*. Atti del Convegno Internazionale (Leuven, 6-8 maggio 2009), a cura di P. VAN DEUN-C. MACE, Leuven-Paris-Walpole, Uitgeverij Peeters en Departement Oosterse Studies, 2011, pp. 109-24. I testi delle prefazioni di Cefala si leggono in R. AUBRETON, *La tradition manuscrite des épigrammes de l’Anthologie Grecque*, in «Revue des Études Anciennes», 70 1968, pp. 32-81. Nello studio di Aubreton sono assenti sia la prefazione al libro I, sia quella al libro XIV. Fondamentale, in entrambi i casi, il contributo di Cameron, il quale ha recuperato e interpretato correttamente la prefazione al XIV libro, sino a quel momento trascurata, e ha inoltre fornito degli elementi per l’attribuzione a Cefala della prefazione al libro I, a lungo considerata un’aggiunta posteriore ed altrui: A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., risp. alle pp. 136-37, 150-159. Sul libro I cfr. anche M.D. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry*, cit., pp. 89-98.

<sup>45</sup> F. MALTOMINI, *Selezione e organizzazione della poesia epigrammatica*, cit., pp. 117-18.

Ad interventi dunque successivi, probabilmente di Costantino Rodio e non necessariamente coordinati da Cefala,<sup>46</sup> sono da attribuire gli ampliamenti riscontrabili nell'*Antologia Palatina*, ossia l'attuale contenuto dei libri II, III, VIII, XIII e XV: tra il volume ospitante gli epigrammi cristiani e quello dedicato ai proemi delle raccolte confluite nella meta-antologia cefalana comparvero infatti la *Descrizione delle statue del Ginnasio pubblico detto Zeuxippo* di Cristodoro (AP II) e gli epigrammi incisi sui bassorilievi delle colonne del Tempio di Apollònone a Cizico (AP III); tra i componimenti funerari e quelli epidittici venne inserita una sezione interamente dedicata alla produzione epigrammatica di San Gregorio di Nazianzo (AP VIII); prima del volume dedicato a indovinelli e problemi matematici apparve un libro contenente gli epigrammi scritti in un metro diverso dal distico elegiaco (AP XIII); e infine, in coda all'antologia, venne inserita una vera e propria miscellanea (AP XV). Parallelamente alle aggiunte, inoltre, vennero accorpate due sezioni: quelle degli epigrammi epidittici (AP IX<sub>a</sub>) ed efrastici (AP IX<sub>b</sub>), e quelle degli epigrammi simposiaci (AP XI<sub>a</sub>) e scoptici (AP XI<sub>b</sub>), portando il conto totale dei libri a quindici, effettiva consistenza odierna dell'*Antologia Palatina*.

In coda alle edizioni moderne di quest'ultima, infine, v'è un sedicesimo libro dal titolo *Appendice Planudea*. Ma è ben più di un'appendice: con la dicitura *Antologia Planudea* si fa infatti riferimento al codice pergamenaceo ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. Gr. 481, vergato dal monaco Massimo Planude a Bisanzio tra il 1299 e il 1301<sup>47</sup> e latore di una selezione di epigrammi gemella, almeno in gran parte,<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Dopo un'accurata indagine paleografica sui due manoscritti dell'*Antologia Palatina*, Karl Preisendanz ha riconosciuto la presenza di sei diverse mani operanti sul testo: A, B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup> e B<sup>3</sup> si limitarono a copiare l'antologia di Cefala piuttosto fedelmente, mentre C e J (il più recente) operarono anche su altri piani, il primo correggendo il testo della copia arricchita, ed il secondo aggiungendo materiale all'antologia. (K. PREISENDANZ, *Anthologia Palatina: Codex Palatinus et Codex Parisinus phototypice editi*, Leiden, Sijtoff, 1911). Nella figura di quest'ultimo copista estremamente attivo Cameron ha identificato, seppur non con un riscontro plebiscitario, proprio Costantino Rodio: autore di poesie e segretario dell'imperatore Costantino VII Porfirogenito (A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 108-116, 300-307. Recenti critiche alla tesi di Cameron in P. ORSINI, *Lo scriba J dell'Antologia Palatina e Costantino Rodio*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 54 2000, pp. 425-35).

<sup>47</sup> La data è sottoscritta dallo stesso Planude (cfr. A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. XL). Decisamente rilevante è inoltre la precocità editoriale della *Planudea*, che fu stampata sotto le cure di Giano Laskaris già nel 1494 (*Anthologia epigrammatum Graecorum Planudis rhetoris*, a cura di G. LASKARIS, Firenze, Alopa, 1494), rappresentando a lungo l'unico accesso per il grande pubblico alla tradizione epigrammatica greca (per la *Palatina* occorrerà infatti attendere l'edizione di Jacobs d'inizio Ottocento: *Anthologia Graeca ad fidem codicis olim Palatini nunc Parisini ex apographo Gothano edita*, 3 voll., a cura di F. JACOBS, Leipzig, Dyck, 1813-1817).

<sup>48</sup> In realtà l'*Antologia Planudea* è l'unico testimone di 388 epigrammi descrittivi, presenti nella protoraccolta di Cefala ma assenti dalla *Palatina* per via di una lacuna: A.S.F. GOW, *The Greek Anthology*, cit., pp. 51-55; P. WALTZ, *Anthologie Grecque*, Paris, Les Belles Lettres, VII 1957, pp. XXVII-XLI; A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 219-220.

di quella dell'*Antologia Palatina*. Questa fu copiata da due esemplari mutili dell'antologia di Cefala,<sup>49</sup> integrata con altre fonti (le medesime che confluirono poi anche nella *Palatina*, o non si spiegherebbe la sostanziale identità del contenuto dei due codici), e infine cassata nei componimenti più «inclinati a sconcezza e turpitudine».<sup>50</sup> Nell'intento di offrire una selezione di letture poetiche piacevoli e istruttive al pubblico colto del suo tempo, essa proponeva un ordinamento differente da quello della "gemella": gli epigrammi erano infatti articolati in sette libri (dimostrativi e esortativi, simposiaci e scoptici, epitimbi, descrittivi, un'*ekfrasis* di Cristoforo di Copto, anatematici, erotici); e ciascuno di questi, ad eccezione dell'erotico e dell'*ekfrasis*, mostrava a sua volta una divisione in sottogruppi minori, nei quali i componimenti erano organizzati alfabeticamente e riuniti in serie tematicamente coerenti.<sup>51</sup>

Una volta terminata la rassegna delle principali raccolte epigrammatiche della letteratura greca – contributi fondamentali alla codifica del genere antologico –, è possibile trarne qualche dato da rivalutare successivamente alla luce dell'evoluzione storica dell'antologia. Innanzitutto va messo in rilievo uno dei motivi costanti delle operazioni sin qui descritte: la volontà di preservare una tradizione altrimenti a rischio. Il caso di Meleagro è quello più evidente, con il poeta di Gadara che raccoglie nella sua *Ghirlanda* oltre sei secoli di produzione epigrammatica precedente: l'intento è certamente quello di fornire modelli esemplari, ma l'aspetto *antiquario* va necessariamente rilevato (altrettanto ha d'altronde notato Lauxtermann per quanto concerne l'antologia di Cefala).<sup>52</sup> Alla pratica antologica, dunque, pare sempre intimamente connessa la funzione, l'istanza della memoria.

Un secondo punto da considerare, ma strettamente legato al primo, è il rapporto tra prospettiva diacronica e sincronica nelle varie raccolte vagliate. L'interesse per la contemporaneità appare infatti sempre meno pregnante rispetto a quello per la tradizione (o, forse, quello per la storicizzazione), ma quando si palesa finisce per investire la figura stessa dell'antologista, che propone implicitamente la sua produzione quale

---

<sup>49</sup> Sul punto cfr. A. CAMERON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 205-206 e 363 sgg.; M.D. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry*, cit., pp. 115-116.

<sup>50</sup> E neanche con troppa efficacia: «Tale censura non fu applicata con inflessibile rigore: da un lato, infatti, furono espunti innocenti epigrammi di cui Planude fraintese il contenuto; dall'altro furono risparmiati versi ambigui o con doppi sensi, nei quali il monaco non arrivò a sospettare il significato indecente» (A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. XL).

<sup>51</sup> *Ibidem*. Si noti lo slittamento che investe la collocazione degli epigrammi erotici: in apertura nella *Palatina* e qui posti a margine e sotto preliminare censura.

<sup>52</sup> Vd. *supra*, §3.1., n. 40.

acme della letteratura coeva. Da questo punto di vista, quindi, occorrerà tenere sempre in considerazione l'eventualità che tali raccolte proponano una visione orientata della storia letteraria, tanto più potenzialmente distorta quanto più vicina al presente.

Un terzo appunto interessa canonizzazione e concetto di autorialità. Dallo studio delle strutture, infatti, emerge una forte consapevolezza delle diverse autorità poetiche esercitate da ciascun autore. Prova ne sia il criterio di ordinamento adottato da Meleagro e Agazia: nel rapporto dialettico tra modelli e imitazioni, il giudizio di valore è difatti implicitamente necessario e postula un'avvenuta canonizzazione. Inoltre, pur in presenza di numerosi epigrammi anonimi traditi, il perspicuo richiamo alle identità degli autori nei proemi delle ghirlande, come l'identificazione metaforica tra ciascuno di questi e un fiore, suggerisce una forte consapevolezza del legame vigente tra il poeta e la sua poesia, tra autori e testi.

Una quarta e ultima considerazione interessa invece i criteri d'ordinamento a più livelli ed è chiaramente collegata al punto appena toccato. Per quel che concerne l'ordine "interno", la scelta di Filippo di disporre gli epigrammi in ordine alfabetico sembra ad esempio manifestare una scarsa progettualità della raccolta, pur mostrando di tanto in tanto alcuni richiami tra componimenti consecutivi. Viceversa, l'articolazione in libri di Agazia e Cefala (prudentemente si tace di Meleagro) denota una forte volontà organizzativa, una decisa tensione alla sistematizzazione: concetti che sembrano necessari pilastri di qualsiasi costruzione macrotestuale. Per quanto riguarda invece l'ordine "esterno", è opportuno rilevare la preminenza del contenuto "serio" nelle antologie di Agazia e Planude (dato che gli epigrammi erotici si collocano rispettivamente nel penultimo e nell'ultimo libro delle loro operazioni) e dunque la straordinaria proposta ideologica di Cefala, che incorona l'*eros* quale miccia della curiosità e implicitamente della facoltà poetica stessa. Poco rilevante, in tal senso, se non ai fini di una contestualizzazione storico-biografica, appare la scelta di premettere poi la breve raccolta cristiana al libro degli epigrammi erotici: in qualsiasi epoca, l'intellettuale è infatti costretto a relazionarsi con le istituzioni del suo tempo, il cui carattere censorio può smussarne l'impeto;<sup>53</sup> ma si tratta di necessità circostanziali, certo da valicare ai fini di una ricostruzione attendibile del pensiero letterario dell'autore.

Infine, per mostrare come la forma antologica – nonostante le parzialità dei suoi contenuti – sia stata capace sin dalle sue origini di trasmettere e mediare con successo

---

<sup>53</sup> Cfr. F. KERMODE, *Canon and period*, in *History and value*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989.



un patrimonio testuale variegato, si illustrano brevemente alcuni casi nei quali la produzione latina ha ereditato e rielaborato il *corpus* delle raccolte greche, a questo indispensabilmente attingendo come repertorio fondamentale.<sup>54</sup>

Evidente pare ad esempio la conoscenza di Marziale della *Ghirlanda* di Meleagro, documentata dalle stringenti vicinanze rilevabili tra la sua produzione e quella di alcuni epigrammisti da questa tramandati, tra i quali soprattutto Lucillio:<sup>55</sup>

Myrinas (AP XI 67)	Marziale (I 100)
Bocca a u – quattrocento. Ma d’anni, il doppio ne hai, Làide vezzosa, cornacchia d’un’Ecuba – di Deucalione sorella, di Sisifo, tu sei la mamma. Tingiti, forza! E chiamaci papà.	Ha mammine e paparini Afra, ma dei paparini e delle mammine si può dire che lei sia la mammona.
Lucillio (AP XI 68)	Marziale (VI 12)
C’è chi dice, Nicilla, che tu ti tingi i capelli – i capelli nerissimi che hai comprato al mercato.	Fabulla giura e spergiura che sono suoi i capelli che ha. Visto che se li è comprati, Paolo, Fabulla dice la verità.
Lucillio (AP XI 257)	Marziale (VI 53)
Come Diofanto sognò del medico Ermògene – aveva l’amuleto, ma più non si destò.	Ha fatto il bagno con noi, ha cenato di buon umore, eppure stamane Andragora è stato trovato morto. Vuoi sapere, Faustino, la causa di una morte così improvvisa? Aveva visto in sogno il medico Ermocrate.

Tab. 15

<sup>54</sup> Alcuni esiti di mediazione letteraria in diacronia delle antologie greche sono anche meno datati: per esempio l’*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, una rivisitazione degli epigrammi funebri contenuti nel settimo libro dell’*Antologia Palatina*, ricalibrati sugli abitanti di Petersburg, città natale dell’autore (*Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, cit., p. XXVII).

<sup>55</sup> Nonostante le perplessità di Lessing, l’errore del quale nasceva però da coordinate biografiche errate (G.E. LESSING, *Osservazioni sparse sull’epigramma e alcuni dei più distinti epigrammisti*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 137-40). I casi intabulati e le relative traduzioni sono citati da S. BETA, *Io, un manoscritto*, cit., pp. 143-44; G.E. LESSING, *Osservazioni sparse sull’epigramma*, cit., pp. 137-39. Altrettali echi ellenici sono stati rilevati per diversi autori della latinità, come Virgilio, Catullo o Tibullo (R. SCARCIA, *Logica dell’antologia classica*, cit., pp. 21 sgg.).

### 3.2. La forma antologica a Roma: tra le raccolte di *excerpta* e l'*Anthologia Latina*

Se la letteratura greca può dunque vantare, nella propria storia, un progressivo interesse dei poeti alla razionalizzazione dell'esperienza letteraria presente e passata, quella latina sembra invece priva di progetti dall'analogo intento, quantomeno in età repubblicana-imperiale. Non che all'epoca la pratica antologica non conoscesse uso, ma essa assolveva per di più a scopi differenti: la proposta all'utenza di repertori di modelli retoricamente sfruttabili e facilmente consultabili, per esempio, che ben restituiva la tendenza che voleva la lettura come istanza preparatoria «alla riproduzione emulativa del già letto».<sup>1</sup> Da questo punto di vista, quindi, significativa appare l'applicazione didattica in età flavia (I sec. d.C.) dell'antologia, che si fa garante di una «trasmissione del sapere tradito privilegiata e sostanzialmente univoca»:

Appare [...] importante la sua [del modulo antologico] acquisizione quale strumento scolastico, specie nel riassetto programmatico che l'istituzione conobbe quale pubblico servizio in Roma a partire dall'età flavia: il sistema scuola / istruzione è antologico per antonomasia; nel suo ambito lo spazio antologico investe anche le grandi opere unitarie, come prima che a ogni altra opera toccò, per obbligo politico di lettura, all'*Eneide*, certo mai conosciuta nella sua integralità se non al livello delle letture private di specialisti (e forse non sempre anche per questi casi); le stesse, intrinseche, capacità di banalizzazione proprie della scuola e la sua prassi didattica improntata a ripetitività e ad assenza di iniziativa [...] divengono garanti di una trasmissione del sapere tradito privilegiata e sostanzialmente univoca, perché affidata quasi in esclusiva a questo tramite editoriale.<sup>2</sup>

È tuttavia legittimo sospettare, come suggerito da Giorgio Brugnoli, che a Roma la pratica antologica fosse diffusa – sia per fini didattici, sia per la promozione squisitamente poetica – già precedentemente, a partire cioè dal I sec. a.C.<sup>3</sup> Nella *Rhetorica ad Herennium*, per esempio, lo studioso ha individuato un passo che appare un indizio della pratica scolastica di comporre antologie dei tragici arcaici: «Ita ut, si (Ennii) de tragoediis velis sententias eligere aut de Pacuvianis nuntios» (IV 7).<sup>4</sup> Il commento di Gualtiero Calboli, che ha curato un'edizione recente del testo, è il seguente:

Ennio era famoso per il largo uso delle *sententiae*, da lui impiegate molto più frequentemente che dai tragici successivi Pacuvio e Accio. Già il modello euripideo era particolarmente

---

<sup>1</sup> R. SCARCIA, *Logica dell'antologia classica*, cit., p. 37.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> G. BRUGNOLI, 'Collectanea' di testi o d'autore o 'variorum', in «Critica del testo», II 1999, pp. 39-55, a p. 42. Le osservazioni sul ruolo dell'antologia nella didattica sembrano tutt'oggi attuali.

<sup>4</sup> 'Come se tu volessi scegliere delle sententiae di Ennio o degli avvisi di Pacuvio'.

ricco di gnome [...], ma Ennio, oltre ad assumere quelle di Euripide, inserì *sententiae* assenti [...]. La raccolta di γνῶμη [gnòme] era poi usuale nell'antichità [...] e per Ennio è assai probabile che esistessero raccolte di *sententiae*, lette nelle scuole.<sup>5</sup>

Nel leggere l'ultimo rigo, l'impressione è che la tipologia (macro)testuale ivi descritta sia per certi versi ancora assimilabile alle strutture sin qui passate in rassegna nel contesto ellenico, e che però, allo stesso tempo, si muova in una direzione a queste non completamente parallela. Le gnòme e le *sententiae* trovano infatti una loro specificità nell'essere delle forme brevi, esattamente come gli epigrammi greci a lungo oggetto di trasmissione antologica. Più specificamente, esse «hanno come obiettivo, più che la brevità per se stessa, l'esposizione, anche se concisa, di un pensiero di più ampia estensione», e il loro contenuto è principalmente didattico.<sup>6</sup> Da questo punto di vista, dunque, le raccolte che contengono al loro interno una scelta di tali forme testuali condividono due tratti con le antologie sinora incontrate: la brevità dell'unità minima del *corpus* antologico e l'esemplarità del modello proposto – pur essendo la seconda non più legata strettamente alla forma, come avveniva invece nella dinamica modello-imitazione delle raccolte greche. Che si tratti sostanzialmente di *exempla* è confermato da un passo della medesima *Rhetorica ad Herennium*, di poco precedente a quello proposto innanzi (IV 3): «At exempla, quoniam testimoniorum similia sunt, item convenit ut testimonia ab hominibus probatissimis sumi».<sup>7</sup>

Tra epigrammi e *sententiae* (quest'ultime dunque riconducibili alla tradizione degli *exempla*) c'è però una sensibile differenza, massimamente acuita nel momento di una loro riproposizione antologica: se i primi conservano nella loro essenza lapidaria una propria autonomia testuale, nascendo sostanzialmente già privi di co(n)testo,<sup>8</sup> le seconde vengono invece solitamente estrapolate da digressioni testuali più ampie, delle quali costituiscono di norma il vertice riepilogativo. Le *sententiae*, infatti, «sono spesso tratte da grandi opere in versi o in prosa nelle quali avevano una funzione», e una volta isolate, separate dal loro contesto, «assumono una forza più assoluta».<sup>9</sup> Ne consegue che le antologie scolastiche delle quali Brugnoli aveva intravisto un cenno nella *Rhetorica ad Herennium* vadano intese come raccolte sì di *exempla*, ma anche e soprattutto

---

<sup>5</sup> *Rhetorica ad C. Herennium*, a cura di G. CALBOLI, Bologna, Pàtron, 1993<sup>2</sup>, pp. 280-81.

<sup>6</sup> A. MONTANDON, *Le forme brevi*, Roma, Armando Editore, 2001, p. 35. Le sentenze, come le locuzioni gnomiche, hanno scopo solitamente erudito. Le prime si caratterizzano rispetto alle seconde per una maggiore estensione (ivi, p. 37).

<sup>7</sup> «Ma siccome gli *exempla* sono simili a delle testimonianze, conviene che tali testimonianze provengano da uomini dall'altissima reputazione».

<sup>8</sup> Contesto invece autoevidente nel caso di epigrammi non immaginati per la destinazione-libro, come quelli posti, per esempio, ai piedi delle colonne di un tempio (II libro dell'*Antologia Palatina*).

<sup>9</sup> A. MONTANDON, *Le forme brevi*, cit., p. 38.

di *excerpta*,<sup>10</sup> costituendosi in ogni caso come tipologie macrotestuali variamente differenti da quelle sinora incontrate.<sup>11</sup>

Brugnoli segnalava poi un'altra potenziale testimonianza dell'esistenza della pratica antologica nella Roma del I secolo a.C.: un passo, cioè, del *liber* catulliano, che al carne 14 sembrerebbe alludere al «possesso di una raccolta di carmi *variorum*, anche se soltanto di cattivi poeti da museo degli scandali»:<sup>12</sup>

<p> <i>Nei te plus oculis meis amarem,</i>  <i>locundissime Calve, munere isto</i>  <i>Odissem te odio Vatiniano;</i>  <i>Nam quid feci ego quidve sum locutus,</i>            5 <i>cur me tot male perderes poetis?</i>  <i>Isti dei mala multa dent clienti,</i>  <i>Qui tantum tibi misit impiorum.</i>  <i>Quod si, ut suspicor, hoc novum ac repertum</i>  <i>Munus dat tibi Sulla litterator,</i>            10 <i>Non est mi male, sed bene ac beate,</i>  <i>Quod non dispereunt tui labores.</i>  <i>Dei magni, horribilem et sacrum libellum!</i>  <i>Quem tu scilicet ad tuum Catullum</i>  <i>Misti, continuo ut die periret</i>            15 <i>Saturnalibus, optimo dierum.</i>  <i>Non non hoc tibi, salse, sic abibit;</i>  <i>Nam, si luxerit, ad librariorum</i>  <i>Curram scrinia, Caesios, Aquinos,</i> </p>	<p>           Se non ti amassi più della mia vista,            per questo omaggio, o divertente Calvo,            io t'oderei d'un odio vatiniano.            Dimmi che ho fatto, che ho detto di male,            5 per ammazzarmi con i tuoi poeti?            Diano gli dei il malanno al tuo cliente            che ti mandò tanti bestemmiatori.            Troppo un colpo di genio. E se è l'omaggio            di mezze tacche tipo Silla, passi,            10 anzi me ne compiaccio e mi congratulo            che i tuoi sudori diano qualche frutto.            Libro d'orrore e di maledizione,            o grandi Dei. E tu naturalmente            lo mandi al tuo Catullo perché il giorno            15 più bello, ai Saturnali, muoia secco.            Eh no, furbastro, questa me la paghi.            Appena giorno corro in libreria            e faccio ampia incetta di veleni,         </p>
--	---

<sup>10</sup> D'altronde nel II secolo d.C. il termine *Anthologia* venne usato da Luciano di Samosata, pur se in un caso isolato, per indicare «una raccolta di *ánthe*, ossia *dicta illustria* escerti da *sententiae* famose di filosofi» (G. BRUGNOLI, *'Collectanea' di testi o d'autore o 'variorum'*, cit., p. 41). Il passo in questione, in traduzione italiana, è il seguente (mio il corsivo a indicare il referente testuale): «Queste stesse cose ch'io dico, da dove, se non da voi, io le ho prese, cogliendo, come ape, il più bel fiore vostro? Gli uomini che le ascoltano e le lodano riconoscono ciascun fiore, da chi e come io l'ho colto: pare che lodino me *che n'ho fatto un mazzolino*, ma il vero è che lodano voi, che siete un giardino di svariati e bellissimi fiori, per chi sa coglierli, sceglierli, e acconciamente disporli insieme» (LUCIANO, *I filosofi all'asta; Il pescatore, o I morti tornano in vita*, a cura di C. GHIRGA-R. ROMUSSI, Milano, Rizzoli, 2004).

<sup>11</sup> Occorre inoltre tenere conto dell'impossibilità di stabilire con precisione se tali forme macrotestuali si limitassero nel circuito romano a tenere insieme gli *exempla* di un unico autore o se invece ne accostassero vari nel tentativo di sviluppare un dialogo interno. E un'ulteriore riflessione investirebbe poi la "gradazione di parzialità testuale" permessa dalla pratica antologica: è vero che il mezzo privilegi di per sé la brevità, ma questa potrà essere connaturata al testo proposto o artificiale; e se nel primo caso lo statuto estetico originale dell'unità divenuta antologica rimarrà invariato, nel secondo, giocoforza, esso subirà una ridefinizione. Non troppo distante da questa considerazione pare si trovi il motivo per il quale le antologie di poesia sono molto più numerose di quelle di qualsiasi altro genere letterario.

<sup>12</sup> G. BRUGNOLI, *'Collectanea' di testi o d'autore o 'variorum'*, cit., p. 42. Testo e traduzione del passo sono tratti da CATULLO, *I canti*, a cura di A. TRAINA, trad. di E. MANDRUZZATO, Milano, Rizzoli, 1982.

*Suffenum, omnia colligam venena,*  
20 *Ac te his suppliciis remunerabor.*  
*Voc his interea, valete, abite*  
*Illuc unde malum pedem attulistis*  
*Saecli incommoda, pessimi poetae.*

di Cesi, Aquini di Suffeni, eccetera,  
20 e ti ripago con la stessa pena.  
E voi fuori, salute, aria, rifate  
il tristo viaggio, o pessimi poeti,  
sventura della mia generazione.

L'*horribilem et sacrum libellum impiorum*,<sup>13</sup> rigirato da Calvo (Gaio Licinio) a Catullo in occasione dei *Saturnalia*, sembrerebbe effettivamente un'antologia dei *pessimi* poeti contemporanei. L'identità dell'originale artefice della raccolta non è ricostruibile con certezza: se appare evidente dal dettato di Catullo che il donatore sia un *cliens* di Calvo (v. 6), forse qualcuno da questi difeso in tribunale dato il suo mestiere di oratore,<sup>14</sup> le congetture del poeta rivelano però una sostanziale incertezza circa l'effettiva generalità del compilatore (vv. 8-12). L'ipotesi che si trattasse del *litterator* Silla,<sup>15</sup> identificato allo stato attuale degli studi in Cornelio Epicado (un liberto, cioè, dell'*imperator* Silla, dal quale avrebbe mutuato il *cognomen* nella *littera* catulliana), è sostenuta anche in *Kritik und Hermeneutik* di Theodor Birt all'interno di un capitolo dal titolo *Edition und Buchhalten*. Da questo si riporta qui un estratto interessante, relativo alla pratica dell'autoedizione a Roma e costruito ancora una volta a partire dal modello greco:

Während das griechische Verlagswesen sich seit langem sachgemäß entwickelt hatte und in sicherem Betriebe blieb, merken wir dagegen in Rom im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. noch kaum etwas von *editio* und Buchverkauf römischer Autoren; vielmehr bediente man sich, um Buchtexte wie des Ennius Annalen bekannt zu machen, damals noch der Vorlesung. Einer der frühesten, der im angegebenen Sinn edierte, ist vielleicht der Redner Antonius; dann edierte Cicero selbst gleich seine Jugendschrift *De inventione*. Allein eine so ideal gerichtete, tatkräftige und geldkräftige Persönlichkeit wie Pomponius Atticus, der Freund und Verleger Ciceros, war nötig, um den römischen Buchhandel endlich in die Höhe zu bringen, und dieser Atticus beschränkte sich nicht etwa nur auf den Vortrieb der Schriften Ciceros, sondern sein Verlag umfaßte griechische wie römische Autoren. Aber auch eine gewisse Konkurrenz regte sich schon, und dieser wichtige Mann war damals nicht etwa der einzige seiner Art. Neben ihm haben in Rom auch andere Unternehmer, wenschon geringerer Bedeutung, bestanden. Wenn Cicero zum Atticus sagt: in Zukunft will ich dir den Vertrieb meiner Reden überlassen (ad Att. 13, 12; oben S. 103), so klingt das so, als ob er sich auch an jemand anders wenden könnte, und dies bestätigt Cicero ib. 13, 21, 4; [...] Philipp. 2, 21, wo Buchhändler

<sup>13</sup> «*Impii* perché sono l'opposto del vero poeta, che è *pius*» (ivi, p. 109 n. 3).

<sup>14</sup> L'ipotesi più probabile è che Calvo avesse spiegato a Catullo – in un messaggio allegato alla raccolta – di averla ricevuta da un suo *cliens* (sebbene, come rileva Kenneth Quinn, «the Latin word does not mean 'client'» nel senso ipotizzato legato all'avvocatura: CATULLUS, *The poems*, ed. by K. QUINN, London-New Dehli-New York-Sidney, Bloomsbury, 2009, p. 136).

<sup>15</sup> La differenza tra *letteratus* e *litterator* è presentata in SVETONIO, *De Grammaticis*, 4: il secondo si distingue dal primo per essere *mediocriter doctus*. Si tenga presente, inoltre, che «*litterator*» vale anche 'maestro elementare, grammatico, commentatore'.

erwähnt werden; dazu die *librarioli* de leg. 1, 7. Ja, auch der *litterator* Sulla bei Catull carm. 14 scheint diesen Leuten ins Handwerk gepfuscht zu haben, indem er eine Anthologie aus römischen Dichtern herstellte und Exemplare versandte.<sup>16</sup>

Nascita e crescita del mercato librario romano, come emerge da quanto proposto, dovettero dunque molto alla figura di Pomponio Attico, il quale non fu, in realtà, un canonico libraio ma piuttosto un pioniere culturale, un aristocratico coordinatore di una «manifattura libraria tutta privata e domestica» senza alcun fine di lucro.<sup>17</sup> Tra gli *Unternehmer* («impresari») che, seguendone l'esempio, si lanciarono nel commercio editoriale, Birt annoverava *in extremis* anche il Silla tirato in ballo da Catullo; ma se questi ebbe nella vicenda della “raccolta di poetastri” ruolo passivo o attivo (semplice venditore, cioè, o effettivo compilatore) è impossibile da stabilire.<sup>18</sup> Indubbie sembrano, invece, le caratteristiche del referente materiale descritto da Catullo: è un libro unico contenente la produzione di vari autori, come testimoniato dalla regolare alternanza tra singolare (*munere isto, novum repertum, munus, horribilem et sacrum libellum, quem*) e plurale (*poetis, impiorum, vos, pessimi poetae*) presente in tutto il carme.

L'ipotesi di Brugnoli pare quindi trovare fondamento: pur non potendo vagliarne accuratamente le differenti tipologie – la raccolta di *excerpta* appare quella più sicura e documentata, mentre la struttura del *volumen* contenente poesie di diversi autori resta

---

<sup>16</sup> Mentre l'industria editoriale greca si era da tempo sviluppata adeguatamente e si manteneva operativa, a Roma, al contrario, nel III e II secolo a.C. si rileva la penuria di pubblicazioni e di commercio librario di autori romani; si preferiva produrre libri conosciuti, come gli *Annali* di Ennio, a quel tempo ancora testo da lezione. Uno dei primi editori in senso stretto è forse l'oratore Antonio [Marco Antonio, detto l'Oratore]; e in seguito Cicerone ha pubblicato autonomamente il suo *De inventione* giovanile. Ma era necessaria una personalità così predisposta, energica e ricca come Pomponio Attico, amico ed editore di Cicerone, per rendere finalmente all'altezza il mercato editoriale romano, non limitandosi alla distribuzione degli scritti ciceroniani, ma pubblicando diversi autori, sia greci sia romani. Presto, tuttavia, si accese una folta concorrenza, e quest'importante uomo non fu più l'unico riferimento nel suo campo: con lui c'erano a Roma anche altri *impresari*, pur di minore importanza. Quando Cicerone dice ad Attico: «In futuro ti affiderò la distribuzione dei miei discorsi» (*ad Att.* 13, 12), suona come se egli potesse rivolgersi anche ad altri, come confermato *ib.* 13, 21, 4; [...] in *Philipp.* 2, 21, dove si menzionano venditori di libri; e dai *librarioli* di *de leg.* 1, 7. Anche Silla, il *litterator* del carme 14 di Catullo pare invischiato negli affari di queste persone dato che fece un'antologia di poeti romani e ne distribuì delle copie (T. BIRT, *Kritik und Hermeneutik, nebst Abriss des antiken Buchwesens*, München, Beck, 1913, pp. 309-310. Mia la traduzione).

<sup>17</sup> La citazione è in G. CAVALLO, *P. Mil. Vogl. I 19. Galeno e la produzione di libri greci a Roma in età imperiale*, in «Segno e testo», 11 2013, pp. 1-14 (citato in M. CURSI, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 85). Attico fu anche revisore ciceroniano *ante litteram*, rivedendone e correggendone gli scritti prima che questi venissero diffusi. Lo stesso Cicerone temeva infatti le sue «marche in rosso» (M. CURSI, *Le forme del libro*, cit., p. 84).

<sup>18</sup> La stessa ipotesi di Birt, d'altronde, non considera la possibilità che il dato sia puramente finzionale, e inserendo Silla all'interno della propria ricostruzione storica sulla base esclusiva del carme catulliano, rischia di creare un cortocircuito tra dati e conclusioni.

piuttosto oscura –, forme antologiche sembrano diffuse a Roma sia nell’ambito editoriale sia in quello didattico già a partire dal I secolo a.C.<sup>19</sup> E ulteriori testimonianze, seppur catalogabili come indiziarie, sono rinvenibili anche nei due secoli immediatamente successivi. Esplicito è ad esempio il riferimento di Frontone a delle raccolte di *excerpta* (*Ad Anton. imp.* 4.1),<sup>20</sup> e resta da valutare l’ipotesi di Brugnoli secondo la quale il celebre elenco di epigrammisti romani presente in apertura dell’epistola di Plinio a Tizio Aristone (V 3 5), e proposto quale *excusatio* della licenziosità dei propri componimenti, sarebbe stato desunto da un «*Collectaneum variorum* di epigrammi»:<sup>21</sup>

An ego verear (neminem viventium, ne quam in speciem adulationis incidam, nominabo), sed ego verear, ne me non satis deceat, quod decuit M. Tullium, C. Calvum, Asinium Pollionem, M. Messalam, Q. Hortensium, M. Brutum, L. Sullam, Q. Catulum, Q. Scaevolam, Servium Sulpicium, Varronem, Torquatum, immo Torquatos, C. Memmium, Lentulum Gaetulicum, Annaeum Senecam et proxime Verginium Rufum.<sup>22</sup>

Al di là degli indizi, in ogni caso, non si rilevano ragioni per ipotizzare che prodotti testuali-editoriali di tipo antologico avrebbero smesso di circolare nelle fasi più

<sup>19</sup> Per quanto riguarda i testi didattici «si può ragionevolmente supporre che i libri di uso scolastico per la scuola del grammatico e soprattutto del retore, contenenti i testi di autori come Virgilio o Orazio, capaci di divenire nel giro di breve tempo veri e propri classici, nella maggior parte dei casi fossero prodotti dagli stessi studenti-lettori» (M. CURSI, *Le forme del libro*, cit., p. 16).

<sup>20</sup> «Mitte mihi aliquid, quod tibi disertissimum videatur, quod legam, vel tuum aut Catonis aut Ciceronis aut Sallustii aut Gracchi aut poetae alicujus; [...] etiam si qua Lucretii aut Enni excerpta habes εὐφρονότατα, ἂνδρὰ ἐκ σιβίης ἤθους ἐμφοῦσαις» (‘Mandami qualcosa che ti sembri eloquentissimo perché io lo legga, o di tuo o di Catone o di Cicerone o di Sallustio o di Gracco o di qualche poeta; [...] anche se hai qualche armonioso e vigoroso *excerpta* di Lucrezio o Ennio, ovunque venga dimostrato carattere’ (Il passo è in FRONTONE, *Opere*, a cura di F. PORTALUPI, UTET, 1997, p. 290).

<sup>21</sup> G. BRUGNOLI, ‘*Collectanea* di testi o d’autore o *variorum*’, cit., p. 43. Ma il motivo dell’*excusatio* premessa alla poesia licenziosa è anche in Marziale, e con lo stesso meccanismo del rinvio ad illustri antecedenti: «*Lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam, excusarem, si meum esset exemplum: sic scribit Catullus, sic Marsus, sic Pedo, sic Gaetulicus, sic quicumque perlegitur*» (‘Cercherei di scusare il lascivo realismo delle parole, cioè il linguaggio degli epigrammi, se fossi io a darne per primo l’esempio: ma così scrivono Catullo, Marso, Pedone e Getulico; così scrivono i poeti che vengono letti per intero’: MARZIALE, *Epigrammi*, a cura di G. NORCIO, Torino, UTET, 2013, p. 150). Inoltre, nello specifico passo pliniano, pare difficile individuare la *ratio* sottesa all’ordine di presentazione degli autori citati, non elencati né cronologicamente, come suggerirebbe quel *proxime* finale, né alfabeticamente (due criteri che avrebbero potuto valere come ipotetici indizi della presenza del supposto *Collectaneum variorum* quale fonte).

<sup>22</sup> ‘Dovrei forse temere (non nominerò nessuno dei viventi per non incappare in qualche parvenza di adulazione), ma, ripeto, dovrei temere che non sia abbastanza consono alla mia dignità, ciò che lo fu a quella di Cicerone, di Caio Calvo, di Asinio Pollione, di Marco Messala, di Quinto Ortensio, di Marco Bruto, di Lucio Silla, di Quinto Catulo, di Quinto Scevola, di Servio Sulpicio, di Varrone, di Torquato, anzi dei Torquati, di Caio Mammio, di Lentulo Getulico, di Anneo Seneca e, recentemente, di Verginio Rufo? (trad. da PLINIO IL GIOVANE, *Opere*, 2 voll., a cura di F. TRISOGLIO, Torino, UTET, 1973, I p. 515).

avanzate della Roma imperiale per poi nuovamente ricomparire al termine di questa. La più antica antologia di autori latini di cui si ha testimonianza diretta, seppur tramite apografi, è infatti la cosiddetta *Anthologia Latina*, una raccolta, cioè, tardoantica compilata «da uno o più *docti* cartaginesi di età romano-vandalica, a una data a ridosso della *reconquista* bizantina del 533-534 d.C., nell'intento di confezionare una vasta rassegna di versificazione latamente 'epigrammatica' dedicata alla produzione dell'Africa latina, soprattutto recente o contemporanea».<sup>23</sup>

*Codex plenior* di tale raccolta, ma non *unicus*,<sup>24</sup> è il ms. Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, Par. lat. 10318, meglio noto come *Codex Salmasianus* (dal nome di Claude de Saumaise, poi Cladius Salmasius: suo primo rinventore nel 1615 «dopo che se ne erano perdute le tracce per tutti i secoli successivi alla sua confezione»)<sup>25</sup>. È un codice attualmente acefalo e mutilo, databile intorno all'800<sup>26</sup> e vergato in onciale da un'unica mano, originaria dell'area umbro-toscana ma operante in area romana.<sup>27</sup> Considerata la cruciale importanza del *Codex Salmasianus* nella storia della trasmissione dell'antologia africana, si tende a identificare quest'ultima ormai universalmente proprio come *Anthologia Salmasiana*,<sup>28</sup> pur essendo il codice latore di un *corpus* testuale ampiamente miscelaneo: già nell'antigrafo, infatti, confezionato in Italia entro la fine del VI secolo

<sup>23</sup> L. MONDIN-F. CRISTANTE, *Per la storia antica dell'Antologia Salmasiana*, in «AL. Rivista di studi di Anthologia Latina», I 2010, pp. 303-45, a p. 303. Alcuni dati riassuntivi sulla questione in: F. BERTINI, *Autori latini in Africa sotto la dominazione vandalica*, Genova, Tilgher, 1974, pp. 99-107; V. TANDOI, s.v. *Antologia latina*, in *Enciclopedia Virgiliana*, 5 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984-1991, I (1984), pp. 198-205. Particolarmente sul contesto storico-ideologico, vd. P. PAOLUCCI, *Interferenze fra il Carmen saeculare di Orazio e il carme In laudem Solis dell'Anthologia Latina*, in «Incontri triestini di filologia classica», 7 2007/2008, pp. 293-319, alle pp. 313-314.

<sup>24</sup> Dal medesimo antigrafo, infatti, pare siano stati esemplati anche il *Florilegium Thuanicum* (ms. Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, Par. lat. 8071) e il *Florilegium Vossianum* (ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Reg. lat. 333 + ms. Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, Leid. Voss. lat. Q. 36), i quali trasmettono però dell'antigrafo solamente una selezione, integrando anche con altre tradizioni relative in parte ad aree culturali e geografiche differenti (F. STOK, *Un'antologia poetica tra corte visigotica e cultura carolingia*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 57-73, a p. 58; L. MONDIN-F. CRISTANTE, *Per la storia antica dell'Antologia Salmasiana*, cit., p. 307). I rapporti tra il *Florilegium Thuanicum* e il *Florilegium Vossianum* e la tradizione in generale delle varie raccolte sono state recentemente e egregiamente riepilogate da Lorianò Zurli: L. ZURLI, *La tradizione ms. delle 'anthologiae Salmasiana e Vossiana' (e il loro stemma)*, in «AL. Rivista di studi di Anthologia Latina», I 2010, pp. 205-91, a p. 205.

<sup>25</sup> R. SCARCIA, *Logica dell'antologia classica*, cit., p. 30.

<sup>26</sup> L. ZURLI, *Anonymi versus serpentine*, Roma, Herder, 2002, p. 3.

<sup>27</sup> Per l'aspetto codicologico del *Codex Salmasianus* ancora insuperato è il contributo di Maddalena Spallone, che si è poi dedicata anche allo studio della tradizione del manoscritto: M. SPALLONE, *Il Par. lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica*, in «Italia medioevale e umanistica», 25 1982, pp. 1-71; EAD., *Ricerche sulla tradizione manoscritta dell'«Anthologia latina» (AL 181, 186-188, 379 Riese): itinerari testuali nell'età carolingia*, in «Studi medievali», 29 1988, pp. 607-642. Sulla tradizione cfr. anche L. ZURLI, *La tradizione ms. di 'Anthologia Latina'*, Perugia, Editrice Pliniana, 2014.

<sup>28</sup> Sotto suggerimento di Tandoi: V. TANDOI, s.v. *Antologia latina*, cit., p. 199.



e dal quale il *Salmasianus* dipende tramite un numero imprecisato di intermediari,<sup>29</sup> alla raccolta tardolatina venne giustapposta una scelta di testi perlopiù di carattere tecnico, variamente coevi, di provenienza prevalentemente italiana e in prosa.<sup>30</sup>

L'*Anthologia Salmasiana* propriamente detta, la sezione dunque poetica del *Codex Salmasianus*, è stata a lungo studiata nella storia degli studi classici, conoscendo diverse edizioni a partire dalla seconda metà del Settecento: ne hanno infatti curato la pubblicazione Pieter Burmann,<sup>31</sup> Heinrich Meyer (che basò la sua edizione su quella del suo predecessore),<sup>32</sup> Emil Baehrens,<sup>33</sup> due volte a distanza di pochi anni Alexander Riese (la seconda è stata a lungo considerata l'edizione di riferimento),<sup>34</sup> ed in ultimo David Roy Shackleton Bailey, il cui ardore filologico ha però destato qualche perplessità.<sup>35</sup> Il vivo interesse degli studiosi per la raccolta poggia d'altronde su solide basi, non fosse altro per il ruolo di testimone unico che essa detiene nei confronti della trasmissione di molti autori «ignoti o poco noti»<sup>36</sup> traditi al suo interno: tra i poeti attestati dall'*Anthologia Salmasiana* figurano infatti, per esempio, nomi come Avito, Calbulo, Coronato, Fiorentino, Lindino, Mavorzio, Modestino, Regiano e Tucciano, ciascuno dei quali è scampato all'oblio, come molti altri autori testimoniati dall'antologia, soltanto grazie alla raccolta cartaginese, il che permette nuovamente di rilevare il ruolo che la mediazione antologica svolge nei confronti sia della memoria sia della tradizione.

A causa della lacuna iniziale del suo principale testimone, della sua struttura naturalmente mutevole in quanto macrotestuale e del «rifacimento dell'VIII secolo» al quale fu sottoposta, le previsioni sulla possibilità di individuare i criteri con i quali era stata concepita l'*Anthologia Salmasiana* erano per lo più pessimiste, tanto da ipotizzare addirittura l'assenza nella sua costituzione (almeno in quella dei codici che l'avevano trasmessa) di un'applicazione «dei principii guida di una “antologia”» (mio il corsivo):

---

<sup>29</sup> L. MONDIN-F. CRISTANTE, *Per la storia antica dell'Anthologia Salmasiana*, cit., p. 304.

<sup>30</sup> Le tematiche trattate erano le più disparate, dal computo pasquale alla lista dei condimenti indispensabili in casa. Per una descrizione analitica del contenuto della sezione in prosa: ibidem, n. 2.

<sup>31</sup> P. BURMAN, *Anthologia Veterum Epigrammatum et Poematum sive Catalecta Poetarum Latinorum*, 2 voll., Amstelaedami, Officina Schouteniana, 1759-1773.

<sup>32</sup> H. MEYER, *Anthologia Veterum Latinorum Epigrammatum et Poematum*, 2 voll., Lipsiae, apud Gerhardum Fleischerum, 1835.

<sup>33</sup> E. BAEHRENS, *Poetae Latini Minores*, 5 voll., Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1879-1883, IV (1882).

<sup>34</sup> A. RIESE, *Anthologia latina sive Poesis Latinae Supplementum*, 2 voll., Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1869 (1894-1906<sup>2</sup>).

<sup>35</sup> D.R. SHACKLETON BAILEY, *Anthologia latina I. Carmina in codicibus scripta, fasc. 1, Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Stuttgart, Teubner, 1982. Nonostante l'ingente lavoro preparatorio l'edizione fu accolta tra i dubbi: C. PRATO, recensione a D.R. SHACKLETON BAILEY, *Anthologia latina I. Carmina in codicibus scripta, fasc. 1, Libri Salmasiani aliorumque carmina*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 16 1984, pp. 187-92.

<sup>36</sup> Cfr. A. BISANTI, *A proposito di alcuni recenti studi sui carmi della 'Anthologia Latina'*, in «Schede medievali», XLIV 2006, pp. 195-210, a p. 196.

Il carattere latamente “profano” del volume spetta all’antigrafo, che pertanto si può supporre piuttosto frutto di una committenza personale, destinato alla conservazione in una biblioteca privata: il contenuto collaticio doveva appartenere al primo modello, sicché il *fondo* primario messo a frutto dall’antigrafo del Salmasiano insieme con la confluenza di testi altrui resterà il non remoto accorpamento (un’opera collettiva di scuola?) di testimonianze molto variegata della cultura dell’Africa vandolica [...]. *Il meccanismo delle giunte e delle modificazioni apportate a questo nucleo non è più ricostruibile se non – a mio parere – per via induttiva e generica.* L’antigrafo del Salmasiano avrebbe dunque operato su d’un esemplare di quella selezione africana di poesia pervenuto direttamente in Italia dalla regione di Cartagine al più tra il V e il VI secolo. *A me pare comunque un buon esempio concreto di riedizione: allo stato della cultura altomedioevale e delle sue specifiche esigenze, si tratta peraltro di un canale, peculiare, di diffusione di cultura enciclopedica e non più dell’applicazione dei principii guida di una “antologia”/florilegio o crestomazia letteraria.*<sup>37</sup>

Grazie a una rinnovata attenzione, invece, confluita nella recentissima creazione di una rivista specialistica che finalmente raccogliesse i diversi contributi legati all’universo dell’*Anthologia Latina*,<sup>38</sup> le informazioni note sulla raccolta tradita dal *Salmasianus* si sono sensibilmente moltiplicate. Rispetto all’impossibilità di rilevare i criteri sottesi alla raccolta, innanzitutto, uno studio cruciale di Luca Mondin e Lucio Cristante (ma le analisi strutturali sono di Mondin) ha rivelato come già a un livello generale, senza scendere nell’analisi fascicolare puntuale, sia possibile individuare quanto meno «una costanza di elementi e di criteri compositivi» che agisce «nel segno di una medesima volontà organizzatrice».<sup>39</sup> Ossia:

- 1) la regolare alternanza, lungo l’intera raccolta, tra sezioni «promiscue», singoli poemetti di una certa lunghezza, e sezioni d’autore mantenute nella loro fisionomia;
- 2) la compresenza di autori antichi e recenziori, volta ad avvalorare il prodotto poetico contemporaneo alla luce di un’esibita continuità con la tradizione passata (e in questo pare rintracciabile qualche meccanismo genericamente proprio della forma antologica);<sup>40</sup>
- 3) la chiusura di alcune sezioni miscelanee con epigrammi incentrati sul tema proprio della poesia, secondo quello che sembra un disegno metatestuale;
- 4) il culto per Virgilio come valore fondante dell’intera raccolta;

<sup>37</sup> R. SCARCIA, *Logica dell’antologia classica*, cit., p. 31. Scetticismo sulle possibilità di rinvenire tracce della *ratio* sottesa alla compilazione della raccolta mostrava anche G. BRUGNOLI, *Collectanea’ di testi o d’autore o ‘variorum’*, cit., p. 49.

<sup>38</sup> «AL. Rivista di *Anthologia Latina*», Perugia, Editrice Pliniana, 2010-.

<sup>39</sup> L. MONDIN-F. CRISTANTE, *Per la storia antica dell’Antologia Salmasiana*, cit., p. 318.

<sup>40</sup> Talvolta inoltre «il rapporto tra i testi più antichi e i contigui componimenti di età seriore è semplicemente di ordine tipologico o tematico» (ivi, p. 319), secondo un criterio che pare richiamare molto da vicino quello tenuto altrove da Meleagro e da Agazia.

5) la presenza di opere di Lussorio a chiudere le sezioni superstiti dell'*Anthologia*.

Ed oltre ad evidenziare gli echi strutturali e tematici della raccolta, fondamentali per isolare alcuni meccanismi e possibilità che sembrano propri del genere antologico (alternanza tra le sezioni monoautoriali e quelle poliautoriali; ordinamento tematico; cesure metapoetiche), Mondin mette convincentemente ordine in diverse questioni a lungo dibattute nella storia degli studi dell'*Anthologia Latina*: sul versante filologico, ad esempio, l'estrema fedeltà del copista all'antigrafo, rilevata tramite la pedissequa ripetizione di frammentate e disomogenee sequenze paratestuali, permette allo studioso di escludere un volontario intervento di questi sulla selezione originale (diversamente da quanto accaduto invece in altri casi del medesimo ramo), concludendo così che il testo del codice «non è di per sé un florilegio o una sequenza di *excerpta*, ma riproduce con sostanziale fedeltà il contenuto del suo antigrafo». <sup>41</sup> E non solo: dall'analisi strutturale delle serie di testi interne alla raccolta, di fatto tra loro coerenti, e alla luce della «sostanziale integrità dei quattro autonomi libelli riconoscibili nelle pagine del Salmasiano» <sup>42</sup> (il ciclo dei *Versus serpentine*, la *'Unius poetae sylloge'*, gli *Aenigmata Symphosii* e il *Liber epigrammaton* di Lussorio), pare dimostrato anche che il *corpus* trådito dal *Salmasianus*, salvo le inevitabili perdite dovute ad accidenti di trasmissione, «non è andato soggetto ad alcuna importante operazione di *breviatio*», il che permette di credere che l'antologia in esso contenuta restituisca piuttosto fedelmente l'assetto originale della raccolta cartaginese (o, più probabilmente, di una sua copia di lavoro *in fieri*), <sup>43</sup> smentendo l'ipotesi di una *excerptio* precedente alla trascrizione del *Codex Salmasianus*.

Inoltre, «dal riesame di una serie di indizi presenti in varie parti della silloge e una piccola ma sostanziale emendazione nelle prime righe della *Praefatio* prosastica», Mondin riesce a dotare di fondamento filologico l'ipotesi che ad aver ordinato l'intera antologia sia il poeta Lussorio. Si riporta qui il testo della *Praefatio* citata, prima dell'*emendatio* proposta (AL 19 nell'edizione Riese):

[1.] Hactenus me intra bulgam animi litescentis inipitum tua [h]eritudo, instar mihi luminis aestimande †ade†, normam reduviare compellit. [2.] Sed antistat gerras meas anitas diributa et pos artitum Nasonem quasi agredula quibusdam lacunis baburum stridorem averru<n>candus o<b>blatero. [3.] Vos etiam, viri optimi, ne mihi in a[n]ginam vestrae hispiditatis arnanti cataclum carmen inreptet, ad ravim meam magi convertite cicuresque conspicate, ut alimones meis carnatoriis quam censiones extetis. [4.] Igitur conrumo sensu

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 304.

<sup>42</sup> Ivi, p. 313.

<sup>43</sup> Il *corpus* del *Codex Salmasianus* potrebbe «non risalire a un esemplare 'finito' dell'antologia africana, ma a una copia di lavoro riprodotta in un momento in cui i testi erano già raccolti e [...] ordinati, ma avevano ancora una certa materiale fluidità» (ivi, p. 333).

meam returem quamvis vasculam Pieridem. [5.] Actutum de vobis lampenam comtulam spero adiutan<t>emque cupedia praesumentis: iam non exippitandum, sed oppitandum sibi esse coniectat. [6.] Ergo bene peda<tu>m me hac pudori citimum co<n>lucari censete, quoniam, si haec nec crepera[t] extiterint nec fracebunt quae alucinari velut bovinator adactus sum, voti vobis damium usque ad exodium vitulantibus coagmentem. [7.] Quis enim me sonivium et non murgissonem fabula autumabit quam mentorem exfabillabit altiboans? [8.] Vnde favorem exfebruate fellibrem, ut apludam <h>armoniae tensore<s> a me velut ambrone collectam adoreos vertatis in struppos.<sup>44</sup>

Questo testo prefatorio, come notato da Mondin, va non soltanto letto nella prospettiva di una generale contrapposizione tra la poesia antica e quella nuova, ma anche calato nel suo contesto codicologico: l'*Hactenus* in apertura, difatti, «in posizione incipitaria funge talora come marca di raccordo tra due sezioni del discorso [...], introducendo una frase che riassume il tema, il contenuto o il carattere di quanto precede in esplicita o implicita contrapposizione a quanto d'ora in avanti seguirà; di conseguenza lo si può trovare collocato come segnale di transizione in apertura di proemi di opere sia poetiche che prosastiche». <sup>45</sup> E il luogo testuale della *Praefatio*, tra i centoni della prima sezione dell'antologia e gli epigrammi della seconda, pare perfettamente rientrare in una casistica tale. Di conseguenza può essere funzionale leggerne l'*incipit* alla luce di quanto la precede, considerando il *corpus* trasmesso dal manoscritto come

---

<sup>44</sup> «[1.] La tua autorità – che è per me faro di luce – mi spinge ora a mutare la regola, cui mi sono attenuto fino a questo momento, di rimanere avviluppato dentro il sacco di un animo che cerca progressivamente di nascondersi. [2.] Va da sé che i poeti antichi che abbiamo assimilato sono superiori alle mie sciocchezze, e dopo il grande Nasone io emetto – da poeta detestabile quale sono – un gracidio privo di senso a guisa di ranocchia in uno stagno. [3.] E voi, uomini valentissimi, perché non si insinui in me, che sottopongo il mio borbottio alla valutazione del vostro severo giudizio, il rischio di comporre un carme di versi zoppicanti, ponete maggiormente attenzione alla mia raucedine e valutate con benevolenza in modo che possiate arricchire i piatti delle mie pietanze invece di essere come coloro che comminano le pene. [4.] Allora io renderò pubblica la mia Musa, per quanto inconsistente, con animo rinfrancato [5.], ma da subito faccio sicuro affidamento sulla vostra stella fulgida perché mi aiuti ad assolvere al desiderio di colui che vuole delibare queste primizie: egli da tempo ritiene che non siano da rigettare ma da tenere in considerazione. [6.] Pertanto dovete ritenere che io, anche se prossimo al pudore, ben rinsaldato sui piedi, ricevo luce per mezzo del vostro aiuto. Infatti, se queste mie cose – che sono stato spinto a produrre nei miei vaneggiamenti di perdigiorno – non saranno astruse né saranno indegne, io porterò fino in fondo l'impegno della mia promessa con vostra soddisfazione. [7.] Chi infatti potrà insinuare con scherno che io perdo il mio tempo a riecheggiare rimasticature di versi e che non sono un poeta, invece di affermare ad alta voce che ne sono l'autore? [8.] Per questo manifestate attivamente il vostro favore, perché voi, esperti dell'armonia, volgiate in fasci di farro la pula da me raccolta con inguaribile impudenza» (la traduzione, rinumerata secondo la partizione testuale ristabilita in L. MONDIN-L. CRISTANTE, *Per la storia antica dell'Antologia Salmasiana*, cit., p. 335, è tratta da L. CRISTANTE, *La praefatio glossematica di Anth. Lat. 19 R.=6 Sh.B. Una ipotesi di lettura*, in «Incontri triestini di filologia classica», v 2005/2006, pp. 235-60, a p. 241).

<sup>45</sup> L. MONDIN-L. CRISTANTE, *Per la storia antica dell'Antologia Salmasiana*, cit., p. 326.

un unico oggetto testuale. E in effetti l'ultimo componimento della sezione centonaria è «un epitalamio in versi virgiliani – dunque un tipico pezzo celebrativo e d'occasione – composto da Lussorio per una committenza di alto rango», il cui nome del principale destinatario è Frido.<sup>46</sup> Mondin emenda dunque l'*aestimande fride* presente all'inizio della *Praefatio* in *aestimande Fride*, e interpreta convincentemente tutto il testo alla luce di quanto immediatamente lo precede; in particolare, quello che sembrava il canonico *topos* della *diminutio* che il poeta fa di sé e della propria poesia al cospetto della tradizione e degli antichi – «*Sed antistat gerras meas anitas diributa et pos artitum Nasonem quasi agredula quibusdam lacunis baburum stridorem averru<n>candus o<b>blatero*» –, viene riletto in riferimento all'*Epithalamium Fridi* collocato nell'antologia immediatamente prima della *Praefatio*, e l'espressione *pos(t) artitum Nasonem* «acquisisce una più concreta e specifica motivazione, perché l'epitalamio è collocato subito dopo la tragedia centonaria *Medea* e quest'ultima, caduto nell'oblio il nome dell'oscuro Osidio Geta, poteva ben essere creduta la *Medea* di Ovidio, la quale [...], era perduta ormai da secoli».<sup>47</sup> Segue la conclusione di Mondin:

Così, se quanto andiamo sostenendo, a partire dall'emendazione di *ade* in *Fride*, ha qualche fondamento, l'autore della *Praefatio* è Lussorio, che con l'*Epithalamium Fridi* ha rivelato la propria presenza all'interno dell'antologia, e la *Praefatio* stessa, il cui inizio si riferisce a modo di postfazione all'*Epithalamium*, funge da paratesto di raccordo tra la parte precedente, in cui il poeta non compariva, e quella che si estende d'ora in avanti, prevalentemente dedicata alla poesia sua e della sua cerchia. [...] La lettura da noi proposta attribuisce a Lussorio la paternità, nonché di questa prefazione 'al mezzo', dell'intera impresa ecdotica dell'antologia salmasiana, il che concorda sia con le allusioni che egli sembra farvi nell'apparato proemiale del *Liber epigrammaton*, sia con l'ultimo posto che egli, con studiato equilibrio tra modestia ed esibizione, assegna alla propria poesia in entrambe le parti del corpus a noi conservato.<sup>48</sup>

La convincente identificazione del principale artefice dell'*Anthologia Salmasiana*, l'analisi codicologica e quella dell'organizzazione dei materiali poetici contenuti nella raccolta cartaginese, hanno poi ovviamente permesso tutta una serie di indagini suppletive. In particolare, rilevanti appaiono gli spunti proposti da Lucio Cristante nello stesso articolo, emersi alla luce di una rilettura più consapevole della *Praefatio* e diretti a chiarificare il contesto poetico e culturale della genesi dell'antologia, e quelli di Maddalena Sparagna, che scandagliando ulteriormente la struttura della raccolta ha notato

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 327.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 328-29.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 329-30.

la presenza di ulteriori testi prefatori per poi delinearne i meccanismi.<sup>49</sup> Acquisizione cruciale e comune ai due studi, in ogni caso, è la presenza di «una cerchia di intellettuali che concretamente partecipano alla realizzazione del progetto e dibattono questioni inerenti lo statuto della poesia [...] e la natura stessa della raccolta».<sup>50</sup> L'antologia, cioè, deve aver attraversato un processo quantomeno di gestazione collettiva, se non proprio di genesi, durante il quale è verosimile «che più di un autore contemporaneo sia stato sollecitato, in maniera più o meno diretta, a recuperare e “consegnare” i propri componimenti».<sup>51</sup> Particolarmente interessante, in tal senso, appare il rapporto vigente tra i membri della cerchia; Sparagna ha infatti evidenziato come ciascun autore affidasse i propri componimenti alla lettura degli altri, spesso di uno specifico altro, affinché ne venisse *probata* la bontà, specie quella prosodica:<sup>52</sup> affidamento che dava origine, per quanto concerne la validità del prodotto finale, «a una responsabilità condivisa a tutti gli effetti, tra l'autore e il suo referente».<sup>53</sup> Riconsiderato dal punto di vista della «collegiale impresa», dunque, Lussorio è da intendere come un *primum inter pares*: figura apicale ma non esentato dall'onere di esporsi in prima persona a un giudizio di valore; cardine e coordinatore del progetto ma sottoposto allo «stesso serrato vaglio da parte dei suoi autorevoli contubernali», i quali lo avrebbero aiutato «a confezionare, a partire dalla pula raccolta, l'ordinata opulenza dei fasci di farro».<sup>54</sup>

Se la *Ghirlanda* di Meleagro, o ancor prima l'antologia di Aminta, avevano quindi rappresentato i prototipi dell'antologia d'autore – intendendo questa come processo di selezione e valutazione estetica di una produzione variegata effettuato da una singola figura esterna, che trae la legittimità dell'operazione dalla propria spiccata autorialità –, con l'*Anthologia Salmasiana* pare si inauguri invece, con i dovuti *distinguo*, il genere dell'antologia militante: luogo ideologico condiviso da un gruppo di autori, che

<sup>49</sup> M. SPARAGNA, *Testi prefatori e dinamiche di raccolta dell'Anthologia Latina: qualche considerazione*, in *Atti del III Seminario Nazionale per dottorandi e dottori di ricerca in studi latini* (Roma, 20 novembre 2015), a cura di P. DE PAOLIS-E. ROMANO, Palermo, Palumbo, 2017, pp. 159-93.

<sup>50</sup> L. MONDIN-L. CRISTANTE, *Per la storia antica dell'Anthologia Salmasiana*, cit., p. 337. Lo studioso ipotizza addirittura la possibilità di uno «scoperto riferimento», nella dinamica costitutiva e nella metafora dei fasci di farro utilizzata nella *Praefatio*, alle ghirlande di Meleagro e Filippo. Che alcuni dei poeti presenti nell'*Anthologia Latina* avessero note le due operazioni elleniche sembra essere d'altronde suggerito anche da alcune (seppur sporadiche) cellule tematiche presenti nell'*Anthologia Palatina* e riproposte con poca *variatio* nella raccolta cartaginese (R. SCARCIA, *Logica dell'antologia classica*, cit., pp. 32-33). Resta invece suggestiva l'ipotesi di un percorso inverso, con la lettura dell'*Anthologia Latina* da parte di Agazia che potrebbe averne in qualche modo influenzato la scelta del *tòpos* del banchetto nel prologo.

<sup>51</sup> M. SPARAGNA, *Testi prefatori e dinamiche di raccolta dell'Anthologia Latina*, cit., p. 164.

<sup>52</sup> Ivi, *passim*. All'aspetto prosodico pare la cerchia dovesse tenere molto; questo, d'altronde, costituiva un requisito fondamentale nella produzione di una poesia accostabile a quella degli antichi (L. MONDIN-L. CRISTANTE, *Per la storia antica dell'Anthologia Salmasiana*, cit., p. 340).

<sup>53</sup> M. SPARAGNA, *Testi prefatori e dinamiche di raccolta dell'Anthologia Latina*, cit., p. 178.

<sup>54</sup> Ivi, p. 174.

da una prospettiva interna (auto)delimita una scuola, un modo di pensare la poesia, promuovendo un'operazione poetica compatta che si manifesti collettiva stanti le singole e diverse individualità in essa presenti e riconoscibili.<sup>55</sup>

A partire dal IX secolo, poi, sono ampiamente documentate raccolte medievali tese a illustrare il corretto *ornatus* del *dictamen* (tanto in prosa quanto in poesia) e vere e proprie *Collectiones sententiarum*.<sup>56</sup> Entrambe le tipologie pare possano essere ricondotte ad una sfera sommariamente didattica, non dissimile da quella intravista attraverso le prime testimonianze della Roma imperiale, ed entrambe sembrano confermare la stretta correlazione esistente tra *exempla* ed *excerpta*, innestata sull'asse della brevità. Tali raccolte, rispetto a quanto emerso in precedenza da testimonianze indirette, permettono inoltre di affermare con certezza che anche le scelte di *sententiae* ed *excerpta* prevedevano, quantomeno a partire dal IX secolo, la presenza di diversi autori, pratica non immediatamente desumibile dai casi passati in rassegna in apertura, nei quali il referente menzionato era invece sempre e soltanto uno. Se questa struttura "poliautoriale" fosse un'innovazione tarda, forse influenzata dalla circolazione di materiale eterogeneo e magari dalla stessa *Anthologia Latina*, o una caratteristica propria di tale tipologia macrotestuale sin dalle origini, pur non documentata, è arduo a dirsi.

Una breve chiusa, infine, relativa alla tradizione dei *libelli*, i quali si sono volutamente tralasciati per non sviluppare una discussione che scivolasse pericolosamente sul tema dei canzonieri d'autore, certamente dotati di una certa progettualità macrotestuale ma altrettanto certamente differenti dalle antologie, a partire dalla proprietà del materiale organizzato.

Per quanto riguarda la Roma imperiale, una tradizione di opere di tal fatta è ampiamente documentata: basti pensare – fra tutti – al *Liber* di Catullo o ai già citati epigrammi di Marziale. Ma come detto, si tratta di organismi testuali ed editoriali molto differenti da quelli indagati, e quantunque le analisi di questi permettano talvolta di risalire a criteri strutturali potenzialmente estendibili a tipologie testuali affini,<sup>57</sup> quali

---

<sup>55</sup> Si noti, tuttavia, che nonostante tale tratto d'originalità, e sebbene l'*Anthologia Salmasiana* rappresenti indubbiamente uno degli esiti più notevoli dell'uso della forma antologica da parte dei letterati latini, va però in ogni caso ricordato che la vicinanza politica – e culturale – all'Impero d'Oriente dei territori in cui essa si è generata (G. BRUGNOLI, *'Collectanea' di testi o d'autore o 'variorum'*, cit., p. 43) ha probabilmente favorito la ricezione, da parte degli autori in essa coinvolti, delle analoghe operazioni effettuate per la letteratura greca, contribuendo forse in maniera decisiva ad innestare in loro l'idea di una rielaborazione del modello, quantomeno dal punto di vista strutturale (cfr. *supra*, § 3.2., n. 52).

<sup>56</sup> Per un repertorio di queste: G. BRUGNOLI, *'Collectanea' di testi o d'autore o 'variorum'*, cit., pp. 50-55.

<sup>57</sup> Nella struttura del *libellus* di *nugae* catulliano, ad esempio, Brugnoli ha osservato «un particolare sistema estetico di *variatio*, per cui i vari carmi sono incastellati in serie omometriche all'interno delle quali un carme (o gruppi di carmi) è alternato a un carme (o gruppi di carmi) di tematica o/e metro diversi» (ivi, p. 45). Ma la *dispositio* della propria materia testuale era un problema comune a molti: «In età latina classica, quello che sembra predominare, tanto nella volontà costruttiva degli autori quanto nelle attese

appunto l'antologia, sarà bene tenere a margine tale produzione fondamentalmente autoriale, rinviando in nota per relative precisazioni puntuali.

---

del pubblico, è il modello del canzoniere individuale: già lirici o elegiaci come l'Ovidio degli *Amores* o l'Orazio delle *Odi* [...] ma anche epigrammisti come Marziale, selezionavano i testi destinati a costituire i loro Libri – si noti che *liber* è in questi casi sinonimo preciso di canzoniere –, talora li rimaneggiavano, rifezionavano e riordinavano in vista di pubblicazioni ulteriori: per fare un esempio, Ovidio passa da una prima edizione degli *Amores* in cinque libri a una successiva in tre [...]; e l'esito da lui ricercato mediante questo rifacimento è [...] quello della costruzione di una sorta di arcromanzo d'amore, distillato di tutte le situazioni tipiche dei canzonieri degli elegiaci che l'avevano preceduto, da Tibullo a Propertio» (M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 119-40, alle pp. 122-23).



### 3.3. Dalla poesia tardolatina alla lirica trobadorica: morfologie macrotestuali

#### 3.3.1. Le grandi raccolte liriche del medioevo latino: *Carmina Cantabrigiensia* e *Carmina Burana*

Secondo Peter Dronke, «la prima antologia che esibisce quasi l'intera gamma dei generi della poesia lirica, latina e volgare, che conosciamo, dal decimo fino al quindicesimo secolo, è quella copiata verso il 1050 e conosciuta come *Carmina Cantabrigiensia*».<sup>1</sup> Non si tratta, in realtà, di una struttura macrotestuale dotata di una consistenza codicologica autonoma, ma di un'appendice poetica posta alla fine del *Corpus Poeticum Christianorum* della scuola di Cambridge, codice di oltre 900 pagine, «esemplato nello scriptorium di St. Augustine di Canterbury intorno alla metà del sec. XI»,<sup>2</sup> e attualmente conservato presso la biblioteca universitaria cantabrigense (ms. Cambridge, University Library, Gg. 5.35).<sup>3</sup> La breve silloge, probabilmente copiata da una raccolta composta invece a Colonia, o comunque nel basso Reno,<sup>4</sup> oltre a lasciar trapelare un forte

---

<sup>1</sup> P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 101-17, a p. 103. Con il sintagma “poesia lirica” lo studioso intende una poesia cantabile con uno strumento, circostanza comune prima che si consumasse il celebre divorzio tra musica e poesia (G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, p. 45), fondata tecnicamente sul superamento del principio metrico della quantità e dotata spesso di ritornello e di forti accenti ritmici (V. SANTOLI, s.v. *Lirica*, in *Enciclopedia italiana*, cit., XXI 1934). Per una breve sintesi sui problemi delle raccolte mediolatine, da quello terminologico a quello metaletterario, vd. M. SANNELLI, *Raccolta, canzoniere, Liederbuch. 'Ratio' e 'ordo' delle raccolte poetiche mediolatine*, in *Poesia Latina Medieval (siglos V-XV)*, a cura di M.C. DÍAZ Y DÍAZ-J.M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 303-7. Di recente è stato individuato il rinascimento carolingio come centrale punto di ripartenza nella confezione di libri d'autore: M.C. FERRARI, *Il «Liber sanctae crucis» di Rabano Mauro*, cit., pp. 101-27, 167-227; ma sul tema cfr. *Poesia dell'alto medioevo latino: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, a cura di F. STELLA, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000.

<sup>2</sup> A. BISANTI, *Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari nei 'Carmina Cantabrigiensia'*, in «Bollettino di Studi Latini», 43/1 2013, pp. 191-255, a p. 191.

<sup>3</sup> Il codice, data la presenza di glosse interlineari latine e anglosassoni didatticamente utili, è stato interpretato come *classbook*, un libro di testo scolastico (A.G. RIGG-G.R. WIELAND, *A Canterbury classbook of the mideleventh century*, in «Anglo-Saxon England», 4 1975, pp. 113-130); Dronke lo ritiene invece più propriamente un libro di consultazione (P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, cit., p. 108 n. 23). Il manoscritto contiene, oltre alla raccolta autonoma dei *Carmina cantabrigiensia* (presente ai ff. 432r-443r), una selezione di poeti cristiani, dai grandi classici come Lattanzio, Prudenzio e Boezio ai poeti più recenti quali Adelmo e Rabano Mauro. Per una descrizione del codice, oltre a A.G. RIGG-G.R. WIELAND, *A Canterbury classbook of the mideleventh century*, cit., cfr. P. DRONKE-M. LAPIDGE-P. STOTZ, *Die unveröffentlichten Gedichte der Cambridger Liederhandschrift (CUL Gg.5.35)*, in «Mittellateinisches Jahrbuch», 17 1982, pp. 54-95; M.T. GIBSON-M. LAPIDGE-C. PAGE, *Neumed Boethian metra from Canterbury*, in «Anglo-Saxon England», 12 1983, pp. 141-152.

<sup>4</sup> A.G. RIGG-G.R. WIELAND, *A Canterbury classbook of the mideleventh century*, cit., p. 128.

interesse musicale del suo raccoglitore e/o del suo committente,<sup>5</sup> accoglie un *corpus* piuttosto vasto, costituito da testi di genere, età e provenienza geografica diversi. Quest'ultimo aspetto, in particolare, ha destato un certo interesse: la raccolta mostra infatti un «repertorio lirico internazionale – con canzoni di origine italiana, francese e pure tedesca – che fu radunato probabilmente alla corte di Enrico III».<sup>6</sup>

La tipologia dei testi proposti da tale selezione altomedievale è piuttosto eterogenea; una parte minoritaria di questi corrisponde infatti ad *excerpta* di autori latini,<sup>7</sup> mentre quella più consistente presenta, secondo la recente classificazione di Francesco Lo Monaco,<sup>8</sup> una casistica di testi riconducibile alle seguenti otto categorie: carmi religiosi, narrativi, politici, *amatoria*, didascalico-musicali, commemorativi, *vernalìa* e morali (tale suddivisione non restituisce però l'ordinamento del testo).<sup>9</sup> Come ha fatto

---

<sup>5</sup> Per molti testi infatti il codice riporta anche la notazione neumematica, una sorta di spartito *ante litteram* utile alla corretta modulazione del canto. Sorprendente la presenza di questa anche per i testi di autori più classici, come la *Consolatio Philosophiae* boeziana (P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, cit., p. 109).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> La sequenza più estesa è quella che interessa il *De consolatione philosophiae* di Boezio, dal quale vengono estratti ventisette testi poetici (CC 50-76); segue poi, in quantità nettamente minore, la *Tebaide* di Stazio, rappresentata con tre *excerpta* (CC 29, 31, 32); sono infine riproposti, con un passo ciascuno, Virgilio (CC 34, dall'*Eneide*), Orazio (CC 46, dalle *Odi*) e Venanzio Fortunato (CC 22, dai *Carmi*).

<sup>8</sup> F. LO MONACO, *Il canzoniere di Cambridge*, Pisa, Pacini, 2010. Si tratta della prima edizione integrale in lingua italiana dei *Carmina Cantabrigiensia*, nella quale lo studioso rigetta l'insistenza della critica sulla dicotomia sacro/profano quale tratto caratterizzante dell'antologia: «Ciò che sembra emergere, anche nella distribuzione tematica dei CC, è l'assenza di una polarizzazione fra sacro e profano, aspetto su cui si è spesso soffermata la tradizione critica legata ai *carmina*. Anche i *carmina amatoria* [...] in realtà possono avere un tasso di allegorizzazione tale da diminuire drasticamente il loro apparente contenuto di profano erotismo» (ivi, p. 4).

<sup>9</sup> La ripartizione è infatti la seguente: «carmi religiosi (CC 1, 2, 4, 5, 8, 13, 36, 44, 47, 77-83), narrativi (CC 6, 14, 15, 20, 24, 30A, 35, 42), politici (CC 3, 11, 16, 19, 25, 26, 38, 41), *amatoria* (CC 27, 28, 39, 40, 48, 49), didascalico-musicali (CC 10, 12, 21, 30, 37, 45), commemorativi (CC 7, 9, 17, 33, 43), *vernalìa* (CC 22, 23), morali (CC 18)» (A. BISANTI, rec. a F. LO MONACO, *Il canzoniere di Cambridge*, Pisa, Pacini, 2010, in «Studi Medievali», 54/2 2013, pp. 995-99, alle pp. 997-98). Va tuttavia rilevato che solamente trentadue componimenti su ottantaquattro totali (sono esclusi dal conteggio gli *excerpta*) sono tramandati esclusivamente dai *Carmina Cantabrigiensia* e non risultano attestati in altri codici coevi o posteriori; così come è da segnalare che i *carmina* presenti nel codice di Cambridge risultano avere costantemente un numero di strofe maggiore rispetto alle versioni degli stessi tradite da altri manoscritti. Circostanza «che dovrebbe far riflettere sulla natura e sulla destinazione della silloge», (ivi, p. 996) e che, oltre a mettere in discussione la supposta originale unitarietà della raccolta, potrebbe invitare ad immaginare una fase di rifacimento posteriore delle singole unità del *corpus* testuale. D'altronde «la pratica del rifacimento rappresenta, come è noto, uno degli aspetti più caratteristici dello spirito e della cultura del Medioevo; strettamente legata agli insegnamenti della scuola, essa ne esprime nel modo più autentico la coscienza fondamentalmente artigianale nonché la fedeltà, mai smentita, all'ideale gregario della corporazione e della bottega. Il rifacimento in genere viene considerato come un segno di successo per l'opera imitata ed un titolo di vanto per il suo autore» (D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1993<sup>2</sup>, p. 50).

osservare Dronke, quindi, «in quest'antologia arcaica si possono già intravedere tutte le possibilità della poesia lirica realizzate da poeti cortesi e clericali nei secoli successivi, fino al Rinascimento». <sup>10</sup> E oltre alle potenziali declinazioni liriche, stando ancora a Dronke, <sup>11</sup> la raccolta offrirebbe anche il più antico esempio di letteratura fabliolistica *ante litteram*, ipotesi supportata sia dalla connotazione mostrata da tre *carmina* in apertura di testo, qualificati ciascuno come *ridiculum*, sia dalla coincidenza tematica rilevabile tra i carmi narrativi presenti nella raccolta e il repertorio tipico dello *iocator*, il giullare altomedievale. <sup>12</sup>

Se ancora non è possibile individuare nei *Carmina Cantabrigiensia* un'esplicita codifica dei determinati generi poetici, insomma, certamente ve ne si possono ravvisare le prime rappresentazioni. Tuttavia, la *ratio* sottesa alla selezione resta ancora misteriosa: mentre Maria Luisa Meneghetti faticava ad individuare «tracce di raccolte d'autore *raisonnées*» <sup>13</sup> nei codici dei cosiddetti *vagantes*, <sup>14</sup> tra cui il cantabrigense, le conclusioni recentemente avanzate da Lo Monaco invece paiono andare in direzione differente. Lo studioso, difatti, in sostanziale accordo con quanto precedentemente ipotizzato da Jan Ziolkowski, non soltanto ha ritenuto di individuare un criterio alla base dell'intera operazione – un tentativo, cioè, di coniugare *utile* e *dulce* secondo la scuola

---

<sup>10</sup> P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, cit., p. 110.

<sup>11</sup> P. DRONKE, *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984, pp. 145-65. Dronke sviluppa alcune conclusioni di Edmond Faral (E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, in «Romania», 50 1924, pp. 321-385), il quale aveva precedentemente rimarcato una rilevabile vicinanza strutturale tra le commedie elegiache ed i *fabliaux*, proponendo un'origine mediolatina per la letteratura fabliolistica. Altri sviluppi di tali studi in G. VINAY, *La commedia latina del secolo XII (Discussioni e interpretazioni)*, in «Studi Medievali», 18 1952, pp. 209-271.

<sup>12</sup> Il che apre una finestra anche sulla dimensione performativa dei testi presenti all'interno della raccolta. La varietà del repertorio giullaresco è testimoniata da un passo (vv. 402-421) del *De diversis luxurie illecebris* di Sesto Amaricio, poeta di stirpe germanica (cfr. A. BISANTI, *Temî narrativi ed elementi novellistici*, cit., pp. 200-201).

<sup>13</sup> M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, cit., p. 123. Proprio secondo la Meneghetti, d'altronde, la poesia dei *vagantes* era vista «come letteratura d'occasione, legata a topici o esercizi di scuola», e pertanto incapace di «trovare l'autocoscienza necessaria ad accostarsi ai grandi modelli dei canzonieri d'autore classici» come quello degli *Amores* ovidiani, di certo loro noti (ivi, pp. 127-28).

<sup>14</sup> O goliardi: «con questo nome, che sostituiva quello di *clerici vagantes* – termine più antico e una volta assai diffuso, ma diventato ormai generico e insufficiente – si chiamarono nella seconda metà del sec. XII e per il XIII soprattutto – con larga sopravvivenza nel seguente – quei preti e frati, uomini cioè di chiesa e di scuola, che per falsa vocazione abbandonavano il loro stato religioso per correre il mondo, spinti da ambizioni mondane, per sete di libertà e di conoscenza, ma specialmente indotti da esigenze sociali e urgenti necessità pratiche» (S. BATTAGLIA, s.v. *Goliardi*, in *Enciclopedia italiana*, cit., XVII 1934).

oraziana –, ma ne ha anche attribuito l'organizzazione a un'unica personalità, particolarmente esperta di musica e poesia e orchestratrice di tutta la raccolta.<sup>15</sup>

Sulla seconda questione è difficile prendere posizione: le informazioni delle quali si dispone fino alla fine del Duecento, infatti, «sono piuttosto vaghe, e quasi sempre indirette, cioè frutto di nostre illazioni a posteriori, basate essenzialmente sull'analisi della tradizione manoscritta»;<sup>16</sup> sulla prima ipotesi, invece, pare quantomeno possibile rilevare, per la dialettica tra *utile* e *dulce*, una compatibilità con l'universo goliarda costantemente in bilico tra moralità e trasgressione, i cui membri vagavano ricercando «possibilità di lucro e di generoso uditorio, con la sola dote dei loro canti latini e con una particolare sensibilità, tra ribelle e gaudente, assai spregiudicata ma vitalissima».<sup>17</sup>

A un periodo leggermente più tardo risale il pergameneo *Codex Buranus*, latore dei noti *Carmina Burana* e attualmente conservato a Monaco di Baviera (ms. München, Staatsbibliothek, CLM 4460).<sup>18</sup> Il codice fu copiato probabilmente nell'arco temporale compreso tra il 1225 e il 1230 a Bressanone, ma è stato riscoperto molto più recentemente, nel 1801, nell'abazia benedettina di Benediktbeuren (anticamente *Bura Sancti Benedicti*, da cui trae il nome).<sup>19</sup> Fu il suo rinventore, Johann Christoph von Aretin, ad occuparsi del trasporto in Baviera, ritenendo di aver scoperto «eine Sammlung

---

<sup>15</sup> «Il fine dell'insieme poteva insomma effettivamente essere, come suggerito da ultimo da Ziolkowski [...], l'oraziana combinazione di *delectatio* e *utilitas*, con tutto ciò che può comportare la connessione col modello oraziano nell'organizzazione stessa della raccolta, la quale si presenta sempre meno come il 'goliard's songs book' visto da Breul [...] e diventa sempre di più il prodotto di un *connoisseur* di poesia (assai probabilmente anche un esperto di musica) che struttura una raccolta personale» (F. LO MONACO, *Il canzoniere di Cambridge*, cit., p. 4). Ziolkowski era stato in precedenza editore dei *Carmina Cantabrigiensia*: J. ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)*, Tempe, Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1998.

<sup>16</sup> M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, cit., p. 123.

<sup>17</sup> S. BATTAGLIA, s.v. *Goliardi*, in *Enciclopedia italiana*, cit. Se in questa lettura i *Carmina Cantabrigiensia* finiscono per rappresentare un tipo di predicazione medievale sul tema dell'*utile*, è possibile qui citare come contraltare il *Moralium dogma philosophorum*, un noto compendio di morale attribuito a Guglielmo di Conches la cui struttura pare assimilabile a quella di una proto-antologia tematica: attraverso alcuni *excerpta* dei grandi modelli latini – Cicerone, Seneca, Orazio, Giovenale, Lucano e Terenzio – il testo costruisce infatti delle predicazioni sui temi dell'*utile* e dell'*honestum* (P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, cit., p. 106). Il testo del *Moralium* si legge in *Das 'Moralium dogma philosophorum' des Guillaume de Conches*, a cura di J. HOLMBERG, Uppsala, Almqvist, 1929.

<sup>18</sup> A questo sono poi da affiancare i sette fogli del cosiddetto *Fragmentum Buranum*, riscoperti solamente da Wilhelm Meyer nel 1901 e identificati presso la medesima Staatsbibliothek di Monaco di Baviera dalla segnatura CLM 4470a (cfr. W. MEYER, *Fragmenta Burana*, Berlin, Weidmann, 1901).

<sup>19</sup> F.B. AVERARDI, s.v. *Burana, Carmina*, in *Enciclopedia italiana*, cit., v 1930. Per la datazione e la localizzazione è riportata a testo l'ipotesi di P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, cit., p. 113, ma altrettanto valida, tanto da lasciare la questione ancora insoluta, è la possibilità che il codice sia stato realizzato nella provincia austriaca di Seckau, presentando tratti linguistici da ricondurre necessariamente a un'area di confine tra una zona italofoina e una germanofona (cfr. A. HILKA-O. SCHUMANN, *Carmina Burana*, 2 voll., Heidelberg, Winter, 1970, 1/3 p. XII; W. LIPPHARDT, *Zur Herkunft der Carmina*

von poetischen und prosaischen Satyren, zumeinst gegen den päplichen Stub». <sup>20</sup> La prima parte del ms. è andata irrimediabilmente persa, probabilmente nella fase medievale della rilegatura, e allo stato attuale è possibile contare nel codice soltanto 228 componimenti, la cui provenienza estremamente eterogenea ha fatto pensare a una possibile committenza da parte di un «mecenate umanistico e aristocratico» o un «vescovo potente con gusti piuttosto mondani»; <sup>21</sup> una genesi occasionale di questo tipo potrebbe d'altronde spiegare anche la presenza delle otto miniature sparse lungo il manoscritto, le cui tematiche spaziano considerevolmente dai *leitmotiven* goliardici (il vino, il gioco) a *imagines* più impegnate, legate tanto al tema politico (la ruota della fortuna alla quale sono legati due sovrani, probabilmente Federico II e Enrico VII) quanto a quello amoroso (due miniature ospitano la storia di Enea e Didone). <sup>22</sup>

Rispetto ai *Carmina Cantabrigiensia*, privi di un ordinamento esplicito, il *Codex Buranus* organizza i testi in quattro gruppi tematici (negando «qualsiasi logica di sequenza individuale»): <sup>23</sup> *carmina moralia* (CB 1-55), *carmina veris et amoris* (CB 56-186), <sup>24</sup> *carmina lusorum et potatorum* (CB 187-226) e *carmina divina* (CB 228-229). <sup>25</sup> All'interno delle rispettive sezioni, i testi sono poi tra loro raggruppati tematicamente e talvolta anche sulla scorta di richiami metrico-formali. <sup>26</sup> Secondo alcuni studiosi, inoltre, è possibile che in apertura la raccolta presentasse originariamente un'ulteriore sezione perduta

---

Burana, in *Literatur und Bildende Kunst im Tiroler Mittelalter*, hrsg. von E. KÜHEBACHER, Innsbruck, Institut für Germanistik, 1982, pp. 209-223).

<sup>20</sup> 'Una raccolta di autori satirici in prosa e poesia, rivolti in particolare contro la sede papale'. La citazione è in J. SCHICKEL, s.v. *Carmina Burana*, in *Kindlers Literaturlexikon*, 7 voll., 1965-1972, Zürich, Kindler, I 1964, p. 1794.

<sup>21</sup> «Si tratta di una scelta [...] internazionale: molte canzoni provengono dalla Germania e dall'Austria, ma c'è anche un assortimento abbastanza grande di provenienza francese, [...] due canzoni vengono dalla Spagna. La *Confessio* dell'Archipoeta (191) fu composta in Italia, a Pavia, nel 1163. Ci sono testi maccheronici latino/tedeschi e latino/francesi. Se i canonici di Bressanone poterono radunare un repertorio così diverso, lo fecero probabilmente per un mecenate umanistico e aristocratico, o forse per un vescovo potente con gusti piuttosto mondani, [...] per cui anche le miniature del codice sarebbero state un diletto» (P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, cit., pp. 113-14).

<sup>22</sup> D. SCHALLER-V. MERTENS-J.M. PLOTZEK, s.v. *Carmina Burana*, in *Lexikon des Mittelalters* (LexMA), München-Zürich, Artemis & Winkler, 1980-1998, II 1983, pp. 1513-1517.

<sup>23</sup> M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, cit., p. 129.

<sup>24</sup> Ma mancano del tutto componimenti dedicati all'amore omoerotico: cfr. F.P. KNAPP, *Die Literatur des Früh- und Hochmittelalters in den Bistümern Passau, Salzburg, Brixen und Trient von den Anfängen bis 1273*, in *Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von H. ZEMANN, 2 voll., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1994, I p. 410.

<sup>25</sup> Ibidem. In particolare l'ultima sezione è stata probabilmente aggiunta in un secondo momento, su fogli bianchi: B.K. VOLLMANN, *Carmina Burana*, aufs. von P. DIEMER-D. DIEMER, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1987, p. 898.

<sup>26</sup> Alcune sequenze presentano addirittura un titolo proprio: *De ammonitione prelatorum* (CB 33-45), *De cruce signatis* (CB 46-52).

dedicata ai *carmina ecclesiastica*; la questione è ad oggi ancora dibattuta: come è possibile immaginare, infatti, l'assenza o la presenza di una sezione religiosa, specie se preposta alle altre, modificherebbe radicalmente l'impianto del testo, ragion per cui è stata sempre predicata cautela nelle conclusioni.<sup>27</sup> C'è inoltre da dire che tali suddivisioni non sempre restituiscono con precisione il contenuto atteso; nel caso della serie CB 132-134, per esempio, testi inseriti nella sezione dei *carmina amoris* sono invece incentrati sull'universo zoologico: il primo associa ciascun animale al suo verso (ai vv. 13-16 si legge: *Merulus cincitat, / acredula rupillulat, / turdus truculat / et sturnus pusitat*); gli altri due annunciano il loro interesse zoonimico dai titoli: *Nomina avium* e *De nominibus Ferarum*. Nella difficoltà di considerare queste come particolari declinazioni del tema amoroso, bisognerà dunque rilevare una certa flessibilità nella compartimentazione.

I singoli *carmina*, infatti, presentano talvolta specificità che vanno oltre le macro-partizioni, restituendo «la grande diversità di registro lirico» del codice, per la quale i *carmina divina* potevano viaggiare con composizioni al limite del blasfemo.<sup>28</sup> CB 219, ad esempio, tratteggiandone adeguatamente l'irriverenza e il gusto, assomiglia ad un vero e proprio manifesto dei *clerici vagantes*, i quali invitano a entrare nella *septam*, il cui motto è «*salus est vite*», chiunque prometta di perseverare «*contra pravos clericos*». Nelle liriche di questo tipo, infatti, non è il senso di religiosità a subire un processo di dis-sacrazione, quanto piuttosto l'istituzione, il potere secolare: si mostra la friabilità della rigidità morale medievale, offrendo come alternative, e soprattutto come vie di fuga da questa, una spiccata mondanità e la libertà da ogni ordine costituito.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Dell'idea che effettivamente vi fosse una sezione religiosa è B.K. VOLLMANN, *Carmina Burana*, cit., p. 898. Dubbioso sull'ipotesi invece B. WACHINGER, *Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert*, in *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, hrsg. von W. HAUG, Tübingen, De Gruyter, 1999, pp. 1-29, alle pp. 10 e sgg.

<sup>28</sup> «Per me la grande diversità di registro lirico in questo codice contiene qualcosa di misterioso. Posso immaginare un ambiente [...] in cui i giovani scolari e studenti si divertivano con canzoni di ballo, che includevano a volte brevi canzoni di donna, composte in un volgare in apparenza semplicissimo, cantate dalle ragazze con cui essi ballavano. Posso [...] immaginare che poi tutta questa compagnia udisse nella cattedrale i drammi con temi sacri. Ma è più difficile immaginare il mecenate che volesse mettere insieme a tali canzoni le composizioni più sottili e cerebrali di un Gualtiero o Filippo – anche quelle in cui il veemente tono antiecclesiastico è manifesto. Come mai fu radunata questa scelta così disparata in un codice di lusso, illustrato da bellissime miniature?» (P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, cit., pp. 114-15). Sulla convivenza di testi sacri e blasfemi nella raccolta, cfr. H. SCHÜPPERT, *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink, 1972, pp. 196 sgg.; F.P. KNAPP, *Die Literatur des Früh- und Hochmittelalters*, cit., p. 410.

<sup>29</sup> Il tema è ripreso ad esempio in CB 191, la *Confessio* dell'Archipoeta: «*Non me tenent vincula / Non me tenet clavis / Quero mihi similes / Et adiungor pravis / [...] / Inplicor et vitiis / Immemor virtutis / Voluptatis avidus / Magis quam salutis*» («Non mi trattengono vincoli / non mi trattengono lucchetti / cerco i miei simili / e m'unisco ai corrotti / [...] / Sono avvolto nei vizi / immemore delle virtù / bramoso di voluttà / più che di salvezza»).

Per quanto riguarda la paternità dei testi da esso traditi, il *Codex Buranus* non reca alcun tipo di sottoscrizione: ciascun componimento viene presentato adespoto e ogni identificazione è stata compiuta sulla scorta di attestazioni e rinvenimenti dei medesimi testi in altri manoscritti. Pur non mancando alcuni – ma selezionati – poeti classici (fra i quali ad esempio Ovidio),<sup>30</sup> la questione più interessante riguarda la presenza di cinque autori vissuti tra dodicesimo e tredicesimo secolo: per alcuni dei poeti lirici latini attivi in quell'epoca, infatti, accanto alla trasmissione nelle miscellanee collettive, è attestata la presenza anche in piccole unità fascicolari autonome. Così una selezione di ventitré poesie di Ugo d'Orléans apre il ms. Oxford, Bodleian Library, Rawlinson G 109; otto testi dell'Archipoeta, ciascuno recante in cima il nome dell'autore, sono nel ms. Göttingen, Universitätsbibliothek, Cod. philol. 170; ben trentatré canzoni di Gualtiero di Châtillon, a testimonianza dell'ampiezza del repertorio lirico dell'autore, sono tradite dal ms. Saint-Omer, Bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer, 351; Pietro di Blois è l'autore delle sedici canzoni d'amore che aprono il ms. London, British Library, Arundel 384, e a Filippo il Cancelliere sono effettivamente da ricondurre i testi a lui attribuiti dai mss. London, British Library Egerton 274; Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, 2777; Berlin, Staatsbibliothek, Theol. Lat. Fol. 312; München, Staatsbibliothek, CLM 26860.<sup>31</sup>

Se questi brevi “fascicoli d'autore” non sono certamente accostabili ai *libelli*, mostrando i primi rispetto ai secondi caratteristiche differenti sia dal punto di vista materiale, sia da quello concettuale (nel primo caso l'unità fascicolare va infatti considerata subordinata a un organismo codicologico più ampio, mentre nel secondo occorre rilevare l'assenza di qualsivoglia indicazione autoriale che esprima una precisa *intentione*), l'isolamento testuale che essi producono nei codici entro i quali sono rispettivamente attestati, il loro generare dei, per così dire, canzonieri personali dei vari autori, è tuttavia rilevante, e permette di sponda di evidenziare il manifestarsi di tre fenomeni tipici del costituirsi antologico. Innanzitutto il ruolo cruciale svolto dall'antologia nel processo di canonizzazione storico-letteraria: la forte presenza, in un codice come il *Codex Buranus* (per il quale è stata supposta una committenza alta), di poeti operanti a non più di un secolo di distanza dall'allestimento del manoscritto, ne certifica, infatti, lo statuto di “classici” della poesia lirica mediolatina,<sup>32</sup> il cui valore doveva essere stato

<sup>30</sup> Sull'importanza di Ovidio per i *Carmina Burana*, cfr. H. UNGER, *De Ovidiana in carminibus Buranis quae dicuntur imitatione*, Straßburg, Argentorati, 1914.

<sup>31</sup> Sugli specifici poeti, vedi: F. ADCOCK, *Hugh Primas and the Archipoet*, Cambridge, Fleur Adcock, 1994; K. STRECKER, *Die Lieder Walters von Châtillon in der Hs. 351 von St. Omer*, Berlin, Weidmann, 1925; P. DRONKE, *Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II*, in «*Mediaeval Studies*», 38 1976, pp. 185-235; ID., *The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor*, in «*Studi medievali*», 28 1987, pp. 563-592.

<sup>32</sup> P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, cit., p. 112.

indubabilmente riconosciuto e condiviso dai posteri che ne tramandarono compatteamente gli esiti poetici. In seconda battuta la funzione centripeta della forma antologica, che raccoglie in sé dei *fragmenta* di varia portata (un singolo testo, una sequenza, un'unità codicologica) per poi riorganizzarli e rifunzionizzarli in una nuova veste. Infine la salvaguardia testuale di cui l'antologia è spesso vettore: il *corpus* di componimenti da essa trasmesso è infatti solitamente il prodotto di un dialogo preliminare con forme macrotestuali caratterizzate da una bassa coesione interna (miscellanee), o da uno spessore ridotto (*libelli*), e dunque più facilmente disperdibili; l'antologia, invece, proprio in virtù della sua architettura ragionata, riesce spesso a garantire una trasmissione più stabile e duratura al proprio contenuto, consentendo così la conservazione di testi che altrimenti finirebbero per divenire degli *hapax legomena*.

### 3.3.2. La classificazione di Gröber e le tipologie di raccolte provenzali

La nascita delle letterature romanze porta con sé una serie di quesiti di non poco conto: primo fra tutti, in ordine almeno concettuale, il rapporto da queste intrattenuto con la tradizione culturale e testuale latina. In particolare, la bibliografia pregressa ha a lungo tentato di definire il grado di innovatività mostrato dalle nuove letterature: ci si è chiesti, cioè, se fossero possibile rilevare degli effettivi tratti organici di originalità nei primi tentativi di veicolare la materia letteraria attraverso un nuovo vettore linguistico, o se questi andassero invece intesi piuttosto come l'esito di una filiazione diretta da una matrice latina, dei cui temi non si proponeva altro che una «traduzione in volgare».<sup>33</sup> Nel caso specifico delle prime manifestazioni letterarie in provenzale o antico-francese, la prima ipotesi è stata convincentemente sostenuta, sulla scorta di un'accurata analisi filologica e paleografica dei testi più antichi, da D'Arco Silvio Avalle, il quale ha collocato la costituzione di questi ultimi «nell'ambito e per ispirazione di una tradizione culturale romanza distinta in qualche modo da quella latina», potendo così postulare l'esistenza di una «società culturale romanza» articolata intorno ai centri religiosi di Fleury e Saint-Martial:

---

<sup>33</sup> D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 4. L'ipotesi di una tradizione culturale arcaica unitaria (in area sia provenzale, sia francese) è sostenuta in M. DELBOUILLE, *Sur la genèse de la Chanson de Roland (Travaux récents - Propositions nouvelles)*, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1954; ID., *Les plus anciens textes et la formation des langues littéraires*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, 11 voll., 1972-1993, Heidelberg, Winter, I (1972), pp. 559-84; C. SEGRE, *Il «Boeci», i poemetti agiografici e le origini della forma epica*, in «Atti della Accademia delle scienze di Torino», 89 1954/1955, pp. 242-92. Rilevava disorganicità, invece, P. ZUMTHOR, *L'inventio dans la poésie française archaïque*, Groningen, Wolters, 1952. Sul tema cfr. G. FOLENA, *Cultura e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Programma, 1990, pp. 1-137.



La tradizione manoscritta più arcaica presenta caratteri tali da farci presumere l'esistenza di una società culturale romanza già attiva in epoca antichissima soprattutto attorno ai due centri di Saint-Martial e di Fleury. Dai documenti pervenutici risulta evidente la sua natura eminentemente clericale tanto per quel che riguarda i temi ed i motivi fondamentali in essa sviluppati, quanto i modi della sua trasmissione.<sup>34</sup>

Rispetto a quanto visto sin qui, però, quanto interessa verificare è se tale carattere culturale autonomo trovasse una corrispettiva espressione nelle modalità di organizzazione del materiale testuale: se, cioè, e nel caso come, la nuova letteratura romanza rielaborasse gli antichi modelli macrotestuali, producendo anche in tale ambito disposizioni originali. Nel tentativo di verificare tale aspetto, in area occitanica non si potrà prescindere dal capitale saggio di Gustav Gröber, al quale si deve l'ancora insuperata teoria di classificazione dei canzonieri provenzali sulla base della loro struttura.<sup>35</sup> Di seguito, sotto forma di tabella, sono proposti gli otto vettori materiali della lirica trobadorica individuati e terminologicamente distinti da Gröber.<sup>36</sup>

Terminologia	Tipologia testuale
<i>Liederblätter</i>	Fogli volanti.
<i>Liederbücher</i>	Raccolte di canzoni di uno stesso poeta compilate dall'autore o da suoi estimatori.
<i>Gelegenheitssammlungen</i>	Raccolte d'occasione contenenti canzoni di diversi poeti disposte alla rinfusa.
<i>Zusammengesetzten Handschriften</i>	Canzonieri composti di più raccolte d'occasione riordinate secondo gli autori e trascritte le une dopo le altre.

<sup>34</sup> D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 16.

<sup>35</sup> G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 1877, pp. 337-670 (si intende "canzonieri" nell'accezione generica di 'raccolta di testi poetici'). Operazione analoga a quella di Gröber, per il versante oitanico, fu effettuata dall'allievo Eduard Schwan: E. SCHWAN, *Die altfranzösischen Liedersammlungen, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Wiedmann, 1886.

<sup>36</sup> Che «il pregio maggiore della letteratura occitanica» (D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 23) stesse nella lirica trobadorica è testimoniato sul piano quantitativo dal fondamentale repertorio allestito da Clovis Brunel, il quale *illo tempore* censì ed elencò tutti i codici contenenti testi letterari in lingua occitana, permettendo così di notare come un numero rilevante dei codici schedati, pari a poco più di un quarto del totale (95 su 376), contenesse in effetti esclusivamente testi lirici (vd. C. BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Droz, 1935). Oltre la metà dei canzonieri lirici (52) proveniva inoltre dall'Italia, sia per le «specialissime condizioni in cui s'era venuto a trovare il nostro paese, allora aperto a tutte le suggestioni provenienti d'oltralpe» (D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 32), sia per la localizzazione in Italia settentrionale, e in particolare in area veneta, di alcuni dei principali centri di irradiazione della produzione manoscritta trobadorica (ivi, pp. 75-106).

<i>Einheitlich geordneten Sammlungen</i>	Canzonieri dove più raccolte di occasione riordinate secondo gli autori sono state mescolate le une alle altre in modo da formare un tutto unitario.
<i>Sentenzen Sammlungen</i>	Raccolte di <i>sententiae</i> .
<i>Liedervitate</i>	Trattati di poetica/grammatica, costruiti con la tecnica della citazione di passi esemplari.
<i>Coblas Sammlungen</i>	Florilegi: raccolte di <i>coblas esparsas</i> .

Tab. 16

La ricostruzione delle morfologie testuali di Gröber poggiava il proprio primo mattone su basi sostanzialmente deduttive e interpretative; il suo saggio si apriva infatti con l'esposizione di un noto aneddoto biografico su Arnaut Daniel, tradito dalla *razo* del trovatore, che vedeva quest'ultimo coinvolto in una gara poetica con un *joglar* alla corte di Riccardo d'Inghilterra.<sup>37</sup> Sebbene non rilevasse analogie tra il componimento al quale veniva associato l'aneddoto (*Anc ieu non l'ac, mas ella m'a*) e la vicenda stessa, Gröber riteneva la *razo* abbastanza antica «um einen Schluss auf die Art und Weise, wie die Troubadours Text und Musik ihrer Lieder concipirten zu gestatten: sie werden, wie jene beiden Dichter, Griffel und Pergament zu Hilfe genommen haben, um ihre dichterischen und musikalischen Gedanken zu fixiren. Dessen bedienten sich Arnaut und der Joglar ohne Zweifel».<sup>38</sup>

Lo studioso stava cioè postulando, sulla scorta di indizi esclusivamente testuali, due cose contemporaneamente: l'esistenza di quelli che avrebbe definito *Liederblätter*, ossia dei fogli pergamenacei sciolti, non rilegati insieme ad altri, e la pratica dei poeti, legata all'aspetto performativo della lirica trobadorica, di fissare per iscritto su questi supporti le proprie canzoni.<sup>39</sup> Che questi avessero necessità di scrivere o dettare i loro

<sup>37</sup> La vicenda narrata esaltava la scaltrezza del poeta: il re concesse infatti dieci giorni ai due per preparare un testo per la competizione, e Arnaut vinse declamando per primo la canzone che aveva ascoltato ripetere al giullare a voce alta ogni sera nelle nove notti precedenti (A. MAHN, *Die Werke der Troubadours in provenzalischen Sprache*, 3 voll., Berlin, Duemmler, 1855, II pp. 69-70).

<sup>38</sup> 'Da permettere di trarre delle conclusioni su come i trovatori stendessero i testi e le musiche delle loro canzoni: come i due poeti, essi avranno avuto in aiuto stilo e pergamena per fissare le proprie idee poetiche e musicali. Di questi fecero senza dubbio uso Arnaut ed il giullare' (G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., pp. 337-38. Mia la traduzione).

<sup>39</sup> Molte canzoni confluivano infatti nei cosiddetti «manuscripts de jongleur». I giullari le avrebbero poi recitate nei più disparati contesti, talvolta adattandoli all'occasione (D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 43). Sul ruolo dei giullari e sul loro rapporto con la tradizione scritta, vd. almeno M. TYSENS, *Le jongleur et l'écrit*, in *Mélanges offerts à René Crozet*, a cura di R. CROZET-P. GALLAIS-Y.J. RIOU, Poitiers, Société d'Études médiévales, 1966, pp. 685-95; W.D. PADEN, *The Role of the Joglar in Troubadour Lyric Poetry*, in *Chrétien de Troyes and the Troubadours: Essays in Memory of the Late Leslie Topsfield*, a cura di P.S. NOBLE-L.M. PATERSON, Cambridge, St. Catharine's College, 1984, pp. 90-111.

testi, soprattutto tenendo conto «della estrema complessità tecnico-formale della loro composizione», è oggi un dato d'altronde pacificamente acquisito.<sup>40</sup> Ma alla prova dei documenti, l'esistenza di tali fogli volanti era ipotizzabile solamente sulla base di testimonianze indirette (sia testuali sia iconografiche), essendo «pressoché nulle», per la tradizione provenzale, «le speranze di ritrovare uno di quei *Liederblätter*» (i quali non erano fatti «per sopravvivere alle circostanze che ne avevano determinato la composizione».<sup>41</sup> Secondo Gröber, infatti, il patrimonio della lirica occitanica si sarebbe salvaguardato attraverso altre strutture materiali: i *Liederbücher*, ossia delle raccolte di canzoni di un unico autore compilate dallo stesso o dai suoi estimatori, e le *Gelegenheitssammlungen*, dei repertori invece sostanzialmente d'occasione contenenti i componimenti di più poeti ed allestiti per lo più dai giullari o dagli amici/protettori degli stessi trovatori.<sup>42</sup> Si tratta, in entrambi i casi, di forme macrotestuali non direttamente pervenuteci, la cui continuità storica è però ancora oggi evidente, pur sotto nomi diversi.

Per quanto riguarda i *Liederbücher* (alla lettera 'libri di canzoni' e concreti antenati dell'odierna accezione letteraria di «raccolta di componimenti lirici, specificamente di un solo autore, legati tra loro da un filo conduttore»),<sup>43</sup> quelli allestiti in prima persona dallo stesso poeta si caratterizzavano specialmente per la disposizione delle canzoni al loro interno in ordine cronologico, un modello che verrà successivamente ripreso anche da Dante nella *Vita nuova* in relazione alla sua produzione giovanile.<sup>44</sup> Il caso

<sup>40</sup> D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 28.

<sup>41</sup> D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., pp. 61-62. Ma, come rilevato dallo stesso Avalle, un esempio, pur tardo, di *Liederblatt* provenzale è probabilmente quello descritto in M. GRATTONI, *Un planh inedito in morte di Giovanni di Cucagna nell'Archivio Capitolare di Cividale*, in «Le Panarie. Rivista friulana», 15 1982, pp. 90-98. Per le testimonianze indirette, nella letteratura occitanica è possibile ad esempio trovarne una nel poema di *Horn*, nel quale il riferimento ai 'versi della pergamena' è esplicito: «*Seignurs, oi avez le[s] vers del parchemin / Cum li bers Aaluf est venuz a sa fin*». (vv. 1-2; l'occorrenza è tratta da H.J. CHAYTOR, *From Script to Print: an introduction to Medieval Literature*, Cambridge, University Press, 2013<sup>2</sup>, p. 12). Sul valore, per il poeta, della stesura per iscritto, cfr. le considerazioni di L. FORMISANO, *Il canzoniere anglo-francese Rawlinson G. 22 della Biblioteca Bodleiana*, in «Filologia e critica», XV 1990, pp. 407-18, a p. 411). Per quanto interessa invece l'aspetto iconografico, importanti documentazioni giungono dai canzonieri iberici, nei quali è ad esempio miniata, su due diversi codici, la scena di quattro uomini che si dispongono a cantare un testo scritto su pergamena (ALFONSO X, *Cantigas de Santa Maria*, a cura di W. METTMANN, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1959, pp. VIII-X).

<sup>42</sup> G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., pp. 345-357.

<sup>43</sup> *Grande dizionario italiano dell'uso*, a cura di T. DE MAURO, cit., s.v. *canzoniere*.

<sup>44</sup> Proprio tale criterio, fra l'altro, permise ad Avalle di rivedere il *terminus post quem* della metà del XIII secolo proposto da Gröber per fissare l'inizio dell'abitudine dei poeti di raccogliere le proprie poesie: durante lo studio della tradizione manoscritta della produzione di Peire Vidal, del quale stava approntando l'edizione, Avalle aveva infatti rinvenuto un codice databile al 1201-1202, nel quale erano attestate sedici canzoni del trovatore disposte in ordine cronologico; e non vedendo «come un amanuense potesse o anche solo avesse l'idea di ordinare cronologicamente una parte tanto vasta della produzione lirica vidaliana» ne concluse che «la compilazione di quella raccolta» era da ricondurre al poeta stesso,

più importante di *Liederbuch* di questo tipo è quello del *libre* di Guiraut Riquier:<sup>45</sup> il ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 856, infatti, da cui esso è integralmente trãdito, prima delle liriche del trovatore, che risultano disposte coerentemente secondo un ordine cronologico (recando ciascuna persino la data specifica della propria stesura), presenta una breve rubrica – di mano del copista – che non lascia dubbi sulla matrice autoriale dell'ordinamento.<sup>46</sup> Per quanto interessa i *Liederbücher* allestiti da terzi, invece, ovvero le raccolte contenenti la produzione di un unico autore i cui compilatori siano però altri, è possibile citare il caso dei sermoni e sirventesi di Peire

---

il che di conseguenza permetteva di anticipare la cronologia stabilita da Gröber e soprattutto di ipotizzare che la pratica di raccogliere e organizzare la propria produzione poetica fosse «più diffusa» di quanto non si pensasse (sulla questione: PEIRE VIDAL, *Poesie*, 2 voll., a cura di D'A.S. AVALLE, Napoli-Milano, Ricciardi, 1960, I pp. XXXV-XXXIX. Spunti sul tipo '*Liederbuch*', a partire da casi specifici, sono offerti da S. VATTERONI, *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gancelm Faidit*, «Cultura neolatina», LVIII 1998, pp. 7-89. Un'obiezione alla proposta di Avalle è in A.E. VAN VLECK, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley, University of California press, 1991, pp. 60-65.). Di raccolte ordinate dal punto di vista cronologico, inoltre, pur se «non sappiamo affatto se quest'assetto costituisse un disegno articolato o non piuttosto, ancora una volta, un puro ordinamento cronologico» (M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, cit., p. 126), si ha traccia anche nella tradizione dei *Minnesänger* tedeschi (J. BUMKE, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 voll., München, DTV, 1986, II pp. 775-77).

<sup>45</sup> Pur con le dovute precisazioni: «L'analisi del reperto ci porta però a constatare che, nell'assemblaggio delle proprie composizioni, Guiraut sembra ancora abbastanza lontano da un disegno costruttivo di tipo davvero canzonieresco. Nel *Libre* [...] entra, divisa per generi, tutta la produzione poetica del trovatore narbonese databile fra il 1254 e il 1292; certo l'ordine cronologico proposto all'interno delle diverse sezioni ha l'aria di essere più fittizio che reale [...], né mancano i tentativi di creare sottili legami formali o simbolici tra composizioni diverse; ma direi che è proprio l'intenzionale venir meno di qualsiasi intento di selettività – tutta la produzione di Guiraut, si diceva, viene fatta entrare nel *Libre* – a rendere questa raccolta qualcosa di ancora irrimediabilmente estraneo rispetto alla forma-canzoniere così come l'intendiamo noi» (M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, cit., p. 124). Del *Libre* si è occupata lungamente Valeria Bertolucci Pizzorusso, annunciandone anche la futura edizione critica (V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il canzoniere di un trovatore: il libro di Guiraut Riquier*, in «Medioevo romanzo», 5 1978, pp. 216-59; EAD., *Per una nuova edizione del 'libre' di Guiraut Riquier. Con una nota sulle etimologie riquieriane*, in «Lecturae tropatorum», 8 2015, pp. 1-13); la medesima, inoltre, è più volte tornata sul problema dei canzonieri d'autore medievali, da lei definiti «raccolte di testi in versi in cui autore e raccoglitore coincidono nella stessa persona, la quale opera dunque anche la selezione e l'ordinamento» (V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Libri e canzonieri d'autore nel medioevo: prospettive di ricerca*, in «Studi mediolatini e volgari», 30 1984, pp. 91-116, a p. 96. Sul tema vd. anche EAD., *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, a cura di M. TYSENS, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 273-302; una raccolta degli studi è: V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989).

<sup>46</sup> «Aissi comensan lo cans den Guiraut riquier de narvona [...] en aissi ad ordenadamens cum era adornat en lo sieu libre del qual libre escrig per la sua man fon aissi tot translata»: 'Qui cominciano i canti di En Guiraut Riquier di Narbona [...] nel medesimo ordine con cui si trovavano disposti nel suo libro; dal qual libro, scritto di suo pugno, tutte queste poesie sono state qui ricopiate' (citazione e traduzione sono tratte da D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 63).

Cardenal, la cui compatta tradizione manoscritta si deve al nome di Miquel de la Tor, che fu autore della *vida* del trovatore e ne allestì una silloge compatta, seppur probabilmente sulla base di una disordinata collezione di *Liederblätter* piuttosto che di vere e proprie indicazioni del poeta.<sup>47</sup> Con l'etichetta di *Gelegenheitssammlungen*, alla lettera 'raccolte d'occasione', Gröber indicava invece le miscellanee contenenti le canzoni di più poeti, simili alle antologie *variorum* sinora incontrate nell'accostamento di testi di autori differenti, ma da queste estremamente diverse nell'assenza di una progettualità; la loro costituzione materiale, infatti, secondo lo studioso poteva essere avvenuta in due modi: ricucendo insieme più *Liederblätter*, ipotesi di difficile dimostrazione, o trascrivendovi alla rinfusa i testi presenti sui fogli volanti nell'ordine stesso in cui questi pervenivano agli allestitori; in entrambi i casi, senza un'organizzazione evidente.<sup>48</sup>

A partire da questa situazione, la compresenza, cioè, di *Gelegenheitssammlungen* e *Liederbücher*, nei primi decenni del XIII secolo la morfologia delle raccolte provenzali conobbe un mutamento irreversibile, cominciando a organizzare per poeti la materia testuale che nelle *Gelegenheitssammlungen* era in precedenza mescolata *sine ratio*, e accorpando spesso a questa, con criteri ogni volta diversi, il contenuto degli interi *Liederbücher* o di poesie raccolte da fogli volanti.<sup>49</sup> Di seguito il passo di Gröber in traduzione:

Con l'apparire di queste copie riassettate delle disordinate *Gelegenheitssammlungen*, ha inizio una delle più grandi complicazioni nella tradizione scritta della poesia trobadorica. Da quel momento si è accertata l'esistenza dei seguenti tipi di 'raccolta di canzoni', la maggior parte dei quali emersi dall'analisi dei codici esistenti: a) riproduzioni meccaniche delle *Gelegenheitssammlungen*; b) copie delle stesse, nelle quali le canzoni venivano ordinate in base ai poeti, le quali c) si ampliavano attraverso l'inserimento di nuove canzoni copiate dai *Liederblätter*; d) copie che ordinavano le canzoni secondo i generi, le quali e) parimenti crescevano trascrivendo nuovi *Liederblätter*; f) copie delle *Gelegenheitssammlungen* e delle raccolte riassettate, o tenendole tra loro separate o g) riordinandole insieme; h) raccolte costituite da più *Liederbücher*, trascritti l'uno dopo l'altro, o i) raccolte nelle quali la maggior parte di questi *Liederbücher*

---

<sup>47</sup> D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 66. Sul *Liederbuch* compilato da Miquel de la Tor, vd. F. ZUFFERREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, pp. 293-309 e il commento di L. LEONARDI *Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle «Recherches» di François Zufferrey*, in «Romania», 108 1987, pp. 375-79.

<sup>48</sup> G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., pp. 355-57; D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 67.

<sup>49</sup> (Cfr. G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., p. 357). La data del XIII secolo è proposta sulla base del ms. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4 (ex IV, 163), datato 1254, che presenta già raccolte ordinate secondo i poeti.

ordinati venivano riassemblati in uno solo, etc. I manoscritti che ci sono pervenuti appartengono principalmente alle ultime due classi.<sup>50</sup>

La tassonomia dello studioso riconduceva dunque la quasi totalità dei manoscritti superstiti alle ultime due classi: *die zusammengesetzten Handschriften*, i canzonieri composti ovvero di più *Gelegenheitssammlungen*, riordinate secondo gli autori e trascritte le une dopo le altre, e *die einheitlich geordneten Sammlungen*, ossia i canzonieri dove diverse *Gelegenheitssammlungen* venivano riordinate come sopra e poi mescolate le une alle altre in modo da formare un tutto unitario (questa tipologia di struttura omogenea veniva poi a sua volta ordinata secondo vari criteri – cronologico, cronologico-estetico, estetico, religioso –, oggi rilevabili attraverso l'analisi dei codici pervenuti).<sup>51</sup> È dunque a tale riordinamento delle raccolte che si fa risalire l'inizio del fenomeno della «contaminazione» degli esemplari manoscritti provenzali, capace di connotare talmente tanto la tradizione della poesia trobadorica da spingere AVALLE a affermare che «parlare di normali vicende della tradizione manoscritta nell'ambito della lirica occitanica è come dire trasmissione per collazione di esemplari (o contaminazione)».<sup>52</sup>

Infine, Gröber affrontava la casistica delle raccolte particolari: le *Sentenzen Sammlungen*, le *Liederците* e le *Coblas Sammlungen*, ovvero tre tipologie strutturali basate sulla

---

<sup>50</sup> «Mit dem Auftreten dieser geordneten Abschriften ungeordneter Gelegenheitssammlungen beginnt eine stärkere Complication in der schriftlichen Ueberlieferung der Troubadourdichtungen. Es ist seitdem die Existenz folgender, aus den Analysen der vorhandenen Handschriften meist wirklich hervortretenden Arten von Liedersammlungen anzunehmen, a) blosse Copien der Gelegenheitssammlungen, b) Copien derselben, in welchen eine Zusammenordnung der Lieder nach Dichtern statthatte, die c) durch Aufnahme neuer nach Blättern copirter Lieder vermehrt waren ; d) Copien, welche die Lieder nach den Gattungen ordneten, und die sich e) gleichfalls durch Abschrift neuer Liederblätter erweitern; f) Copien von Gelegenheitssammlungen und geordneten, entweder in genauer Wiedergabe derselben oder g) solche, in denen beide Bestandtheile in eins zusammen geordnet waren; h) Sammlungen, die aus mehreren geordneten Lieder büchern bestanden, von denen das eine nach dem andern transscribirt wurde, oder i) solche, in denen mehrere dieser geordneten Liederbücher in eins gearbeitet wurden u.s.w. Den beiden letzten Classen gehören die auf uns gekommenen Handschriften vornehmlich an» (ivi, p. 357. Mia la traduzione).

<sup>51</sup> Pare lecito chiedersi quanto tali strutture macrotestuali onnivore abbiano influito nella trasmissione della tradizione manoscritta precedente; nessun codice provenzale risale infatti oltre la metà del XIII secolo, e sul versante oitanico, per spiegare una situazione sostanzialmente analoga, Delbouille attribuiva una grande importanza alla costituzione, a partire dalla fine del XIII secolo e particolarmente in quello successivo, di grandi manoscritti antologici o ciclici: questi infatti dovettero probabilmente accelerare la progressiva distruzione dei manoscritti più antichi, «oramai ritenuti senza alcun valore e superati, almeno nell'opinione del pubblico, da quei grossi volumi dove si poteva trovare tutto il meglio senza eccessiva fatica» (D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 35. Il lavoro di Delbouille citato è M. DELBUILLE, *Les chansons de geste et le livre*, in *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, pp. 295-407, in partic. pp. 321-27).

<sup>52</sup> D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 37.

riproposizione di estratti testuali tratti da un contesto originale più ampio, pur distinguendosi l'ultima per un maggiore interesse verso le *coblas esparsas*, stanze di canzone isolate.<sup>53</sup> Fatto presente il fine prevalentemente didattico di ciascuna delle tre e specie delle *Liedercitate*, trattati di poetica o grammatica all'interno dei quali gli estratti testuali dei trovatori fungevano da modello normativo (inserendosi nella relazione di lunga durata tra *excerpta* ed *exempla* di cui si sono a più riprese colti gli scampoli), la particolarità di queste forme macrotestuali, talvolta interi codici ma più spesso sezioni, consisteva, nello specifico, nel loro focalizzarsi esclusivamente sui testi delle liriche, considerati per la prima volta come scindibili dalla musica.<sup>54</sup> Ancor più che nelle grosse raccolte del XIII secolo, infatti, «l'interesse testuale degli antichi letterati si manifesta in questi canzonieri, i quali contengono estratti dalle liriche e propongono solamente le stanze contenenti le idee principali di una poesia o quelle nelle quali si presenta una prospettiva originale o una sentenza morale».<sup>55</sup>

Tirando dunque un bilancio di quanto appena esposto, è possibile trarre qualche considerazione conclusiva. Innanzitutto sotto la categoria di *Liederbücher* erano accomunate da Gröber due tipologie macrotestuali che, simili dal punto di vista contenutistico, paiono estremamente diverse da quello dell'autorialità: se la prima, infatti, ancora oggi accostabile al tipo “canzoniere”, prevede necessariamente uno sguardo autoriale in direzione retrospettiva, una sorta di ponderato bilancio di sé che può condurre tanto a una rielaborazione organizzata della propria produzione quanto ad una filtrata rivisitazione del proprio io poetico, la seconda proietta invece il giudizio di valore e il peso della selezione oltre l'autore, che di questa soppesata operazione diviene oggetto in fondo trapassato. Se la prima operazione è cioè del tutto considera-

---

<sup>53</sup> La localizzazione cisalpina dei testimoni che trasmettono tali tipologie ha fatto pensare a una tradizione di origine italiana (ivi, p. 70. Sul tema cfr. M.L. MENEGHETTI, *Les florilegès dans la tradition lyrique des troubadours*, in *Lyrique romane médiévale*, cit., pp. 43-56; S. ASPERTI, *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 5 voll., Roma, Salerno Editrice, 1999-2005, II 2002, pp. 530-2). Una rivalutazione delle antologie di *coblas* è stata proposta in G. NOTO, *Florilegi di «coblas» e tendenze della letteratura in volgare italiano. Osservazioni sulle raccolte e sulle seriazioni di poesie nell'Italia tra Duecento e Trecento*, in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca: in ricordo di D'Arco Silvio Avalle*. Atti del seminario internazionale di studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003), a cura di F. LO MONACO-L.C. ROSSI-N. SCAFFAI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 93-105. Sul valore delle *coblas* cfr. le brevi ma incisive osservazioni di E.W. POE, «Cobleiarai, car mi platz»: *The Role of the Cobla in the Occitan Lyric Tradition*, in *Medieval Lyric. Genres in historical context*, a cura di W.D. PADEN, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2000, pp. 85-7. Sulla variazione tipologica manifestata da «florilegi ricavati da componimenti pluristrofici» e «raccolte o sezioni riservate a “vere” coblas esparsas» ha puntato l'attenzione R. ANTONELLI, *L'«invenzione» del sonetto*, in «Cultura neolatina», 47 1987, pp. 19-59, in partic. a p. 22 n. 6.

<sup>54</sup> G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., p. 623.

<sup>55</sup> Ibidem. Mia la traduzione.

bile un'opera d'autore, la seconda sarà invece congruamente un'antologia: una struttura, cioè, della quale uno dei tratti caratterizzanti principale è appunto la prospettiva esterna rispetto al corpus testuale contenuto.

In seconda battuta va rilevato come le raccolte provenzali siano forse classificabili più propriamente come repertori musico-testuali (talvolta anche come veri e propri strumenti di lavoro se si pensa appunto ai *jongleur*), che come effettive antologie, soprattutto prima della seconda metà del XIII secolo: se infatti manifesta è la volontà da parte dei compilatori di progettare strumenti macrotestuali anche complessamente articolati (caratteristica tipica della struttura antologica), pare tuttavia che questi prediligano valutazioni quantitative, radunando quanti più testi possibili purché scritti da trovatori e venendo dunque meno all'istanza selettiva che dell'antologia è nucleo concettuale.<sup>56</sup> Come ha notato Maria Carla Battelli, del resto, «l'etichetta "antologia" è di portata troppo estensiva per rendere ragione, in modo apprezzabilmente univoco, delle singole soluzioni adottate nei canzonieri per organizzare i propri materiali».<sup>57</sup>

Un terzo aspetto da focalizzare è la sostanziale continuità rilevabile tra le forme di organizzazione dei testi di volta in volta scelte dagli allestitori provenzali del XIII secolo e quelle sin qui osservate per le tradizioni precedenti: i *Liederbücher*, infatti, trovano il loro antico corrispettivo nei *libelli*, le *Sentenzen Sammlungen* ricordano da molto vicino le raccolte enniane, i *Liedercitate* si inseriscono nella tradizione, presente in età mediolatina, della trattatistica fondata su *exempla*,<sup>58</sup> e le grosse raccolte riordinate del XIII secolo paiono in fin dei conti imitazioni «delle raccolte della lirica latina, dall'*Anthologia Latina* sino ai manoscritti di Cambridge [...] e di Monaco».<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Cfr. M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, cit., pp. 127-28: «Solo a partire dalla metà del XIII secolo, e solo nell'ambito della tradizione volgare cominceranno ad apparire, più o meno contemporaneamente ai primi sicuri canzonieri d'autore, anche delle collezioni dominate da intenti tassonomici relativamente simili a quelli moderni. Prima, la forma di silloge che senz'altro prevale non è caratterizzata da nessuna volontà selettiva, ma all'opposto, da un puro spirito collezionistico, sostanzialmente onnivoro». E ancora: «Si potrebbe insomma dire che, per gli allestitori delle sillogi liriche volgari, qualsiasi autore appunto di liriche in volgari entra di diritto nel canone per il solo fatto di scrivere composizioni di questo tipo» (ivi, p. 130). Sul tema, si veda F. GENNRICH, *Die Repertoire-Theorie*, in «Zeitschrift für französische Sprachen und Literaturen», 46 1956, pp. 81-108.

<sup>57</sup> M.C. BATTELLI, *Le antologie poetiche in antico francese*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 141-80, a p. 180 (su una linea analoga è G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano. Appunti (minimi) di metodo*, ivi, pp. 195-219, in partic. p. 199). Ancora Battelli, d'altronde, in relazione all'ambito francese, scrive: «la trentina di codici lirici in lingua *d'oïl* a noi pervenuti offre antologie poetiche caratterizzate da principi organizzativi che variano quasi da un manoscritto all'altro» (M.C. BATTELLI, *Le antologie poetiche in antico francese*, cit., pp. 143-44).

<sup>58</sup> Cfr. *supra* § 3.3.1., n. 17.

<sup>59</sup> D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 69 (è dello stesso avviso anche M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, cit., p. 127). Sul tema si veda: D'A.S. AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo*



Alla luce di tali corsi e ricorsi strutturali, postulare quindi un'effettiva innovatività dei canzonieri provenzali potrebbe forse essere imprudente; eppure occorre almeno rilevare come siano proprio questi, in questo momento, a incanalare il modello antologico verso l'organizzazione autore-centrica tutt'oggi prevalente: prima di tutto con la presenza delle *vidas*, vere e proprie proto-note biografiche che, premesse talvolta nei codici alle liriche dei trovatori, fungevano da cappelli introduttivi anagrafico-poetici; e in seconda battuta con l'organizzazione del *corpus* poetico su base autoriale, qui per la prima volta attuata in maniera più sistematica.<sup>60</sup> Pur nella consapevolezza che entrambe le dinamiche si possono agevolmente spiegare nell'ottica della già ricordata dimensione performativa delle liriche provenzali – le *vidas* potevano essere utilizzate per presentare il trovatore a un nuovo uditorio (specie se in aree diverse dalla Francia meridionale), e l'ordinamento autoriale poteva aiutare il *jonglar* a risalire velocemente a un componimento (non mancano infatti nei diversi codici indici molto precisi delle sezioni autoriali, con riferimenti puntuali alle pagine) –,<sup>61</sup> il dato sembra in ogni caso rilevante dalla prospettiva di uno studio delle strutture antologiche, che d'altro canto, proprio a partire dall'età medievale e forse in virtù di un rinnovato e accresciuto senso di *auctoritas*, perseguiranno prevalentemente questa strada.<sup>62</sup>

---

*ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 363-382.

<sup>60</sup> Secondo Meneghetti, l'«atteggiamento tassonomico trasversale» rilevabile nei canzonieri provenzali, confrontato con quello degli allestitori delle varie raccolte confluite nell'*Antologia Palatina* e nell'*Antologia Planudea*, potrebbe essere spia di una tendenza medievale, prima della seconda metà del XIII secolo, «a privilegiare la realtà del singolo componimento lirico o delle “rime sparse” rispetto alla realtà della produzione complessiva di un autore perfettamente individualizzato» (M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, cit., p. 128): proprio l'ordinamento per autore, quindi, che caratterizza la fase più tarda di tale tradizione manoscritta ed è assente nelle antologie *classiche*, potrebbe costituire un primo fattore di distanziamento dal modello precedente – a partire, forse, dal *Liber Alberici*, messo insieme da Uc de Saint Circ per Alberico Romano (ivi, pp. 132-37).

<sup>61</sup> «Si pensi [...] al fatto che gli *aide-mémoire* utilizzati dai trovatori-esecutori nei loro *récitals* dovevano essere costituiti da fascicoli del tipo delle *Gelegenheitssammlungen*, nelle quali singoli testi, o piccoli gruppi di testi di diversi poeti – compreso, probabilmente, lo stesso trovatore-esecutore –, si mescolavano gli uni agli altri» (ivi, p. 128). Proprio le raccolte che organizzavano i propri testi per autori, quindi, poterono forse agevolare il processo di concreto reperimento delle liriche di volta in volta cercate dall'esecutore materiale.

<sup>62</sup> Per quanto riguarda l'aspetto dell'*auctoritas* si consideri ciò che Minnis ha definito *translatio auctoritatis*: l'autore, *causa efficiens* del testo, acquistò intorno alla metà del Duecento un'inedita importanza, insieme alla sua opera e alle ragioni che lo avevano mosso a scrivere (A.J. MINNIS-A.B. SCOTT, *Medieval Literary Theory and Criticism c.1100-c.1375: The Commentary-Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 3). Metro per la definizione dell'*auctoritas* era il grado di apporto personale dell'autore al testo: celebre, in tal senso, la riflessione di Bonaventura da Bagnoregio, che individuò quattro stadi tra *scriptor* e *auctor* (BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Commentaria in Sententias Magistri Petri Lombardi*, I 14-15).

### 3.4. I *canzonieri delle origini*: la codificazione antologica della letteratura italiana

È un dato ormai pacificamente acquisito che il patrimonio della lirica italiana più antica, risalente al XIII secolo, sia tramandato «in massima parte, per la quasi totalità, da tre manoscritti»,<sup>1</sup> per tale ragione definiti «canzonieri delle origini»; questi sono, in ordine di (presunta) antichità decrescente, i mss. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (ex Palatino 418); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793.<sup>2</sup> Ciascuno di questi, dotato di una rilevabile e autonoma fisionomia di cui si dirà poco oltre, ha contribuito in maniera decisiva non soltanto alla tradizione di testi che sarebbero altrimenti

---

<sup>1</sup> C. MARAZZINI, *La storia della lingua italiana attraverso i testi*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 53. Vanno però qui contestualizzate le più o meno recenti scoperte di Silvio Orlando e Giuseppe Mascherpa: il primo, a partire dal 1978, ha rilevato la presenza nei Memoriali bolognesi di un «piccolo canzoniere» di rime italiane duecentesche messo insieme nel 1288 dal notaio Bonacursius domini Gerardi de Rombolinis (S. ORLANDO, *Un piccolo canzoniere di rime italiane del secolo XIII (1288)*, in «Studi di filologia italiana», XXXVI 1978, pp. 5-19; lavoro poi esteso ai documenti dell'intero Archivio di Stato e riproposto con corredo interpretativo e filologico ben più notevole in *Rime due e trecentesche dall'Archivio di Stato di Bologna*, ed. critica a cura di S. ORLANDO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005); il secondo ha recentemente riportato alla luce un antico frammento pergameneo latore di una «breve ma significativa antologia poetica» di liriche siciliane, ossia delle stanze di quattro canzoni (*Oi lasso! non pensai* di Ruggerone da Palermo, *Contra lo meo volere* di Paganino da Serzana, *Donna, eo languisco e no so qua speranza* di Giacomo da Lentini, e *Amore m'ave prisso* di Percivalle Doria), le quali non risultano attestate altrove insieme, se non probabilmente nell'archetipo «siciliano» della tradizione toscana, e sembrano alludere a una antica raccolta di soli siciliani, ad oggi ignota, trascritta verosimilmente da un notaio della cancelleria comunale di Bergamo tra il 1250 ed il 1270 (G. MASCHERPA, *Reliquie lombarde duecentesche della scuola siciliana. Prime indagini su un recente ritrovamento*, in «Critica del testo», XVI 2013, pp. 9-37). Evitando di scivolare in congetture, ci si limita qui a segnalare il decisivo apporto dei notai, «le figure-leader del processo storico-letterario italiano delle Origini, la sua marca identitaria rispetto al resto dell'Europa» (R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 23), in entrambe le occasioni, secondo una consuetudine messa in rilievo soprattutto per l'area bolognese: S. DEBENEDETTI, *Osservazioni sulle poesie dei Memoriali bolognesi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 125 1948, pp. 1-41; G. MARCON, *Cultura notarile e poesia volgare nei Memoriali bolognesi (secc. XIII-XIV)*, in «L'Archiginnasio», 89 1994, pp. 229-47; M. GIANANTE, *Archivi e memoria poetica: le rime dei Memoriali bolognesi*, in *Storia, archivi, amministrazione. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello* (Bologna, 16-17 novembre 2000), a cura di C. BINCHI-T. DI ZIO, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2004, pp. 295-305; A. ANTONELLI, *Dalle rime alle tracce*, in *Carducci e il Medioevo bolognese. Fra letteratura e archivi*, a cura di M. GIANANTE, Bologna, Deputazione di Storia Patria, 2011, pp. 107-97).

<sup>2</sup> Di recente valorizzati e ripubblicati, con un'edizione complessiva che ne ha proposto le riproduzioni fotografiche e un denso volume di studi critici, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000-2001.

andati perduti,<sup>3</sup> manifestando così un tratto, per così dire, peculiare della forma antologica, ma ha anche trasmesso, in maniera più o meno evidente, una lettura orientata della poesia italiana delle origini. Intorno alla metà del XIV secolo, poi, fu messo insieme un quarto codice, ai primi accomunabile per l'analoga e sottesa intenzione di promuovere uno specifico modello letterario; si tratta del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 305, definito a più riprese il «codice dello Stilnovo» per il suo contenuto estremamente selettivo (e limitato appunto alla produzione della cerchia dei poeti cosiddetti stilnovisti).

In virtù delle peculiarità proprie di ciascuno dei testimoni appena citati, il discorso si articolerà in sottoparagrafi, uno per ciascun codice, ricorrendo al dialogo interno in casi di particolare interesse.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> «Senza questi codici [...] noi avremmo perduto quel nostro patrimonio di poesia, di cultura e di lingua, e non potremmo ricostruirlo in altro modo, se non per labili tracce, né sapremmo ordinare e verificare le notizie storiche sulla formazione della prima poesia non religiosa della nostra tradizione letteraria» (C. MARAZZINI, *La storia della lingua italiana attraverso i testi*, p. 53).

<sup>4</sup> Per ragioni di necessaria economicità – entro una storia, quella del genere antologico, estremamente vasta –, si è scelto di non riservare spazio a testo ai prodotti dell'officina editoriale di Boccaccio, pur se significativi tanto all'interno di una discussione sul genere antologico, quanto in un più ampio discorso sul canone della letteratura italiana da questi costruito; ci si limiterà qui, pertanto, a osservare brevemente alcuni tratti interessanti. Innanzitutto, la categoria di *Liederbuch* individuata da Gröber, intesa come raccolta dei testi di un autore composta dallo stesso o da un suo ammiratore, sembra descrivere in maniera calzante il culto dantesco promosso da Boccaccio, in particolare nel ms. Toledo, Biblioteca Capitular, 104.6 (To): qui, infatti, il certaldese accorpa e organizza tutta la produzione dantesca, proprio come in un *Liederbuch*, offrendola addirittura nella veste codicologica canonicamente riservata ai classici latini (S. BERTELLI-M. CURSI, *Boccaccio copista di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma (28-20 ottobre 2013), a cura di L. AZZETTA-A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 73-119). Sul versante propriamente antologico, però, sembra da focalizzare soprattutto l'operazione culturale e ideologica sottesa alla compilazione del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L V 176, il quale presentava infatti al suo interno, nell'ordine, il *Trattatello in laude di Dante*, la canzone di Cavalcanti *Donna me prega* con il commento di Dino del Garbo, il carme boccacciano *Ytalie iam certus honos* dedicato da Boccaccio a Petrarca per affiancarlo nella lode a Dante, le quindici canzoni distese dantesche e, infine, i *Rerum vulgarium fragmenta*, in una continuità «che agli occhi di Boccaccio dovette significare invenzione del nuovo canone dei classici moderni» (C. BOLOGNA, *Gli zibaldoni e le antologie di Giovanni Boccaccio*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 81-101, a p. 95); l'operazione fondava il mito delle tre corone e, per Martin Eisner, anche la letteratura italiana (M. EISNER, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarca, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2013; ID., *Boccaccio e l'invenzione della letteratura italiana tra Dante e Petrarca*, in «Le tre corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», 1 2014, pp. 11-26). Per un'efficace panoramica codicologica dei manoscritti boccacciani, si veda da ultimo M. CURSI-M. FIORILLA, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, a cura di G. BRUNETTI-M. FIORILLA-M. PETOLETTI, Roma, Salerno, I 2013. Sul decisivo apporto dell'autore di Certaldo al culto dantesco, infine: *Boccaccio editore e interprete di Dante*, cit.; *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di S. BERTELLI-D. CAPPI, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014.

### 3.4.1. Un codice problematico: ms. Banco rari 217

Il codice segnato Banco rari 217, ma più noto come Palatino (dalla sua vecchia segnatura, Palatino 418, che è all'origine della sua identificazione con la sigla P), è tra i manoscritti delle origini quello «concordemente considerato il più antico», con una datazione che oscilla tra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV, maggiormente protesa verso la fine del Duecento.<sup>5</sup> Il manoscritto è stato copiato da più di una fonte da un'unica mano di area pistoiese, che ne ha trascritto il testo e le rubriche,<sup>6</sup> e oltre a un pregiato impianto decorativo (tipico dei libri di lusso), esso presenta – unico dei tre – anche delle notevoli miniature, il che ha permesso di definire il codice un «libro cortese di lettura»,<sup>7</sup> di avanzare l'ipotesi di una committenza alta,<sup>8</sup> e di accostarlo ad alcuni canzonieri lirici occitanici di origine veneta.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 317-50, alle pp. 336-42 (la citazione è a p. 337). L'impossibilità di una datazione stretta, così come quella di una precisa localizzazione, sono dovute anche alle caratteristiche della scrittura: una *littera textualis* estremamente normativa, e pertanto difficilmente localizzabile, il cui «risultato di una straordinaria coerenza stilistica è garantito, si potrebbe dire preventivamente, da una particolare organizzazione e configurazione della materia grafica e da una tecnica di scrittura insieme razionale ed estremamente economica» (ivi, p. 339).

<sup>6</sup> La presenza di almeno due fonti, tanto per la sezione delle canzoni (dove sono probabilmente più di due) quanto per quella delle ballate, è ormai nota: cfr. M. BERISSO, *I fascicoli IX-X dell'ex Palatino 418: gli autori, la metrica, l'ambiente culturale*, in «Medioevo letterario d'Italia», 9 2012, pp. 19-33, a p. 20. Il primo rinvio all'origine pistoiese della mano è in D'A.S. AVALLE, *Programma per un omofonario automatico della poesia italiana delle origini*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1981, p. 38; per una più recente e aggiornata riesamina della questione, cfr. V. POLLIDORI, *Appunti sulla lingua del canzoniere palatino*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 351-91.

<sup>7</sup> A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, dir. A. ASOR ROSA, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 499-524, a p. 509. Con un'integrazione di Antonelli: «il Palatino è formalmente certo un "libro cortese di lettura" ma è anche rappresentante di un ambiente diverso da quello che usualmente identifichiamo in una corte: una "corte" urbana, un circolo di nuovi intellettuali» (R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 42).

<sup>8</sup> Vincent Moleta, sulla scorta di una ravvisata influenza francese nello stile delle miniature (spiegabile, tuttavia, in molti modi diversi per stessa ammissione dell'autore), ha individuato in Carlo di Valois il destinatario del libro, provando di conseguenza a restringere la possibile cronologia di allestimento del codice ai primi mesi del 1302 (V. MOLETA, *The Illuminated «Canzoniere»*, in «Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia», 78 1976, pp. 1-36, a p. 36).

<sup>9</sup> G. SAVINO, *Il canzoniere Palatino: una raccolta 'disordinata'?*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 301-16, a p. 302. Lo studioso rileva anche come P rappresenti «l'unico esempio di connubio fra scrittura e pittura nella tradizione residua della lirica italiana delle origini. Esempio insigne, perché la forma più energica ed intensa di concentrazione semantica si trova appunto nel codice illustrato, eletto luogo di due linguaggi non sovrapposti, né alternamente sostitutivi, ma complementari: il linguaggio del testo, [...] e il linguaggio della figurazione» (ivi, p. 303).

Dal punto di vista del contenuto, P tripartisce i propri centottanta testi,<sup>10</sup> che ne fanno dei tre canzonieri delle origini quello più parco di componimenti, secondo un criterio metrico-stilistico, seguendo in particolare la disposizione gerarchica presente nel *De vulgari eloquentia* dantesco: dapprima le centoquattro canzoni (fasc. I-VIII),<sup>11</sup> che occupano la parte più consistente del manoscritto, successivamente le ventitré ballate (fasc. IX) e per ultimi i cinquantatré sonetti (fasc. X).<sup>12</sup> Le sezioni sono quindi incastonate in spazi fascicolari predeterminati – «“contenitori”», nelle righe di Giovanni Borriero, «ordinati precedentemente all’atto della copia con una disposizione gerarchizzata e dunque “ideologica” del materiale» –,<sup>13</sup> i quali si configurano nella propria parte

<sup>10</sup> Novantatré dei quali attestati esclusivamente da P, specialmente nelle ultime due sezioni (ivi, p. 305), il che ancora una volta restituisce la fortissima funzione di salvaguardia del mezzo antologico soprattutto per i cosiddetti *minori*, che sopravvivono all’oblio trainati dai loro più noti omologhi.

<sup>11</sup> Ma il computo è discusso: cfr. M. BERISSO, *I fascicoli IX-X dell’ex Palatino 418*, cit., p. 19.

<sup>12</sup> DANTE, *De Vulgari eloquentia*, II, III, 5: «ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant». Per una prima ricognizione di tale disposizione in P, cfr. G. FOLENA, *Überlieferungsgeschichte der altitalienischen Literatur*, in *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, 2 voll., hrsgs. von H. HUNGER, Zürich, Atlantis, II pp. 319-337. A restituire la gerarchia della tripartizione concorrono le lettere versali: «grandi e quasi sempre illustrative del testo quelle delle canzoni (di tutte le canzoni), più piccole e astratte quelle delle ballate, assenti nel fascicolo dei sonetti» (T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino*, cit., p. 324. Avvicina tale uso alla tradizione delle sillogi occitaniche F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Atti del Convegno (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. SANTAGATA-A. QUONDAM, Ferrara-Modena, Panini, 1989, pp. 9-23, alle pp. 10-11. Su partizioni per genere nella lirica italiana antica, vd. R. ANTONELLI, *Bifrontismo, pentimento e forma-canzoniere*, in *La Palinodia*. Atti del XIX Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1991), a cura di G. PERON, Padova, Programma, 1998, pp. 35-49.

<sup>13</sup> G. BORRIERO, *Sull’antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 203. In P, come già rilevato da Luigi Gentile (L. GENTILE, *I codici palatini*, Roma, presso i principali librai, 1889, p. 580), i fascicoli I-VII sono però i soli a presentare il canonico richiamo fascicolare, il che «pone un problema che non è tanto quello della collocazione e successione dei fascicoli IX e X (che vanno comunque a posto col soccorso di altri indizi, di contenuto e confezione), quanto del progetto complessivo del codice. Perché se è ovvio che i richiami assicurano la statica generale del libro, [...] è anche vero che attraverso i richiami il copista dichiara il suo piano di lavoro, il programma di un’organizzazione testuale che, nel caso di libri miscelanei [...], non sempre si può attribuire al modello che sta davanti al copista, sul suo banco di lavoro» (T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino*, cit., pp. 319-20). Nel cercare una spiegazione, Teresa De Robertis si è chiesta se non potessero essere intesi come richiami, date le note «ossessioni dei copisti medievali per la pulizia e la coerenza formale della pagina», i fogli bianchi lasciati alla fine dei fascicoli VIII e IX, ossia rispettivamente alla fine delle sezioni dedicate a canzoni e ballate; e la sua intuizione ha in effetti trovato supporto nella ricerca di dottorato di Marisa Boschi Rotiroti, la quale, studiando la codicologia trecentesca della *Commedia* aveva rilevato per un considerevole numero di codici il medesimo fenomeno, nei passaggi tra una cantica e l’altra, potendo così postulare il concetto di «finta cesura» (M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia: entro e oltre l’antica vulgata*, Roma, Viella, 2004). Per quanto riguarda P, quindi, intendendo il foglio bianco come un segno di cesura differente dal richiamo fascicolare ma altrettanto possibile, De Robertis ha potuto scongiurare l’ipotesi di un’aggregazione successiva dei fascicoli IX e X.

iniziale come «il luogo forte, di esibizione di un canone», dedicando invece la fine «ai *marginalia*». <sup>14</sup> Il macrotesto, dunque, è ordito sin nelle cesure fascicolari; parafrasando la definizione di Borriero: è l'idea del 'libro' a determinare la struttura dell'antologia. <sup>15</sup>

La sezione delle canzoni è introdotta da una miniatura a piena pagina. Sotto di questa, alla carta 1r, è trascritto soltanto l'incipit di un testo di Guittone d'Arezzo, *O vera virtù, o vero amore*, che continua parzialmente sul *verso* della carta per poi improvvisamente arrestarsi al decimo rigo e venire ripreso solamente alla carta 54r: una frattura che interrompe il testo nel bel mezzo della parola «*pokeo*», le cui due sillabe compaiono in luoghi tra loro molto distanti del codice. <sup>16</sup> Quasi la totalità del primo fascicolo è dedicata ai testi di Guittone (di cui sono presentati sette componimenti disposti ininterrottamente), che aprono di fatto la sezione delle canzoni (due la cui rubrica rimanda a Guittone d'Arezzo e cinque che presentano invece la dicitura Fra Guittone, forse per enfatizzare il valore anche morale della sua produzione postconversione); a questa sezione autoriale seguono poi *Umile core e amoroso* di Jacopo Mostacci (ma adespota in P), *Amando lungamente* di Giacomo da Lentini, e una successiva lunghissima serie di cinquantatré canzoni di rimatori per lo più siciliani, con una rappresentanza di siculotoscani d'area lucchese, particolarmente interessante perché disposta (con una singola eccezione) secondo l'ordine alfabetico della lettera incipitaria. <sup>17</sup> La presenza di un tipo di ordinamento di tal fatta, tutto sommato meccanico, parrebbe acquistare particolare valore soprattutto se posto dopo una proposta fortemente autoriale: Guittone, cioè, unico beneficiario del giudizio di valore, non appare a prima vista un *primum inter pares* ma sembra anzi collocarsi in posizione gerarchicamente superiore agli altri poeti, presenti ma organizzati alfabeticamente (secondo l'incipit dei propri testi, cosa che pare

---

<sup>14</sup> G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 215.

<sup>15</sup> «È il libro a determinare la forma dell'antologia» (ivi, p. 203).

<sup>16</sup> Un'ipotesi circa lo svolgimento del processo di copia all'origine di tale anomalia, forse articolato in due momenti differenti, è in T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino*, cit., p. 337. Sul tema cfr. in parte anche V. POLLIDORI, *Appunti sulla lingua del canzoniere palatino*, cit., p. 390, che ipotizza una ripresa da altra fonte testuale.

<sup>17</sup> «Nella successione delle iniziali, non all'interno delle iniziali singole»: *Mostra di codici romanzzi delle biblioteche fiorentine*. VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi (3-8 aprile 1956), Firenze, Sansoni, p. 81. Per tale sezione interna al gruppo delle canzoni, è stato postulato poi un secondo criterio ordinatore di tipo cronologico-geografico: «prima venivano i Siciliani e poi i rimatori dell'Italia meridionale, centrale e infine settentrionale» (B. PANVINI, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, in «Studi di filologia italiana», 11 1953, pp. 5-135, a p. 36). Inoltre, questa seriazione alfabetica è stata indagata da Antonelli, il quale ne ha estratto «un canone (preguittoniano si ricordi, data la struttura di P) incentrato sul Notaro, Rinaldo d'Aquino e Pier della Vigna (non per nulla, il grande ministro della cultura di Federico II) e sul ruolo primaziale di due indubbiamente grandi lucchesi vicinissimi ai Siciliani, Bonagiunta e Inghilfredi, cui però era evidentemente ritenuto inevitabile affiancare un non-lucchese, il bolognese, ma vicinissimo a Giacomo da Lentini, Guido Guinizzelli» (R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 35).

ne riduca ulteriormente l'autorialità).<sup>18</sup> Il dato parrebbe trovare conferma anche nella consistenza del settimo fascicolo, a lui interamente dedicato.<sup>19</sup>

Nonostante la forte presenza guittoniana, però, all'analisi stratigrafica del codice emergono diverse criticità, che, come evidenziato da Roberto Antonelli, difficilmente sembrano riconducibili «a una progettualità organica e controllata dell'antologia».<sup>20</sup> La seconda sezione di Guittone, per esempio, presenta le rubriche di Guittone e Frate Guittone tra loro mescolate disordinatamente (cosa che non avviene altrove, né negli altri codici delle origini né nel primo fascicolo dello stesso Banco Rari 217); e si tratta della stessa sezione nella quale riappare la seconda parte del testo di *O vera virtù, o vero amore*, interrottosì bruscamente alla carta 1r, e nella quale è presente, a carta 52v, una seconda grande miniatura a piena pagina, apparentemente anomala nella struttura del codice. Il dubbio di Antonelli appare dunque lecito:

Ci si potrebbe [...] chiedere se la seconda sezione dedicata a Guittone fosse in realtà prevista, da P o dal suo antecedente, come completamento posteriore e casuale della prima [...], e quindi questi fosse posto integralmente all'inizio in quanto autore egemone, all'epoca di P "canonico", oppure se fosse fin dall'inizio destinata a chiudere tutta la sezione delle canzoni, avvolgendo, come in realtà oggi appare, tutta la sezione alfabetica e anche quella siciliana e siculo-toscana a questa aggiunta, secondo un disegno sostanzialmente coerente, seppure sbilanciato sul fronte siculo-toscano (per evidente maggior disponibilità di materiali, derivati certamente da altra fonte).<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Sul punto cfr. anche R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 30: «il segno evidente dell'antologizzazione alfabetica degli altri autori diversi da Guittone è giustappunto la loro riduzione in quanto autori, quasi celati dietro l'ordine alfabetico degli incipit e recuperabili in una eventuale gerarchia solo attraverso il calcolo della loro iterazione nei vari scomparti alfabetici».

<sup>19</sup> Nel mezzo, tra la sezione ordinata alfabeticamente e il secondo fascicolo guittoniano, «inizia, intervallata da dieci canzoni adespote, un'altra serie di Siciliani e di Siculo-toscani lucchesi e pisani (indicata come Pa): Siribueno Giudice, Bonagiunta, Lunardo del Guallacca, Galletto. Sono immediatamente seguiti da Guido Guinizzelli e da un altro folto gruppo di toscani occidentali, fra cui si collocano varie canzoni adespote (in realtà [...] di rimatori fiorentini: Pietro Morovelli e Carnino Ghiberti): Bonagiunta, Pucciandone Martelli, Arrigo Baldonasco e Inghilfredi, cui segue un anonimo che chiude il sesto quaderno» (R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 27). L'ottavo e ultimo fascicolo della sezione delle canzoni, cui manca un bifolio (per una ricostruzione codicologica del contenuto, vd. T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino*, cit., pp. 318-19), è infine aperto anch'esso da Guittone e concluso da due canzoni di Guido delle Colonne (*Amor che lungamente e Ancor che l'aigua*), intervallate ancora una volta da una canzone guittoniana.

<sup>20</sup> R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 28. Come ad esempio l'altissima percentuale di testi adespoti, fenomeno che si verifica perlopiù nel *corpus* delle ballate, e che interessa ben quarantatré componimenti su centottanta totali: quasi un quarto del totale e (Cfr. M. BERISSO, *I fascicoli IX-X dell'ex Palatino 418*, cit., p. 21).

<sup>21</sup> Ivi, p. 29. La seconda conclusione, d'altronde, si sposerebbe anche con quella di Borriero, il quale vedeva Guittone dominare «la parte iniziale e quella finale del gruppo delle canzoni» e il manoscritto,

Senza contare che alcune osservazioni recenti di Giancarlo Savino e della citata Meneghetti, accomunate dalla ricerca di un dialogo tra il testo e il corredo decorativo del manoscritto, hanno portato a riconsiderare la posizione totalizzante dell'aretino nel codice, o almeno a rifunzionalizzarla nell'ambito di un progetto dal più ampio respiro: malgrado l'indubbia dominanza codicologica, cioè, Guittone andrebbe inquadrato, piuttosto che in qualità di massimo *auctor* che dà forma e sostanza alla raccolta, come il primo violino di un'orchestra intenta a rappresentare l'intera fenomenologia amorosa, sacra e profana, e composta *in primis* dalle voci corali dei membri della sezionazione alfabetica.<sup>22</sup> Nell'ottica di «un canzoniere d'autore senza l'autore», saranno poi da chiarire le intenzioni dell'allestitore del codice.<sup>23</sup>

Ad alcune riconsiderazioni hanno condotto anche i recenti studi degli ultimi due fascicoli. Da una valutazione degli autori presenti nelle varie sezioni in cui è tripartito il codice, infatti, stando a quanto notato da Marco Berisso, sarebbe rilevabile una «opposizione piuttosto netta» tra gli otto fascicoli dedicati alle canzoni e i due conclusivi, che andrebbe a sconfessare la spesso sottolineata omogeneità del manoscritto.<sup>24</sup> Tenendo infatti conto esclusivamente delle attribuzioni esplicite, le uniche che restituirebbero l'universo culturale dell'allestitore dell'ex-Palatino permettendo così di scan-

---

«sistemazione estetico-geografica e municipale con la presenza cospicua di poeti lucchesi», ben riflettere «il gusto postguittoniano della Toscana provinciale» (G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 207, il quale cita il Contini di *Mostra di codici romanzî*, cit., p. 82).

<sup>22</sup> Savino ha insistito infatti tanto sull'aspetto tematico quanto sulla necessità di accordare un primato ermeneutico alla prima sezione del codice: «è nel settore privilegiato delle canzoni che si avvera l'intenzione primaria del progetto, cioè l'offerta, nella forma lirica più eminente, di un breviario laico da recitare per devozione e lode d'Amore, organizzato giustapponendo una selezione non neutrale dei migliori prodotti disponibili sul mercato della poesia e associandovi in parallelo la realizzazione di un conveniente programma iconografico. [...] Piuttosto che come antologia di poeti, il canzoniere si rappresenta come assortimento di esempi poetici identificanti sul tema dell'amore profano a cui si applica, nella scia e con le forme della tradizione cortese, la dottrina cristiana dell'amore mistico» (G. SAVINO, *Il canzoniere Palatino: una raccolta 'disordinata'?*, cit., pp. 306-309). Meneghetti, muovendo da un confronto tra il corredo decorativo di P e quello di un codice provenzale d'area veneta (ms. New York, Piermont Morgan Library, 819), ha invece notato l'interscambiabilità nel primo degli attori poetici *minori*, figlia di un interesse non strettamente legato all'*auctoritas*: «questi due testi arcaici mostrano una concezione dell'antologia poetica ancora o pochissimo interessata alle singole individualità autoriali [...]; il "commento" visivo [...] del codice toscano mira piuttosto a mettere in risalto l'esemplarità delle situazioni messe in scena; i poeti resi volta a volta attori risultano praticamente intercambiabili l'uno con l'altro, dato che le diverse situazioni in cui si trovano ad agire non presentano alcun tratto personale» (M.L. MENEGHETTI, *Il corredo decorativo del canzoniere Palatino*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 393-416, a p. 414).

<sup>23</sup> La citazione è in R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 33.

<sup>24</sup> M. BERISSO, *I fascicoli IX-X dell'ex Palatino 418*, cit., p. 22.



dagliarne meglio le intenzioni compilative, lo studioso ha notato la presenza nel fascicolo dei sonetti, come in quello delle ballate (qui all'esordio come genere letterario),<sup>25</sup> di moltissimi autori "nuovi", assenti cioè nella prima sezione del codice (ad eccezione di Bonagiunta).<sup>26</sup> I due fascicoli finali, inoltre, si mostrerebbero compatti tanto nelle presenze quanto nelle assenze, proponendo cioè ballate e sonetti dei medesimi poeti, i quali sono però diversi da quelli documentati dalla sezione delle canzoni.<sup>27</sup>

Secondo Berisso, tale distribuzione degli autori esprimerebbe una netta bipartizione di P, che si dividerebbe «in maniera abbastanza evidente tra il respiro letterariamente e stilisticamente ben più ampio dei nomi testimoniati come autori delle canzoni [...] e l'ambiente che potremmo tranquillamente definire provinciale delle ballate e dei sonetti».<sup>28</sup> Una contrapposizione dunque netta delle due unità codicologiche, e restituita secondo Berisso anche geograficamente: se la sezione delle canzoni è infatti sostanzialmente latrice di testi dei Siciliani, di Guittone e dei poeti pisani, nei due fascicoli rimanenti si registrano invece componimenti di provenienza perlopiù fiorentina, lucchese e bolognese, ossia il triangolo guelfo di fine Duecento.<sup>29</sup>

«L'immissione di questi autori e del loro corpus in un contesto codicologico di tale raffinatezza», inoltre, assumeva un valore «per dir così 'nobilitante', tale da suggerire che proprio in quegli ambienti fosse da recuperare se non il materiale confezionatore di P almeno il suo principale suggeritore».<sup>30</sup> Come Lussorio si poneva *post Nassonem*, insomma, così l'allestitore del Palatino proponeva la propria materia poetica (o quella del suo ambiente culturale) *post Guittone*. E tra i poeti presenti negli ultimi due fascicoli, a spiccare quantitativamente è certamente ser Pace notaro, che risulta coin-

---

<sup>25</sup> D. OGNO, *Il IX fascicolo dell'ex-Palatino 418: l'esordio della ballata come genere letterario*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 18-21 settembre 2013), a cura di B. ALFONZETTI - G. BALDASSARRI - F. TOMASI, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-12.

<sup>26</sup> Ossia Saladino, ser Pace, Albertuccio della Viola, Monaldo da Sòfena, Riccuccio da Firenze, Onesto da Bologna e Dante (al quale è attribuita *Fresca rosa novella* di Cavalcanti). Sorprende l'assenza di Guittone, specie per i sonetti ma anche per le ballate che pur parrebbe aver prodotto: vd. L. PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Napoli-Milano, Ricciardi, 1995, p. XXXVIII. Si noti che vari degli autori citati a testo provengono dall'area fiorentina, il che istituirebbe un legame tra l'area geografica e il genere metrico di qualche rilevanza se rapportato ai futuri sviluppi della ballata stilnovistica (M. BERISSO, *I fascicoli IX-X dell'ex Palatino 418*, cit., p. 23).

<sup>27</sup> La presenza al termine del fascicolo dei sonetti di Guinizzelli e Giacomo da Lentini è solo virtuale, essendo i loro testi presentati adespoti (M. BERISSO, *I fascicoli IX-X dell'ex Palatino 418*, cit., p. 24).

<sup>28</sup> Ibidem. Analogamente: G. SAVINO, *Il canzoniere Palatino: una raccolta 'disordinata'?*, cit., pp. 306-11.

<sup>29</sup> Considerando il ruolo di Pistoia, area di provenienza del copista e zona di raccordo geopolitico tra Firenze e l'Emilia, pare inoltre certo un uso di fonti di circolazione locale per l'allestimento delle ultime due sezioni (M. BERISSO, *I fascicoli IX-X dell'ex Palatino 418*, cit., pp. 24-25).

<sup>30</sup> Ivi, p. 25.

volto in ben venticinque componimenti (attivamente con diciassette testi e passivamente come destinatario di otto tenzoni). Personaggio dalla biografia tutt'ora ignota, con tentativi di identificazione che non hanno persuaso la comunità scientifica,<sup>31</sup> questi è parso fortemente coinvolto nell'allestimento del codice palatino: considerando anche le tenzoni nelle quali è chiamato in causa, infatti, ser Pace è l'autore concretamente più presente nell'intero Banco Rari 217 (più dello stesso Guittone). L'evidenza è chiaramente di un certo peso, e ha conseguentemente generato sia l'ipotesi dell'esistenza di un circolo poetico a questi facente capo, i cui membri consisterebbero nei diversi tenzonanti degli ultimi due fascicoli di P che indirizzano i propri testi proprio a ser Pace,<sup>32</sup> sia quella di un ruolo primario di questi nell'allestimento del codice come «eventuale progettista e impresario del libro»,<sup>33</sup> e «*magister loci*».<sup>34</sup> Se la seconda ipotesi trovasse fondamento occorrerebbe ripensare l'intera architettura progettuale dell'ex-Palatino, e il dialogo tra le due sezioni delle ballate e dei sonetti e quella delle canzoni potrebbe essere letto come un tentativo di autolegittimazione poetica o di autopromozione culturale.

### 3.4.2. Il canone guittoniano: ms. Laurenziano Redi 9

Il codice Laurenziano Redi 9 (siglato comunemente L), databile tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento e trascritto a Pisa da copisti pisani prima e da fiorentini poi, è stato definito da Lino Leonardi «potenzialmente determinante» nella storia del concetto stesso di raccolta d'autore: il manoscritto, infatti, «scritto e organizzato

---

<sup>31</sup> Per una ricognizione dei vari tentativi di identificazione: D. CONTRADA, *A search for identity of Pacino Angiolieri and ser Pace*, in «Nemla Italian Studies», X 1986, pp. 3-14). Un recente profilo critico è invece in N. PREMI, *Riflessioni intorno alle ballate di Ser Pace*, in «Studi di filologia italiana», LXXIV 2016, pp. 5-31, alle pp. 19-20.

<sup>32</sup> M. BERISSO, *Crittografie predantesche*, in «L'immagine riflessa», XIX 2010, pp. 157-75, a p. 157.

<sup>33</sup> G. SAVINO, *Il canzoniere Palatino: una raccolta 'disordinata'?*, cit., pp. 305-6. Un ulteriore indizio di un coinvolgimento demiurgico di ser Pace, fondato sul legame tra i due ultimi fascicoli, è proposto in N. PREMI, *Riflessioni intorno alle ballate di Ser Pace*, cit., p. 6 n. 5: «A sostegno dell'ipotesi di Savino si aggiunga che la presenza di un'autocitazione da parte di Pace, che al v. 8 del sonetto P130 cita parola per parola il v. 14 della sua ballata P111 collegando significativamente i fascicoli finali del canzoniere Palatino (fasc. IX e X), potrebbe essere un ulteriore elemento a suffragio dell'idea di ser Pace come regista della raccolta».

<sup>34</sup> L. LEONARDI, *Introduzione*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., III p. X. Leggermente più prudente R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 41: «Non sappiamo se di origini pistoiesi o fiorentine, come forse sembra più probabile, ma è certo che se ser Pace non è il committente o l'ordinatore del manoscritto, è certamente qualcuno che ne segna la fisionomia, almeno per le sezioni delle ballate e sonetti, in senso divergente rispetto a quello guittoniano».

in ambiente colto e rivolto ad ambienti parimenti colti», è composto per la maggior parte dai testi di Guittone, che ne rappresentano oltre la metà del *corpus* tradito.<sup>35</sup>

Dal punto di vista strutturale anche tale codice presenta un'articolazione formale e apparentemente tripartita: in apertura si collocano infatti quarantuno lettere (fasc. I-V), cui immediatamente seguono centoventiquattro canzoni (fasc. VI-XIII) e infine trentosette sonetti (fasc. XIV-XVIII). Si è detto apparentemente, però, perché i legami retorico-testuali rilevabili dall'accostamento del contenuto delle lettere e delle canzoni paiono tanto evidenti e significativi da incoraggiarne un'interpretazione univoca, postulando di conseguenza una bipartizione *de facto* tra le sezioni di queste e quella dei sonetti.<sup>36</sup> Sia che si rispetti la partizione codicologica, ad ogni modo, sia che si privilegi una lettura bifida del contenuto del Laurenziano, occorre rilevare come anche in

---

<sup>35</sup> La citazione è in L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 153-215, a p. 159 (lo stesso Leonardi, in margine alla discussione sull'etichetta terminologica di "canzoniere", aveva inoltre accostato il 'libro' di Guittone a quello di Guiraut de Riquier: ivi, p. 157). A parlare di ambiente colto è R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 44, mentre Avalle rinvia a una più specifica «officina scrittoria piuttosto ben fornita» (D'A.S. AVALLE, *I canzonieri*, cit., p. 378). Per quel che riguarda le aree di provenienza dei principali copisti, un'accurata perizia linguistica è in G. FROSINI, *Appunti sulla lingua del canzoniere Laurenziano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 247-97, da integrare con le osservazioni paleografiche di S. ZAMPONI, *Il canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 215-46, in partic. p. 239: «un dato interno al manoscritto propone con autonoma forza la localizzazione tradizionale: dalla nostra analisi emerge la collaborazione fra almeno 10 copisti, tutti linguisticamente pisani, una congrega la cui mirabile attività difficilmente poté avere luogo al di fuori della città di Pisa». La collocazione pisana dell'officina scrittoria è oramai acquisita dalla bibliografia: C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1993, pp. 93-94, 117-18. Per la datazione, cfr. infine R. LEPORATTI, *Il "libro" di Guittone e la Vita nova*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», IV 2001, pp. 41-150, a p. 41: «Il codice fu compilato verso la fine del '200, forse addirittura agli inizi dell'ultimo decennio, in anni cioè in cui Guittone, morto probabilmente nel 1294, poteva essere ancora vivo» (cronologia confermata, sulla scorta della datazione dei testi guittoniani, anche in L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., p. 203; S. ZAMPONI, *Il canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*, cit., pp. 243-44).

<sup>36</sup> Sulle chiare consonanze tra lettere e canzoni, cfr. soprattutto E. PASQUINI, *Intersezioni fra prosa e poesia nelle "Lettere" di Guittone*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno (Arezzo-Poppi, 22-24 aprile 1994)*, a cura di M. PICONE, Firenze, Cesati, 1995, pp. 177-204. La coesione è d'altronde talmente forte da aver condotto Antonelli a individuare in questa, se non il modello, quantomeno l'antecedente "teorico" (ma cronologicamente parallelo?) della *Vita nuova*, senza però ancora la capacità di integrare il tutto in una narrazione unitaria di secondo grado» (R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 44). E in effetti, è proprio a questo carattere unitario della prima sezione di L che fa riferimento Carrai nell'affermare che «la silloge guittoniana ha caratteristiche spiccatamente dottrinali» (S. CARRAI, *Guittone e le origini dell'epistolografia in volgare*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. BERRA-P. BORSA-M. COMELLI-S. MARTINELLI TEMPESTA, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 17-28, a p. 20). Una spia della subordinarietà della sezione dei sonetti rispetto alle altre due, che si mostrano così coese anche sul piano codicologico, è inoltre rilevabile dall'analisi delle diverse *mises en page* presenti nel manoscritto. Secondo una sostanziale bipartizione, infatti, il contenuto delle prime due sezioni è restituito da una

esso, così come in P, a scandire il contenuto del codice sia una puntuale cesura fascicolare, spia della notevole progettualità sottesa al prodotto macrotestuale.<sup>37</sup> Rispetto a quanto visto per l'ex-Palatino tuttavia, le unità fascicolari di L presentano due particolarità: lasciano in coda degli spazi bianchi, che certificano il carattere in *itinere* della raccolta,<sup>38</sup> e fungono anche da cesure autoriali, separando persino dal punto di vista codicologico le sezioni propriamente guittoniane, site in apertura di ognuna delle aree metrico-formali,<sup>39</sup> dalle “raccolte miscellanee” che al *corpus* dell'aretino fanno invece per lo più da appendice.<sup>40</sup>

Più nello specifico, nella prima sezione del ms. i fascicoli I-IX recano, come recita la rubrica, «le lettere e le <can>sone <scripte da fra>te Guittone d'Aresso»: nei fascicoli I-V sono presenti le lettere morali vergate da Fra Guittone, «che di fatto introducono al senso morale e palinodico di tutto il canzoniere»,<sup>41</sup> mentre in quelli VI-IX sono testimoniate dapprima le canzoni di «Frate Guittone» (fasc. VI-VII), e poi, oltre una breve lacuna, le «Chansone d'amore» di «Guittone» (fasc. VIII-IX).<sup>42</sup> In coda alla

---

scrittura continua bicolonnale, mentre per i sonetti è presente una disposizione del testo a tutta pagina (L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., p. 161)

<sup>37</sup> Per la relativa valutazione di Borriero, cfr. *supra*, § 3.4.1., n. 13.

<sup>38</sup> «L'esigenza di seguire la composizione materiale dei fascicoli, pur se operante anche all'interno di ciascuna sezione [...], è chiaramente subordinata ad un'esigenza che si rivela primaria, quella di avere congrui spazi bianchi in fondo a ciascuna sezione» (L. LEONARDI, *Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), 2 voll., a cura di S. GUIDA-F. LATELLA, Messina, Sicania, 1993, II pp. 443-480, alle pp. 457-58). I copisti, cioè, pare volessero assicurarsi di avere sempre dello spazio libero per «accogliere integrazioni e aggiunte» (L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., pp. 166-67). D'altronde «il carattere *in progress* del Laurenziano è innegabile, dipendendo certamente dai manoscritti disponibili in corso d'opera» (R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 37).

<sup>39</sup> Nella prospettiva del codice Laurenziano, diversamente che in quella del Vaticano latino 3793 di cui si dirà oltre (§ 3.4.3), il luogo simbolico dell'apertura è chiaramente deputato a ospitare l'eccellenza poetica (cfr. G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 207).

<sup>40</sup> Lino Leonardi arriva a individuare, anche sulla base della presenza di alcuni grandi capilettera rossi e azzurri in luoghi cruciali della raccolta, una partizione generale in sette sezioni: lettere di «Frate Guittone» (e d'altri); canzoni di «Frate Guittone»; canzoni di «Guittone»; canzoni di altri autori; sonetti di «Guittone»; sonetti di «Frate Guittone»; sonetti di altri autori (L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., pp. 165-66). La funzionalità delle rubriche, inoltre (quattro senza contare gli interventi dei copisti successivi e tutte denotanti le sezioni guittoniane), non fa che rimarcare «il carattere di mere appendici proprio delle sezioni antologiche di altri autori, che non meritano evidentemente un'intitolazione» (ivi, p. 169).

<sup>41</sup> R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 44. Cinque i casi di lettere di altri autori, ma riconducibili a mani diverse da quella che ha trascritto le prime ventisette lettere (S. ZAMPONI, *Il canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*, cit., pp. 226-29).

<sup>42</sup> L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., p. 155. Pare possibile che questo fosse il piano originario del primo copista di L, dato che a queste canzoni ne si ferma il contributo; e «se addirittura l'idea fosse stata di limitarsi a Frate Guittone, in questo caso la rubrica si giustificerebbe come definitoria dell'intera silloge, nella sua 'forma' primitiva» (ivi, p. 162).

sezione metrica dedicata alle canzoni, è poi presente ai fascicoli X-XIII un corposo inserto miscellaneo che ospita i rappresentanti della poesia amorosa siciliana e toscana prestilnovistica; anch'esso mostra un'organizzazione gerarchica, ripartendo materia testuale e discorso critico a questa sotteso su base fascicolare.<sup>43</sup> Secondo quanto ha scritto Leonardi, è possibile circoscrivere tre macrogruppi: «il primo con le canzoni dei Siciliani, dopo l'apertura di Guinizzelli, cui corrisponde significativamente la chiusura con Bonagiunta (fasc. X); il secondo con vari guittoniani, da Meo Abbracciavacca a Monte Andrea (fasc. XI); il terzo dedicato a Panuccio, con appendici di Bacciarone e Lotto, tutti poeti pisani (fasc. XII)».<sup>44</sup> Tale classificazione è stata però recentemente ripensata da Antonelli, il quale ha evidenziato la forte pisantità della sezione antologica (meglio nota come L<sup>a</sup>),<sup>45</sup> ridimensionando il ruolo testuale di Guinizzelli e Bonagiunta

---

<sup>43</sup> Con un margine d'errore: «I sottogruppi così grosso modo individuati non combaciano però precisamente con la fisicità dei tre fascicoli [...]: situazione che può far pensare ad un modello distribuito, questo sì, su tre fascicoli distinti, che il copista di L non è riuscito a inquadrare se non imperfettamente negli spazi del suo codice» (ivi p. 197).

<sup>44</sup> L. LEONARDI, *Guittone nel Laurenziano*, cit., pp. 464-65. Nel dettaglio, il fascicolo X si apre con quattro canzoni di Guinizzelli, cui seguono la tenzone di canzoni a rime equivoche dei pisani Lunardo e Galletto, sei canzoni di Giacomo da Lentini (di cui due attribuitegli erroneamente) intervallate ancora da una di Galletto, una serie ininterrotta di Siciliani – Matteo Ricco, Re Enzo, Guido delle Colonne, Stefano Protonotaro –, e un componimento ciascuno per Bonagiunta Orbicciani e i pisani Betto Mettifuoco e Tiberto Galiziani; l'apertura del fascicolo XI è riservata a Paganino da Serzana, antico seguace toscano della scuola siciliana, dopo il quale sono posizionati Guglielmo Beroardi, anch'egli toscano vicino ai siciliani, e una larga serie mista di guittoniani della Toscana occidentale (Dotto Reali di Lucca e Meo Abbracciavacca di Pistoia) e Firenze (Monte Andrea, Chiaro Davanzati ed altri); il fascicolo XII è dedicato quasi *in toto* al pisano e guittoniano Panuccio dal Bagno, seguito soltanto da un altro pisano, Bacciarone di Baccone, e da una canzone anonima; in maniera quasi speculare, il fascicolo XIII, l'ultimo della prima sezione del codice, è aperto da due canzoni anonime e si chiude con altri due pisani: Lotto di ser Dato e Nocco di Cenni Frediano (qui si propone poi «un'altra operazione di aggiustamento canonico» da parte di una seconda mano, fiorentina, che trascrive una serie di diciassette canzoni dei Siciliani, da Giacomo da Lentini a Giacomino Pugliese, secondo un ordinamento che si rileva pressoché invariato anche nel Vaticano latino 3793).

<sup>45</sup> «I Siciliani sono copiati in serie continua, alla quale seguono tre componimenti di Bonagiunta Orbicciani, dei pisani Betto Mettifuoco e Tiberto Galiziani. [...] L<sup>a</sup> non è dunque concluso da Bonagiunta, “quasi a contraltare” di Guinizzelli, come è stato detto (da Lino Leonardi e confermato da altri), ma da due pisani, questi sí semmai deputati a racchiudere la sezione antologica siculo-pisana, dopo quel Guinizzelli a cui viene di fatto riconosciuto il primato nella poesia italiana non guittoniana variamente, seppur non esclusivamente, ispirata dai Siciliani. [...] Sembrerebbe, a voler razionalizzare la situazione e le possibili intenzioni di L<sup>a</sup>, che il riconoscimento ai migliori predecessori di Guittone dovesse essere riequilibrato da un forte segnale di riaffermazione del primato guittoniano, attraverso i rimatori della Toscana da lui più egemonizzata, quella occidentale, con relativi grandi seguaci di altri centri. In questa prospettiva le due canzoni iniziali del fascicolo [XI] (compreso il “Siciliano” [...] ma comunque toscano-occidentale Paganino) possono essere lette anche come continuazione, forzata, dei due pisani posti a chiusura del X fascicolo e come introduzione alla funzione e al senso ideologico dei due seguenti e

in relazione all'esperienza siciliana.<sup>46</sup> Qualunque sia l'interpretazione corretta, va qui notato come L<sup>a</sup>, essendo collocata in coda alla *pars* guittoniana, andrà necessariamente interpretata come a questa strutturalmente subordinata, pur considerando la sua spiccata progettualità.

La seconda parte del codice presenta una bipartizione sostanzialmente analoga alla prima: ai fasc. XIV-XVI l'apertura è infatti ancora una volta riservata a Guittone, del quale sono proposti, in ordine inverso rispetto alla sezione precedente, dapprima i «sonetti d'amor di Guittone d'Aresso», e poi i «sonetti di frate Guittone d'Aresso»; e nei successivi fasc. XVII-XVIII, specularmente a quanto accade nella prima sezione metrica, segue poi una nuova appendice miscellanea. Rispetto alla tripartizione presente in L<sup>a</sup>, tuttavia, la sezione antologica dei sonetti ospita numerosi autori qui monotestimoniati e presenta anche diversi testi adespoti o anonimi, spie forse di una minore attenzione progettuale rispetto alla prima e più articolata parte del codice.<sup>47</sup>

Calzanti e condivisibili appaiono quindi sia la formulazione "strutturale" di Borriero, che ha definito L un «canzoniere individuale accresciuto da appendici»,<sup>48</sup> sia la valutazione storico-letteraria proposta da Antonelli, che ha individuato nel ms. Laurenziano «il codice che ingloba, nelle prospettive almeno degli ordinatori pisani, tutta la lirica duecentesca all'interno della personalità e del percorso poetico di Guittone e soprattutto di frate Guittone».<sup>49</sup> A quest'ultima specifica distinzione pare poi opportuno prestare la dovuta attenzione: nella prima sezione del codice, infatti, dove sono accorpate sotto il vessillo della moralità «le lettere e le <can>sonne <scripte da fra>te Guittone d'Aresso», la produzione guittoniana più tarda, quella postconversione, precede nell'ordinamento quella laica ed antecedente, disposizione che potrebbe essere tutt'altro che neutra e rappresentare l'espressione di una volontà autoriale: punto sul

---

conclusivi quaderni della parte antologica approntata dagli ordinatori pisani, [...] notoriamente acutissimi e molto tendenziosi» (R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., pp. 35-36).

<sup>46</sup> E le valutazioni storico-letterarie a essa connesse: «Il nostro errore prospettico, prima di Contini e dopo Contini, vede i Siciliani come un blocco da valutare compattamente in relazione ai continuatori, quasi fossero ancor recepibili i giudizi della critica romantica e di De Sanctis. Non è così: l'etichetta "Siciliani" copre diverse opzioni, soltanto da poco progressivamente e ancor insufficientemente chiarite. La concezione amorosa di Giacomo da Lentini è diversissima, direi opposta a quella di Pier della Vigna o di Mazzeo Ricco, per fare un esempio; [...] le antologie duecentesche ci raccontano di una linea dunque del tutto diversa da quella della quasi totalità delle storie letterarie e antologie moderne tuttora circolanti» (R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., pp. 42-43).

<sup>47</sup> L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., pp. 161-65. E l'analisi codicologica ha confermato come il fascicolo XVIII sia interamente opera di una mano fiorentina intervenuta sul codice in un secondo momento (S. ZAMPONI, *Il canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*, cit., p. 239).

<sup>48</sup> G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 207.

<sup>49</sup> R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 44.

quale concordano con maggiore o minore cautela più studiosi.<sup>50</sup> Si legga a tal proposito il seguente passo di Roberto Leporatti, che nel proprio studio ha ben dimostrato l'esistenza di un 'libro' progettato da Guittone:

Sia riuscito o meno a realizzarla, in una forma affine a quella del Laurenziano o in una affatto diversa e per noi irrimediabilmente perduta, è certo che Guittone, o meglio Frate Guittone, ha pensato a una sistemazione organica di tutta la sua opera. A un certo punto egli deve essersi reso conto che le sue rime giovanili continuavano a diffondersi; sempre più si è trovato a fare i conti, mentre si impegnava a proporsi nelle nuove vesti di poeta morale, con il persistente successo della sua poesia amorosa. I peccati commessi in gioventù potevano essere cancellati con il pentimento, non gli scritti; questi continuavano a vivere di vita propria, a tenere ben presente sulla scena letteraria quel Guittone che la conversione aveva nel frate allontanato, se non cancellato.<sup>51</sup>

Se pare dunque plausibile che l'ordinamento delle canzoni guittoniane in L, dalla cronologia invertita rispetto all'effettivo iter poetico dell'autore, riflettesse una *intentio* «almeno virtualmente presente già allo stesso Guittone»,<sup>52</sup> occorrerà concludere che «l'articolata costruzione del canzoniere Laurenziano [...] esige una comunità di scrittori vicini a Guittone».<sup>53</sup>

Una suggestiva ipotesi in tal senso, avanzata e ripresa da Leonardi e recentemente condivisa anche da Fabio Panizza, orbita intorno alla battaglia della Meloria combattuta tra Genova e Pisa nel 1284, che fu causa della «massiccia deportazione di prigionieri pisani a Genova».<sup>54</sup> In alcuni componimenti traditi da L, infatti, si fa inequivocabilmente riferimento a un periodo di lontananza da Pisa e di prigionia; gli autori di questi testi, che furono effettivamente detenuti, sono i pisani Lotto di ser Dato, Bacciarone di ser Baccone e Geri Giannini, impegnati sia nella sezione delle canzoni, sia

---

<sup>50</sup> «L'opposizione tra "Guittone" e "Frate Guittone" come tra due diversi autori, novità nella prassi attributiva dei canzonieri lirici e non solo italiani, [...] risale con ogni probabilità al poeta stesso, che la applica nelle formule introduttive delle sue lettere» (L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., p. 169). A favore di un ordinamento in qualche misura autoriale si sono espressi: F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia nel Trecento*, cit., p. 10; M. PICONE, *Guittone e i due tempi del 'Canzoniere'*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, cit., pp. 73-88; ID., *Generalità ecdotiche sui toscani prestilnovisti*, in *Actes du XIIIe Congrès international de linguistique et philologie romanes*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1976, pp. 727-33; R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 45. Con una maggiore cautela, pur riconoscendo per alcune sezioni – in particolare quella dei "sonetti d'amore" – una diretta responsabilità autoriale, Lino Leonardi, per il quale da ultimo: L. LEONARDI, *Il canzoniere Riccardiano 2533 e la tradizione delle rime di Guittone*, in *Il canzoniere Riccardiano di Guittone. Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533*, a cura di L. LEONARDI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 3-36, alle pp. 30-35.

<sup>51</sup> R. LEPORATTI, *Il "libro" di Guittone e la Vita 'Nova'*, cit., p. 43.

<sup>52</sup> L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., p. 179.

<sup>53</sup> S. ZAMONI, *Il canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*, cit., p. 243.

<sup>54</sup> L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., p. 201.

in quella dei sonetti, in componimenti dal *leitmotiv* comune: il lamento per le proprie condizioni e/o per quelle della propria città.<sup>55</sup> Diversi gli elementi rilevanti nella questione: innanzitutto la lettera consolatoria (L XXVII) indirizzata da Guittone in persona a Bacciarone, nella quale quest'ultimo, sofferente per una forzata lontananza da Pisa (per la quale si è appunto pensato a una condizione di prigionia), viene rincuorato dall'aretino;<sup>56</sup> in secondo luogo la vicinanza e la continuità codicologico-tematica mostrate in L dalle due canzoni *S'e', dolorozo, a voler movo dire* e *Lasso taupino!, en che punto crudele* (L 103, L 105) – la prima proprio di Bacciarone e la seconda anonima ma a lui forse da ricondurre –, nelle quali esplicito è il riferimento a una collettiva condizione di prigionia; in terza battuta la collocazione delle due canzoni citate immediatamente dopo il *corpus* di Panuccio del Bagno, che oltre a essere il poeta pisano più rappresentato è anche il destinatario dei lamenti carcerari di Lotto di ser Dato;<sup>57</sup> infine la comune posizione liminare esibita da tali testi in L, quantomeno per quel che interessa la mano del primo copista pisano del codice, per la quale si cita direttamente Leonardi:

Quel che conta è che con questo corpus 'carcerario' di Bacciarone si conclude la sezione antologica del copista pisano – con una breve appendice di due canzoni d'amore (L 106-107), di cui l'ultima sempre del pisano Lotto –, così come la lettera XXVII a Bacciarone e ai pisani è quella con la quale si concludeva la prima sezione in prosa dovuta a La<sup>1</sup>: collocazione terminale che ben si concilia con la fisionomia di un compilatore, o si dica di un committente. Combacia con questa ipotesi il fatto che le ultime sette canzoni di questa sezione (L 101-107) erano state lasciate dalla mano La<sup>2</sup> prive della rubrica attributiva, che è stata aggiunta poi solo dal 'secondo rubricatore', attribuendo le prime tre a «Bacciarone di messer Baccone da Pisa» e l'ultima a «Lotto di ser Dato pisano». Essendo infatti impensabile che il primo rubricatore pisano (La<sup>2</sup>) fosse all'oscuro della paternità di queste canzoni, si deve concludere che i testi sono stati lasciati adespota volutamente: condizione che si spiega appunto nel caso dell'opera

<sup>55</sup> A individuare per primo tale gruppo di testi tematicamente omogeneo all'interno di L fu Avalle, il quale li definì «Lamenti di carcerati» (*Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), a cura di D'A.S. AVALLE, Napoli, Ricciardi, 1992, I pp. 844-46). I componimenti sono: le tenzoni tra Lotto di ser Dato e Panuccio del Bagno (L 97-98) e tra Geri Giannini e Natuccio Cinquino (L 329-330), la canzone anonima *Lasso taupino!, en che punto crudele* (L 105), la canzone politica di Bacciarone *S'e', dolorozo, a voler movo dire* (L 103), e la canzone adespota *Chiar à in sé valore* (L 104), letta da Panizza come terzo elemento della tenzone tra Lotto e Panuccio (N. PANIZZA, *I poeti della Meloria. Edizione critica con commento delle rime carcerarie del Laurenziano Redi 9*, in «Filologia italiana», 10 2013, pp. 9-55, alle pp. 13-14).

<sup>56</sup> Alcune difficoltà politiche per i gaudenti sono postulate da C. MARGUERON, *Recherches sur Guittone d'Arezzo. Sa vie, son époque, sa culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, pp. 280-81.

<sup>57</sup> *La doloroza noia* di Panuccio, violento attacco politico contro i reggenti della città, mostra inoltre una stretta vicinanza testuale con la guittoniana *Gente noiosa e villana*, circostanza che ha autorizzato l'ipotesi di un forte contatto tra i due: L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., p. 201.



di un committente, o possessore del manoscritto, se non del medesimo copista, di chi cioè non ha 'bisogno' di autonominarsi.<sup>58</sup>

Secondo Leonardi, dunque, la collocazione terminale di tali componimenti nella trascrizione di La<sup>1</sup>, tanto in prosa quanto in poesia, permetteva di rilevare un *fil rouge* nella fisionomia originale della raccolta, che convergeva in entrambe le sezioni copiate dal copista pisano verso un lamento di matrice politica. Il cerchio veniva poi ristretto intorno alla figura di Bacciarone, per giungere infine alla seguente conclusione:

Le date [quella della morte di Bacciarone (1291) e quella del suo testamento (1290)] sono comunque compatibili con l'ideazione, se non addirittura con la confezione fisica, del canzoniere Laurenziano (e potrebbero anche spiegare, *post mortem*, l'aggiunta del suo nome in testa ad almeno alcune delle canzoni di Bacciarone): e certo il quadro di richiami che emerge attorno a questa figura ci indirizza verso l'ambiente di compilazione di L. Stando così le cose non sembra azzardato, sebbene sia impossibile indicare argomenti positivi di prova, ipotizzare che almeno l'impostazione (per non dire la stessa trascrizione) del nostro canzoniere, come accade per altri celebri codici in volgare, sia dovuta alle lunghe ore d'ozio di un gruppo di intellettuali pisani racchiusi in carcere, forse proprio a Genova.<sup>59</sup>

Il gaudente pisano Bacciarone, insomma, morto con tutta probabilità in carcere,<sup>60</sup> dovette rappresentare all'epoca una figura di riferimento per la cerchia di guittoniani nella quale prese forma la raccolta del Laurenziano. Pare di rintracciare in ciò, con le necessarie differenze legate all'eventuale ambiente di composizione, un ruolo in parte analogo a quello tratteggiato per ser Pace in P: autori collocati in coda a compilazioni strutturalmente complesse, verosimilmente considerati di spicco in determinati ambienti poetici, i quali da un lato propongono diversamente la propria lettura orientata del patrimonio lirico italiano delle origini, e dall'altro ne sfruttano la scia per iscriversi nella tradizione o veicolare un messaggio. Nel caso di L, in particolare, il tentativo è quello di fissare un canone della poesia duecentesca su base strettamente pisana, esibendo una regolata miscela «di arcaismo siciliano e di *trobar clus* dal sapore rigorosamente guittoniano, spesso finalizzato a temi morali e con significative aperture all'intervento politico».<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 202.

<sup>59</sup> Ibidem. Sulla scrittura in carcere e sul relativo tòpos: M.L. MENEGHETTI, *Scrivere in carcere nel medioevo*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli*, a cura di P. FRASSICA, Alessandria, Dell'Orso, 1992, pp. 185-99.

<sup>60</sup> N. PANIZZA, *I poeti della Meloria*, p. 14.

<sup>61</sup> L. LEONARDI, *Tra i Siciliani, i trovatori e Guittone: Pisa e la prima tradizione della lirica italiana*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*. Atti del Convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2007), a cura di L. BATTAGLIA RICCI-R. CELLA, Roma, Aracne, 2009, pp. 138-156, a p. 154. Si noti come nella lirica italiana il tema politico sia una prerogativa della rielaborazione postsiciliana dei temi della poesia: cfr.

### 3.4.3. Una storia della lirica italiana delle origini: ms. Vaticano Latino 3793

Il Vaticano latino 3793 (siglato V), libro «de varie romanze volgare» (come recita un titolo più recente posto sul foglio di guardia), è un codice copiato nel suo nucleo originario e più consistente probabilmente in un «ambiente sociale alto-mercantile» tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo.<sup>62</sup> Ad averne trascritto il contenuto sono stati quindici diversi copisti d'area principalmente fiorentina, uno dei quali, che «dovrebbe coincidere» con il progettatore e coordinatore di V pur non essendo una scriba professionista, rappresenta la mano principale.<sup>63</sup>

Dal punto di vista codicologico, il manoscritto è composto di ventiquattro fascicoli, che, come nei casi di L (e in parte di P), restituiscono una partizione sia metrico-

---

sul tema R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico del Canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 3-23, alle pp. 17-18).

<sup>62</sup> L'analisi paleografica offerta in A. PETRUCCI, *Le mani e le scritture del Canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 25-41, integrata con le osservazioni di J. STEINBERG, *Merchant Bookkeeping and Lyric anthologizing. Codicological aspects of Vaticano 3793*, in «Scritture e civiltà», 24 2000, pp. 251-69, ha infatti messo in rilievo per le sezioni originali di V (quelle approntate, ossia, dal copista principale: cfr. *infra*), l'uso di una scrittura definita dallo studioso «protomercantesca»; una semicorsiva, cioè, usuale nell'ambito mercantile fiorentino, la cui presenza ha permesso di ipotizzare sia la composizione del Vaticano in quel contesto, e sia la concreta influenza di tale *oggettivo* ambiente sull'organizzazione interna dei materiali del codice (cfr. R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 48). Recentemente, però, Irene Ceccherini ha messo a fuoco come lo «stile sobrio» della prima mano fosse rilevabile e attestato «anche in ambito notarile», avanzando così l'ipotesi, basata anche sull'affermazione di Petrucci che aveva definito «complesso e in parte contraddittorio» il quadro di cultura scrittoria del copista principale (V<sup>1</sup>), che questi potesse essere in realtà proprio un notaio, così come d'altronde incoraggerebbe la storia letteraria, che documenta come a «produrre letteratura» tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento fosse sostanzialmente la classe notarile (I. CECCHERINI, *La cultura grafica dei copisti del canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Storia della scrittura e altre storie. Atti del Convegno internazionale di Roma (28-29 ottobre 2010)*, a cura di D. BIANCONI, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2014, pp. 265-84). Sulla datazione, cfr. ancora A. PETRUCCI, *Le mani e le scritture del Canzoniere Vaticano*, cit., pp. 25-26, il quale conferma le acquisizioni della bibliografia pregressa (A. D'ANCONA-D. COMPARETTI, *Le antiche rime volgari, secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, 5 voll., Bologna, Romagnoli, 1875-1888, I p. XVII; N. CAIX, *Le origini della lingua poetica italiana. Principii di grammatica storica italiana ricavati dallo studio dei manoscritti, con una introduzione sulla formazione degli antichi canzonieri italiani*, Firenze, Le Monnier, 1880, p. 23).

<sup>63</sup> A. PETRUCCI, *Le mani e le scritture del Canzoniere Vaticano*, cit., pp. 28-30. Interamente a questa mano principale si deve la copia della maggior parte del corpus trådito da V (ossia le serie V 1-305 e V 326-934). Delle altre quattordici mani, due andranno ricondotte a scriventi secondari ma in probabile collaborazione con il primo, mentre le rimanenti saranno tutte da ascrivere a degli addizionatori, tanto contemporanei alla raccolta quanto seriori (ivi, pp. 27-28). In merito alla provenienza dei copisti, una deroga alla fiorentinità generale del manoscritto interessa almeno la mano che trascrive alle carte 98r-99r il corpus di Panuccio del Bagno, linguisticamente – e a tratti paleograficamente – pisana (ivi, p. 31).

formale, dividendo i testi in canzoni (fasc. II-XV) e sonetti (fasc. XVIII-XXVI), sia para-autoriale: «il copista prima preparò i quaderni, destinandoli in linea di principio ciascuno ad un autore o ad un gruppo di autori, poi copiò i componimenti, a cominciare dalla rubrica». <sup>64</sup> Ancora una volta, inoltre, come rilevato per L, la *mise en page* varia a seconda della forma metrica: le canzoni, genere *alto*, vengono infatti copiate con una stesura prosastica, mentre per i sonetti, genere *basso*, viene adottato un sistema biversale, disponendo su ogni rigo una coppia di versi separati tra loro da un punto. <sup>65</sup>

Per quanto interessa invece il contenuto, con i suoi novecentonovantanove testi V è in maniera incontestabile il più ricco manoscritto della lirica italiana antica: come ha notato Gianfranco Folena, infatti, l'attuale conoscenza della produzione delle origini risulterebbe sostanzialmente dimezzata in assenza di tale codice. <sup>66</sup> Eppure considerare questo testimone solamente come un eccezionale repertorio lirico vorrebbe dire osservarlo da una prospettiva eccessivamente ristretta; è ormai noto, infatti, sul versante della trasmissione del contenuto, che gran parte dei materiali «utilizzati da Dante per la sua storia e teoria della poesia volgare» si trovassero proprio nella fonte del manoscritto Vaticano: già all'inizio del Trecento, «almeno per la Scuola siciliana e per la tradizione storico-culturale prestilnovistica», il poeta ricorreva infatti proprio al probabile antecedente di V, circostanza che permette oggi di verificare le criticità delle rielaborazioni del canone dantesche rispetto al modello. <sup>67</sup>

L'aspetto di maggior interesse del codice Vaticano, tuttavia, sta di certo nella sua struttura interna; rispetto a quanto rilevato per L, infatti, che rappresenta una raccolta segnatamente guittoniana nella quale l'aretino è stato collocato in apertura in qualità di riconosciuta eccellenza poetica, il disegno progettuale sotteso a V appare del tutto differente, oltre che fortemente innovativo: Borriero, nel descriverlo, ha parlato di

---

<sup>64</sup> R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 3. Rispetto alla partizione prevista, però, occorre segnalare l'assenza di due fascicoli lasciati in bianco (fasc. XVI-XVII), e l'aggiunta successiva di altri due soprannumerari (fasc. XXV-XXVI): cfr. M. PALMA, *Osservazioni sull'aspetto materiale del Canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 43-55, alle pp. 46-49. I fogli sono inoltre numerati e la numerazione risulta continua, quindi successiva alle alterazioni subite dai fascicoli (R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 4).

<sup>65</sup> A. PETRUCCI, *Le mani e le scritture del Canzoniere Vaticano*, cit., p. 28.

<sup>66</sup> G. FOLENA, *Überlieferungsgeschichte*, cit., p. 375. Il che pare un'ulteriore dimostrazione della capacità di salvaguardare i testi connaturata alla forma antologica.

<sup>67</sup> R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 50. Si legga anche: ID., *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., pp. 6-7: «La frequentazione dantesca della sistemazione 'vaticana' sarà sicura per Siciliani e (parte dei) Siculo-toscani, meno per i rimatori fiorentini (e toscani) o immediatamente precedenti, leggibili anche in altre fonti». Che il ms. consultato da Dante sia un antecedente di V, e non un suo generico affine, è suggerito già in G. CONTINI, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani* (Palermo-Catania-Messina, 10-18 dicembre 1950), Palermo, Renna, 1952, pp. 367-95, a p. 386.

«una linea storiografica della lirica delle origini», e in effetti V propone una ponderata esposizione progressiva di testi, che, instaurando un dialogo tra elementi critico-valutativi e un misurato ordinamento storico-culturale, procede linearmente, quantomeno nella sezione delle canzoni, dalla produzione dei Siciliani fino alla «celebrazione della poesia fiorentina coeva». <sup>68</sup> Considerando il notevole progetto storiografico sotteso all'operazione, non pare dunque improprio affermare che V, «monumento letterario e critico alla poesia prestilnovistica», costituisca una vera e propria storia letteraria intesa in senso moderno, dal disegno meditato e rigoroso, pur se inficiata da una prospettiva municipalmente orientata. <sup>69</sup>

Anticipando la distribuzione del contenuto, la sezione delle canzoni dedica quattro fascicoli alla scuola Siciliana, uno ai “siculo-toscani”, due a Guittone, uno a diversi rimatori fiorentini, tre a Chiaro Davanzati e uno a Monte Andrea; in quella dei sonetti, meno strutturata dal punto di vista storiografico, un fascicolo doveva forse essere riservato ai siciliani, un altro è dedicato a Guittone, uno ai rimatori toscani, uno ancora a Chiaro Davanzati e i restanti nuovamente ai “siculo-toscani”, con particolare interesse per le tenzoni. Ma si consideri che a una lettura orizzontale, dal primo all'ultimo autore secondo un ordine cronologico e geografico, se ne accompagna in V anche una verticale, interna, cioè, a ogni singolo fascicolo, che determina una gerarchia in quella che rappresenta l'unità codicologica e letteraria di riferimento. Così se nei suoi primi fascicoli il codice trasmette le liriche dei poeti della scuola Siciliana, particolarmente rilevanti andranno considerati i testi e gli autori posti in posizione proemiale. <sup>70</sup> Il fasc.

---

<sup>68</sup> G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 208.

<sup>69</sup> Che si tratti di un disegno particolarmente meditato, lo testimonia per esempio il fatto che gli spazi bianchi presenti alla fine di ogni fascicolo siano saturati quasi esclusivamente da componimenti anonimi, così che l'ordinamento non ne risulti compromesso (sui componimenti anonimi nei canzonieri italiani delle origini, cfr. R. ANTONELLI, *La tradizione manoscritta e la formazione del canone*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. COLUCCIA-R. GUALDO, Galatina, Congedo, 1999, pp. 7-28, alle pp. 15-28). Un indice di modernità è invece fornito dalla presenza, nel primo fascicolo del manoscritto, di un indice progressivo della materia testuale contenuta nel codice. Questo, copiato dalla stessa mano che ha trascritto la maggior parte del codice (e quindi previsto dal progetto originale), è stato recentemente indagato da Antonelli in merito al rapporto intrattenuto con il contenuto del manoscritto: R. ANTONELLI, *Il Vat. Lat. 3793 e il suo copista. Studiare i descritti: prime riflessioni*, in «Studi romanzi», X 2014, pp. 1-14; ID., *Il cod. Vat. Lat. 3793 e il suo copista*, 2, in «Studi romanzi», XII 2016, pp. 207-29.

<sup>70</sup> Ma vale forse la pena di riflettere anche sull'effettivo *status* degli autori posti in chiusura di fascicolo: se Borriero ha infatti ritenuto che l'inizio dell'unità fascicolare rappresentasse «il luogo forte, di esibizione di un canone», mentre alla fine toccassero i «*marginalia*» (vd. *supra*), è pur rilevabile che tutt'altro che *marginalia* appaiono nell'ambito della produzione fridericiana il «giudicio Guido delle Colonne di Mesina», «messer lo re Giovanni» e lo stesso «imperadore federigo», i quali sono collocati rispettivamente in chiusura del secondo fascicolo (i primi due) e del terzo (l'ultimo). Pur considerando il limite fattuale dell'inconciliabilità della prospettiva contemporanea con quella di allora, che potrebbe falsare l'odierna percezione della canonicità di un determinato autore (come nel caso di Guido delle Colonne, la cui

II, per esempio, concordemente con quanto esibito da P e da L nelle proprie sezioni “siciliane”, è aperto dall’autore certamente più canonico tra i fridericiani, ossia Giacomo da Lentini, del quale viene proposta la canzone *Madonna, dir vo voglio*, particolarmente significativa in quanto ponte con la tradizione provenzale.<sup>71</sup> Analogamente, in maniera coerente con questo disegno trasversale, l’apertura del fascicolo successivo (fasc. III) è affidata a Rinaldo d’Aquino, «vero e proprio secondo caposcuola», la cui canzone d’apertura *Venuto m’è in talento* presenta evidenti legami metrico-formali con quella del Notaro del fascicolo precedente, generando così una continuità codicologica testuale e letteraria.<sup>72</sup>

A stagiarsi su tutti gli altri componimenti, collocandosi in apertura del fascicolo successivo, è invece il *Contrasto* di Cielo d’Alcamo, uno dei poeti giuialleschi siciliani più rappresentativi, cui seguono le rime di Giacomino Pugliese, noto per il carattere

---

attuale considerazione pare da ricondurre almeno in parte alla menzione dantesca in DANTE, *De vulgari eloquentia*, II, VI, 5), desta tuttavia stupore la collocazione tanto periferica, in un’ottica di decrescimento del valore poetico lungo il fascicolo come quella accennata da Borriero, di figure quantomeno politicamente rilevanti quali appunto un re, un imperatore (soprattutto se confrontata con il più tardo ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 305, nel quale sono «lo ’mperadore federigho» e «Re Enzo», per ragioni di rango sociale, ad aprire la pur marginale sequenza dei Siciliani, precedendo persino il «Notaro Giachomo da Lentino»: G. BORRIERO, *Sull’antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., pp. 210-11; d’altronde la stretta identificazione del movimento poetico con il nucleo politico era uno dei tratti caratteristici della scuola Siciliana: cfr. F. BRUGNOLO, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, 14. voll., Roma, Salerno editrice, 1995-2004, I (1995) pp. 265-337, in partic. pp. 265-67). Né sembra del tutto convincente l’ipotesi di una struttura fascicolare orizzontale che racchiuda al proprio interno un’intera esperienza poetica collocandola tra due poli significativi: pur se autorizzata dal fasc. VI (cfr. *infra*), aperto da Guinizzelli e chiuso da Bonagiunta, tale dialettica non appare infatti sistematica nelle altre unità fascicolari. L’ipotesi più probabile per la distribuzione fascicolare resta dunque quella di una strutturazione gerarchica di stampo prettamente poetico, per la quale una marginalità imperiale potrebbe risultare ammissibile con meno stupore.

<sup>71</sup> Essa è infatti diretta traduzione di *A vos, midontz, voill retrair’en cantan* di Folquet de Marselha, che era considerato dai poeti italiani duecenteschi un «vero e proprio auctor» (R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 10).

<sup>72</sup> Citazione da R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 11. Tra i due fascicoli che aprono V, poi, forse è evidenziabile anche un tratto di discontinuità geografica (o poetica): il fasc. II, infatti, reca al suo interno, a partire dal caposcuola, quasi tutti poeti attivi in area messinese (si cita dalle rubriche): «Notaro Giacomo», «Rugieri d’Amici», «Tomaso di Sasso di Mesina», «Giudicé Guido dele Colonne di Misina», «Messer lo re Giovanni», «Messer Odo dele Colonne di Mesina». Nel fasc. III, invece, sembra promosso un canone esteso anche ai poeti provenienti dal resto della Sicilia o continentali: «Messer Rinaldo d’Aquino», «Notaio Arigo Testa da Lentino», «Paganino da Serezano», «Piero dele Vingne», «Sser Istefano di Prontonotaio di Mesina», «Messer Jacopo Mostacci», «Rugierone di Palermo», «Imperadore Federigo». Di un «nucleo centrale della Scuola, gravitante intorno alla città di Messina» si parla d’altronde anche in C. DI GIROLAMO, *Introduzione*, in *I poeti della scuola siciliana*, a cura di R. ANTONELLI-C. DE GIROLAMO-R. COLUCCIA, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, II p. XL.

talvolta popolareggiante dei suoi componimenti, e un *devinalb* di Ruggieri Apugliese.<sup>73</sup> Rispetto ai fascicoli precedenti, dunque, si è in presenza di testi stilisticamente “meno elevati”, per i quali Antonelli ha avanzato la definizione di «mediani», ossia dal carattere tanto «comico» quanto «oggettivo».<sup>74</sup> Secondo lo stesso, inoltre, accanto alla già ravvisata cesura stilistica esibita dalla materia del quarto fascicolo rispetto a quella dei due precedenti,<sup>75</sup> ne andrebbe rilevata anche una seconda: il fasc. IV, infatti, parrebbe «rappresentare uno spartiacque [...] fra circolo propriamente federiciano e poeti aulici che promossero concretamente, in prima persona, a vario livello cronologico, [...] il radicamento della poesia di Corte in Italia centro-settentrionale».<sup>76</sup> Costituirebbe, vale a dire, un luogo codicologico deputato a racchiudere la lirica siciliana delle origini entro i propri confini ultimi, oltre i quali verrebbero invece registrati gli esiti successivi della poesia della Magna Curia. E l'ipotesi pare tenere: il fascicolo seguente, aperto da un rimatore dal notevole status socio-culturale come Mazzeo di Ricco, mostra infatti un passaggio sia a una fase cronologica successiva, includendo la poesia della generazione tardiva della lirica siciliana (re Enzo, lo stesso Mazzeo), sia a un'area geografica differente, illustrando gli esiti del traghettamento delle istanze poetiche della scuola Siciliana nell'Italia centro-settentrionale (Percivalle Doria, Compagnetto da Prato, Neri de' Visdomini).<sup>77</sup>

Con il fasc. VI, poi, l'attenzione del copista si sposta definitivamente altrove (e in maniera molto più articolata che in precedenza, stando ancora ad Antonelli).<sup>78</sup> Partendo dai poeti di provenienza emiliana (Guido Guinizzelli, ser Nascimbene di Bologna, Tomaso di Faenza), terra nella quale morì – prigioniero – il figlio di Federico II,

<sup>73</sup> Caso unico per un testo collocato in apertura di fascicolo, il *Contrasto* si presenta in V senza alcuna indicazione del proprio autore (sulla sua attribuzione e su una copia di V, cfr. C. BOLOGNA, *La copia colocciana del Canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, cit., IV pp. 105-43, in partic. alle pp. 130-37). In virtù di questa “anomalia”, Furio Brugnolo ha interpretato l'anonimo componimento come «un importante *bors d'oeuvre*» dal valore introduttivo, riservando lo statuto di «autore rappresentativo» del fascicolo, in terza fila dopo Giacomo da Lentini e Rinaldo d'Aquino, a Giacomino Pugliese (F. BRUGNOLO, *La scuola poetica siciliana*, cit., p. 287 e n. 49).

<sup>74</sup> R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 11.

<sup>75</sup> Una «struttura stilistica a *climax* discendente con il passaggio dalla *gravitas* dei componimenti contenuti nei quaderni II-III [...] allo stile comico-popolareggiante del quaderno IV» (G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 210).

<sup>76</sup> R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 11.

<sup>77</sup> Su Mazzeo di Ricco, corrispondente di Guittone e membro di una famiglia attiva nell'ambito giuridico messinese si veda il recente F. LATELLA, s.v. *Mazzeo di Ricco*, in DBI, 72 2008.

<sup>78</sup> R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 12: «L'antologia vaticana, mentre conferma l'eccezionale valore unitario attribuito dai duecentisti all'esperienza della Magna Curia, dispone in modo molto più articolato le presenze non siciliane, su un piano temporale (sincronie e parziali sovrapposizioni, per noi a volte oscurate dalla prassi critica e scolastica) e geografico (concorso, concorrenza e frazionamento nei Comuni dell'Italia centrale)».

il fascicolo attraversa la penisola fino alla Toscana e, in particolare, a quei centri che anticiparono l'egemonia fiorentina, ossia Pisa (Tiberto Galliziani, Galletto, Lunardo del Guallacca, Berto Mettifuoco e Ciolo de la Barba), Siena (Folcachieri, Bartolomeo Mocati e Caccia) e Lucca (Bonagiunta). Ad occupare significativamente la posizione d'apertura del primo fascicolo dopo i Siciliani è il bolognese Guido Guinizzelli, dato che sembrerebbe mostrare la sua valenza tanto se rapportato agli altri codici, nei quali l'esperienza poetica del «primo Guido» veniva ritenuta senza dubbio culturalmente subordinata a quella di Guittone, quanto nel contesto propriamente fascicolare, con Guinizzelli in apertura della stessa unità codicologica chiusa da Bonagiunta<sup>79</sup> (a esplicitare, con meccanismo noto alla forma antologica, la percezione di un primato poetico).

Nonostante la bontà riconosciuta al bolognese, però, ritenere che la prospettiva storico-letteraria del codice Vaticano ridimensioni in qualche modo lo status altrove quasi egemone di Guittone, pare un errore: Guinizzelli, infatti, pur precedendo nella disposizione di V l'aretino, apre un fascicolo miscelaneo e di fatto coabitato proprio con Bonagiunta e con autori dal peso specifico minore; Guittone, invece, inaugura il primo nucleo autoriale di V occupando per intero, in gran parte con la sua produzione preconversione, i fasc. VII-VIII.<sup>80</sup> Tale circostanza, se confrontata con quanto proposto nei fascicoli immediatamente successivi, ossia una selezione miscelanea di rimatori fiorentini al fasc. IX e due nuclei fortemente autoriali ai fasc. X-XIII (Chiario Davanzati, Monte Andrea), sembra rivelare una ripetuta dialettica fascicolare interna che procede per progressiva specificità, presentando prima un panorama storico-letterario attraverso le sue differenti manifestazioni poetiche (a loro volta ordinate secondo una soppesata *ratio* critico-estetica), e riservando poi uno spazio autonomo agli autori

---

<sup>79</sup> Ancora una volta, tuttavia, non convince l'ipotesi di Borriero che attribuisce alla coda dei fascicoli i cosiddetti *marginalia* (cfr. *supra*, § 3.4.3 n. 70): Bonagiunta, infatti, che chiude il fasc. VI, difficilmente può essere considerato un *minore*, tanto più che i suoi componimenti traditi da V sono circa il doppio di quelli dello stesso Guinizzelli (attenendosi qui a dati meramente quantitativi e esulando dalla citazione in Purg. XXIV 52-54, che potrebbe riferirsi ad un canone, quello dantesco, differente da quello del copista del ms. Vaticano).

<sup>80</sup> O anche il secondo nucleo autoriale, se come tale si vuole considerare la serie di sedici canzoni di Giacomo da Lentini progettata in apertura di V (progettata perché sei di queste sono andate perdute e sono desumibili esclusivamente dall'indice). Per quanto riguarda la produzione laica di Guittone, occorre tener presente che in V «non c'è praticamente posto per la poesia religiosa» (R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 19) e le cinque canzoni di Frate Guittone (V 161-165), rappresentano in sostanza l'unica eccezione, fatti salvi i testi morali dello stesso aretino, alla pressoché costante tematica erotico-amorosa della silloge.

più significativi del contesto in precedenza illustrato;<sup>81</sup> il che, per certi versi, legittima l'interpretazione che vuole Monte Andrea concludere «il piano dell'ordinatore».<sup>82</sup>

Nella lettura proposta, se si accetta l'ipotesi, la posizione proemiale di Guinizzelli potrebbe quindi restituire tanto l'immagine di un Guido *primum sub Guittone*, quella di un poeta, cioè, considerato il più valido dopo Guittone all'interno di una generazione post-siciliana intesa molto inclusivamente, quanto quella di un Guinizzelli *primum ante Guittone*: quella, ovvero, di poeta più significativo della prima fase post-siciliana, da considerare precedente alla svolta guittonica.<sup>83</sup> Malgrado il dubbio ermeneutico non

---

<sup>81</sup> Secondo tale schema, cioè, nel fasc. VI verrebbe documentato il quadro generale della situazione letteraria postlentiniana, racchiusa in maniera significativa tra l'esperienza poetica di Guido Guinizzelli, da considerarne la manifestazione più alta in quanto collocato in posizione proemiale del fascicolo, e quella altrettanto rilevante di Bonagiunta Orbicciani, la cui prova di valore sarebbe affidata invece alla quantità testuale; nei fasc. VII-VIII, da contraltare specifico a tale panorama, verrebbe poi isolato codicologicamente l'autore più rappresentativo di quel contesto storico-letterario: per l'appunto Guittone, capace di recepire la poesia siciliana e traghettarla, attraverso il *trobar clus*, verso nuove espressioni liriche. Lo schema è analogamente applicabile nei fascicoli successivi: il fasc. IX disegnerebbe un quadro generale della poesia postguittonica a Firenze (da Carnino Ghiberti a mastro Francesco, attraverso Pietro Morovelli, Brunetto Latini, Bondie Dietaiuti ed altri), e nei fascicoli X-XII ne verrebbero esibiti i massimi esponenti, Chiaro Davanzati e Monte Andrea, che, rappresentando «il fine ultimo cui tende l'intera antologia» (R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 13), risultano dominanti a livello codicologico. L'ipotesi non è estensibile alle partizioni successive: la sezione delle canzoni si chiude infatti con due fascicoli (fasc. XIV-XV) che, riprendendo autori già antologizzati senza alcun *ordo né ratio*, appaiono eterogenei rispetto al disegno originario. Non lontana da una ricostruzione di questo tipo, pur se estranea alla riflessione fascicolare, una chiosa di Antonelli: «Il Vaticano accetta l'articolazione postsiciliana, limitandosi a registrare la varietà municipale e tematica e contrapponendovi quasi sfacciatamente l'*opera omnia* dei propri campioni di categoria» (ivi., p. 18).

<sup>82</sup> Ivi, p. 14. Un addizionario più tardo, ma ancora agli inizi del Trecento, copiò poi una serie di rime anonime tra i fasc. XIV-XV (dalla lezione tanto buona da averne sospettato l'autografia), e soprattutto la canzone dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore*, circostanza che gli è valsa la continiana etichetta di «Amico di Dante» (G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., p. 693).

<sup>83</sup> Per certi versi, pare possibile evidenziare una sostanziale bipartizione della sezione delle canzoni di V: da un lato il passato letterario «remoto» della lirica siciliana, già notevolmente organizzato e storicizzato e considerato «principio di una storia *oggettiva*» (G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 210), dall'altro quello più «prossimo» della generazione siculo-toscana e fiorentina, la cui sistemazione geo-letteraria risultava al tempo della composizione di V ancora *in fieri*. A tale lettura ben si accorderebbe, sembra, la dinamica di interazione fascicolare proposta: i fasc. I-V, infatti, (ri)propongono una lettura già canonica della lirica siciliana, secondo una organizzazione che dispone coerentemente i testi tenendo in debito conto le differenti prospettive cronologiche, stilistiche e geografiche; i fasc. VI-XIII, invece, riflettono sostanzialmente la visione storico-letteraria del compilatore di V, che è però soltanto una delle possibili linee interpretative della situazione letteraria postlentiniana (come si evince dal raffronto con L e P) e non un dato acquisito, quale invece era la sistemazione siciliana. In tale ottica, dunque, la dialettica fascicolare interna supposta (presente solo nella seconda parte), e la conseguente emersione (codicologica e letteraria) dei «grandi autori» dai vari contesti, potrebbero aver rappresentato una particolare strategia compositiva volta a sostanziare, attraverso l'evidenza, la tesi che informa l'intera raccolta: il primato poetico fiorentino contemporaneo.



paia risolvibile in questa sede, sembra tuttavia opportuno rilevare come questo nasca da una circostanza, l'alternanza di fascicoli miscellanei e autoriali, difficilmente trascurabile in un organismo rigoroso come V, per la quale una spiegazione andrà trovata forse proprio in una lettura del codice non più come somma di unità fascicolari ma come macrotesto.<sup>84</sup>

La sezione di V dedicata ai sonetti appare meno definita, con sporadiche tracce del disegno storiografico presente nella sezione delle canzoni e con diverse asimmetrie. Pur iniziando con i testi siciliani del Notaro, infatti, tra cui figurano i primi sonetti databili (1242) della letteratura italiana, il fasc. XVIII, il primo della seconda partizione metrica, si presenta già miscelaneo, con numerose tenzoni e testi prevalentemente dei siculo-toscani.<sup>85</sup> La continuità con la prima parte del codice, a dire il vero, non è totalmente assente: il fasc. XIX è ancora dedicato a Guittone, il XX ai rimatori toscani (con la presenza in apertura di Maestro Torrigiano, autore all'epoca significativo, e in chiusura di Monte Andrea), e il XXI a Chiaro Davanzati, secondo una linea storiografica in buona parte assimilabile a quella tracciata in precedenza. Oltre questa soglia, tuttavia, i fascicoli sono occupati interamente, salvo casi rari, da nomi già attestati in entrambe le sezioni del codice, i quali riappaiono qui impegnati in tenzoni di ambiente toscano-municipale (fasc. XXII-XXV).<sup>86</sup> Il *focus* di V, cioè, cambia radicalmente: da un ampio disegno, la realizzazione codicologica di un «piano storiografico preciso»,<sup>87</sup> si passa, nell'ultima parte del manoscritto, alla fenomenologia particolare, un *excursus* sulle possibilità dialogiche della tenzone.

Per quel che interessa gli autori tràditi, i giudizi sottesamente espressi nella prima parte del Vaticano sono infine confermati: Giacomo da Lentini apre anche la sezione dei sonetti,<sup>88</sup> Guittone e Chiaro Davanzati sono ciascuno «titolari» di un fascicolo, e Monte Andrea occupa diverse sezioni di varia estensione. La novità, da questo punto di vista, è quindi quella di Rustico Filippi, cui sono predisposte una sequenza di quarantasette sonetti nel fasc. XXIV e una minore in quello successivo. Certo la quantità

---

<sup>84</sup> «La 'lettura continua' dell'*antologia* deve tenere in considerazione la struttura dell'impianto per cui ogni fascicolo costituisce una sezione autonoma ma correlata con le altre, sorta di capitolo che ha un principio e una fine» (G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 216).

<sup>85</sup> «Sembra (ma il limite si potrebbe spostare anche più oltre) che il tentativo di ordinare il quaderno secondo un progetto organico si possa considerare concluso con la serie dedicata a Giacomo da Lentini» (R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 15).

<sup>86</sup> Ancora alla medesima mano seriore, il cosiddetto «Amico di Dante» (cfr. *supra*, 3.4.3., n. 82), sono poi da ricondurre tutti i sonetti del fasc. XXVI, interamente anonimi o adespoti (cfr. A. PETRUCCI, *Le mani e le scritture del Canzoniere Vaticano*, cit., pp. 31-32).

<sup>87</sup> R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 47.

<sup>88</sup> Oltre alla sezione, Giacomo da Lentini apre anche la tradizione dei sonetti: R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico*, cit., p. 15; ID., «L'invenzione» del sonetto, cit.; F. MAGRO-A. SOLDANI, *Il sonetto italiano. Dalle origini ad oggi*, Roma, Carocci, 2017, in partic. il cap. 2: *Le origini*.

non necessariamente suppone un giudizio di valore positivo, ma in un meccanismo come quello antologico, che fa dei rapporti interni un proprio punto di forza, considerando anche che serie così ponderose si rilevano in V solamente per gli autori sopracitati, la preminenza materiale di Rustico Filippi andrà di fatto interpretata come un dato rilevante, esprimendo essa probabilmente la ratificazione di un modello confinato tanto entro la forma metrica del sonetto quanto all'interno di una realtà locale.<sup>89</sup>

In conclusione, alla luce di quanto visto anche per P ed L, si possono riproporre alcune considerazioni finali di Antonelli, condividendone tanto lo specifico giudizio su V, prodotto “editoriale” che riflette l'egemonia culturale dell'ambiente fiorentino, talmente consapevole della centralità della propria municipalità da porla come punto d'arrivo di una sistemazione sovralocale, quanto i rilievi sulla cifra del rapporto tra i tre grandi canzonieri delle origini, ognuno espressione di una “lotta” personale, poetica e cittadina portata avanti per affermare la propria identità (e supremazia) politica e culturale:

V dimostra, anzi ostenta, una consapevole centralità municipale, diversa e competitiva rispetto a quella degli altri centri toscani, prodotto dell'egemonia politica e culturale fiorentina, e capace, al contrario degli altri, di inserire i testi in una sorta di storia geo-letteraria dotata di una forza apparentemente extramunicipale, “oggettiva”. Non riesce però a nascondere completamente che con i tre grandi canzonieri, prodotti a distanza di pochi anni l'uno dall'altro [...] siamo però, e piuttosto, dinanzi all'espressione di un policentrismo conflittuale che nelle antologie trova una sua rappresentazione materiale [...]. Occorrerà piuttosto interpretare tutte e tre le antologie come il tentativo, colto in essere, quasi in presa diretta, di vari tentativi di affermazione egemonica cittadina, avanzata attraverso gruppi intellettuali e singoli poeti che nel conflitto agiscono portando certo anche le loro personali ragioni e i propri personali strumenti, a cominciare da quello, già agostiniano, di tradizione, ma non in possesso ancora di una teoria generale del nuovo ceto intellettuale.<sup>90</sup>

#### 3.4.4. Oltre il fascicolo: ms. Chig. L VIII 305

Il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 305 (la cui unanime siglatura oscilla ancora tra K e Ch, ma qui si preferirà la seconda), pur non

---

<sup>89</sup> Come ha rilevato Avalle, d'altronde, in V «compaiono per la prima volta – sia pur sempre nel quadro della produzione prestilnovistica – testi di tipo parodistico e genericamente “popolare”, ridicola di vario genere, *carmina in vituperium* (o *improperium*), e così via, che, mescolati alle solenni canzoni della tradizione siciliana e guittoniana, danno un'idea della irriverente disponibilità e apertura verso il nuovo, proprio della civiltà fiorentina sullo scorcio del XIII secolo» (D'A. S. AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere*, cit., p. 381).

<sup>90</sup> R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., pp. 51-52.

rientrando a pieno titolo nella categoria di “canzonieri delle origini” per via della sua compilazione più tarda, mostra delle peculiarità di assoluto rilievo, tanto sul versante codicologico quanto su quello storico-letterario; su tutte, quella di presentarsi «esplicitamente, non solo nella nostra prospettiva *a posteriori*, come *la grande antologia dello Stil nuovo*, una sorta di ideale continuazione e aggiornamento fiorentino del Vaticano 3793».<sup>91</sup>

Anche in questo caso la datazione del manoscritto non è postulabile che su basi paleografiche: la mano principale del codice, che è «responsabile, oltre che della copia di quasi tutti i testi, anche della scrittura delle rubriche, delle note-guida per la rubricazione, delle lettere-guida e dei segni per la paragrafazione»,<sup>92</sup> utilizza infatti una minuscola cancelleresca libraria riconducibile alla metà del XIV secolo (probabilmente intorno agli anni Quaranta), il cui alto rigore formale ha fatto pensare a uno «scrittore professionista», tutt’oggi non identificato.<sup>93</sup> Su analoghe fondamenta, inoltre, e sulla scorta di indagini linguistiche, il codice è stato considerato il «prodotto di una buona bottega fiorentina».<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 53. Il dibattito critico sullo statuto storico-letterario del Dolce stil novo è sempre stato piuttosto mosso e articolato, come dimostrano le conclusioni diametralmente opposte alle quali arrivarono, pressoché contemporaneamente, Mario Marti e Guido Favati – il primo definendo lo Stil novo un nodo critico e decisivo della storia letteraria italiana, l’altro negandone l’esistenza (M. MARTI, *Storia dello Stil Nuovo*, 2 voll., Lecce, Milella, 1973; G. FAVATI, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975). Come ha sintetizzato recentemente Donato Pirovano, tuttavia, «nonostante il perdurare nella critica letteraria contemporanea di posizioni opposte, resta il dato, ineludibile, che negli ultimi anni del secolo si reagì nettamente, con un forte richiamo all’ordine, alla stagione poetica multiforme, sperimentale, dialogica, eterodossa che caratterizza la lirica del pieno e tardo ’200, dopo gli esordi più compatti della “scuola siciliana”. [...] Pertanto [...] direi che si possa ancora parlare di Dolce stil novo, tanto più che la tradizione manoscritta conferma la novità di questa poesia, che resta quasi totalmente esclusa dai tre grandi canzonieri antichi» (D. PIROVANO, *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno editrice, 2012, pp. XXXIII-XXXIV).

<sup>92</sup> D. PIROVANO, *Il manoscritto Chigiano L. VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana e la Vita nuova*, in «Carte romanze», 3 2015, pp. 157-221, a p. 160. Oltre alla mano principale, il codice ne presenta altre tre, tutti addizionatori: la prima, ricondotta a Coluccio Salutati, trascrive la canzone *La dolce vista e ’l bel guardo soave* di Cino da Pistoia intorno «alla seconda metà dell’ottavo decennio del Trecento o primissimi anni ’90»; le altre due, di poco precedenti e collocabili tra 1359 e 1373, aggiungono invece alcuni testi petrarcheschi in coda al manoscritto (M. SIGNORINI, *Il Canzoniere Chigiano L. VIII. 305: scrittura e storia*, in *Segni per Armando Petrucci*, a cura di L. MIGLIO-P. SUPINO MARTINI, Roma, Bagatto, 2002, pp. 222-42, a p. 233; G. BORRIERO, *Biblioteca Apostolica Vaticana Ch (Chig. L. VIII 305)*, in «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi*, III. *Canzonieri italiani*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, p. 136).

<sup>93</sup> M. SIGNORINI, *Il Canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, cit., p. 224. Se al copista principale possa corrispondere l’ideatore o l’ordinatore della raccolta, analogamente a quanto supposto per la mano responsabile della massima parte di V, è un dato ancora non sufficientemente indagato.

<sup>94</sup> D. PIROVANO, *Il manoscritto Chigiano L. VIII 305*, cit., p. 160; G. BORRIERO, *Chig. L. VIII 305*, cit., pp. 129-99. La tesi riprende quella di Ernesto Monaci, curatore della prima edizione diplomatica del

Dal punto di vista strutturale il ms. è composto da sedici fascicoli.<sup>95</sup> Rispetto a quanto visto in P, L e V, tuttavia, questi non risultano preordinati: i testi ivi presenti, cioè, sono copiati in «trascrizione continua», superando pertanto l'autonomia codicologica dell'unità fascicolare che aveva fortemente caratterizzato e orientato l'ordinamento e la struttura dei primi canzonieri della lirica italiana. E non si tratta dell'unico tratto innovativo di Ch, anzi: esso rimodula infatti la canonica gerarchia dei generi adattandola «alla nuova centralità della ballata, equiparata alle canzoni *vs* i sonetti»,<sup>96</sup> e pur tripartendo (o bipartendo, se s'intende oppositivamente la coppia canzoni-ballate rispetto ai sonetti) la materia testuale su base metrico-formale, così come accade in P e, almeno apparentemente, in L, non destina a ciascun genere metrico una sezione compatta, bensì articola il *corpus* in «tre *micro* antologie distinte», ovvero tre cicli di sezioni di canzoni e ballate e sezioni di sonetti che si alternano ripetutamente.<sup>97</sup> Tale combinazione di fattori, come ben esemplifica il primo eterogeneo gruppo di componimenti cavalcantiani costituito da «ballate, canzoni, stanze di canzoni e addirittura da un sonetto», genera un cambio di angolazione notevole poiché «consente al compilatore di privilegiare un percorso autoriale» rispetto a quello canonico fondato sul metro, con conseguenze tutt'oggi ravvisabili nella struttura a prospettiva prevalentemente autore-centrica delle antologie poetiche contemporanee.<sup>98</sup>

Per quel che interessa il contenuto, come si è anticipato in precedenza, Ch rappresenta «il più significativo testimone del canone stilnovistico», e questo tanto sotto l'aspetto repertoriale quanto sul versante eminentemente letterario.<sup>99</sup> Nel primo caso,

---

codice (E. MONACI-E. MOLTENI, *Il canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, Bologna, Fava e Garagnani, 1877, p. 5). Ancora inediti, al momento di questa stesura, i risultati dello spoglio linguistico condotto dalla dottoressa Giulia De Dominicis nella sua tesi di dottorato: G. DE DOMINICIS, *Il manoscritto Chigiano L. VIII 305 della letteratura delle Origini: edizione e studio*, Università per Stranieri di Siena, a.a. 2014-2015 (alcune anticipazioni in D. PIROVANO, *Il manoscritto Chigiano L. VIII 305*, cit., *passim*; G. FROSINI, *Antologie guittoniane*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 55-80, *passim*).

<sup>95</sup> Rispettivamente dodici quaderni (I-III, VI-X, XII-XV), due duerni (IV e XI), un terno (V) e un sesterno (XVI). Ma questa struttura, come ha dimostrato Borriero, risente in realtà dello spostamento del bifolio centrale del fasc. XI al fasc. XVI, e andrà dunque considerata come originariamente costituita da quattordici quaderni, un duerno e un terno (G. BORRIERO, *Nuovi accertamenti sulla struttura fascicolare del canzoniere Vaticano Chigiano L. VIII. 305*, in «Critica del testo», 1 1998, pp. 723-50).

<sup>96</sup> R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 53.

<sup>97</sup> G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 219. I componimenti sono disposti secondo il seguente schema metrico: canzoni e ballate con attestazione sporadica di sonetti (cc. 1r-55r); sonetti ed un mottetto (cc. 56r-63r); canzoni e ballate ed un discordo (cc. 63r-70r); sonetti (cc. 70r-78r); canzoni e ballate (cc. 78r-84r); sonetti e la canzone petrarchesca (cc. 84r-121r).

<sup>98</sup> Ivi, p. 204. Un altro esempio è «la sezione di canzoni+ballate di Cino da Pistoia (nn. 42-56, cc. 39v-45r)» che si colloca, oltrepassando la cesura fascicolare, «a cavallo tra i fascicoli VI e VII» (ibidem).

<sup>99</sup> La citazione è in R. GUALDO, *I sonetti anonimi del Chigiano: questioni di collocazione e di cronologia*, in *Dai siciliani ai siculo-toscani*, cit., pp. 121-53, a p. 121.

infatti, considerata l'assenza pressoché totale in V dei poeti stilnovisti – forse perché ritenuti all'epoca «solo un'avanguardia», quando non addirittura «un gruppo non solo culturalmente ma anche politicamente diverso e ostile» –, è nel manoscritto chigiano che molti di essi trovano il proprio principale e fondamentale veicolo codicologico.<sup>100</sup> Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, tra Ch e la produzione stilnovista pare manifestarsi un legame ben più stringente di quello che vincola un supporto materiale al proprio *corpus*: nel *De vulgari eloquentia*, non a caso definito da Mengaldo «la coscienza critica dello Stilnovo»,<sup>101</sup> il poeta scrisse infatti (I XIII 4): «Sed quanquam fere omnes Tusci in suo turpiloquio sint obtusi, nonnullos vulgaris excellentiam cognovisse sentimus, scilicet Guidonem, Lupum et unum alium, Florentinos, et Cynum Pistoriensem, quem nunc indigne postponimus, non indigne coacti».<sup>102</sup> Il passo è sostanzialmente un breve elenco di eccezioni: di autori capaci, cioè, nella visione di Dante, di emergere dal generale «turpiloquio» per poetare eccellentemente in volgare toscano; nell'ordine, si trattava tra i fiorentini di 'Guido', 'Lupo' (pur con numerosi dubbi circa la sua identità)<sup>103</sup> e 'un altro', ovvero Dante medesimo, e tra i non-fiorentini di 'Cino da Pistoia', relegato lievemente più a margine forse proprio per la sua differente provenienza («indigne postponimus, non indigne coacti»). Come evidenziato da Berisso, tale considerazione venne recepita «dalla tradizione manoscritta come un vero e proprio canone»:

---

<sup>100</sup> Citazioni da R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 53. Sul valore di Ch quale testimone unico per molti dei componimenti da esso traditi, cfr. D. PIROVANO, *Poeti del Dolce stil novo*, cit., pp. XXXIII-XXXIV.

<sup>101</sup> Si legga il passo in questione in P.V. MENGALDO, *Introduzione*, in DANTE, *Opere minori*, 2 voll., a cura di P.V. MENGALDO et al., Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, II p. 15: «nel *De vulgari* costituzione di un canone, ricostruzione storiografica e atteggiamento critico “militante” si implicano a vicenda. Anche da questo punto di vista il trattato dantesco è veramente la coscienza critica dello Stilnovo».

<sup>102</sup> «Ma anche se quasi tutti i Toscani restano ciechi e sordi entro il loro turpiloquio, sono tuttavia convinto che alcuni di loro hanno conosciuto l'eccellenza del volgare, come Guido, Lupo e un altro, tutti Fiorentini, e Cino da Pistoia, che metto qui ingiustamente per ultimo, costretto come sono da una non ingiusta ragione' (trad. da *Nuova edizione commentata delle opere di Dante* (NECOD), III. *De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI con la collaborazione di L. FORMISANO-F. MONTUORI, Roma, Salerno editrice, 2012, pp. 97-98).

<sup>103</sup> Tutte le edizioni del trattato precedenti a quella NECOD riportavano la lezione «Lapum», dato che messo a sistema con l'incipit canonicamente proposto del sonetto dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, restituisce la pacifica e a lungo incontestata identificazione di tale rimatore in Lapo Gianni (il cui principale testimone manoscritto è proprio Ch). Per una storia panoramica della dibattuta questione, cfr. G. GORNI, *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-124; L. PAGNOTTA, *Un altro "amico di Dante". Per una rilettura delle rime di Lupo degli Uberti*, in *Studi di Filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 365-90; G. GORNI, *Dante: storia di un visionario*, Bari, Laterza, 2009, pp. 205-15, 218.

Va aggiunto che l'elenco dantesco del *De vulgari eloquentia*, da interpretare evidentemente nel contesto di quel preciso paragrafo in cui si discute di usi pedestri e sublimi dei dialetti toscani, fu percepito dalla tradizione manoscritta come un vero e proprio canone. Si può dire perciò che se lo Stilnovo è un parto di Dante, l'*invenzione* dello stilnovismo spetta in un certo senso agli organizzatori e copisti di quei codici.<sup>104</sup>

Secondo lo studioso, cioè, fu proprio per via codicologica, attraverso la disposizione compatta e ordinata di vari poeti riuniti e accomunati, che il «dolce stil novo» udito da Bonagiunta venne traslato in una sorta di proposta poetica corale. In questa prospettiva, il posto più rilevante spetta certamente al codice chigiano, che esaltando «il ruolo degli *auctores*» cosiddetti stilnovisti, ha generato «la tradizione del nuovo stile, la sua ricezione, persino la sua riduzione a grammatica».<sup>105</sup> D'altro canto nella prima parte di Ch (fasc. I-IV), l'unica per la quale sembra manifestarsi una certa «corrispondenza tra unità fascicolare e sezioni», appare immediatamente ravvisabile una «riproposizione dei dettami danteschi» (che ne è in concreto il paradigma storico).<sup>106</sup> Dopo l'apertura riservata a Guinizzelli, «padre» della nuova lirica amorosa per diretta legittimazione dantesca, seguono infatti proprio Cavalcanti, lo stesso Dante e Cino, nel medesimo ordine di comparsa attestato nel *De vulgari eloquentia*.<sup>107</sup> Sembra dunque del

---

<sup>104</sup> *Poesie dello Stilnovo*, a cura di M. BERISSO, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 44-45.

<sup>105</sup> La prima citazione è da R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 54; la seconda da *Poesie dello Stilnovo*, a cura di M. BERISSO, cit., p. 46.

<sup>106</sup> Citazioni rispettivamente da G. BORRIERO, «*Quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur*». Note sul Chigiano L. VIII. 305 e sulle "antologie d'autore", in «Anticomoderno», 3 (1997), pp. 259-286, a p. 284; ID., *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 208.

<sup>107</sup> A riconoscere a Guinizzelli la paternità della poetica delle «dolci rime» è lo stesso Dante: «Quali ne la tristizia di Ligurgo / si fer due figli a riveder la madre, / tal mi fec'io, ma non a tanto insurgo, / quand'io odo nomar sé stesso il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre» (DANTE, Purg. xxvi, 94-99). Ma alla luce delle innegabili criticità – cronologiche, politiche, letterarie – emerse nel tentativo di accostare la dimensione storico-poetica dei due, tale rapporto di filiazione è stato oggi ridimensionato e persino circoscritto alla sola canzone-manifesto guinizzelliana: *Poesie dello Stilnovo*, a cura di M. BERISSO, cit., pp. 21-24, in partic. pp. 23-24. Complesso e dibattuto a più riprese anche il tema dell'adesione allo «stilnovismo» di Cavalcanti, la cui concezione apocalittica dell'amore si colloca in effetti a distanza notevole dalla proposta taumaturgica della *Vita Nuova*. Adirittura lo stesso libello dantesco, nei suoi passi fondamentali, è stato interpretato come una possibile risposta alla canzone cavalcantiana *Io non pensava che lo cor giammai*; come un tentativo, cioè, «da parte del più giovane dei due amici di sradicare il veleno contenuto in quei versi così potenti e così pericolosi» (ivi, p. 35). D'altronde la presa di distanza di Dante nei confronti del suo fu «primo amico» pare emergere proprio dal carattere delle poche apparizioni di Cavalcanti nella *Vita Nuova*: «se si esclude la chiamata in causa anti guittoniana, [...] le altre menzioni di Cavalcanti entro il libello indicano, nell'ordine, la sua incapacità di capire il significato del sogno allegorico su cui esordisce l'opera, [...] la sua incostanza amorosa, [...] e la collocazione gerarchicamente inferiore rispetto a Dante nel già più volte ricordato episodio dell'incontro con Beatrice e Giovanna» (ivi, p. 35 n. 44). Pare quindi del tutto plausibile che lo stesso Dante non riconoscesse (ormai) un'affinità poetica in Cavalcanti, e a maggior ragione andrà forse oggi riconsiderata la canonica collocazione storico-letteraria di questo: «Cavalcanti è stilnovista?»

tutto perspicua la formula di Borriero, che ritiene il manoscritto «espressione di un canone dantesco *in atto*», “fotografato” durante la propria cristallizzazione.<sup>108</sup>

Alla luce di quanto appena scritto, dunque, pare autoevidente che l’ordinamento di Ch «non procede secondo un asse storiografico ma stilistico».<sup>109</sup> Questo però non significa che il codice si esaurisca nella proposta degli stilnovisti tralasciando del tutto un discorso storico-evolutivo: una prospettiva di tal genere, anzi, sembra emergere a ritroso, per progressivo superamento e inversamente rispetto a quanto notato per V; come si è detto in precedenza, infatti, in Ch è possibile ravvisare tre «micro-antologie», o più semplicemente tre sezioni: la prima, che è anche quella più gerarchizzata, restituisce appunto il *canone stilnovista* e si chiude, dopo i nomi citati, con i componimenti di Lapo Gianni, Lupo degli Uberti, Dino Frescobaldi e altri “minori”, la cui prossimità codicologica ai primi pare connotarli come «stilnovisti di seconda ondata, non necessariamente in senso cronologico ma soprattutto perché nei loro versi la dolcezza predomina ormai decisamente sulla novità concettuale».<sup>110</sup> La seconda, pur riproponendo alcuni autori presenti anche nella sezione precedente (Dino Frescobaldi e Lapo Gianni, ma soprattutto Cino), sembra trovare la propria specifica connotazione nella proposta di poeti non fiorentini, come lo stesso Cino o Bonagiunta, per esempio, o come i meno attestati Monaldo da Sofena, Onesto da Bologna, Tomaso da Faenza e Polo di Lombardia. La terza, dopo aver aperto ancora con Cino, documenta e organizza quella che Borriero ha definito invece «periferia del canone», mettendo insieme la produzione poetica della scuola siciliana, che svolge in Ch il ruolo di «appendice storico-documentaria», e una nutrita appendice comico-realista, rappresentata tuttavolta da sonetti adespoti.<sup>111</sup>

Considerando il manoscritto chigiano nella sua natura di macrotesto omogeneo, pare dunque possibile notare come dall’eccellenza poetica e municipale dell’apertura, lo Stilnovo e Firenze, si proceda per regressivo decentramento, tanto sul piano estetico quanto su quello storico e geopolitico.<sup>112</sup> Sotto questo aspetto, dunque, Ch appare

---

Se si intende lo Stilnovo nel senso dantesco, quello appunto della “poetica della lode”, dell’autosufficienza soggettiva dell’amore e via dicendo, evidentemente no» (ivi, pp. 36-37). Per Cino, infine, prima Berisso e in seguito Mirko Tavoni hanno ratificato il ruolo di “secondo amico” dantesco: se Cavalcanti era cioè il «primo amico» di Dante nella *Vita nuova*, Cino è l’amico di Dante nel *De vulgari eloquentia*, in un metaforico «passaggio del testimone» (ivi, p. 38; DANTE, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in DANTE, *Opere*, dir. M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, I 2011, p. 1290).

<sup>108</sup> G. BORRIERO, «*Quantum illos proximius imitemur*, cit., p. 268.

<sup>109</sup> G. BORRIERO, *Sull’antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 211.

<sup>110</sup> *Poesie dello Stilnovo*, a cura di M. BERISSO, cit., p. 45.

<sup>111</sup> Le due espressioni citate sono rispettivamente in: G. BORRIERO, «*Quantum illos proximius imitemur*, cit., p. 278; ID., *Sull’antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 210.

<sup>112</sup> Come ha notato Borriero, inoltre, Dante e Cino sono i poli intorno ai quali si organizza la materia anche sul piano metrico-formale: «Si realizza dunque una continuità Dante-Cino: autore, il primo, che

non soltanto il manifesto della “poetica della lode”, ma anche il documento (testamentario) di tutto ciò che questa aveva progressivamente assimilato, respinto o rielaborato per giungere alla propria compiutezza;<sup>113</sup> in tal senso, fa chiaramente rumore l’estromissione dal codice di Guittone, principale catalizzatore della produzione manoscritta duecentesca precedente.<sup>114</sup> Se è vero che le assenze sono spesso «più significative delle presenze»,<sup>115</sup> secondo un’indicazione teorica che trova nelle forme antologiche il proprio riflesso materiale, l’esclusione andrà metodologicamente considerata alla pari dell’inclusione. E nel caso del codice chigiano, l’omissione dell’aretino pare spiegabile o come atto eversivo, ovvero come drastica rottura con la tradizione egemonica alla quale la proposta stilnovista, nuova e veicolata da Ch, non vuole essere accostata; oppure come timoroso silenzio, come preoccupazione, cioè, di esporre la “poetica della lode” al confronto con la massima *auctoritas* del XIII secolo e alla possibilità di trovarsi dunque ridimensionata. Si noti come entrambe le possibilità prospettate passino in ogni caso attraverso delle considerazioni sul peso ineludibile della tradizione, che specie nella forma antologica si autoevidenzia attraverso la (mancata) riproposizione degli autori.

In conclusione, l’analisi dei *canzonieri* della lirica italiana delle origini sembra confermare tutto quanto sinora rilevato per quanto interessa le forme macrotestuali: la funzione di salvaguardia testuale a esse connaturata, il dialogo che queste costantemente intrattengono con la tradizione letteraria, il valore non neutro di ciascuna posizione codicologica interna, la tendenza degli antologisti a porsi sul confine materiale e storico-letterario ultimo della propria proposta. Tratto particolare, e specificamente legato alla oltremodo frammentaria situazione politica italiana medievale, appare invece la dimensione extra-letteraria manifestata dalle antologie poetiche toscane e ri-

---

informa la serie delle canzoni; il secondo, quella dei sonetti. Se per le canzoni (genere “alto”) nella costruzione dantesca (attraverso la *tradizione* e la “filiazione”) punto focale è il teorizzatore stesso del *canone*, per quanto riguarda il genere “basso”, la *medietas* ciniana funge da elemento di connessione della *tradizione*» (G. BORRIERO, «*Quantum illos proximius imitemur*, cit., p. 273).

<sup>113</sup> «I poeti della Magna Curia, Guinizzelli, Cavalcanti e Cino da Pistoia sono assunti, ma con diverso valore gli uni dagli altri, come punti di passaggio e di superamento» (G. BORRIERO, *Sull’antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, cit., p. 211).

<sup>114</sup> Così come quelle (di portata però minore) di Monte Andrea e Chiaro Davanzati, manifesti protagonisti in V e qui del tutto (o quasi, considerandp il componimento di Monte Andrea inserito nell’appendice documentaria in coda al manoscritto) esclusi, forse perché considerati appunto “guittoniani”.

<sup>115</sup> R. ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, cit., p. 25. Lo studioso riconosce un debito, per tale approccio metodologico, a Carlo Dionisotti e al concetto che informa uno dei suoi saggi fondamentali: C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.



levata da Antonelli: queste, infatti, ponendosi come strumenti di legittimazione geopolitica, rivendicavano una correlazione tra primato culturale e municipale, secondo un meccanismo che avrà seguito, come si vedrà oltre (§ 3.5.1), con la *Raccolta aragonese*.

È possibile isolare poi alcuni spunti legati alle specificità dei manoscritti considerati. Innanzitutto, come emerge da ciascun canzoniere e in particolare da L, i compilatori sono direttamente responsabili della codificazione del tòpos del “grande autore” e di riflesso di quello del “minore”: la posizione codicologica, infatti, così come la dominanza testuale, vanno interpretate come concrete manifestazioni della formazione di un canone fondato non su dati oggettivi (come la sistemazione cronologica) ma su giudizi critico-estetici.

Va certamente ribadita l'importanza di V e soprattutto il suo grado di innovatività: la sistematizzazione storiografica della produzione letteraria in esso leggibile è infatti da ricondurre a una vera e propria *intentio* compositiva e non ad una meccanica fase di assemblamento del materiale *a posteriori* (come accadeva, invece nel caso provenzale). Proprio il ms. Vaticano pare quindi costituire, per la tradizione italiana, un punto cruciale nella sedimentazione del ruolo riconosciuto all'antologia di «canale privilegiato di natura storiografico», spesso «sostituto della storia letteraria».<sup>116</sup>

Infine va rilevato il progressivo definirsi dell'antologia come prodotto letterario autonomo, ratificato da due decisive evoluzioni codicologiche mostrate da Ch: il superamento del preordinamento fascicolare, che significa superamento, per l'antologia, del ruolo di collettore di sezioni singolarmente progettate (delle vere «micro-antologie» per usare la definizione di Borriero) e poi accorpate insieme; la parziale ridefinizione della canonica partizione metrico-formale ereditata dalla tradizione provenzale, a favore di un più complesso ed articolato discorso autoriale fondato su una proposta storico-letteraria.

---

<sup>116</sup> S. VERDINO, *Questioni di teoria critica*, cit., p. 81.

### 3.5. Da e verso Dante: canonizzazioni tra Quattro e Cinquecento

#### 3.5.1. Tra «laudabile desiderio nascoso» e politica culturale: la *Raccolta aragonese*

Le relazioni sussistenti nel terzo quarto del Quattrocento tra la casata medicea e quella aragonese vanno interpretate, stando a quanto scrive Giancarlo Breschi, in direzione sostanzialmente univoca: come un tentativo, cioè, da parte dei Medici, di «stabilire una stretta alleanza con i depositari del potere nell'Italia meridionale» al fine di preservare l'equilibrio geopolitico creatosi in seguito alla pace di Lodi del 1454.<sup>1</sup> La *Raccolta aragonese* (comunemente siglata Ar) rappresenta l'esito oggi più noto e significativo di tale politica culturale, ma non è il solo né il primo: a Ferdinando I d'Aragona venne infatti concesso in dono il volgarizzamento della *Naturalis historia* pliniana di Cristoforo Landino; e per omaggiare l'allora erede al trono di Napoli, Alfonso duca di Calabria, venne allestita intorno al 1470 quella che Domenico De Robertis ha definito, con una fortunata formula, la «Raccolta Aragonese primogenita», ossia il ms. Firenze, Biblioteca della Società Dantesca Italiana, 3 (D).<sup>2</sup> Nonostante l'esistenza di D, tuttavia, ovvero di un ulteriore codice messo insieme appositamente per la dinastia aragonese, è soltanto con la successiva compilazione del «libro di Ragona»,<sup>3</sup> da collocare verosimilmente tra 1476 e 1477, che si avviò la «generale ricognizione del *corpo* della grande tradizione poetica toscana» finalizzata a documentarne la magniloquenza.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 119-56, a p. 122.

<sup>2</sup> D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonese primogenita*, in «Studi Danteschi», 47 1970, pp. 239-258 (ora in ID., *Editti e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 50-65, dal quale si cita). La datazione, non specificamente motivata, è proposta dal catalogo Martini, ossia la lista dei testi rari del bibliofilo Giuseppe Martini venduti all'asta da Hoepli a Zurigo nel maggio del 1935: *Bibliothèque Joseph Martini, deuxième partie: Livres rares et précieux d'autres provenances*, a cura di W.S. KÜNDIG, Milan, Librairie ancienne Hoepli, [1935], pp. 110-11.

<sup>3</sup> Tale formulazione per indicare Ar venne adoperata da Colocci «in uno dei suoi indici di rime antiche», e si legge alle cc. 474v-475v del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4823 (M. BARBI, *La raccolta aragonese*, in *Studi sul canzoniere di Dante. Con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 215-326, a p. 226).

<sup>4</sup> D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonese primogenita*, cit., p. 51. Il corpus trådito dal codice allestito per il Duca di Calabria, infatti, esaurendosi nei soli testi di Buonaccorso da Montemagno e Dante (quest'ultimo rappresentato inusualmente anche dal *Convivio*, oltre che dal canonico accoppiamento di canzoni distese e *Vita nuova*), rivela una finalità completamente diversa da quella che animerà la compilazione di Ar. Ma l'accostamento dell'autore della *Commedia* a un poeta «meno canonico», pur se può apparire inconsueto, non deve indurre a dubitare del prestigio riconosciuto all'operazione in ambiente mediceo: Buonaccorso e Cino Rinuccini, infatti, erano «entrambi seguiti con partecipato favore da Lorenzo e da Poliziano, soprattutto da Lorenzo, quali corresponsabili del raffinamento del linguaggio poetico»

Stando a quanto si legge nella poliziana epistola proemiale della raccolta, infatti, la quale da un lato ne contestualizza la genesi storica e dall'altro ne fornisce la chiave di lettura, Federigo d'Aragona manifestò personalmente a Lorenzo de' Medici il «laudabile desiderio nascoso» di vedere «insieme in un medesimo volume raccolti» tutti quelli che «nella toscana lingua poeticamente avessino scritto». Desiderio che il Magnifico decise di «satisfare»:<sup>5</sup>

Imperò che, essendo noi nel passato anno nell'antica pisana città venuti in ragionare di quelli che nella toscana lingua poeticamente avessino scritto, non mi tenne punto la tua Signoria il suo laudabile desiderio nascoso: ciò era che per mia opera tutti questi scrittori le fussino insieme in un medesimo volume raccolti. Per la qual cosa, essendo io come in tutte le altre cose, così ancora in questo desideroso alla tua onestissima volontà satisfare, non senza grandissima fatica fatti ritrovare gli antichi esemplari, e di quelli alcune cose men rozze elegendo, tutte in questo presente volumine ho raccolte, el quale mando alla tua Signoria, desideroso assai che essa la mia opera, qual che'ella si sia, gradisca e la riceva sì come uno ricordo e pegno del mio amore inverso di lei singulare.<sup>6</sup>

L'intendimento della *Raccolta aragonese* era dunque quello di intessere «un disegno storico-critico dello svolgimento della letteratura e della lingua poetica», la cui coda, affidata alla «lunga grece di novelli scrittori», giungesse fino alla contemporaneità.<sup>7</sup>

---

(G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 133). Per quel che riguarda la datazione di Ar, si fa tutt'oggi riferimento alla fondamentale ricostruzione cronologica proposta da Michele Barbi, alla quale si appoggiano poi le più recenti considerazioni e il buonsenso di Breschi, che «calcolando i tempi non brevi richiesti dalla trascrizione», ha immaginato la raccolta definitivamente pronta all'incirca entro la metà del 1477 (cfr. M. BARBI, *La raccolta aragonese*, cit., pp. 220-25; G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese. Edizione critica*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, Padova, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 201-20, alle pp. 201-202).

<sup>5</sup> L'epistola proemiale è tradita integralmente da due codici: il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (P<sup>3</sup>), la cui relativa rubrica fornisce soltanto il nome del destinatario; e il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2723, dove invece il testo proemiale viene esplicitamente attribuito a Poliziano: «Epistola di M[esser] Angelo politiano al S[ignor] Federico / insieme col raccolto volgare mandatogli dal / Mag[nifi]co Lorenzo». Un terzo codice, il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3213, ne conserva invece un frammento, privo di tutti i dati riferibili alla genesi ed all'allestimento della Raccolta ed erroneamente collocato nella sezione destinata a Petrarca (G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese*, cit., pp. 202-203). L'attribuzione riccardiana dell'epistola a Poliziano, che da addetto alla cancelleria medicea la scrisse in luogo del Magnifico, è oramai pacifica (cfr. M. BARBI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 222; M. SANTORO, *Poliziano o il Magnifico?*, in «Giornale italiano di filologia», I 1948, pp. 139-49).

<sup>6</sup> G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese*, cit., p. 218. Il lessico usato da Poliziano «deriva di peso dalla retorica classica», specie da Cicerone e Quintiliano (N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone: la Giuntina delle Rime Antiche (Firenze 1527)*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 221-47, alle pp. 228 sgg.)

<sup>7</sup> La prima citazione è tratta da G. FOLENA, *Überlieferungsgeschichte*, cit., pp. 405-406; la seconda fa parte del corpo dell'epistola proemiale.

La discussione e la valutazione letteraria del canone in tal senso allestito trova luogo nell'epistola proemiale di Ar, definita per questa ragione da Contini la «prima riflessione critica» sulla poesia italiana prescindendo dal *De vulgari eloquentia*.<sup>8</sup> Dopo aver infatti indugiato sul valore della gratificazione letteraria, sull'onore che «porge a ciascuna arte nutrimento», e sugli «animi de' mortali alle preclare opere infiammati» da niente «quanto dalla gloria», l'epistola verte sulla bontà della «toscana lingua» e sulla sua spiccata capacità di significazione poetica, riscontrabili non solo nei due «campioni» Dante e Petrarca (significativamente richiamati in apertura di un più puntuale affondo sul canone letterario), bensì in tutta la genealogia letteraria toscana:

Né sia però nessuno che questa toscana lingua come poco ornata e copiosa disprezzi. Imperò che, se bene e giustamente le suo ricchezze ed ornamenti saranno estimati, non povera questa lingua, non rozza, ma abondante e politissima sarà reputata. Nessuna cosa gentile, florida, leggiadra, ornata; nessuna acuta, distinta, ingegnosa, sottile; nessuna ampia e copiosa, nessuna alta, magnifica, sonora; nessuna finalmente ardente, animosa, concitata si puote immaginare, della quale non pure in quelli duo primi, Dante e Petrarca, ma in questi altri ancora, i quali tu, Signore, hai suscitati, infiniti e chiarissimi esempi non risplendino.<sup>9</sup>

In questo caso, la polarizzazione tra i «duo primi» e «questi altri ancora» è di tipo eminentemente estetico; ma a partire da questo punto del proemio, Poliziano inizia una ricognizione storiografica delle tappe (e dunque degli autori) rilevanti nella costituzione del «novello stile»: Guittone e Guinizzelli, «l'uno e l'altro di filosofia ornatissimi», pur essendo il primo «alquanto ruvido e severo, né da alcuno dolce lume di

---

<sup>8</sup> G. CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 127-28. Nonché, a ben vedere, la prima riflessione in volgare italiano sulla poesia volgare italiana, dato che pare certificare la percezione del registro come ormai maturo per attendere anche alle trattazioni scientifiche.

<sup>9</sup> G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese*, cit., p. 218. Sulle finalità sottese al passo e alla raccolta tutta, cfr. G. BRESCHI, *La Raccolta aragonese*, cit.: «Che, si ribadirà per maggior chiarezza, tale fosse l'urgenza non par dubbio: quella di offrire la prova sperimentata, nel senso della esecuzione progressiva e tuttora vivace, della validità di un codice linguistico di intenzione letteraria, capace di esprimere tutte le tematiche possibili nell'enciclopedia del sentimento umano, dotato di una ricchezza di registri lessicali e tonali, quali era difficile di reperire altrimenti; competitivo con le lingue classiche e tuttavia passibile di ulteriori sviluppi perfettivi, nonché al contempo un codice fruibile come strumento di lingua veicolare nel panorama differenziato e discorde dei parlari italici» (pp. 134-35); e oltre: «È questa la molla ispiratrice del progetto di Lorenzo, riaffermata anche per il tramite della Raccolta Aragonese: il compito prefisso è di esibire un riesame critico della poesia volgare, inteso ad un fine non esclusivamente letterario, bensì alla verifica sperimentale che il toscano, non da ora, detiene validità a coprire tutte le necessità espressive, sia quelle di intenzione letteraria sia quelle in senso largo comunicative; nonché di sancire la validità di una tradizione letteraria indigena, e, al contempo e in forza di questa, forse con maggiore determinazione, la vitalità della lingua toscana e fiorentina. Ha compreso che la lingua è strumento di potere e di conseguenza il valore strategico connesso al suo affermarsi» (p. 151).

eloquenzia acceso» e il secondo «tanto di lui più lucido, più soave e più ornato»; Cavalcanti, che oltre a essere riconosciuto quale «sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo» è l'unico del quale si richiama apertamente «mirabilissima una canzona»; Bonagiunta ed il Notaro, «l'uno e l'altro grave e sentenzioso, ma in modo d'ogni fiore di leggiadria spogliati, che contenti doverebbono restare» d'essere ricevuti «fra questa bella masnada di sì onorati uomini»; Pier delle Vigne, ritenuto «non senza gravità e dottrina alcune» e ricordato attraverso la citazione dantesca; per poi ritornare con forza nuovamente a Petrarca e allo stesso Dante, qui insigniti del titolo di «mirabili soli che questa lingua hanno illuminata». Dopo di questi, la cui centralità storico-letteraria veniva ribadita anche dalla coppia antinomica di aggettivi *antichi/novelli* utilizzata per connotare i referenti successivi – da un lato i Siciliani e il bolognese Onesto, che «come di questi due sono più *antichi*, così della loro lima più arebbono mestiero», e dall'altro la serie di «*novelli* scrittori, i quali tutti di lungo intervallo si sono da quella bella coppia allontanati» – veniva in ultimo a essere focalizzata l'esperienza singolare di Cino, il primo che «cominciò l'antico rozzore in tutto a schifare, dal quale né il divino Dante [...] s'è potuto da ogni parte schermire». <sup>10</sup> Sotto l'egida dei «due soli», dunque, veniva manifestato il «consapevole orgoglio di possedere un antico e tuttora valido patrimonio culturale» e soprattutto di detenere, in forza «dell'autorità sancita da Dante», la “gloria della lingua”. <sup>11</sup>

Gli autori citati nell'epistola proemiale non esauriscono però l'intero *corpus* della *Raccolta aragonese*, e pur essendo la copia originale di questa dispersa – nessuna notizia sul volume donato a Federigo d'Aragona, infatti, si ha dopo che la sua vedova, Isabella del Balzo, lo prestò alla sua omonima estense –, <sup>12</sup> il contenuto può essere ugualmente ricostruito nel dettaglio accostando tre apografi individuati da Michele Barbi,

<sup>10</sup> Cino è inoltre l'unico autore il cui giudizio è introdotto dalla formula «al mio parere». Difficile dire, però, se l'opinione appartenesse all'effettivo compilatore Poliziano o al firmatario “ufficiale” Lorenzo.

<sup>11</sup> G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 149. In realtà l'epistola non sempre restituisce fedelmente la struttura interna della raccolta intesa come unità codicologicamente compatta. Un esempio su tutti: Guittone, che nell'*excursus* poliziano viene descritto come «il primo» che «a ritrarre la vaga immagine del novello stile porse la mano», è attestato in Ar da sole tre canzoni, rivelandosi di fatto quasi del tutto assente; Franco Sacchetti, invece, si trova al vertice opposto del paradigma: presente nella raccolta con oltre ottanta testi ma non richiamato nel proemio nemmeno con una singola menzione.

<sup>12</sup> Il 3 gennaio 1512, infatti, Isabella d'Este ringraziava Isabella d'Aragona del «libro de li primi poeti volgari» ricevuto, e rassicurava la vedova aragonese che lo avrebbe custodito «cum debito rispetto e riverentia» e che non l'avrebbe lasciato andare in altre mani; due mesi dopo, il 7 marzo, dopo aver letto quel che le interessava «dal libro di poeti volgari», lo rimandava ad Isabella del Balzo «integro et salvo como era». Da quel punto la storia del codice è ignota (cfr. A. LUZIO-R. RENIER, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. La cultura*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIII 1899, pp. 1-62, a p. 13; M. BARBI, *La raccolta aragonese*, cit., pp. 225-26; C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 217; G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., pp. 120-21).

la cui combinazione permette di avere «la raccolta completa e nell'ordine originale».<sup>13</sup> La struttura era la seguente: a un'apertura dantesca (uguale a D ma depauperata, rispetto a questa, del *Convivio*) seguivano, «innestando il sistema della *successione diacronica* sull'asse del *sistema dei valori qualitativi*»,<sup>14</sup> una sezione prestilnovista rappresentata da Guinizzelli e Guittone, una pienamente stilnovista nella quale accanto a Cavalcanti e al rappresentatissimo Cino compariva anche Dino Frescobaldi, una scelta piuttosto ampia di rimatori quattrocenteschi entro la quale si recuperavano anche alcune poesie del certame coronario albertiano (l'altra grande manifestazione dell'Umanesimo volgare quattrocentesco accanto alla stessa Ar), una serie piuttosto eterogenea di autori siciliani e siculo-toscani, e infine delle poesie di Lorenzo de' Medici.<sup>15</sup>

Gli apporti quantitativamente più rilevanti spettavano parimenti agli Stilnovisti, che con Cino *in pectore* occupavano oltre un terzo del codice, e ai rimatori contemporanei, anch'essi prossimi a tale soglia: si trattava di una supremazia codicologica, secondo Breschi, che ai primi conferiva «uno spiccante rilievo culturale», e con i secondi confermava gli «intendimenti soggiacenti ai compilatori della Raccolta», la quale si

---

<sup>13</sup> M. BARBI, *La raccolta aragonese*, cit., pp. 228-29. Si fa riferimento ai mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XC inf. 37 (L<sup>2</sup>); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (P<sup>3</sup>); Paris, Bibliothèque Nationale de France, It. 554 (Pr). Le rispettive tavole sono in: A.M. BANDINI, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, 5 voll., Florentiae, Praesedibus Adnventibus, 1774-1778, V pp. 435-448; L. GENTILE, *I codici palatini*, cit., pp. 218-232; G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti italiani nelle biblioteche di Francia*, 3 voll., Roma, presso i principali librai, 1886-1888, II pp. 130-66.

<sup>14</sup> C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 215.

<sup>15</sup> Per l'apertura dantesca (che in Ar segna secondo Bologna il compimento in Dante del «processo di dialettica scissione dell'elemento lirico da quello etico-religioso»: C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 210) venne seguita la struttura del codice boccacciano Chigiano L V 176; per le canzoni di Guittone, sei sonetti di Guinizzelli e i testi dei Siciliani si fece riferimento a L, mentre per la tradizione stilnovistica si adoperò Ch; il tutto riunendo in sezioni autoriali testi in precedenza sparpagliati, con reciproci controlli e contaminazioni che resero la raccolta un'*editio variorum* (cfr. M. BARBI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 246, 314; C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 213; G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., pp. 140-41, 45). Nel dettaglio Ar conteneva: *Vita di Dante*; *Vita nuova*; le quindici canzoni distese; altre rime di Dante; canzoni e sonetti di Guinizzelli; canzoni di Guittone; canzoni, ballate e sonetti di Cavalcanti; sonetti e canzoni di Cino; canzoni e sonetti di Dino Frescobaldi; canzoni, ballate, madrigali e sonetti di Franco Sacchetti; canzoni, sonetti e ballate di Niccolò Cieco da Firenze; stanze sull'amicizia di Michele di Nofri del Gigante; capitoli sull'amicizia di Benedetto di Michele d'Arezzo, Mariotto d'Arrigo Davanzati, Francesco d'Altobianco degli Alberti e Antonio degli Agli; sonetti, canzoni e ballate di Cino Rinuccini; sonetti (e una ballata e un madrigale) di Buonaccorso da Montemagno; canzoni e sonetti di Fazio degli Uberti; canzoni, sonetto e ballate di Sennuccio Benucci; sonetti di Boccaccio; canzone e altri versi di Simone Serdini da Siena, il «Saviozzo»; ballate di Francesco degli Albizi; canzone di Leonardo d'Arezzo; canzoni di Pier delle Vigne; sonetti di Lapo Salterelli; ballate di Lapo Gianni; canzoni e sonetti di Bonagiunta; canzone e sonetti di Giacomo da Lentini; canzoni, sonetti e ballate di Lorenzo de' Medici.

mostrava aperta «agli esperimenti che nel solco della tradizione erano ancora possibili». <sup>16</sup> Come già ricordato, infatti, Ar «era stata ideata allo scopo di mandare fuori di Firenze un'antologia che dimostrasse, a quanti avevano maturato interessi per la poesia in volgare e per la sua storia, che essa si era definita nel corso dei secoli secondo una tradizione toscana la cui origine andava trovata nella Firenze del Duecento e il cui punto d'arrivo era nella poesia di Lorenzo stesso»: allo scopo, cioè, di documentare agli Aragonesi, per consolidare il proprio primato linguistico e dunque municipale, l'esistenza di una linea poetica continua e ininterrotta che dagli autori ormai considerati «classici volgari» si era trasmessa ai toscani più recenti, capaci di accoglierne la scintilla. <sup>17</sup> In tale prospettiva fondamentale era il compito svolto dal Magnifico, non solo perché questo si poneva come *trait d'union* tra le due ere, collocandosi significativamente in coda al canone esposto, ma anche per via del suo doppio ruolo di autore e promotore dell'intera operazione, che lo portava a specchiarsi in Ar doppiamente, assolvendo a «chiave di volta dell'arcata lungo il *climax* ascendente». <sup>18</sup>

In conclusione, dunque, sintetizzando con Barbi, pur mostrando «alcune disuguaglianze e lacune» (come l'assenza dei testi di Petrarca, citato soltanto nell'epistola proemiale), <sup>19</sup> e pur essendo stata generata nell'ambito di un'operazione politica piuttosto che letteraria, <sup>20</sup> Ar rendeva «nel complesso un'immagine abbastanza fedele della

<sup>16</sup> Le prime due citazioni sono in G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 130; la seconda in N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., p. 227.

<sup>17</sup> Che l'operazione vertesse sulla ratifica di un primato linguistico anziché letterario, sembra crederlo anche Breschi: «Se la mira è diretta alla lingua, fruibile per ogni livello comunicativo, anche la porzione meno attraente della collezione aragonese assume una sua specifica funzione: con i gioielli di famiglia, cioè i citati con lode nell'epistola, si espone in vetrina anche la bigiotteria: i tacitati e il «gregge di novelli autori», insomma, tornano anch'essi utili» (G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 153).

<sup>18</sup> Le citazioni sono tratte, nell'ordine, da N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., p. 226 e C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 215. Sul ruolo di Lorenzo vd. D. DE ROBERTIS, *Lorenzo aragonese*, in «Rinascimento», XXXIX 1994, pp. 3-13, a p. 11: «la partecipazione politica e la partecipazione poetica, l'autorità e la disponibilità coincidevano nella medesima persona».

<sup>19</sup> L'assenza di Petrarca è stata spiegata sin da Barbi con la stampa pressoché contemporanea dei *Rerum vulgarium fragmenta* a Venezia (M. BARBI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 230; G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 130. Sull'edizione vd. E. SANDAL, *La prima edizione delle opere volgari del Petrarca*, in *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo Queriniiano G V 15*, a cura di G. FRASSO-G. MARIANI CANOVA- E. SANDAL, Padova, Antenore, 1990, pp. 1-18). Ma è l'unica esclusione «eccellente» di Ar; se Petrarca, anzi, è almeno tributario di una menzione onorevole da parte di Poliziano, completamente ignorati sono Monte Andrea, Chiaro Davanzati e Rustico Filippi (la cui assenza potrebbe suggerire che Poliziano non avesse V tra i codici a disposizione), Luigi Pulci, Burchiello e Leon Battista Alberti (G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., p. 135-36). Quest'ultimo, in particolare, escluso sorprendentemente se si considerano la presenza di alcuni testi del certame da lui organizzato ed il suo ruolo attivo nella promozione lungo il Quattrocento della poesia volgare – analogo, seppur scervo da motivazioni politiche, all'intento sotteso all'allestimento della raccolta stessa.

<sup>20</sup> Significative, in tal senso, alcune leggerezze commesse nell'allestimento dovute alla fretta, come la presenza di testi doppiati non espunti, la sequenza entro la quale sono disposti i poeti (fatta eccezione

poesia volgare quale si poteva avere sulla fine del quattrocento», raccogliendo «e l'antico e il recente secondo un doppio criterio di dignità e di tempo».<sup>21</sup>

Come ha affermato quasi sentenziosamente Corrado Bologna, infatti, dal momento della sua circolazione effettiva, «il canone è la *Raccolta Aragonesa*», coincide immancabilmente con quello da essa trådito e lo farà almeno fino al 1527, anno durante il quale viene data alle stampe la cosiddetta Giuntina di Rime Antiche: l'«*editio princeps* della grande lirica in volgare del XIII e XIV secolo».<sup>22</sup>

### 3.5.2. Dal manoscritto alla stampa: la Giuntina del 1527

Pur essendo la stampa già diffusa in Italia (e a Firenze) quando «il lussuoso codice di Lorenzo» venne inviato a Napoli nel 1477, la tradizione lirica volgare perseverò nondimeno in quegli anni «a fruttificare rigogliosa nei manoscritti».<sup>23</sup> Il dato non pare irrilevante, tenendo conto delle capacità di tale innovazione tecnologica di agevolare le fatiche e accorciare i tempi; e se si considera proprio la *Raccolta Aragonesa*, contraddistinta da un'altissima committenza, esso andrà assunto come la testimonianza della predilezione che la società letteraria umanista, quantomeno nei primi anni di coesistenza dei due formati, accordava al prodotto codicologico. Considerato un supporto materiale «alto», infatti, il libro-manoscritto doveva di riflesso apparire più adatto, in quel determinato momento storico-culturale, a veicolare un progetto letterario rilevante come la ricostruzione storiografica della lirica volgare italiana.<sup>24</sup>

Nell'arco di un cinquantennio, tuttavia, la situazione mutò notevolmente: mentre a Venezia si era infatti sviluppata l'iniziativa editoriale di Aldo Manuzio, a Firenze cominciarono a diffondersi le stampe di Filippo Giunti.<sup>25</sup> Sebbene il rapporto tra le

---

per l'apertura dantesca), la mancata distinzione talvolta dei generi strofici: tutti indizi, questi, «convergenti nell'avvalorare l'ipotesi che i lavori preparatori e l'allestimento del manoscritto, considerati anche i tempi richiesti dalla trascrizione dei testi e dalla eventuale miniatura, furono condotti con tale sollecitudine da non consentire adito a recuperi o a correzioni in itinere, senza escludere nel caso di ripetizioni e di presentazioni difformi uno scarso impegno redazionale prima della messa a pulito, condizionato dall'urgenza di sovvenire alla promessa» (G. BRESCHI, *La raccolta aragonese*, cit., pp. 136-37).

<sup>21</sup> M. BARBI, *La raccolta aragonese*, cit., pp. 231, 233.

<sup>22</sup> N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., p. 221.

<sup>23</sup> C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., pp. 217-18.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 218-19: «L'idea d'un libro capace di proporre un'arcata letteraria dagli stilnovisti [...] a Petrarca e oltre, ancora seduce i filologi e gli umanisti del Quattrocento» (miei i corsivi).

<sup>25</sup> Sulle biografie dei due: M. INFELISE, s.v. *Manuzio, Aldo, il Vecchio*, in DBI, 69 2007; M. CERESA, s.v. *Giunti, Filippo, il Vecchio*, in DBI, 57 2001. Si noti che, probabilmente, Filippo decise di intraprendere la carriera di editore sotto consiglio o proposta del fratello Lucantonio, da qualche anno cartolaio proprio a Venezia. Il dato illuminerebbe anche su alcune dinamiche editoriali: «La società dei due anche spiega che Filippo a Firenze fosse bene informato di quel che si faceva a Venezia e se ne avvantaggiasse a distanza senza troppi scrupoli. Non si può escludere il sospetto che già nei primi anni del Cinquecento



due editorie si esaurisse spesso nella «pratica subordinazione dell'impresa fiorentina a quella veneziana», privando così le edizioni giuntine di «quell'importanza, nel quadro della cultura italiana e internazionale, che ebbero le edizioni aldine di Venezia»,<sup>26</sup> fu però proprio la tipografia dei Giunti, nel 1527, a passare ai torchi i *Sonetti e Canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, ovvero la prima antologia a stampa della lirica volgare italiana (meglio nota come *Giuntina di Rime antiche*, da qui Giunt).<sup>27</sup>

L'operazione, in realtà, potrebbe rappresentare un tentativo non neutro di impattare il panorama editoriale italiano. La stampa di Giunt due anni dopo l'uscita delle

---

i due fratelli si fossero accordati, e di proposito seguissero indirizzi editoriali diversi e complementari: a Venezia Lucantonio stampava o faceva stampare libri di facile smercio e non dava segno di conoscere l'esistenza, nonché l'attività editoriale di Aldo Manuzio; a Firenze, dal 1503 innanzi, Filippo di Giunta ripeteva, con una fedeltà a volte eccessiva, quasi tutto quel che Aldo aveva fatto a Venezia» (C. DIONISOTTI, *Stampe giuntine*, in *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 177-92, a p. 182).

<sup>26</sup> La prima citazione è da *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, 2 voll., rist. anastatica a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le lettere, 1977, I p. 7; la seconda è invece da C. DIONISOTTI, *Stampe giuntine*, cit., pp. 191-92. Si consideri, ad ogni modo, che la stampa divenne «strumento di immediata e larga comunicazione» a Firenze soltanto in un secondo momento, in seguito alla cacciata dei Medici e durante il governo di Savonarola (C. DIONISOTTI, *Stampe giuntine*, cit., p. 178).

<sup>27</sup> *Sonetti e Canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Firenze, Giunti, 1527. E l'editoria veneziana infatti, mostrandosi non indifferente all'innovativa stampa fiorentina, ripubblicò la medesima dopo pochi anni: *Rime di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Vinegia, per Io. Antonio e fratelli da Sabio, 1532. Di particolare interesse appare qui l'ipotesi di Gorni sull'origine della stringa «di diversi antichi autori toscani» presente nel titolo di Giunt: secondo lo studioso, infatti, gli artefici dell'operazione poterono forse avere in mente la «*Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων*» uscita a Firenze, presso Lorenzo de Alopa, nel 1494; o meglio la riproposta aldina del 1503, sotto il titolo *Florilegium diversum epigrammatum* (riedita nel 1521), usurpata nel 1519 dagli ineffabili Giunti» (G. GORNI, *Di qua e di là dal dolce stile (in margine alla Giuntina)*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 217-41, alle pp. 229-30). Se così fosse, il che pare almeno possibile stante appunto l'«usurpazione» cinquecentesca dei Giunti (*Anthologia Graeca. Florilegium diuersorum epigrammatum in septem libros*, Florentiae, per haeredes Philippi Iuntae Florentini, 1519), ci si troverebbe davanti a un segnale di riconoscimento del formato antologico da parte degli editori toscani; di fronte, cioè, all'attestazione di una percezione della continuità tra le tradizioni macrotestuali, ammessa tramite un immediato rinvio paratestuale. E soprattutto, se l'ipotesi trovasse fondamento, se vigesse cioè un effettivo legame tra i titoli delle due impressioni, non sembrerebbe allora impossibile immaginare che la stampa dell'*Anthologia Graeca* del 1519 possa aver avuto un ruolo significativo nella genesi di Giunt, innestandone magari l'idea primigenia, realizzata poi in presenza di circostanze fattuali altre (vd. *infra*). L'ipotesi di Gorni, ad ogni modo, non sembra aver persuaso Cannata Salamone, la quale ha invece invitato a considerare la «frequenza crescente» della comparsa, all'interno della tradizione della lirica italiana a stampa, tanto del binomio *sonetti e canzoni*, presente «a partire dal Cornazzano del 1502, via via fino al Sannazaro del 1530», quanto della dicitura *diversi autori*, «parimenti molto frequente» (N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., pp. 245-46). Anthony Nussmeier, infine, ha invece considerato il titolo collegato alla produzione editoriale petrarchesca: «*Sonetti et canzoni di diversi Antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte* [...] funge anche da risposta al corpo lirico volgare del Petrarca, conosciuto all'epoca, almeno ad alcuni fra l'editoria, come *Sonetti et canzoni del messer Petrarca*» (A. NUSSMEIER, «Padre» e «Donna del cielo»: *Petrarca in Guittone della 'Giuntina di rime antiche' del 1527*, in «Medioevo letterario d'Italia», IX 2012, pp. 89-103, pp. 91-92).

veneziane *Prose della volgar lingua* di Bembo, infatti, ha indotto gli studiosi a postulare l'esistenza di un legame tra le due operazioni;<sup>28</sup> a una linea antitetica hanno pensato principalmente De Robertis e Corrado Bologna, ritenendo Giunt la *risposta* fiorentina sia a Bembo, tratteggiatore di un «modello assoluto» atemporale al quale si opponeva invece «la linea di una storia della poesia»,<sup>29</sup> sia alla «onnivora cultura veneta», vicina a detenere il monopolio editoriale dell'antica lirica italiana;<sup>30</sup> su posizioni più concilianti si sono invece attestati Carlo Dionisotti e Guglielmo Gorni: il primo leggendo Giunt come la sostanziale retrointegrazione testuale del canone bembiano, come lo scheletro, cioè, antiquario ma non conflittuale del «principato linguistico e letterario del Petrarca»;<sup>31</sup> il secondo esplicitamente negando forme di ostilità tra le due operazioni:

---

<sup>28</sup> Per Stoppelli l'antologia cinquecentesca potrebbe essere avvicinata anche alla discussione linguistica seguita all'*Epistola* di Trissino, la quale potrebbe aver giocato un ruolo, rispetto a Giunt, «se non nella genesi, nella sua strutturazione» (cfr. P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 157-71, a p. 159). Sul tema cfr. anche C. DIONISOTTI, *Machiavelli e la lingua fiorentina*, in *Machiavellerie*, cit., pp. 267-363, in partic. alle pp. 331-32.

<sup>29</sup> Le due citazioni sono tratte da *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I pp. 18-19. Analogamente, ribadendo la fiorentinità dell'impresa, Bologna: «I filologi che si muovono dietro le quinte della stamperia Giunti intendono approntare un libro fiorentino per lettori fiorentini in cui le “toscano rime” non valgano ad attrarre modelli temporali di perfezione linguistica» (C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 264).

<sup>30</sup> Il primo a parlare di reazione al monopolio veneziano è Bologna: «Il 1527, appunto, è l'anno emblematico per una decisiva sortita fiorentina: ma trattandosi in realtà d'una *risposta* piuttosto che d'una proposta, sarà un attacco breve, e difensivo, riassorbito presto dalla mobilissima e onnivora cultura veneta»; d'altronde, l'esuberanza editoriale veneziana «in neppure un ventennio aveva proposto all'Italia intera l'accoppiata Dante-Petrarca per le cure di Bembo (1501-1502); quindi l'*Appendix* al *Canzoniere* petrarchesco con la crema dei dettatori antichi (1514 e 1521); ancora (1518) un'importante stampa di *Canzoni di Dante*» (C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 261, 262-63). Su posizioni analoghe Stoppelli, il quale ha considerato Giunt «una risposta di parte fiorentina allo strapotere della tipografia veneta» (P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, cit., p. 166).

<sup>31</sup> Bernardo Giunti, figlio di Filippo, nella prefazione a Giunt si rivolse ai «nobilissimi giovani amatori de le toscane rime». Come scrisse Dionisotti, questi «erano quelli che avevano eletto unico loro maestro il Petrarca»; quelli, cioè, che per un certo verso avevano raccolto le prescrizioni bembiane: «L'editore non metteva in dubbio il principato linguistico e letterario del Petrarca, ma sosteneva che un qualche riguardo meritassero quelli che al Petrarca avevano aperto la via in età oscura e rozza. Era insomma la lezione del Bembo nelle *Prose*, attenta e indulgente ai predecessori del Petrarca, ma esclusiva di quelli che, per loro disgrazia, erano capitati a vivere dopo di lui» (C. DIONISOTTI, *Machiavelli e la lingua fiorentina*, cit., pp. 267-363, a p. 335). Pur non considerando le due operazioni conflittuali sul piano storico-letterario, però, lo stesso Dionisotti aveva bene in mente la geografia editoriale italiana cinquecentesca quando definì la pubblicazione giuntina del *Decameron*, avvenuta nello stesso anno, «da mossa vincente di una partita editoriale e letteraria che dal 1501 aveva opposto Firenze a Venezia» (ivi, p. 336); e altrettale coscienza aveva della generica ostilità fiorentina alle *Prose* bembiane: «È chiaro che le *Prose* del Bembo non erano tali da piacere a Firenze, anche e in ispecie per la parte principale in esse attribuita al fiorentino Giuliano de' Medici (ivi, p. 320).

La convivenza, tacitamente ammessa, di autori così diversi, talvolta l'un contro l'altro armato, non può corrispondere a un progetto globale di restaurazione letteraria; men che mai a un progetto che rimetta in discussione le teorie grammaticali e retoriche delle recentissime *Prose* del Bembo. Perché è chiaro che questa mostra del Duecento toscano ha valore antiquario e documentario, e non si propone affatto di offrire ai contemporanei un nuovo canone d'imitazione, più dilatato verso l'alto, incontro ai Siciliani, di quanto non apparisse quello del Bembo. Questi «nobili ed antichi scrittori» son giudicati «degni di essere letti da ciascheduno», «di essere insieme con gli altri di non poco conto e stima onoratamente collocati», non già di esser presi a modello, come esemplari additati da una nuovissima teoria dell'*imitatio*. Grazie alla Giuntina, è vero che, come scrive il De Robertis, «a due anni di distanza, il panorama dell'antica poesia volgare è quello e non è più quello delle *Prose*», ma non si veda in ciò una polemica nei confronti del Bembo, cioè dell'assunzione, detta caratteristica delle *Prose*, «di un modello assoluto, senza tempo», indicato nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Anche per il cerchio fiorentino dei Giunti, una cosa è l'*imitatio*, ristretta alle tre Corone; altra la *pietas* storica e l'interesse linguistico rivolto alle antiche vestigia volgari che, non dimentichiamolo, proprio dalle *Prose* del Bembo aveva ricevuto sapiente e splendido impulso. [...] Quel che si vuol far apparire antitetico, in verità è bellamente complementare, e nell'intento dei Giunti non si può sospettare nessun'ombra di ostilità.<sup>32</sup>

Sia come sia, per quel che interessa il discorso sul genere antologico e sul canone è ora opportuno analizzare la struttura di quella che è stata definita da Nadia Cannata Salamone l'«*editio princeps* della grande lirica in volgare del XIII e XIV secolo».<sup>33</sup> Giunt ospita al suo interno duecentottantanove testi di ventitré diversi autori, articolati in undici «libri»<sup>34</sup> a fronte dei dieci anticipati dal titolo e dei nove annunciati sul frontespizio.<sup>35</sup> Questi sono preceduti da un'introduzione di Bardo Segni, che pare mostrare

<sup>32</sup> G. GORNI, *Di qua e di là dal dolce stile (in margine alla Giuntina)*, cit., pp. 237-39.

<sup>33</sup> N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., p. 221. Perifrasi decisamente non iperbolica se l'88% delle poesie attestatevi non fu mai stampato in precedenza (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I p. 13). Si noti, però, che Giunt non è l'unica antologia cinquecentesca di una certa rilevanza: per quanto interessa le raccolte manoscritte, per esempio, un'efficace punto di partenza è «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. BIANCO-E. STRADA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001; uno sguardo panoramico è invece in S. ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 173-206. Una *recensio* delle raccolte a poetiche a stampa pubblicate nei secoli XVI-XVIII è stata condotta nell'ambito del progetto RASTA, poi confluito in LYRA (URL: <http://lyra.unil.ch>).

<sup>34</sup> L'uso del termine 'libro' in Giunt per designare ciò che più propriamente sarebbe corretto indicare come 'sezione' non ha precedenti nella tradizione manoscritta dei canzonieri in volgare (N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., p. 245), ma potrebbe esser stato mutuato dai Giunti dalla tradizione classica: la loro edizione dell'*Anthologia Graeca*, recante il sottotitolo *Florilegium diuersorum epigrammatum in septem libros*, mostra infatti la medesima scelta terminologica, e potrebbe costituire un'ulteriore spia dei rapporti tra le due antologie giuntine.

<sup>35</sup> Sotto l'effettivo titolo, *Sonetti e canzoni di diuersi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, sul frontespizio si legge infatti: *Di Dante Alighieri libri quattro. Di m. Cino da Pistoia libro uno. Di Guido Cavalcanti libro uno. Di Dante da Maiano libro uno. Di fra Guittone d'Arezzo libro uno. Di diuerse canzoni e sonetti senza nome d'autore*

non poche analogie con quella poliziana della Raccolta Aragonesa,<sup>36</sup> e seguiti da una postfazione del medesimo, che lascia invece trapelare la perizia filologica dell'operazione, specie per la sezione dantesca.<sup>37</sup> Dante, infatti, è il polo intorno al quale viene costruita l'intera antologia, l'*auctor* sotto l'aura del quale rilucono tutti gli altri, nonché l'unico degno di essere accostato a Petrarca, che, nuovamente invece assente a livello

---

*libro uno*. Come è possibile osservare a un semplice computo, dunque, i dieci libri annunciati dal titolo non coincidono con la suddivisione in nove volumi proposta all'interno della medesima pagina frontespiziale. E non solo: sfogliando la cinquecentina, infatti, al termine del libro decimo (che presenta, al fondo della pagina, la canonica dicitura «il fine» posta in chiusura di ciascun libro) si colloca prima un "intermezzo" dal titolo *Sestine ritrovate in vno antichissimo testo insieme con la sestina di Dante*, e poi quello che sembra invece a tutti gli effetti un ulteriore "libro": *Sonetti de i sopradetti avtori mandati l'vno a l'altro* (dall'esemplare consultato, Wien, Hofbibliothek, \*38.Dd.69, emerge inoltre un'interessante variazione del titolo corrente, che se nella sezione delle sestine accosta a «libro» prima «XI» (p. 131) e poi «decimo» (p. 132), testimoniando forse qualche incertezza nella fase di impressione, in quella delle tenzoni mostra invece sistematicamente «XI»). La mancata coordinazione di un'informazione così macroscopica potrebbe spiegarsi secondo Cannata Salamone, insieme a altre incongruenze più o meno evidenti, sulla base di turbolenti contingenze storiche verificatesi nel medesimo anno della stampa di Giunt, *scilicet* la cacciata dei Medici da Firenze e l'esplosione della pestilenza portata dalle truppe dei Lanzichenecchi (N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., p. 245). Un'altra ipotesi, avanzata da Stoppelli, è invece quella di un progetto «che si precisa *in fieri*», il che giustificerebbe i tempi di composizione anomali del fascicolo introduttivo «che per contenere dati difformi da quanto alla fine stampato, non sembra essere stato tirato a conclusione del volume [...], ma contemporaneamente al corpo del testo» (P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, cit., p. 157).

<sup>36</sup> A permettere l'identificazione dell'autore della prefazione in Bardo di Antonio Segni fu una postilla di Vincenzo Borghini apposta sul ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II X 66, testimone della *Nuova Cronica* del Villani; la disambiguazione di questo rispetto a Bernardo Segni, storico e traduttore di Aristotele e Sofocle, è invece di De Robertis (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I pp. 24-27). Oltre a scriverne l'introduzione, Segni collaborò poi anche alla concreta realizzazione di Giunt, la quale fu ultimata grazie all'intervento congiunto di studiosi quali Schiatta Bagnesi, Antonio Alberti e soprattutto Pietro Vettori (C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 261). Per una panoramica più puntuale sulla prefazione, accomunata all'epistola proemiale di Ar da elementi quali la sottolineatura del valore della gratitudine e il richiamo agli autori antichi, si veda N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., pp. 227-32.

<sup>37</sup> In coda alla stampa si legge infatti: «Imperò che ne i primi quattro libri de le canzoni de 'l chiarissimo poeta Dante Alaghieri diversamente per la varietà de i molti testi assaissimi luoghi si potevano leggere, noi dopo quella letione – la quale e ne i più fidati ed antichi testi ritrovando – più vera e secondo il giudizio nostro migliore haveamo riputata, [...] fra le molte quelle che più di alchuna importanza ci sono parute habbiamo qui di sotto brevemente raccolto» (si cita da N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., pp. 232-33). L'accennata *recensio* dei «più fidati e antichi testi», unita alla *collatio* degli «assaissimi luoghi» ed all'*emendatio ope* «giudicio nostro migliore», restituiscono così la realtà dell'applicazione in Giunt (così come era stato, con le ovvie differenze, in Ar) «delle tecniche della filologia umanistica per l'edizione di testi in volgare (dimostrando così, implicitamente, la legittimità di un umanesimo volgare)» (ivi, p. 226).

testuale, viene richiamato quale nume tutelare del progetto editoriale *in absentia*, come in Ar:

A voi forse parrà dovere da 'l Petrarca vostro solamente tutto ciò [l'eccellenza della lingua fiorentina che «non punto abbi ancora ad essere a qualsivoglia o latina o greca in parte alcuna inferiore»] riconoscere, et a quello solo senza alcun altro eternamente essere obligati. Ché se ciò bene è vero, che il Petrarca molto più che ciascuno altro toscano autore, lucido e terso sia da giudicare, non di meno né qual dei duoi vi vogliate, o Cino o Guido, degni saranno giamai di dispregio tenuti; né il divino Dante ne le sue amoroze canzoni indegno fia in parte alcuna riputato di essere insieme con il Petrarca per l'uno dei duoi lucidissimi occhi de la nostra lingua annoverato. Né meriteranno oltre a ciò (se bene in qualche parte più leggiadria ed ornato in loro haureste tal volta desiderato) di essere a 'l tutto sepolti molti altri nobili ed antichi scrittori i quali, se bene si considereranno, quanti e quali concetti, quante poetiche figure, ed ornamenti sotto un poco di oscurità, che loro solamente arrecò la rozza povertà de' primi tempi, non solo degni di essere letti da ciascheduno gli troverremo, ma anchora di essere insieme con gli altri di non poco conto e stima honoratamente collocati.<sup>38</sup>

Al secondo «dei duoi lucidissimi occhi de la nostra lingua» sono dunque dedicati, nel più imponente *corpus* lirico dantesco sino a quel momento riunito,<sup>39</sup> i libri I-IV: il primo, in controtendenza rispetto alla codificata tradizione manoscritta, tralasciava le prose della *Vita nuova* e ne proponeva esclusivamente le liriche, forse nel tentativo di *confezionare* un simil *Canzoniere* e di «ridurre Dante al comune denominatore petrarchesco»;<sup>40</sup> il secondo recava la «materia raccogliaticcia e di diversa e ineguale provenienza» dantesca, ossia ventitré sonetti, cinque ballate e due canzoni (tra cui il discordo trilingue *Ai faux ris*), riconducibili allo «sperimentalismo dell'Alighieri» e riuniti, secondo De Robertis, al fine di una «massima esaltazione dell'opera poetica dantesca»;<sup>41</sup> il terzo

---

<sup>38</sup> Si cita da *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, cit., esemplare Wien, Hofbibliothek, \*38.Dd.69, c. AA2r.

<sup>39</sup> *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I p. 40.

<sup>40</sup> P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, cit., p. 160. Tale estrapolazione costituiva infatti «una novità assoluta, contraria alla trasmissione integrale del romanzo che Boccaccio aveva certificato nei suoi codici e che anche la Raccolta Aragonese aveva fatto propria» (ibidem). Dal punto di vista della tradizione poi, come rilevato da Barbi e De Robertis, la fonte del libro I doveva essere un manoscritto della *Vita nuova* «non identificabile con nessuno dei noti» ma da ricondurre in buona parte a una tradizione legata al ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX. 191 (Mc<sup>1</sup>), ascrivibile a sua volta ad un gruppo di codici (siglato N&tc) rappresentanti una «cospicua diramazione» di Ar (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I pp. 27-32).

<sup>41</sup> *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I pp. 33, 39. Dal punto di vista della trasmissione dei testi, pur rimandando la tradizione veneziana «uno dei più sicuri riferimenti per Giunt», sembra favorirsi «la costituzione di una lezione di compromesso» a causa dell'ampiezza della tradizione (ivi, p. 44-45). I più autorevoli esponenti del ramo settentrionale sono Mc<sup>1</sup> e il ms. El Escorial, Biblioteca de S. Lorenzo, lat. e.III.23, comunemente siglato come E. Sull'importanza del codice escorialense, vd. D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense e la tradizione "Veneziana" delle rime dello Stil*

e il quarto ospitavano invece le quindici canzoni distese della tradizione boccacciana, ma disposte in ordine differente e divise in due gruppi distinti: le canzoni «amoroze e morali di Dante Alighieri» (libro III) erano infatti separate da quelle esclusivamente «moralì» (libro IV).<sup>42</sup>

La posizione di primo rilievo accordata a Dante in Giunt, evidente sia dal punto di vista quantitativo sia dalla scelta di collocarlo in posizione proemiale, sembra poi trovare ulteriore riscontro nella scelta di proporre nei due libri immediatamente successivi alla materia dantesca la produzione di Cino e Cavalcanti (libri V-VI), i suoi *amici* “autografi” nonché gli unici due autori, ad eccezione dello stesso Dante e di Petrarca, a godere di una esplicita menzione nella prefazione della raccolta.<sup>43</sup>

Con il libro VII pare si apra invece una seconda parte della Giuntina, meno connessa al canone specificamente dantesco, e pertanto definita da De Robertis come «di rincalzo».<sup>44</sup> Alla proposta del canzoniere di Dante da Maiano,<sup>45</sup> infatti, vero e proprio carneade che, inattestato altrove, ha alimentato con la propria inattesa presenza in

---

*Nuovo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954 (i due codici, testimoni della prima circolazione delle rime di Dante e altri stilnovisti, sono stati recentemente pubblicati nella collana *I canzonieri della lirica italiana delle origini: Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo. Real Biblioteca de El Escorial, e.III.23 - Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX.529*, a cura di S. CARRAI-G. MARRANI, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2009).

<sup>42</sup> Difficile individuare la *ratio* di tale ripartizione, che non trova riscontro in alcun manoscritto noto. De Robertis ha proposto alla base della differenziazione tra le «rime d’amor come di virtù materiate» e quelle *materiate*, per così dire, di sola virtù, una possibile «suggerione del *Convivio*», notando altresì che «la distinzione sembra comunque essere uscita da un’unica operazione di smistamento compiuta sul *corpus* boccaccesco e più esattamente sulle ali di questo, via via assegnando, secondoché amorose o virtuose, al III o al IV libro, nell’ordine di presentazione, le 15 canzoni» (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I p. 33). Per Stoppelli, invece, la ripartizione potrebbe rappresentare un tentativo «di isolare le canzoni che rispondono alla tematica della sofferenza amorosa e alla prevalente tecnica aspra da quelle di contenuto filosofico» (P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, cit., p. 160). Dal punto di vista della tradizione, ad ogni modo, anche in questo caso «Giunt si accosta più strettamente proprio a C<sup>2</sup> [ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L V 176], ossia si colloca entro quella specifica tradizione boccaccesca a cui risalgono Ar [...] e un gruppetto di codici fiorentini, e che si fonda sulla presenza centrale, a Firenze, [...] dell’ultima copia di mano del Boccaccio» (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I pp. 36-37).

<sup>43</sup> Secondo quanto visto in precedenza, a proposito di Ch: cfr. *supra*, § 3.4.4. La scelta si adegua inoltre anche alla prescrizione petrarchesca di *Rif* 70, dove la triade Cavalcanti-Dante-Cino viene richiamata dalla progressiva citazione degli incipit di *Donna mi priegha, per ch’io voglio dire, Così nel mio parlar voglio esser aspro* e *La dolce vista e ’l bel guardo soave*. Per quanto interessa le fonti di Giunt, invece, le sezioni di Cino e Cavalcanti sono ancora strettamente vicine alla «tradizione veneziana» individuata da De Robertis per il libro II (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I pp. 48-57).

<sup>44</sup> *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I p. 58.

<sup>45</sup> La definizione di ‘canzoniere’ «non è generica, aprendosi la serie di 39 sonetti con un sonetto proemiale e stabilendosi legami di capfinidà fra sonetti consecutivi; ma si aggiungono anche cinque ballate e due canzoni» (P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, cit., p. 161).

Giunt dubbi sull'autenticità del materiale testuale trådito dalla stessa,<sup>46</sup> seguono poi trentaquattro componimenti guittonianiani (libro VIII) e diverse sezioni collettanee: *Canzoni e ballate di diversi autori* (libro IX), dove il criterio ordinatorio sembra essere tanto cronologico quanto geografico, muovendo a ritroso dagli autori piú recenti fiorentini a quelli piú antichi siciliani;<sup>47</sup> *Canzoni antiche di autore incerto* (libro X), destinato appunto ai componimenti anonimi, ed infine un ultimo libro variamente articolato in sestine (*Sestine ritrovate in uno antichissimo testo insieme con la sestina di Dante*) e tenzoni (*Sonetti dei sopradetti autori mandati l'uno a l'altro*).<sup>48</sup>

Alla luce dell'ordinamento proposto da Giunt, dunque, intriso della duplice immanenza di Dante e Petrarca, il primo *in presentia* e il secondo *in absentia*, sembrerebbe emergere, come messo a fuoco da Cannata Salamone, «l'intento di ricostruire a ritroso il percorso della lirica aulica in volgare italiano».<sup>49</sup> Dal punto di vista teleologico, dunque, la stampa cinquecentesca manifesta un taglio, per cosí dire, una prospettiva diametralmente opposta a quella sottesa ad Ar, che a partire dagli stessi numi, qui «lucidissimi occhi» e li «mirabili soli», aveva invece proiettato «in avanti» l'ombra della tradizione, affidando all'aura protettrice dei due campioni i frutti poetici piú recenti e acerbi. Se però le *intentiones* delle due operazioni appaiono differenti, se non antitetiche, fondamentali e innegabili sono invece i rapporti che le legano, al punto da condurre Stoppelli ad affermare che «senza la Raccolta la Giuntina non sarebbe mai esistita», e che «l'indice di alcuni libri di quest'ultima sembra essere stato suggerito dalla rassegna di poeti toscani antichi contenuta in quel proemio».<sup>50</sup> L'una avanguardista e l'altra antiquaria, Ar e Giunt hanno infatti ratificato il canone della poesia volgare in maniera decisiva; e la cinquecentesca, in particolare, interrompendo il «blocco della tradizione» attuato con l'assorbimento di fatto di tutti i materiali manoscritti antichi, imposto

<sup>46</sup> A dubitare dell'autenticità dei testi di Dante da Maiano fu Adolfo Borgognoni (si vedano A. BORGOGNONI, *Dante da Maiano*, Ravenna, F.lli David, 1882; ID., *La quistione maianesca o Dante da Maiano*, Città di Castello, Lapi, 1885). La confutazione di tali riserve è invece in S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 50 (1907), pp. 281-340.

<sup>47</sup> In ordine: Firenze (Franceschino degli Albizzi, Fazio degli Uberti, Lapo Gianni, Loffo Bonaguida), Bologna (Onesto Bolognese, Guinizzelli), Lucca (Bonagiunta), scuola Siciliana (Notaro, Guido delle Colonne, Pier delle Vigne, Re Enzo, Federico II). Tanto per questa sezione quanto per quella guittonianiana, Giunt è sembrato a De Robertis avvicicabile a P, l'ex-Palatino 418 (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I pp. 64-68).

<sup>48</sup> Sulla morfologia del libro XI, vd. *supra*, §3.5.2 n. 35. In esso sono inoltre presenti scambi di sonetti tra Dante ed il suo omonimo maianese, sulla cui autenticità ha a piú riprese espresso riserve Stoppelli: P. STOPPELLI, 'Conven poi voi laudar sara fornomo'. Nuove ipotesi sulla tenzone del «Duol d'amore», in «Rivista di studi danteschi», XIII 2013, pp. 3-23; ID., *La Giuntina di Rime antiche*, cit., pp. 162-63; ID., *Per un nuovo profilo di Dante da Maiano*, in *La poesia in Italia prima di Dante*. Atti del Colloquio internazionale di Italianistica (Roma, 10-12 giugno 2015), a cura di F. SUTNER, Ravenna, Longo, 2017, pp. 65-74.

<sup>49</sup> N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone*, cit., p. 222.

<sup>50</sup> P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, cit., pp. 166-67.

dalla *Raccolta aragonese*»,<sup>51</sup> è divenuta poi, «fino a tutto l'Ottocento», il «punto di riferimento per gli studi sulla lirica antica».<sup>52</sup>

Per quanto interessa infine le coordinate antologiche delle due operazioni, vanno rilevati su tutti due tratti salienti: innanzitutto il manifestarsi nella tradizione italiana, con Ar, di un'evoluta antologia *variorum* "d'autore" (indicando con questa terminologia il prodotto della selezione di testi di *più* poeti ad opera di una *singola* personalità dal riconosciuto valore critico-letterario).<sup>53</sup> Il ruolo di *auctor sui generis* dell'antologista, infatti, oltre a innerbare il progressivo codificarsi della "silloge" come prodotto letterario autonomo, avvicina la tradizione antologica italiana alle prime grandi operazioni greche, incoraggiando letture tangenziali tra Poliziano (o Lorenzo *pro forma*) e Meleagro, Filippo, Agazia: tutte figure che stagliandosi sulla tradizione ne cernevano gli esiti più meritevoli.

Secondo punto di fondamentale rilievo poi, di fatto caratterizzante la forma antologica nei secoli successivi in Italia e altrove, è il fondamentale spazio destinato da Ar e Giunt ai rispettivi spazi isagogici; questi infatti, ponendosi, forse inconsapevolmente, sulla scia dei proemi delle *Ghirlande* e delle *Praefationes* altrove esaminati, offrono per la prima volta nella tradizione italiana una chiave di lettura del proprio contenuto al fruitore. Per meglio intendere la straordinaria portata ermeneutica della novità, restando solo in area locale, basti pensare alle difficoltà che tutt'oggi impegnano gli studiosi nel cercare di scandagliare le *intentiones* dei compilatori dei canzonieri delle origini: il problema della accidentale (o meno) circolarità di Guittone in P, per esempio, come quello del rapporto interfascicolare tra gli autori di V. Chiaramente queste proto-introduzioni raramente sviscerano ogni aspetto dell'allestimento: non tutti gli autori di Ar sono menzionati nell'epistola, lasciando aperte questioni circa le motivazioni della propria attestazione nella raccolta, e l'introduzione di Giunt non chiarisce

---

<sup>51</sup> C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 267.

<sup>52</sup> P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, cit., p. 171. Giunt, infatti, complice anche la «consacrazione della stampa» (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., I p. 40), diverrà il nucleo focale e imprescindibile sul tema delle *Rime antiche* sia per il canone proposto, sia per la lezione dei testi da essa traditi. Le successive operazioni antologiche, la raccolta Bartolini su tutte, procederanno difatti per lo più integrando il nucleo della Giuntina (C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., pp. 267-73; P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, cit., p. 171).

<sup>53</sup> In presenza del chigiano boccacciano (vd. § 3.4, n. 4) e della sua forte *auctoritas*, occorrerà essere cauti nel parlare di *esordio* italiano di tale morfologia antologica. Ciò malgrado sembra che la profondità del corpus di Ar, il suo dialogo con la tradizione filtrato da una canonizzazione già avvenuta e consolidata, la scalarità storico-critica proposta con la progressiva esposizione, così come la presenza in essa di una tesi di fondo esposta proemialmente, siano manifestazioni piuttosto decisive nel definirne un'autonomia e un'originalità rispetto al risultato della parimenti fondamentale operazione boccacciana.



quali criteri abbiano guidato la compilazione delle sezioni più miscelanee dell'antologia; ciò nonostante, sembra che proprio qui, in questi casi specifici, il germe dell'*applicatio* proemiale della *ratio* antologica cominci per le prime volte ad attecchire.

Tratti sin qui già rilevati per il genere antologico, infine, quali la salvaguardia di testi non altrimenti traditi, la proposta di un determinato orientamento storiografico, la partizione tra maggiori e minori, l'importanza della posizione proemiale e il dialogo diacronico tra le diverse forme antologiche sembrano tutte confermate sia da Ar sia da Giunt. Da qui in avanti, tuttavia, con il consolidarsi del mezzo stampa, il rapporto di ciascuna antologia con le proprie fonti inizierà a mutare, divenendo queste ultime più numerose e accessibili: dall'esigenza di salvaguardare, dunque, prenderà sempre più forma la necessità di scegliere.

### 3.6. Variazioni sul tema antologico nel primo Settecento

Pubblicazioni antologiche di vasto respiro, come era stata Giunt, mancheranno in Italia a lungo. Come si è detto, difatti, la stampa fiorentina catalizzò in sostanza il canone su di sé, divenendo un riferimento puntuale, necessario e spesso ritenuto sufficiente, rispetto al quale trovarono luogo per lo più tentativi d'integrazione per via manoscritta: piuttosto che funzionare da modello riproducibile, cioè, la stampa giuntina causò invece una sedimentazione del *corpus* letterario precedente. Nel Seicento tutto, ad esempio, o quantomeno fino alla sua ultimissima coda,<sup>1</sup> non paiono ravvisabili tentativi antologici di sistemazione organica del patrimonio nazionale; non che la forma scompaia: sono infatti note raccolte come l'anonima *Scelta di laudi spirituali raccolte a compiacenza di virtuose e devote persone*, o la breve ma notevole *Scelta di vilanelle napoletane bellissime*, ma si tratta di produzioni accomunate da un focus più specifico, settoriale e ridotto di quello orgogliosamente ambizioso mostrato dalle forme macrotestuali sinora passate in rassegna.<sup>2</sup> Mancano inoltre anche sillogi soddisfacenti del materiale contemporaneo; e sebbene una delle operazioni più interessanti del secolo, *Le muse siciliane* di Piergiuseppe Sanclemente, manifesti elementi molto significativi dal punto di vista antologico (come la corrispondenza tra prospettiva storiografico-tematica e partizione in libri, o la presenza di cappelli introduttivi autoriali anteposti ai testi), anch'essa opera su un corpus "parziale", in particolare dal punto di vista diatopico.<sup>3</sup> Per una panoramica più estesa, della produzione poetica precedente e di quella

---

<sup>1</sup> A meno di accettare la prospettiva storico-letteraria di un "Settecento lungo", dipanato dalla fondazione dell'Arcadia fino al primo Ottocento (la proposta, di Alberto Beniscelli, Enrico Mattioda e Silvia Tatti, venne formulata al Congresso ADI di Padova del settembre 2014, ed è in C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 249-86, a p. 249 n. 1).

<sup>2</sup> Si fa riferimento ai seguenti testi: *Scelta di laudi spirituali raccolte a compiacenza di virtuose, e devote persone di nuovo ricorrette con nuona aggiunta e figure*, 2 voll., Firenze, Guiducci, 1621-1622; D. FEDELE, *Scelta di vilanelle napolitane bellissime. Con alcune ottave sciciliane nove, con le sue intavolature di quitarra spagnola*, Vicenza, Grossi, 1628.

<sup>3</sup> *Le Muse siciliane*, cit. [I. *Parte prima nella quale si contengono le piu degne de' piu famosi autori antichi. Con vna grammatica siciliana, e con due tauole, la prima delle canzoni, e la seconda delle materie*; II.I. *Tomo primo della seconda parte nella quale si contengono le piu degne de' più famosi autori moderni*; II.II. *Tomo secondo della seconda parte nella quale si contengono le piu degne de' più famosi autori moderni*; III. *Parte terza nella quale si contengono le più degne fatte in stile burlesco de' più famosi autori così antichi, come moderni con vna dichiarazione de' vocaboli piu proprij, e più oscuri siciliani riscontrati coi toscani*; IV. *Le muse siciliane sacre, ouero Scelta di tutte le canzoni della Sicilia raccolte da Piergiuseppe Sanclemente parte quarta nella quale si contengono le più degne de' più famosi autori antichi e moderni, per eccitare l'anime de' Christiani alla deuotione*]. Numerosi e notevoli i tratti antologici esibiti dall'opera: la progressione diacronica dei primi due volumi, la specifica tematicità del terzo e del quarto, la scelta di ordinare gli autori alfabeticamente piuttosto che secondo un giudizio critico che non «potrebbe farsi o senza macchia di temerità, o senza nota di pregiudicare altrui fama» (*Le muse siciliane, Parte prima*, cit., p. 6). Nel primo volume sono inoltre presenti una protogrammatica del siciliano (ivi, pp. 14-24) e un

coeva, occorrerà attendere dunque fino al 1698, anno d'uscita della *Istoria della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni, il cui terzo libro sviluppa antologicamente il discorso sviluppato nei due precedenti.

### 3.6.1. «Crescimenti» e «decrescimenti»: *L'istoria della volgar poesia* del 1698

«Grande e potente è il motivo che mi obbliga a presentar questa mia opera, qualunque essa siasi, alla Serenissima A.V., imperciocché contiensi in essa l'istoria della volgar poesia, la quale gran crescimento, anzi il total suo splendore ha ricevuto dalla vostra gloriosissima casa».<sup>4</sup> Con queste parole indirizzate a Ferdinando de' Medici, gran principe di Toscana, Crescimbeni apriva il primo dei sei volumi che costituivano la redazione originale del suo trattato *L'istoria della volgar poesia*.<sup>5</sup> La «grande e potente» ragione dell'*obbligo*, il motivo cioè per il quale una trattazione sulla poesia volgare non potesse che essere dedicata a un membro della dinastia medicea, era da ricercare ovviamente e principalmente, come esplicitato poco dopo, proprio nella politica linguistica tenuta da Lorenzo il Magnifico, «il qual non solo eccellentemente la volgar poesia professò, ma vendicolla, e coraggiosamente sostennela dall'inondante barbarie». Sin dal testo prefatorio, per quanto in maniera implicita, si chiamava dunque in causa la *Raccolta aragonese*, e non pare da escludere che proprio questa, in particolare nella sua morfologia antologica, possa aver avuto una qualche influenza nella scelta crescimbeniana di destinare il libro III ai «saggi de' poeti» annoverati nei due libri precedenti.

---

breve vocabolario Siciliano-Toscano, limitato ad alcuni lemmi selezionati e accompagnato da un'appendice nel terzo volume (ivi, pp. 25-35; *Le muse siciliane, Parte terza*, cit., pp. 13-21). Le tavole presenti all'inizio del primo e del quarto volume presentano poi un triplo indice alfabetico: il primo per *incipit* dei componimenti proposti, il secondo per cognome degli autori antologizzati e il terzo per materia trattata dal componimento. Ogni autore è inoltre preceduto da un breve cappello introduttivo, di lunghezza variabile, che ne fornisce le principali informazioni biografiche seguite talvolta da brevi giudizi critici. I componimenti sono invece proposti a testo senza sussidi ausiliari.

<sup>4</sup> G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovan Mario de' Crescimbeni, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Carlo custode d'Arcadia, all'altezza serenissima di Ferdinando, gran principe di Toscana*, Roma, Chracas, 1698, c. [A3]. Si cita dall'esemplare Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, 318878.

<sup>5</sup> La genesi storico-ideologica del lavoro pare da collegare alla fondazione, nel 1690, della nuova Accademia dell'Arcadia, *Custode* della quale fu Crescimbeni stesso: «Non pose tempo in mezzo l'abate Crescimbeni, alacre e attivissimo Custode dell'Arcadia: subito dopo la fondazione della nuova Accademia, nel 1690, si mise al lavoro per la raccolta del materiale necessario ad una nuova ed originale impresa, allo scopo di rendere immediatamente evidente il senso e il programma di un'istituzione che non sarebbe rimasta una tra le altre, ma avrebbe segnato [...] profondamente di sé il mondo intellettuale italiano della stagione allora inaugurata» (M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 291-302, a p. 291).

Intento dell'opera tutta, ad ogni modo, anch'esso chiarito nel medesimo luogo proemiale, era quello di offrire ai «valenti uomini» ivi finalmente riuniti «quella seconda vita immortale per la quale eglino cotanto si affaticarono»: conferire cioè loro l'eterna fama attraverso la sistematizzazione o, in una sola parola, canonizzarli. A tal fine, dunque, il lavoro, sorretto da una notevole perizia filologico-documentaria,<sup>6</sup> manifestava la seguente architettura: nel primo libro veniva accolta una trattazione dal taglio storico-letterario volta a dibattere le alterne fortune – «crescimenti» e «decrescimenti» – riscontrate dalla poesia volgare nei secoli precedenti;<sup>7</sup> nel secondo venivano presentati cento «principali» poeti defunti, disposti cronologicamente e criticamente indagati,<sup>8</sup> cui seguivano informazioni per lo più anagrafiche su cinquanta rimatori viventi, ordinati questi invece alfabeticamente, quasi a volerne testimoniare la sostanziale parità estetica in assenza di una canonizzazione storica.<sup>9</sup> Il terzo libro ospitava poi una scelta antologica degli autori antichi e moderni discussi in quello precedente, instaurando così una sorta di continuità macrotestuale interna;<sup>10</sup> il quarto menzionava

---

<sup>6</sup> «Le notizie riferite nell'opera, massimamente le più risguardevoli, son tolte tutte da libri stampati o da manoscritti autentici di pubbliche e famose biblioteche [sic], o con essi riscontrate: non essendosi l'autore voluto fidare in ciò della testimonianza d'alcuno» (G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, cit., c. B3).

<sup>7</sup> Come ha rilevato acutamente Corrado Viola, il disegno dell'*Istoria* «è netto e tutto orientato teleologicamente verso un presente ormai liberato dal cattivo gusto barocco» (C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 268): è lo stesso Crescimbeni, infatti, in chiusura del primo libro, a tracciare quello che Viola ha definito «percorso sinusoidale» della poesia volgare: «Con le fin qui raccontate cose adunque stimo che, se non appieno, almeno quanto basta per l'integrità della presente Istoria, e per la più facile intelligenza del rimanente di essa contenuto ne' seguenti libri, i lettori resteranno informati circa l'origine della nostra volgar poesia e lo stato della medesima, sì appresso gli antichi come tra i moderni; e potran con più agiatezza riconoscere [...] quanto nel primo secolo fosse ella rozza, come nel secondo ingrandisse, come nel terzo cadesse, quanto gloriosamente risorgesse nel quarto e come varia nel quinto siasi mostrata, infino ai giorni nostri, che a più glorioso risorgimento preparasi mercé lo studio e la continua fatica di molti nobilissimi ingegni viventi: il che è l'unico fine per lo quale questa Istoria abbiam noi a scrivere impresso» (G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, cit., pp. 81-82).

<sup>8</sup> La disquisizione sui poeti defunti, tra i quali si annoverava in penultima posizione proprio il padre di Crescimbeni, prendeva il via da Guittone, sotto la cui produzione iniziava, per l'autore dell'*Istoria*, «la buona poesia». Per ciascun poeta antico il secondo libro proponeva una specifica microtrattazione: un proto-cappello introduttivo, cioè, entro il quale condensazioni dei necessari dati biografici si accostavano a valutazioni di stampo critico.

<sup>9</sup> La dissimetria tra le due «sezioni» è evidente anche da un punto di vista tipografico: il carattere scelto per segnalare l'inizio della trattazione di ogni autore antico è il medesimo utilizzato per la dicitura «Rimatori viventi» sotto la quale si racchiude l'intera sezione contemporanea (i singoli autori sono invece proposti in corpo minore).

<sup>10</sup> La connessione veniva esplicitata nella premessa al terzo libro: «Acciocché chiunque leggerà questa nostra *Istoria* possa più agiatamente far giustizia a quanto diciamo intorno a i crescimenti e decrescimenti della volgar poesia raccontati di sopra, e riscontrare la verità de' giudizi che noi diamo sopra gli stili de' cento rimatori defunti, e finalmente giudicar sopra quei de' rimatori viventi, il che noi far non abbiam voluto, diamo ora i saggi degli stili sì degli uni che degli altri, con l'ordine stesso col quale si è

tutti i rimatori defunti dei quali per sopraggiunta fretta non era stato possibile discorrere,<sup>11</sup> promettendo di ritornarvi in seguito e proponendone un indice alfabetico e cronologicamente tripartito.<sup>12</sup> Il quinto forniva una sorta di “proto-bibliografia” degli autori citati, disponendoli in ordine cronologico e passandone in rassegna i contributi che ne tangessero la produzione;<sup>13</sup> e il sesto, l'*Istoria delle poetiche*, che si configurava sostanzialmente come metatrattato, procedeva infine in ricognizione e discussione della trattatistica relativa all'arte poetica e in particolar modo alla produzione in lingua toscana.

Nello specifico che qui più interessa, il libro *antologico*, il terzo, mostrava diverse peculiarità. Il suo argomento «serio», per esempio, da accostare al silenzio sulla tradizione “bassa” del discorso teorico precedente: «non si annoverano nella centuria né Francesco Berni, né Fidenzio, né il Burchiello, né altri simili, benché sieno ritrovatori di nuove spezie di volgar poesia, perché l'autore ha voluto tesserla di soggetti tutti

---

fatta di lor menzione nell'antecedente libro II» (G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, cit., p. 175).

<sup>11</sup> La pubblicazione dell'*Istoria* avvenne infatti prematuramente, come avverte lo stampatore, poiché la scoperta «per testimonianza d'autorevol personaggio, che in una città d'Italia [...] era chi [...] sforzavasi con gran fretta di tessere, e dare alla luce nel presente anno, una simil Istoria», spinse Crescimbeni, «per non farsi guadagnar la mano, spogliar detti volumi di notizie e compilar l'opera, se non nella vasta mole che aveva in pensiero di fabbricare, almeno di quel peso [...] permesso da sì importante sollecitudine» (ivi, c. B2). I riferimenti sono particolarmente criptici: tenendo fede all'indicazione cronologica (spogliando, cioè, i testi del 1698), un papabile referente potrebbe essere *Le gare della poesia, e della musica. Azione accademica, consecrata all'em.mo, e ren.mo principe signor cardinale Lorenzo Altieri legato*, Pesaro, per Domenico e fratelli de Gotti, 1698. La stampa pesarese non sembra tuttavia poter gareggiare, a partire dall'*intentio*, con l'ambizioso disegno crescimbeniano, e per un *aversario* più credibile occorrerà dunque spostare in avanti la cronologia di qualche anno e fare riferimento, con buona probabilità, al lavoro di Lodovico Antonio Muratori, anch'esso fornito di una sezione propriamente antologica: L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., Modena, Soliani, 1706 (cfr. § 3.6.2.). D'altronde, come avverte Ada Ruschioni, Muratori già nel 1699 andava ideando il trattato *Della perfetta poesia*, la cui stesura fu rinviata di qualche anno «solo a causa del sopraggiungere di due gravi imprevisti – la morte del Maggi (1699) e il trasferimento definitivo a Modena (1700)» (L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., a cura di A. RUSCHIONI, Milano, Marzorati, 1971, I p. 7); ragion per cui l'ipotesi pare plausibile.

<sup>12</sup> La tripartizione proposta da Crescimbeni, che divideva i poeti in «antichi», «del 1500» e «del 1600», va accostata alla discussione sulle alterne fortune della poesia volgare tenuta nel primo libro, costruita sulle differenze tra i vari secoli, e pare restituire efficacemente la rifunzionalizzazione e l'inaugurazione di «una partizione nuova e fortunata, il *secolo*», di cui parla Sapegno (M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, cit., p. 291). Sembra inoltre significativa, in merito, l'assenza di un'opposizione interna tra Duecento, Trecento e Quattrocento, percepiti come contrapposti ai secoli successivi sotto un comune vessillo d'*antiquitas*.

<sup>13</sup> Breve ma esplicito il caso di Cecco d'Ascoli: «La costui opera della *Natura dell'universo* fu commentata da incerto; e tal commento la prima volta fu impresso nel 1478 insieme con l'opera; e poi nel 1516 in 4° e finalmente nel 1532 in 8°» (G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, cit., p. 306).

serii».<sup>14</sup> Ma soprattutto la sua singolare struttura, che lo rende ancora oggi quasi un *unicum* per morfologia antologica; innanzitutto per quella che Maria Serena Sapegno ha definito «democratizzazione radicale» dei poeti, ovvero la rappresentazione equanime di ciascun autore (antico o moderno) con un solo componimento:

Nei ranghi serrati dei poeti è passata una “democratizzazione” radicale, tutti hanno lo stesso peso per chi legga i testi: Dante ha un sonetto proprio come il padre di Crescimbeni, anche se compaiono teoricamente in centurie diverse di questo esercito di beati. Il valore dei diversi testi è del tutto irrilevante [...]. D'altra parte, proprio questo appiattimento produce risultati interessanti e nuovi come l'inclusione tra le schiere dei poeti di molte donne, di Leonardo da Vinci e Francesco d'Assisi e porta con sé la scoperta del senso di una cultura come organismo storico, soggetto a mutamento nel suo insieme e non soltanto nell'opera di alcuni grandi geni.<sup>15</sup>

E poi, ancor più nel dettaglio, per le determinate caratteristiche sondate nei testi al fine di un loro inserimento nella raccolta; essi dovevano essere infatti inderogabilmente sonetti, il che talvolta pregiudicava la stessa inclusione di un autore all'interno dell'antologia,<sup>16</sup> e perfettamente esemplificativi dello «stile» del poeta, anche a discapito di un più alto valore retorico-formale: «nella scelta de' saggi delle rime de' medesimi cento poeti contenuta nel terzo libro, non si dà il componimento scelto per il migliore che abbia fatto il poeta, ma ben per uno di quei che sono stati giudicati più propri e confacevoli allo stile o carattere di esso poeta, e da lui più praticato».<sup>17</sup>

Ciascuna di queste singolarità, chiaramente, restituisce il carattere *sui generis* della scelta poetica crescimbeniana, la quale, come scritto da Sapegno, «tiene insieme disinvoltamente criteri che a noi oggi paiono del tutto estrinseci ed inaccettabili, con scelte acute e di grande interesse».<sup>18</sup> Tali criteri e scelte furono poi riadoperati da Crescimbeni negli anni successivi, quando questi, tenendo fede alla propria parola,<sup>19</sup> cominciò a lavorare ai *Commentari all'Istoria della volgar poesia*, ossia a delle integrazioni volte

---

<sup>14</sup> Ivi, c. B4. Come ha notato Sapegno, il veto stabiliva e *contrario* una «tradizione alta» (M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, cit., p. 293).

<sup>15</sup> M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, cit., p. 298.

<sup>16</sup> «Se alcun letterato non si truova dentro il numero della centuria [dei poeti, cioè, defunti], benché ne fosse meritevole più d'alcun altro che vi sia stato posto, ciò solamente è advenuto per mancanza di componimento proporzionato per il saggio» (G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, cit., c. B4).

<sup>17</sup> Ibidem. Come nota Viola, quindi, «alla rappresentatività in ordine allo stile degli autori come criterio di selezione dei testi si affianca l'esemplarità degli autori in ordine alle varie fasi storiche – *crescimenti* e *decrecimenti* – della letteratura italiana» (C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 271).

<sup>18</sup> M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, cit., p. 293

<sup>19</sup> «Il numero de' buoni toscani rimatori defunti, come altrove abbiám detto, non si restringe solamente in quei che nell'antecedente cronologia abbiám recati: ma, perciocché dalla fretta [...] non è stato a noi permesso di favellar di tutti cronologicamente, acciocché almeno sappiasi che la nostra volontà è di

a colmare alcune lacune o a precisare e correggere quanto precedentemente sfuggito.<sup>20</sup> Le soluzioni adottate in tale frangente – salvo alcune poche novità come la parziale deroga all'esclusività della forma sonetto per la sezione antologica,<sup>21</sup> e l'estrazione a sorte dei poeti viventi da includere in questa –,<sup>22</sup> si ponevano in linea di sostanziale continuità con quanto rilevato per l'*Istoria*. In particolare, nell'illustrare la parabola storico-letteraria della lirica provenzale, tralasciata nell'ipotesto e qui approfonditamente recuperata, venivano dapprima presentati i trovatori, in una sezione prettamente biografica, e poi se ne proponeva un'antologia di poesie: veniva a confermarsi così la direzione autore → opere che aveva regolato i rapporti tra i libri II e III dell'*Isto-*

---

farlo, abbiám qui voluto porre un catalogo alfabetico di tutti quei de' quali appresso noi si truovan rime e notizie, e non son compresi nella cronologia data di sopra, ed i quali un giorno saranno anch'essi per illustrar questa nostra fatica, insieme con tutti quei di più che col tempo potrem raccorre» (G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, cit., p. 253).

<sup>20</sup> G.M. CRESCIMBENI, *Comentarj di Gio. Mario de' Crescimbeni, collega dell'imperiale Accademia Leopoldina, e custode d'Arcadia intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, 5 voll., Roma, per Antonio de' Rossi, 1702-1711. Le "aree di intervento" dei singoli volumi dei *Commentari* erano precisate sin dai titoli: I. *Volume primo, contenente l'ampliazione, e il supplimento, e varie correzioni del primo libro dell'Istoria*; II.I. *Volume secondo parte prima, contenente l'ampliazione del secondo libro dell'Istoria, mediante le vite, i giudizi, e i saggi de' poeti provenzali, che furono padri della detta poesia volgare*; II.II. *Volume secondo parte seconda, pubblicata d'ordine della generale adunanza degli Arcadi e contenente l'ampliazione del secondo libro dell'Istoria, mediante il giudizio sopra le opere de' poeti toscani*; III. *Volume terzo, pubblicato d'ordine della generale adunanza degli Arcadi e contenente l'ampliazione del terzo libro dell'Istoria, mediante i saggi de' seicento rimatori*; IV. *Volume quarto, pubblicato d'ordine della generale adunanza degli Arcadi e contenente l'ampliazione del quarto libro d'Istoria, mediante un memoriale di molti rimatori non compresi in esso*; V. *Volume quinto, pubblicato d'ordine della generale adunanza degli Arcadi e contenente diverse correzioni, e ampliazioni del quinto, e sesto libro dell'Istoria*.

<sup>21</sup> Nell'*Istoria*, come precedentemente avvertito, la forma sonetto finì per discriminare anche la scelta antologica stessa; nei *Commentari*, invece, la restrizione metrica venne limitata ai poeti viventi, secondo decisione dell'Adunanza degli Arcadi, «per levare ogni ombra di parzialità» (G.M. CRESCIMBENI, *Comentarj, volume terzo*, cit., c. [AA6]). Il venir meno di tale criterio, dunque, pare autorizzare a credere che un poeta escluso dall'*Istoria* per ragioni di coerenza interna avrebbe poi giovato di un recupero quantomeno nella seconda sede dei *Commentari*, che aveva iniziato a soprassedere al rigore stilistico. L'assenza di un poeta antico in entrambi i testi andrà quindi interpretata o come una vera e propria silente bocciatura o come prova di una mancata conoscenza di Crescimbeni dell'autore non proposto.

<sup>22</sup> «In ordine a i viventi, noi non siamo di parere che per l'Europa non vi sieno altri rimatori che i cento che abbiamo messi nel Libro VI, [...] ma l'Adunanza degli Arcadi, che promuove la stampa di questa opera, ha voluto che, per camminare secondo l'ordine de' secoli precedenti, solo cento se ne annoverino; e questi si estraggano a sorte da un numero molto maggiore» (G.M. CRESCIMBENI, *Comentarj, volume secondo parte seconda*, cit., p. 2). Non sfugga che tali viventi, dei quali venivano proposti nei *Commentari* esclusivamente i sonetti, erano tutti scelti tra gli arcadi, che da un lato prescrivevano dunque l'operazione e dall'altra ne rappresentavano l'esito contemporaneo, secondo un procedimento oramai più volte registrato.

ria, e di conseguenza il più generale rapporto *deduttivo* tra discorso critico e esemplificazione antologica che qualche anno dopo avrebbe orientato lo sviluppo argomentativo di un secondo trattato.<sup>23</sup>

### 3.6.2. «Fantasia», «Estro» e «Giudizio»: la *Perfetta poesia* di Muratori

Diverso dall'*Istoria* del Crescimbeni, pur se a questa accomunato da una generale «attitudine precettistica», dalla correlazione «con un disegno storico-letterario e con un piano di riforma del gusto» e dalla tutela della «tradizione lirica nazionale dagli attacchi di parte francese»,<sup>24</sup> anche il trattato *Della perfetta poesia italiana* di Lodovico Antonio Muratori, pubblicato soltanto nel 1706 ma dalla genesi di almeno un lustro più antica,<sup>25</sup> presentava una propria sezione antologica. Nel libro IV dell'opera, infatti, l'autore utilizzava una scelta di testi per esemplificare e giustificare le conclusioni teoriche raggiunte al termine della disquisizione tenuta nei libri precedenti, secondo un procedimento analogo a quello seguito da Crescimbeni. La motivazione di tale struttura era chiarita dallo stesso Muratori nella prefazione proprio al IV libro, dedicata al marchese Alessandro Botta-Adorno e foriera di affondi sulle ragioni dell'antologista:

Mi rallegrerò intanto se questa mia Raccolta giungerà ad ottener l'approvazione dell'ottimo vostro Gusto, e se prima di mettervi a leggerla non vi dispiacerà d'intendere qual fine e disegno io abbia avuto in pubblicarla. Siccome voi sapete, nel civile consorzio per rettamente vivere, non meno che nelle Arti per rettamente saperle ed esercitarle, son giovevoli e necessarie le Leggi e gli Esempi. C'indirizzano imperiosamente le Leggi al ben fare; e allo stesso dolcemente ci confortano ed aiutano gli Esempi, animandosi gli uomini a far volentieri e agevolmente quello ch'essi debbono quando mirano chi spiana loro la strada e quando va loro avanti colla bandiera spiegata un buon Capitano. Avendo io dunque ne' Libri antecedenti con alcune Osservazioni e Leggi prestato qualche lume a gli amatori delle Lettere umane per discernere il meglio d'alcune parti della Poetica, parmi utile, se non necessaria cosa, l'aggiun-

---

<sup>23</sup> Cfr. M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, cit., p. 294: «L'organizzazione della materia tende a privilegiare il discorso storico-critico nelle due forme del profilo e degli elogi e a fornire il materiale antologico a supporto e illustrazione della propria ricostruzione interpretativa, con formula davvero fortunata fino ai giorni nostri».

<sup>24</sup> I passi citati sono in C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 271. L'opera stessa, d'altronde, come avvertiva lo stesso Muratori, polemicamente rispondeva agli studiosi francesi (Nicolas Boileau, René Rapin e Padre Bouhours) che, restii alle vezzosità barocche, negavano la bontà della letteratura italiana tutta: cfr. L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, cit., I pp. 71-72.

<sup>25</sup> «Idealmente progettato e maturato fin dagli anni trascorsi alla Biblioteca *Ambrosiana* di Milano (1695-1700), il trattato *Della perfetta poesia italiana* fu steso dal Muratori a Modena tra il 1702-1703, nel periodo dell'occupazione francese della città, e presto diffuso fra i letterati, ma pubblicato presso l'editore Soliani, solamente nel 1706» (L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, cit., p. 31). Sui motivi del ritardo, cfr. *supra*, § 3.6.1, n.11.



gere ora alle Leggi l'Esempio. Perciocché quantunque non pochi Esempi si sieno da me prodotti per confermazione de' precetti proposti, nulladimeno altro non sono stati che pezzi e fragmenti; né si può abbastanza conoscere l'intera architettura e bellezza d'un tutto se questo tutto unitamente non compare sotto gli occhi de' Giudici. Ed ecco ciò che m'ha indotto a raccogliere in questo Libro vari Componimenti sí d'antichi come di moderni Poeti Italiani, la Pratica de' quali illustrerà maggiormente e piú forte imprimerà nella mente altrui gl'insegnamenti della Teorica da me dianzi divisata.<sup>26</sup>

L'antologia, corrispettivo specifico dell'universale «Esempio», intendeva dunque sostanziare la visione poetica argomentata dall'autore nei tre libri precedenti. Questi non erano, come nel caso dell'*Istoria* di Crescimbeni, rigidamente ripartiti dal punto di vista tematico, e ritornavano anzi a piú riprese su concetti fondamentali: la centralità dell'uomo, la connessione tra verità e bellezza, l'importanza sociale della letteratura, la necessaria commistione tra *utile* e *dulci*. Del tutto centrale, però, oltre che fortemente innovativa rispetto al panorama storico-letterario coevo,<sup>27</sup> era l'idea di una poesia dall'origine *umana*, «frutto del mondo interiore o delle personali facoltà fantastico-sentimentali del poeta»;<sup>28</sup> vale a dire, per usare la terminologia muratoriana, una poesia prodotta dall'interazione tra «Fantasia» ed «Estro», ovvero la capacità creatrice e quella stimolatrice di ciascun soggetto pensante.<sup>29</sup>

Nelle molteplici possibilità combinatorie di tali capacità, inevitabilmente soggette alla singolarità dell'esperienza individuale, sembra dunque spiegarsi quanto affermato da Muratori ancora nella prefazione al volume antologico del proprio trattato, ove la raccolta di testi poetici assume l'aspetto di una galleria d'ingegni:

---

<sup>26</sup> L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit., II p. 182 (si cita qui dalla *princeps* del 1706, esemplare Gent, Universiteitsbibliotheek, BIB.BL.000396, poiché l'edizione Ruschioni presenta la breve lacuna: «C'indirizzano imperiosamente (le Leggi al ben fare; e allo stesso dolcemente ci confortano) ed aiutano gli Esempi» (L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, cit., p. 685).

<sup>27</sup> Il trattato mostra infatti «anche un primato cronologico sulle poetiche piú celebri del secolo, dalla *Ragion poetica* di G.V. Gravina, pubblicata nel 1708, alle formulazioni estetiche del Vico e del Baumgarten, delle quali le opere muratoriane presentano non poche anticipazioni, le sole, anzi, che possono reggere un confronto con quelle» (L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, cit., p. 13). I testi cui si fa riferimento sono: G.V. GRAVINA, *Della ragion poetica*, Roma, Gonzaga, 1708; G.B. VICO, *Principj di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni per la quale si ritruovano i principj di altro sistema del diritto naturale delle genti*, Napoli, Mosca, 1725<sup>1</sup> (poi: Napoli, Mosca, 1730<sup>2</sup>; Napoli, Muzio, 1744<sup>3</sup>); A.G. BAUMGARTEN, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, quas amplissimi philosophorum ordinis consensu*, Halle, Grunert, 1735.

<sup>28</sup> L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, cit., p. 14.

<sup>29</sup> Proprio l'individuazione di tali qualità rappresenta per Ruschioni «un motivo di novità e modernità critica espresso dal pensatore in questo trattato» (ibidem; articolate descrizioni autoriali dei due concetti di «Fantasia» e «Estro» sono risp. alle pp. 166-67 e 215-17).

Una delle maniere di veder gli uomini, per così dire, senza vederli, si è quella già da Socrate, e giornalmente da ogni Savio praticata, di farli parlare. Ottimo spediente nel vero per iscorgere la loro parte migliore, cioè l'interno loro; ma che nulla varrebbe con chi è lontano da noi o di luogo o di tempo, se a i sensi nostri non si potessero trasmettere le parole e i sentimenti loro per qualche fedel canale, quale per l'ordinario è lo scrivere. Fra tante sorte però di Scritture niuna ve n'ha, che più sicuramente soglia scoprire lo interno de gli uomini, come le loro Lettere famigliari e i loro Componimenti Poetici. Ne i Libri che trattano dell'Arti e delle Scienze può avvenire o che il cuore dell'Autore non abbia campo di farsi vedere in pubblico o che l'Intelletto non si dia abbastanza a conoscere, potendo spacciar cose imparate da altrui: nel che la Memoria è allora da lodarsi, e non l'Ingegno. Ma ciò non può già sí facilmente accadere nelle Lettere famigliari, e nelle Poesie; perciocché in esse lo Scrittore, anche non pensandoci, ed anche contra sua voglia, dipinge se stesso. A chi è sperto nello studio dell'Uomo, e prende ad esaminar minutamente questi colori estrinseci, non è allora punto difficile il comprendere ancora l'intrinseco vero Ritratto di quella persona. Saprà egli leggere quivi le varie inclinazioni, e i costumi, e le diverse passioni, che agitano e governano l'altrui Volontà. Del pari potrà egli intendere, qual sia la forza e la debolezza dell'altrui Intelletto (e ciò spezialmente ne' Componimenti Poetici) argomentando qual fondo di sapere, qual vigore d'intendimento, qual vivacità e prontezza di Fantasia si ritruovi in quel tale Poeta. Mentre adunque, o Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Marchese Alessandro Botta-Adorno, io vi presento questa Raccolta e scelta d'altrui Componimenti, voi ben v'accorgete, ch'io tacitamente vi conduco a mirare tanti Ritratti d'Ingegni Poetici, quanti sono i piccioli Poemi, che qui si rinchiudono. E forse dovrete sapermi grato, perché al vostro nobile genio verso l'Arti amene io rappresenti, unita in un Libro solo, e posta in confronto, tanta diversità di geni, tanta varietà di Fantasie e d'Ingegni, alcuni ancora de' quali vi saranno da qui innanzi per cagion mia più noti di prima.<sup>30</sup>

Chiariti dunque tanto «il fine e il disegno» dell'operazione antologica – l'esemplificazione a supporto della proposta teorica – quanto il suo principale nucleo concettuale – la natura *umana* della poesia, capace di manifestarsi mediante «tanta varietà di Fantasie e d'Ingegni» –, resta da individuare il criterio sotteso alla selezione. Anche in questo caso è lo stesso Muratori a fornire tutte le informazioni necessarie; dopo aver introdotto nella trattazione teorica il concetto di «Giudizio», facoltà capace di discernere in ciascun autore «tutto ciò ch'è bello e degno di lode, e tutto ciò ancora che è

---

<sup>30</sup> L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit., II pp. 179-80 (si cita di nuovo dalla *princeps* summenzionata in presenza di nuova lacuna riscontrata nell'edizione moderna: «A chi è sperto nello studio dell'Uomo, e prende ad esaminar (minutamente questi colori estrinseci, non è allora punto difficile) il comprendere ancora l'intrinseco vero Ritratto di quella persona»: L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, cit., pp. 683-84).

biasimevole»,<sup>31</sup> egli ne declinava infatti, nuovamente nell'introduzione all'antologia,<sup>32</sup> le specifiche modalità d'applicazione ai fini della selezione. Di particolare interesse, in tal senso, è la scelta, didatticamente connotata, di proporre nella raccolta anche testi "imperfetti" (dal punto di vista metrico, retorico, formale), considerati dall'autore «di maggior soccorso a i giovani»:

Dirò essermi io studiato di adunare il meglio di molti Autori o morti o viventi, ma in guisa tale che ho amato meglio di prendere talvolta Componimenti dotati di qualche splendida virtù, quantunque sia questa mischiata con qualche difetto, che di attenermi solo a que' versi, ne' quali sia bensì evidente sanità, ma non qualche eminente grazia, novità, e bellezza. Ciò per quanto io stimo è di maggior soccorso a i giovani, affinché si risvegliino, e si conducano alle cime del Monte, senza arrestarsi alle falde, o alla metà, dove lo Stile solamente bello, perché sano, potrebbe talvolta ritenerli.<sup>33</sup>

Tale decisione manifestava il proprio decisivo potenziale ancor più alla luce della natura stessa dell'antologia, che pionieristicamente accompagnava ogni testo proposto con un commento (il che, fra l'altro, pare alla base del giudizio di Ada Ruschioni, che ha definito Muratori «il primo critico letterario nella più moderna accezione del termine»).<sup>34</sup> La presenza di componimenti dotati di "errori", dunque, si rivelava funzionale a una trattazione che ne rilevasse i difetti per fornire una sorta di esemplarità *negativa*:

Ho eziandio condotto in iscena qualche Componimento non buono; e l'ho io fatto appunto per palesarne le magagne, e per iscoprire a gl'incauti, quanto o l'apparenza del Bello, o l'adulatrice Fama sieno testimoni mal fidi della vera Bellezza. Anzi, se il timore d'accrescere di soverchio la mole di questo Libro non mi avesse altrimenti consigliato, avrei anche rapportato maggior copia di questi ultimi, non giovando meno all'imperizia altrui discernere le Virtù per seguirle, che il conoscere i Vizi per ischivarli.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit., I p. 486. Al «Giudizio» (o «buon gusto»), Muratori dedicò sotto pseudonimo un apposito studio: LAMINDO PRITANIO, *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, 2 voll., Venezia, Luigi Pavino-Niccolò Pezzana, 1708-1717. Per quanto interessa l'origine del «discernimento dell'ottimo» (L.A. MURATORI, *Delle riflessioni sopra il buon gusto*, cit., II p. 24), cfr. L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit., I p. 462.

<sup>32</sup> Si noti che tale testo prefatorio, benché riferito ad una sola sezione di un'opera più ampia, nel suo chiarire ragioni, criteri e modalità compositive della scelta poetica anticipa, per così dire, le caratteristiche proprie delle introduzioni ai prodotti specificamente antologici dei secoli successivi. Sul valore paratestuale dell'introduzione cfr. G. GENETTE, *Soglie*, cit., pp. 158-92.

<sup>33</sup> L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit., II p. 184.

<sup>34</sup> L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, cit., p. 24.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 184-85.

Spaziando così dal XIV al XVIII secolo ed eleggendo pur con sporadiche critiche Petrarca al rango di «re dei lirici», la sezione antologica di Muratori mirò tanto a estirpare dalla contemporaneità il «cattivo gusto barocco», quanto a «correggere e superare l'ossessività tematica di certo esangue petrarchismo, con la sua esclusiva fedeltà al tema amoroso».<sup>36</sup> Il risultato palesò quello che Ruschioni ha definito il «parziale od unilaterale marinismo» muratoriano, ossia il mostrarsi contrario dell'autore «ai moduli sfrenati e sensuali dei marinisti d'avanguardia, e favorevole, invece, al barocco moderato e lezioso seguito anche da una folta sezione di Arcadi».<sup>37</sup>

### 3.6.3. Cristallizzazioni antologiche: la *Scelta di sonetti* di Gobbi e Manfredi

Come testimoniano dunque tanto l'operazione di Crescimbeni quanto quella di Muratori, al principio del XVIII secolo il gusto arcade iniziò a stagliarsi sul panorama letterario peninsulare. In particolare, nell'area compresa «tra la Bologna pontificia e il ducato estense» suoi principali promotori furono Pier Jacopo Martello, Eustachio Manfredi, Giovan Gioseffo Orsi e lo stesso Muratori, costituenti secondo la definizione di Viola l'«asse padano d'Arcadia».<sup>38</sup> Proprio in tale ambiente geo-letterario, e nello specifico presso il collegio Montalto di Bologna, divenuto dal 1677 sede dell'Accademia degli Abbandonati, fecero la propria reciproca conoscenza Agostino Gobbi e il già citato Manfredi, autori della *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, una delle raccolte di poesia più rilevanti del periodo.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 272. Sull'avversione per l'esclusiva tematica amorosa, vd. L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit., II pp. 183-84: «E perché si vuol richiedere ne' lauti banchetti non solamente abbondanza, ma ancora varietà di vivande, essendo questa diversità uno de' maggiori condimenti del convito, comparirà perciò anche in questo Libro una dilettevole diversità di maniere di comporre sopra il medesimo, o sopra differenti soggetti. Che se la vanità dell'argomento Amorofo è quella, che qui signoreggia, chiunque conosce il mio genio, non ne attribuirà già la colpa a me stesso, ma bensì all'abuso quasi comune de' nostri Poeti, i quali più in questo, che in altri campi, e più felicemente in esso, che altrove, hanno fatta pruova de' loro Ingegno».

<sup>37</sup> L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, cit., p. 23.

<sup>38</sup> C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 274.

<sup>39</sup> Cfr. U. BALDINI, s.v. *Manfredi, Eustachio*, in DBI, 68 2007; A.L. SASO, s.v. *Gobbi, Agostino*, in DBI, 57 2001. Gobbi, fimatario della dedica dell'antologia a Niccolò Tanari, fu allievo del collegio, mentre Manfredi, curatore degli ultimi volumi dopo la prematura morte del primo a soli ventiquattr'anni, ne fu uno dei più affermati docenti. L'interazione gerarchica tra i due, da questo punto di vista, pare confermare che il primo abbia realizzato il progetto sotto la spinta del secondo; nella dedica di Gobbi, d'altronde, egli esplicitamente scrive (mio il corsivo): «Essendo [...] questa fatica di raccorli [i celebri rimatori] da me stata fatta non tanto a mio talento quanto coll'altrui indirizzo, mi pareva di potere assicurarmi che una tale opera, anche in ciò che aveva del mio, fosse per esser riputata non indegna di voi» (A. GOBBI, *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, 4 voll., Bologna, Costantino Pisarri, 1709-1711,

I tre volumi della *Scelta* si articolavano come segue: il primo libro proponeva tre archi cronologici dall'estensione progressivamente ridotta: *Rimatori antichi da' primi tempi della volgar poesia sino al 1400*, *Rimatori dal 1400 sino al 1500* e *Rimatori dal 1500 sino al 1550*;<sup>40</sup> il secondo si bipartiva tra *Rimatori dal 1550 fino al 1600* e *Rimatori del 1600*;<sup>41</sup> il terzo ospitava le poesie dei *Rimatori viventi dell'anno 1709*. Data la scomparsa prematura di Gobbi, a curare l'ultimo volume fu Manfredi, il quale diede inoltre alle stampe un'ulteriore selezione di componimenti dei poeti all'epoca in vita: un'appendice alla *Scelta* originale, piuttosto che un quarto volume della *Scelta*.<sup>42</sup>

Il titolo dell'opera è a più livelli significativo: per la presenza della partizione in secoli, per esempio, che *de facto* confermava la bontà dell'intuizione crescimbiana,<sup>43</sup> e, soprattutto, per la scelta dell'aggettivo «eccellenti» – o, ancora meglio, per l'uso del superlativo «più eccellenti» –, che, relativo ai «rimatori d'ogni secolo», determinava chiaramente la presenza di un giudizio di valore, di una componente soggettiva alla base della compilazione dell'antologia. L'*eccellenza*, infatti, dalla prospettiva tassonomica è un concetto ben più problematico dell'*antichità*.<sup>44</sup> Una poesia o è *antica* o non

---

I c. [3r]. Si cita dall'esemplare Oxford, Bodleian Library, Toynbee 1996). Che l'anonima prefazione vada invece attribuita al “maestro”, lo testimonia l'autografo rinvenuto tra le sue carte manoscritte: E. GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo (1690-1710)*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II. *Momenti e problemi*, a cura di M. SACCENTI, Modena, Mucchi, 1988, pp. 71-225, alle pp. 212-25.

<sup>40</sup> L'assenza più evidente, data la consultazione dichiarata di Giunt, è quella di Dante da Maiano nella prima sezione, che denuncia la taccia d'inattendibilità in quel momento riservata alla proposta giuntina. Ulteriore materia tralasciata, secondo le sostanziali indicazioni di Crescimbeni, era poi la poesia non *seria*, con conseguente assenza di Berni, Burchiello, Fidenzio, Filippi e affini. Per una dettagliata tavola dell'antologia, vd. C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., pp. 250-51.

<sup>41</sup> Scelta dovuta alla necessità di dividere il libro in tre per la sua estesa mole: «Questa distribuzione ci ha obbligati a spezzar in mezzo il secolo del 1500 per divider l'opera in tre volumi, giacché un solo ne veniva troppo smisurato, né altro luogo vi era di fare questo spezzamento, a voler che tutti e tre i volumi fossero presso a poco uguali» (A. GOBBI, *Scelta di sonetti*, cit., c. [10v]).

<sup>42</sup> [E. MANFREDI], *Rime d'alcuni illustri autori viventi aggiunte alla terza parte della Scelta d'Agostino Gobbi*, Bologna, Pisarri, 1711.

<sup>43</sup> «Rimaneva il dar qualche ordine alle presenti rime, intorno al che non abbiamo saputo trovar il migliore di quello de' tempi; dal quale un altro comodo ancora nasce a' leggitori, cioè di vedere di mano in mano le diversità degli stili, l'origine, gli avanzamenti, le corruzioni [sic] e quindi il risorgimento della poesia Italiana» (A. GOBBI, *Scelta di sonetti*, cit., c. [10v]).

<sup>44</sup> «Non uno stesso consiglio, né un solo fine hanno avuto tutti coloro che in diversi tempi si son dati a pubblicare raccolte generali di rime toscane, o che a' tempi nostri tuttavia vi si danno. Alcuni di loro null'altro hanno preteso che di trarre dall'oscurità certi antichi, e poco noti, componimenti, degni per loro avviso d'esser letti e tramandati alla memoria de' posteri. Tale par che fosse l'intendimento di Bernardo Giunta nel publicar che fece in Venezia [sic, ma Firenze] del 1527 i suoi dieci libri di rime antiche» (A. GOBBI, *Scelta di sonetti*, cit., c. [4r]). Alla stampa giuntina, inoltre, forse in qualità di modello antologico, pare rinvii esplicitamente la presenza del sintagma «sonetti e canzoni» nel titolo della raccolta di Gobbi (cfr. *supra*, §3.5.2., n. 27).

lo è, e la diacronia non lascia spazio a gradualità nella polarizzazione: ciò che oggi è *indubitabilmente* recente, in futuro sarà *indubitabilmente* antico; ma il valore di un testo, la sua qualifica di *eccellente*, paiono invece dipendere dal gusto dell'epoca che lo interpreta: ciò che ieri sembrava poco valido, domani, se non oggi, potrà apparire necessario e rivoluzionario. Lo stesso Muratori, d'altronde, nel tentativo di definire teoricamente cosa rendesse (o avesse reso in passato) la poesia *perfetta*, aveva parzialmente preannunciato la questione;<sup>45</sup> la sezione antologica della sua opera, però, proponendo anche testi *imperfetti* al fine di evidenziarne i difetti mediante il commento, pare evitasse in qualche modo una scelta radicale, specie dal punto di vista delle esclusioni. Con la *Scelta* di Gobbi e Manfredi, invece, l'antologia si emancipava dalla proemiale discussione teorica e diveniva «libro a sé stante»,<sup>46</sup> esprimendo la propria valutazione critico-estetica attraverso la sola proposta dei testi (con dichiarata attenzione anche alla dimensione quantitativa):<sup>47</sup> l'inclusione diveniva dunque fattore determinante, e la stessa presenza certificava «le rime più importanti a leggersi».<sup>48</sup>

Sintomi dell'autonomia letteraria dell'operazione, d'altronde, paiono le “soglie” da questa esibite: collocati in apertura del primo libro e in chiusura del terzo, infatti, sono rispettivamente il *Catalogo de' libri da i quali si è ricavata la presenza scelta di rime* e la *Tavola de' nomi e cognomi di tutti gli autori, de' quali si trovano rime ne' tre volumi di questa scelta*. Ovvero, sostanzialmente, bibliografia e indice: due strumenti peculiari della forma-

---

<sup>45</sup> Lettura e analogia confermata dallo stesso Manfredi: «Altri finalmente cercando nelle rime non tanto il pregio della rarità o quello della novità, quanto l'interna loro bellezza, ha raccolte quelle che da lui sono state giudicate più belle e più leggiadre in qualunque tempo sieno state composte; e tale è la raccolta pubblicata nel secondo volume del suo trattato *Della perfetta poesia* da Lodovico Antonio Muratori, il quale ha fatta professione di riferire in essa ciò che per tutti i tempi addietro per fino ai giorni nostri è uscito in tal materia di più perfetto» (ivi, c. [4v]). Nei criteri sottesi alla scelta, inoltre, Viola ha individuato accanto al modello di Muratori, esplicitamente denunciato, anche quello di Crescimbeni, ipotizzando così un «sincretismo crescimben-muratoriano», basato sul «valore poetico e la rappresentatività; il primo di evidente ascendenza muratoriana, il secondo di altrettanta evidente derivazione crescimbeniana» (C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., pp. 275-76).

<sup>46</sup> C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 276.

<sup>47</sup> «Si è avuto in animo, col prender l'ottimo da tutti, di serbare fra' componimenti quella stessa proporzione che è fra gli autori» (A. GOBBI, *Scelta di sonetti*, cit., c. [7v]).

<sup>48</sup> Ivi, c. [6v]. Pur precisando, a mo' di *excusatio*, come talvolta risultasse sufficiente, per l'inclusione, il registrare nei testi «qualche singolar bellezza»: a inserire soltanto componimenti «inappuntabili e senza menomo neo d'imperfezione», infatti, la raccolta si sarebbe manifestata «troppo scarsa» (ibidem). Si noti che a una così elaborata dinamica della selezione era sfuggito anche Crescimbeni, lasciando letteralmente al caso la scelta dei rimatori contemporanei da includere nella sezione antologica della sua *Istoria* (cfr. *supra* § 3.6.1, n. 22). Diversa l'interpretazione invece di Viola, che legge l'assenza di commento come assenza di giudizio estetico e dunque potenziale rifugio, «paravento neutro» per mettersi al riparo dalle critiche (C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 275).

libro, innanzitutto, e che in seguito sarebbero stati riproposti con costanza dalla tradizione antologica di cui parla Viola.<sup>49</sup> Se ne ripropongono, con condivisione, le conclusioni:

Insomma, il compilatore mostra piena consapevolezza – e persino esibisce, direi – l'appartenenza del suo lavoro a una precisa tradizione, il suo porsi interno a un genere letterario ed editoriale codificato fin dal Cinquecento: l'antologia poetica. Di quella tradizione il suo volume è insieme l'aggiornamento e il coronamento. Di più, la precisa indicazione delle precedenti antologie come fonti palesa senza ritegno, come cosa ovvia, i meccanismi della mediazione antologica, i processi mediati, di secondo grado, che costituiscono la selezione; la nuova antologia è e sa di essere 'antologia di antologie': e tale si dichiara con piena e, per dir così, tranquilla coscienza della propria specificità di prodotto editoriale.<sup>50</sup>

In conclusione, dunque, i tre casi esaminati di raccolte settecentesche, o meglio del primo Settecento, anticipano per certi versi le diverse codificazioni della struttura libro-antologia: i primi due, infatti, nello specifico e sistematico utilizzo dei testi per comprovare quanto affermato nella trattazione teorica – secondo un procedimento, si ripete, deduttivo –, sembrano gettare le basi per il modello storico-critico tutt'oggi di riferimento per le antologie scolastiche.<sup>51</sup> La terza, invece, con la presenza di una chiarificante introduzione, di una partizione cronologica articolata in secoli, e degli strumenti paratestuali di prima necessità, sembra avviare la cristallizzazione morfologica libraria del formato antologia che sarà strumento privilegiato del discorso critico nei secoli successivi: di quella, cioè, comunemente intesa come antologia poetica.

Tratto comune alle tre operazioni, inoltre, è lo sguardo fortemente proteso alla contemporaneità: la valorizzazione della prospettiva arcade, difatti – parzialmente mascherata dalla posticcia neutralizzazione alfabetica dei rimatori contemporanei, e tuttavia rivelata dalla predominanza quantitativa dei poeti d'Arcadia all'interno del

---

<sup>49</sup> Particolarmente sorprendente la bibliografia di centosessanta entrate, del tutto insolita per l'epoca e quadripartita in *Raccolte generali* (antologie dal *focus* non specifico, spesso impostate su una prospettiva storiografica), *Raccolte particolari* (antologie tematiche o d'occasione), *Canzonieri diversi* (raccolte di rime di un solo autore) e *Diversi altri libri* (testi non prettamente antologici ma con delle sezioni di tal fatta). A questo analitico strumento fornito in apertura sono poi da accostare, per il comune intendimento documentario e per i costanti richiami che ne presuppongono la lettura, le glosse poste a margine di ogni singolo componimento presente nell'antologia, che puntualmente ne precisano la fonte.

<sup>50</sup> C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 279.

<sup>51</sup> Non a caso, infatti, negli anni immediatamente successivi videro la luce due antologie fondamentali, quella di Girolam Tagliazucchi e quella di Teobaldo Ceva, nelle quali è da riconoscere, secondo Duccio Tongiorgi, «l'atto di nascita dell'antologia moderna ad uso scolastico» (D. TONGIORGI, «Solo scampo è nei classici». *L'antologia di letteratura italiana nella scuola fra Antico Regime e unità nazionale*, Modena, Mucchi, 2009, p. 13). Si tratta di G. TAGLIAZUCCHI, *Raccolta di prose e poesie*, cit.; T. CEVA, *Scelta di sonetti*, cit.

medesimo corpus –, appare fine condiviso e niente affatto secondario delle tre raccolte, le quali utilizzano la tradizione precedente per legittimarne la validità poetica. Tale attenzione al *moderno*, che per certi versi prosegue la linea metodologica di Ar, pare inoltre a doppio filo connessa alla nuova istanza antologica legata alla comparsa della stampa e preannunciata per Giunt: se fino al XVI secolo, infatti, una delle principali *intentiones* sottese al meccanismo antologico era quella di salvaguardare i testi altrimenti quasi certamente destinati all'oblio, è lo stesso senso del raccogliere che subisce un riassetto con il sopraggiungere di una notevole proliferazione bibliografica. Proporre la scelta dei migliori autori contemporanei, allora, di fatto significava effettuare una scrematura all'interno di un panorama letterario: orientare la ricezione secondo il proprio gusto o quello dell'epoca.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Diverse furono infatti le raccolte settecentesche dedicate ai poeti contemporanei, alcune alle sole donne (si veda la tavola allestita in C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., alle pp. 251-64).



### 3.7. Due casi d'antologie d'autore ottocentesche: Foscolo, Leopardi

Il ruolo del critico letterario in senso stretto, che giudica ed organizza il materiale altrui sulla base delle proprie conoscenze, per così dire, “passive” di poesia, emerge nella storia antologica sinora indagata soltanto a tratti, con lo stesso Cefala in tempi più remoti, ad esempio, pur prevalendo l'*intentio* della collezione su quello della selezione in quel caso, o con Muratori in epoche più vicine. La forma macrotestuale così prodotta, che dunque non nasce nel Novecento pur proliferando in quel secolo con maggior fortuna, è spesso individuata come «antologia d'autore». L'estensione della categoria dell'autorialità manifestata dal sintagma pare legata a due principali fattori: il prestigio riconosciuto allo studioso, che diviene detentore di *auctoritas* in quanto autore originale di contributi di alto valore, e il sedimentarsi dell'antologia come prodotto letterario autonomo, che conferisce rilevanza all'identità del suo curatore.

Quasi tutte le antologie poetiche passate in rassegna sino ad ora, nel senso più largo del termine che include forme più o meno strutturate, sono però riconducibili – talvolta esplicitamente e talvolta mediante ricostruzioni posteriori – ad autori di poesia in prima persona. Da Meleagro, Filippo e Agazia per la tradizione greca, passando per Lussorio e la sua cerchia poetica nell'Africa latina, Ser Noto e i poeti della Meloria per i canzonieri delle origini della lirica italiana, Poliziano per la tradizione proposta dalla *Raccolta Aragonese*, Bardo Segni *et alia* per la Giuntina e Crescimbeni (e Gobbi) per le scelte poetiche del Settecento. Come se la conoscenza e la comprensione della poesia, di fatto, fossero accessibili – permettendo dunque operazioni di razionalizzazione o sistemazione – solo a chi ne avesse avuto esperienza diretta.<sup>1</sup>

Lo stesso accadrà di frequente anche nei secoli successivi, e al poeta, in virtù del proprio prestigio autoriale, verrà spesso chiesto di esercitare le proprie competenze di lettore per operare in materia di poesia delle scelte il cui valore si “autocertifica” nella stessa origine: è il caso per esempio di Carducci, Foscolo, Leopardi, Tommaseo e Pascoli nell'Ottocento, o di Pasolini, Fortini e Sanguineti nel secolo successivo. In questo paragrafo saranno approfonditi due casi ottocenteschi, le cui ragioni e finalità riconducono a due scenari diversi e, per certi versi, antitetici: la diffusione limitata e privata da un lato, il tentativo scolastico con valore critico dall'altro.

---

<sup>1</sup> La circostanza opposta, d'altronde, ossia la compilazione di sillogi poetiche da parte di autori non particolarmente noti per la loro capacità lirica, generò non poche riserve in Saverio Bettinelli, che nel commentare l'operato di alcuni antologisti settecenteschi, tra cui i già citati Gobbi e Ceva – i quali «ritrovansi al bujo e vogliono altrui mostrare la luce» –, si chiese «qual di loro fu buon poeta?» (S. BETTINELLI, *Scelta di sonetti*, in ID., *Opere dell'abate Saverio Bettinelli*, 8 voll., Venezia, Zatta, 1780-1782, VII pp. 349-78, a p. 360).

### 3.7.1. Per una storia del sonetto: l'esule dono di Foscolo

Tiratura estremamente limitata, per usare un eufemismo, ebbero nel 1816 i foscoliani *Vestigi della storia del sonetto italiano*, selettissima antologia che tentava di ripercorrere, in uno stretto intreccio con le vicende della poesia italiana e attraverso l'ausilio di soli ventisei testi, l'evoluzione della forma metrica del sonetto nelle sue tappe più decisive.<sup>2</sup> Presso la tipografia zurighese di Orell e Füssli, infatti, che appena due anni prima aveva pubblicato l'Ortis in Svizzera,<sup>3</sup> l'antologia venne stampata in tre sole copie, ciascuna delle quali destinata a una donna: la prima (A), datata 1 gennaio 1816, era dedicata a Quirina Mocenni Magiotti, accompagnata da una dedica dai toni affettuosi;<sup>4</sup> la seconda (B), recentemente localizzata da Maria Antonietta Terzoli, mostrava la medesima data ed era rivolta, introdotta dai versi di Ippolito Pindemonte, a Susetta

---

<sup>2</sup> Un precedente ancora più selettivo era stata la citata *Scelta di sonetti* di Saverio Bettinelli del 1782, il cui canone si riduceva a soli dodici testi per dodici autori: Petrarca, Angelo di Costanzo, Francesco Beccuti detto "Il Coppetta", Bembo, Giovanni della Casa, Baldassarre Castiglione, Giuseppe Antonio Fiorentini Vaccari, Eustachio Manfredi, Domenico Lazzarini, Fernando Antonio Ghedini, Quirico Rossi e infine Giuliano Cassiani (vd. S. BETTINELLI, *Scelta di sonetti*, cit., pp. 369-76).

<sup>3</sup> U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Edizione XV ed unica fatta sopra la prima*, Londra-Zurigo, Orell & Füssli & C., 1814.

<sup>4</sup> La data del primo gennaio, precisata anche dal frontespizio, qualifica la raccolta come «dono augurale» di capodanno (U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC*, ed. anastatica a cura di M.A. TERZOLI, Roma, Salerno Editrice, 1993, p. 15). Se accostata al numero esatto dei componimenti scelti da Foscolo, inoltre, essa permette un'ulteriore lettura circa l'intento dell'antologia; la morfologia invariabile del sonetto prevede infatti che una poesia composta in tale forma metrica consti di quattordici versi: ventisei sonetti prevedono dunque trecentosessantaquattro versi. Vale a dire, cioè, sul piano interpretativo, uno per ogni giorno dell'anno, da usare «come motto» e finalizzato a una lettura integrale (e reiterata, di anno in anno) dell'opera intera il giorno di capodanno (ivi, p. 19). L'ipotesi è incoraggiata dal testo della dedica a Quirina, dalla quale traspare inoltre la condizione di «emergenza bibliografica» nella quale Foscolo dovette compiere l'operazione (miei i corsivi): «Non vi rincresca, donna gentile, di custodire questo libercoletto come cosa mia e vostra ad un tempo. Non ch'io voglia invanire dell'essermi aiutato della memoria; tanto più che m'avrà forse tradito, da ch'io vivo in paese dove i poeti italiani sono noti appena di nome; né ho libri che m'accompagnino nell'esilio. Bensì mi compiaccio di mandarvi tal cosa fatta segnatamente per voi; affinché se per gli anni avvenire la fortuna mi contendesse di ricevere i doni vostri graziosi, e di mandarvi alcuno de' miei, voi rileggendo ad ogni principio d'anno questo libretto, possiate, donna gentile, e ricordarvi e accertarvi ch'io vissi e vivrò, sino all'ultimo de' giorni miei, vostro amico» (si cita da M.A. TERZOLI, *Notizia della copia perduta dei «Vestigi» foscoliani*, in «Studi di filologia italiana», XLIX 1991, pp. 189-202, alle pp. 201-202).

Füssli; la terza (C), latrice anch'essa di una poesia dedicatoria di Pindemonte ma datata invece 6 giugno 1816,<sup>5</sup> veniva infine offerta a Matilde Dembowski Viscontini.<sup>6</sup>

I tre esemplari non mostravano tra loro variazioni sostanziali, e vennero allestiti dall'autore durante il suo esilio. Per questa ragione, come ha scritto Matteo Palumbo, «le donne valgono, nella prospettiva che Foscolo si mette davanti, come paradigma del pubblico alle cui attenzioni egli può rivolgersi fuori dall'Italia. Esse costituiscono l'immagine di una società, rispetto alla quale lingua e cultura italiana sono del tutto sconosciute».<sup>7</sup> In accordo a questa lettura, dunque, la scelta dei ventisei sonetti che costituiscono i *Vestigi* pare trascendere la semplice apologia della forma metrica, mirando invece ad una compiuta esposizione della storia letteraria d'Italia: disegnando una linea tra sé e Guittone, infatti, Foscolo presentava alle sue tre ignare ascoltatrici, «come in un programmatico esercizio di lettura»,<sup>8</sup> l'ascesa e il declino della poesia italiana.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Al cambio di data sembra corrispondere un cambio di funzione: l'opera passa cioè «da dono augurale a omaggio galante». Proprio nel giorno del 6 giugno, infatti, Matilde Dembowski lasciò la città di Zurigo (U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, a cura di M.A. TERZOLI, cit., p. 15, n. 18).

<sup>6</sup> Si adoperano le sigle adottate da Terzoli in M.A. TERZOLI, *Notizia della copia perduta dei «Vestigi» foscoliani*, cit. L'indagine della studiosa è stata dirimente tanto nel reperimento materiale della seconda copia (B), conservata presso la Staatsbibliothek di Berlino dopo essere transitata per le mani di Francesco Antonio Casella, quanto nell'identificazione in Susetta Füssli della destinataria di questa. L'ipotesi sino a quel momento maggioritaria e condivisa per B, difatti, esemplare di cui era nota soltanto l'esistenza, era quella sostenuta da Luigi Fassò, che aveva individuato Jacob Heinrich Meister, letterato di Zurigo e amico di Foscolo, come destinatario della copia (L. FASSÒ, *Introduzione ai Vestigi*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, VIII. *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di L. FASSÒ, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. XLII-XLIV). Tuttavia «ragioni interne [...] e dichiarazioni epistolari» indussero Terzoli ad «avanzar riserve sulla candidatura del settuagenario Meister» (M.A. TERZOLI, *Notizia della copia perduta dei «Vestigi» foscoliani*, cit., p. 190). E la conferma ai suoi dubbi venne alla studiosa da una vecchia descrizione di Giuseppe Chiarini dell'esemplare, nella quale si citava la presenza di una dedica autografa del Foscolo a «Luzetta Füssli», ossia, recuperando la lezione originale, la citata Susetta Füssli (G. CHIARINI, *La vita di Ugo Foscolo*, a cura di G. MAZZONI, Firenze, Barbera, 1910, pp. 461-62).

<sup>7</sup> M. PALUMBO, *Vestigi della storia del sonetto italiano di Ugo Foscolo*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 289-307, a p. 290.

<sup>8</sup> Ivi, p. 294. Sulla percezione “performativa” della digressione cfr. U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, a cura di M.A. TERZOLI, cit., p. 43: «I Vestigi, di cui appunto la Susi [Susetta Füssli] è destinataria, sembrano configurarsi allora come una traduzione in libro di tante recite e letture di poesia: sonetti galantemente commentati dall'esule illustre per intrattenere le sue graziöse ospiti».

<sup>9</sup> Gli autori scelti da Foscolo sono, in ordine: Guittone, Cavalcanti, Dante, Cino, Petrarca, Giusto de' Conti, Leonello d'Este, Lorenzo de' Medici, Pietro Bembo, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Galeazzo di Tarsia, Giovanni della Casa, Angelo di Costanzo, Torquato Tasso, Alessandro Tassoni, Francesco Redi, Benedetto Menzini, Alessandro Guidi, Giovan Battista Zappi, Cornelio Bentivoglio, Quirico Rossi, Onofrio Minzoni, Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri e lo stesso Foscolo. L'inserimento di alcuni sonetti, piuttosto che un riconoscimento di bontà metrico-formale, appare stratagemma per una digressione sull'apporto dei rispettivi autori alla tradizione letteraria italiana; emblematici in tale prospettiva i casi di Tassoni, Parini ed Alfieri, le cui *Postille* (cfr. *infra*) si concentrano prevalentemente

Dal punto di vista macrotestuale, la struttura dei *Vestigi* foscoliani presenta una bipartizione: la prima sezione ospita esclusivamente i sonetti, uno per pagina, obbedendo a una *mise en page* essenziale che non prevede elementi paratestuali;<sup>10</sup> la seconda, intitolata *Postille*, contiene invece puntuali commenti e analisi su ogni testo, analizzati con una particolare attenzione all'aspetto lessicale,<sup>11</sup> e funge altresì da generale tessuto connettivo «destinato a garantire coerenza e organicità a una raccolta di testi anche lontanissimi tra loro, evidenziandone il più possibile i nessi tematici, stilistici e metrici».<sup>12</sup> Proprio dalla dialettica tra le due sezioni si sviluppa la sequenza “metrico-narrativa” dei *Vestigi*, articolata linearmente intorno ai seguenti nuclei: la rappresentazione lirica dell'amore nella sua manifestazione più autentica – da Guittone fino a Petrarca, culmine assoluto; l'esperienza artificiale del sentimento, che già *in nuce* nella poesia di Lorenzo de' Medici si raffredda inesorabilmente nell'imitazione petrarchista; la sublime eccezione alla norma, raggiunta nella singolarità dell'esperienza indivi-

---

sul valore innovativo della loro produzione altra: Tassoni viene definito «illustre per la *Secchia rapita*, poema contro le ire municipali d'Italia, nel quale lo stile eroico ed il satirico fanno un terzo stile tutto nuovo»; di Parini si ricorda che «scrisse una lunga satira di nuovo e splendido stile intitolata *Il giorno*»; mentre per Alfieri si specifica esplicitamente che «il mondo non vuol dare la palma ad uno scrittore se non se in un solo genere» e che «non si fa grande stima che delle tragedie di questo poeta» (U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano dal MCC al MDCCC*, Zurigo, [Füssli], 1816, pp. 44, 47. Si cita dall'edizione Firenze, Biblioteca Marucelliana di Firenze, R J 177). Non che il commento dei sonetti proposti a testo sia assente, ma appare evidente il tentativo, non scevro da intenti didattici, di allargare nelle *Postille* il discorso al più complesso concetto storico-letterario di canone.

<sup>10</sup> Sfumatura che si perde nell'edizione curata da Fassò, come avverte Terzoli: «l'editore moderno, stampando le singole “postille” di séguito a ogni sonetto, non ha rispettato la distinzione tra testo e chiosa sancita dal Foscolo, rendendo irricognoscibile la struttura originale» (U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, a cura di M.A. TERZOLI, cit., p. 7 n. 1).

<sup>11</sup> Di particolare interesse in tal senso è «l'uso metaforico del lessico tecnico ricavato dalle professioni degli autori» (ivi, p. 29): della giurisprudenza per Cino, della medicina per Redi. Il medaglione petrarchesco, invece, mostra un calibrato ricorso a termini propri delle arti figurative come *pennellata* e *chiaroscuro* (M. PALUMBO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, cit., pp. 296-99). Lo stesso Foscolo, d'altro canto, altrove aveva scritto: «Le immagini del Petrarca paiono squisitamente finite da pennello delicatissimo: allettano l'occhio più col colorito che colle forme» (U. FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, 2 voll., a cura di C. FOLIGNO, Firenze, Le Monnier, 1958, I p. 195).

<sup>12</sup> M.A. TERZOLI, *Modelli letterari e implicazioni autobiografiche in un'antologia di poesia italiana: I Vestigi della storia del sonetto*, in EAD., *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 103-32, a p. 124. Il rapporto tra le due partizioni della raccolta parrebbe predicare, stando alle già menzionate scelte d'impaginazione e al valore etimologico subordinato di *Postille*, la preminenza dei testi sul commento, in direzione stavolta *induttiva*. Un'ultima particolarità dell'antologia sono infine le carte bianche lasciate alla fine di questa, latrici dell'invito esteso al lettore, o meglio alla lettrice, a correggere eventualmente la lezione erronea di alcuni sonetti o ad incrementare il *corpus* poetico con testi ritenuti meritevoli: «ne' seguenti fogli bianchi s'hanno a correggere gli errori, e ricopiare i sonetti da scegliersi e postillarsi nel leggere i poeti italiani».

duale o, nell'ultimo grande poeta Tasso, con l'originale commistione tra uomo e universo; e ancora, le scintille di ribellione – Chiabrera, Tassoni – alla degenerante corruzione del gusto seicentesco; i fallimenti delle buone intenzioni arcadi; infine la rinascita della contemporaneità nelle sue voci originali, ultima delle quali lo stesso Foscolo che, come ha notato Palumbo, mentre «offre una testimonianza elevata delle possibilità alle quali la forma sonetto può arrivare, ne prende congedo».<sup>13</sup>

Tra le fonti adoperate per la compilazione della raccolta dal poeta, il quale pur aveva scritto a Quirina di non avere libri che l'accompagnassero nell'esilio,<sup>14</sup> è ormai pacificamente individuato il libro IV del trattato *Della perfetta poesia italiana*, del quale si è detto sopra (§ 3.6.2).<sup>15</sup> Le riprese del modello di Muratori sono infatti tanto metodologiche, con le «postille» che richiamano le muratoriane «annotazioni» e ne mutuano l'intento esegetico, quanto contenutistiche, poiché non solo «dei ventisei testi compresi nei *Vestigi*, quattordici si leggono nel Muratori», ma il prelievo viene esteso anche ad alcuni luoghi del commento, spesso parafrasati e riproposti.<sup>16</sup> Tanto che Terzoli può scrivere che «il libretto foscoliano, pur nella specifica novità strutturale [...], si rifà in parte a un'altra raccolta, risale cioè anzitutto a un precedente entro lo stesso genere antologico».<sup>17</sup> Esso asseconderebbe, cioè, la mediazione inter-antologica di cui Viola aveva scritto in merito alla *Scelta* di Gobbi e Manfredi ed al rapposto che questa intratteneva con i suoi ipotesti (§ 3.6.3).

Accanto al modello muratoriano, però, sembra possibile che Foscolo abbia mutuato alcune suggestioni anche da un'altra operazione qui passata in rassegna, sinora non menzionata dalla bibliografia relativa ai *Vestigi*. Nell'introduzione all'edizione anastatica della raccolta, Terzoli infatti scrive (mio il corsivo): «il delizioso libretto si segnala per *singolarità di concezione*: antologia aristocratica ed esclusiva della lirica italiana, *rappresentata da un'unica forma metrica, il sonetto, e documentata da un solo testo per ogni autore*»; e più avanti la stessa studiosa identifica come «novità strutturale» il comporsi dell'antologia «di soli sonetti», e riconduce la scelta di rappresentare ciascun autore con un solo testo ancora a Muratori: «addirittura *la proposta di un solo componimento per*

---

<sup>13</sup> M. PALUMBO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, cit., p. 306.

<sup>14</sup> Vd. *supra*, § 3.7.1, n. 4.

<sup>15</sup> Per Viola non è da escludere che Foscolo, piuttosto che una copia del trattato muratoriano, abbia invece consultato di prima mano la *Scelta di sonetti* di Teobaldo Ceva, il quale era giunto «addirittura a fagocitare tutto il libro antologico della *Perfetta poesia* entro la sua stessa *Scelta di sonetti*, commenti compresi» (C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, cit., p. 281; ID., *Teobaldo Ceva lettore di poeti e teorico della poesia*, in ID., *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, Ets, 2009, pp. 155-95, a p. 190).

<sup>16</sup> Sui rapporti di ripresa, affinità e opposizione rilevabili tra l'antologia di Foscolo e quella muratoriana si veda il puntuale affondo in U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, a cura di M.A. TERZOLI, cit., pp. 26-39. Sul computo dei sonetti, cfr. *infra*.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 26-27.

ogni autore, inedita nella sua attuazione, sembra far tesoro di una suggestione muratoriana, portata all'estremo delle sue potenzialità». <sup>18</sup> Ma queste caratteristiche, individuate qui come inedite, sembrano invece riconducibili a un autorevole precedente: il terzo libro dell'*Istoria della volgar poesia* di Crescimbeni di cui si è precedentemente detto (§ 3.6.1). Qui, infatti, non solo Crescimbeni sceglieva di rappresentare ciascun autore con un singolo testo, ma questo doveva necessariamente essere un sonetto, quantomeno fino alla parziale revisione dei *Commentari*. <sup>19</sup>

Per affermare che l'*Istoria* costituisca un modello, quantomeno dal punto di vista strutturale, dei *Vestigi*, sono però necessarie innanzitutto prove della conoscenza foscoliana del testo in questione. E queste certamente non mancano: pur denunciandone la mancanza di perizia, infatti, Foscolo cita Crescimbeni prima del 1816 a più riprese. In particolare il 22 gennaio 1809, sia nell'oratoria *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, dove è richiamato anche Muratori:

Volgetevi alle vostre biblioteche. Eccovi annali e commentari e biografi ed elogi accademici, e il Crescimbeni ed il Tiraboschi ed il Quadrio; ma dov'è un libro che discerna le vere cause della decadenza dell'utile letteratura, che riponga l'onore italiano più nel merito che nel numero degli scrittori, [...] e che col potere dell'eloquenza vi accenda all'emulazione degli uomini grandi? Ah le virtù, le sventure e gli errori degli uomini grandi non possono scriversi nelle arcadie e nei chiostrì! Eccovi da altra parte e cronache e genealogie e memorie municipali, e le congerie del benemerito Muratori, ed edizioni obbliate di storici di ciascheduna città d'Italia; ma dov'è una storia d'Italia? <sup>20</sup>

Sia in una seconda orazione dal titolo *In difesa dell'orazione inaugurale*, pronunciata il medesimo giorno presso l'Università di Pavia:

Con precipitato discorso e ingratamente tra il Crescimbeni ed il Quadrio ho posto il nome del Tiraboschi, dal quale ho imparate assai cose ed imparo; ma pochissime da quegli altri, e male e mal volentieri, e non per sola mia colpa. Anche il Giornale enciclopedico di Firenze stima che non manchi chi abbia *trattato con lumi di filosofia e di politica la storia letteraria e civile d'Italia, e ch'io mi mostri troppo severo co' nostri, e troppo inverso gli stranieri facile e generoso*. Parmi nondimeno d'essere più reo ne' modi che nelle ragioni. <sup>21</sup>

Già prima dell'esilio, dunque, e dell'allestimento dei *Vestigi*, l'*Istoria* di Crescimbeni era certamente nota a Foscolo. E a ben vedere, la sola conoscenza del modello

---

<sup>18</sup> Ivi, pp. 7, 26-27.

<sup>19</sup> Cfr. *supra*, § 3.6.1, in partic. nn. 16, 21.

<sup>20</sup> U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Opere*, 2 voll., dir. F. GAVAZZENI, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994-1995.

<sup>21</sup> U. FOSCOLO, *In difesa dell'orazione inaugurale*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, VII. *Lezioni, articoli di critica e di polemica: 1809-1811*, a cura di E. SANTINI, Firenze, Le Monnier, 1933.

antologico esibito da questa nel suo terzo libro, fondato appunto sulla rappresentazione di ciascun autore mediante un singolo sonetto, basterebbe ad avanzare l'ipotesi di un'introduzione della struttura – in ogni caso non *inedita*, come asseriva Terzoli –, poi replicata nei *Vestigi*.

A tale lettura non sembrano opporre un ostacolo interpretativo i ripetuti giudizi negativi che Foscolo continuò a riservare a Crescimbeni e al suo trattato, anche dopo anni.<sup>22</sup> La stessa sorte, infatti, toccò persino a Muratori, pur avendo Foscolo attinto a piene mani nella compilazione dei *Vestigi* al suo trattato *Della perfetta poesia italiana*.<sup>23</sup> L'ipotesi pare quindi legittima, e se ne possono problematizzare alcuni aspetti, come l'eventuale grado d'incidenza del testo di Crescimbeni sui *Vestigi*. Si tratta di chiarire, cioè, se dall'*Istoria* Foscolo poté nel caso mutuare soltanto la metodologia e l'impostazione, o se si possano ravvisare indizi di un prelievo anche testuale, analogamente a quanto visto per Muratori.

---

<sup>22</sup> Nel *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (1825), per esempio, dove il giudizio si fa più aspro e pungente: «Il Crescimbeni è il più tristo: al quale i codici del Nostradamus, non veduti né prima né poscia da occhio vivente, e le mille baje poetiche, ascritte a chiunque visse e non visse, giovarono di suppellettile a far volumi di storie. Ma chi sa, e non ne ride?». E altrove: «Il Crescimbeni compilando ogni cosa e non ne intendendo veruna, fa del Signore di Ravenna un Vicario del Re Manfredi in Toscana. [...] Tali sono le storie del Crescimbeni; e s'io mi piglio questa vergogna di nominarle, tal sia de' dottissimi che le citano e mi vi forzano» (U. FOSCOLO, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, Londra, Pickering, 1825, pp. 210-11, 274). O anche nella lettera inviata da Londra, il 16 marzo 1827, al signor Biagioli: «Se non che, anche senza molte nostre letture, pochissima infarinatura di storia letteraria basta a lasciarci conoscere, che molti di quegli errori gli furono suggeriti dagli scrittori italiani, dacché ei [Pierre-Louis Ginguené] fidò troppo nelle novelle chiamate Storia di quel ciarlatano del Crescimbeni, che faceva fascio d'ogni erba» (U. FOSCOLO, *Al signor Biagioli* (16 marzo 1827), in VIII. *Epistolario*, 3, 1820-1827, a cura di F.S. ORLANDINI-E. MAYER, Firenze, Le Monnier, 1923 (1854<sup>1</sup>), n. 669, in ID., *Opere edite e postume*, 12 voll., Firenze, Le Monnier, 1850-1854).

<sup>23</sup> Come nel commento alla *Chioma di Berenice*: «Il Muratori medesimo in quelle mille e più pagine in 4° della *Perfetta poesia* zeppa di lodi a' nobiletti e a' frati rimatori, trascura il Poliziano, e non nomina pur una volta le Pastorali del Sannazzaro, sole in Italia a que' giorni» (U. FOSCOLO, *La Chioma di Berenice*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, VI. *Scritti letterari e politici: 1796-1808*, a cura di G. GAMBARIN, Firenze, Le Monnier, 1972); o nella lettera a Wilbraham del 1819, dunque successiva alla compilazione dei *Vestigi*: «Mi premerebbe segnatamente l'operona del Muratori intitolata *Della Perfetta Poesia Italiana* – libro imperfettissimo, e peggio, ma dove ricordami d'aver letto una curiosa teoria che vorrei riferire» (U. FOSCOLO, *A Roger Wilbraham* (20 ottobre 1819), in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, XXI. *Epistolario*, Volume 8, 1819-1821, a cura di M. SCOTTI, Firenze, Le Monnier, 1974, n. 2435). La rivalutazione parziale del lavoro di Muratori avvenne solo nel decennio successivo, come testimonia la lettera al signor Biagioli del 16 marzo 1827: «Così nelle Rime del Petrarca, non era da lei, signor mio, né da uomo veruno, di latrare contro al Tassoni, scrittore che, per quanto talvolta andasse in bizzarrie, era gigante verso di noi; né contro al Muratori forse un po' parolajo, e di stile tanto quanto scorretto, ma di tanto sapere, di tanta mente, e di tanta longanimità e generosità nel lavoro, che a petto a lui anche i giganti sono pigmei» (U. FOSCOLO, *Al signor Biagioli* (16 marzo 1827), cit.).

Una prima collazione tra il *corpus* di autori foscoliano e quello presente nell'*Istoria* permette di rivelare che dei ventisei poeti inseriti da Foscolo nei propri *Vestigi*, diciassette dispongono di una propria trattazione nel secondo libro del trattato di Crescimbeni. Fanno eccezione, in ordine di attestazione: Leonello d'Este;<sup>24</sup> Galeazzo di Tarsia (richiamato però nel quarto libro in ottica di un recupero futuro); Alessandro Tassoni;<sup>25</sup> Cornelio Bentivoglio;<sup>26</sup> e, ovviamente, gli autori non ancora attivi (o vivi) al tempo della stesura: Quirico Rossi, Onofrio Minzoni, Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri e lo stesso Foscolo. Considerando l'impossibilità cronologica per Crescimbeni di inserire nel suo trattato questi ultimi cinque, si può dire che diciassette poeti scelti da Foscolo su ventuno godessero di una propria discussione nell'*Istoria* crescimbeniana, la quale potrebbe quindi aver svolto un ruolo, rispetto all'antologia foscoliana, almeno di repertorio autoriale. Censendo gli assenti appena menzionati nella *Perfetta poesia italiana* di Muratori, d'altronde, considerato fonte primaria dei *Vestigi*, le lacune, salvo i casi di Tassoni e Bentivoglio, sono le medesime. Ed anzi, nella sezione antologica del trattato muratoriano sono assenti anche Guittone, Cavalcanti, Dante, Lorenzo de' Medici, Pietro Bembo e Veronica Gambara, presenti invece nei *Vestigi*.<sup>27</sup>

Tuttavia, se l'*Istoria* sembra potere pareggiare la *Perfetta poesia* nella possibilità di costituire una fonte per la scelta degli autori, diversamente accade per i sonetti. Di questi, infatti, solamente quattro di quelli presenti nei *Vestigi* corrispondono a quelli scelti da Crescimbeni, e il dato risalta nella sua modestia se avvicinato alla coincidenza ben più evidente esibita con il trattato di Muratori: come già menzionato sopra infatti, «dei ventisei testi compresi nei *Vestigi*, quattordici si leggono nel Muratori». <sup>28</sup> Tale computo pare in realtà parzialmente raffinabile: il sonetto guittoniano *Quanto più mi distrugge il mio pensiero* e quello cavalcantiano *Chi è questa che vien che ogni uom la mira?* sono infatti riportati nella digressione del primo libro e non nella sezione propriamente antologica del trattato; il sonetto *Chi è costei, che nostra etate adorna*, attribuito nei *Vestigi* a Giusto de' Conti, è invece per Muratori di Francesco Redi; quello dal titolo *In quella età ch'io misurar solea*, di Zappi secondo Foscolo, compare invece adespoto nella *Perfetta poesia*. Ragion per cui, volendo considerare ad ogni modo validi i primi

<sup>24</sup> Ma presente nei *Commentari*: «G.M. CRESCIMBENI, *Comentarj, volume secondo parte seconda*, cit., p. 282.

<sup>25</sup> Assente nella *Centuria* probabilmente in virtù del tema poco «serio» della sua poesia: cfr. *supra*.

<sup>26</sup> Anch'egli recuperato nei *Commentari*, pur in maniera anomala. Assente nella seconda parte del libro II, infatti, Bentivoglio è rappresentato solo nel terzo, la sezione antologica: G.M. CRESCIMBENI, *Comentarj, volume terzo*, p. 339.

<sup>27</sup> Si consideri, in tal senso, l'identico ordine d'apertura mostrato dalla serie di autori dei *Vestigi* foscoliani e dal secondo libro dell'*Istoria*: Guittone, Cavalcanti, Dante, Cino, Petrarca. Naturalmente si tratta di autori estremamente canonici, per cui non sorprenderebbe un ordinamento poligenetico, eppure è da rilevare l'analogo silenzio ad esempio sul Notaro, soprattutto in una selezione di sonetti.

<sup>28</sup> U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, a cura di M.A. TERZOLI, cit., p. 27.



due casi, in fondo effettivamente riportati nel trattato e disponibili all'autore ad una consultazione diretta del testo,<sup>29</sup> gli ultimi due presuppongono invece necessariamente una fase di verifica ulteriore, prima di giungere ai *Vestigi* foscoliani nella loro veste definitiva. Che si preferisca parlare di dieci o dodici sonetti coincidenti su ventisei, ad ogni modo, si tratta di una cifra decisamente superiore ai quattro rilevati per l'*Istoria*. Soprattutto perché questi ultimi non costituiscono una *lectio singularis* del trattato di Crescimbeni, ma si possono leggere anche in Muratori, il che ne azzera di fatto il valore testimoniale.<sup>30</sup>

I dati ricavabili dal confronto delle strutture, dunque, sembrano spingere in due direzioni opposte: la scelta degli autori, infatti, pare dovere più al repertorio autoriale del secondo libro dell'*Istoria*; mentre la selezione dei sonetti mostra innegabili debiti nei confronti della *Perfetta poesia*. Ma le due affiliazioni si collocano su piani differenti: la prima, la scelta dei poeti cioè, non presuppone necessariamente un'unica fonte; nulla esclude infatti che Foscolo abbia scelto i propri autori consultando un qualsiasi altro testo, o più d'uno, o si sia davvero affidato alla memoria. Mentre un compatto corpus di testi, e il passaggio di questo da un'antologia ad un'altra, è prova più sicura di un contatto diretto tra testo e ipotesto. Di conseguenza il contributo dell'*Istoria* ai *Vestigi* non pare certificato in maniera indubbia da quanto rilevato sinora.

Utile, a gettare luce sul quadro, pare la lettera scritta da Foscolo in data 8 dicembre 1815, poche settimane cioè prima dell'invio del «libercoletto» alle lettrici. Questa era indirizzata a Johann Jacobb Horner, professore di Zurigo ed in seguito direttore della biblioteca cittadina. Di seguito il testo:

J'ose, Monsieur le professeur, vous prier – et je l'ose en connoissant votre bonté, et votre etude de la literature italienne – de consulter la Storia del Tiraboschi à l'article Poesia anni 1500-1600 et me marquer le tems precis de la mort:

Di Galeazzo di Tarsia  
Di Vittoria Colonna  
Di Angelo di Costanzo  
Di Giovanni della Casa  
Di Alfonso, Marchese di Pescara, marito di Vittoria Colonna.

Veillez bien aussi me marquer quelque chose sur la mort de *Lionello d'Este* qui fleurissait vers le 1440 – et de *Guittone d'Arezzo* antérieur de deux siècles à Lionello, c'est à dire vers le 1220. – Auriez vous par hasard (car je ne les vois pas dans le catalogue de la Bibliothéque)

---

<sup>29</sup> Ma questi sono assenti nella *Scelta* di Ceva, dalla quale, come si è detto, Viola ha supporto potesse derivare in maniera diretta la selezione foscoliana (cfr. *supra*, § 3.7.1, n. 15).

<sup>30</sup> Sono i sonetti di Guittone (*Quanto più mi distrugge il mio pensiero*), Cino (*Mille dubbii in un dì, mille querele*), Vittoria Colonna (*Abi quanto fu al mio Sol contrario il fato*) e Tasso (*Amore alma è del mondo; Amore è mente*).

les poesies lyriques del Cavalier Marino? ou celles del Frugoni? – Je vous demande pardon de tant de questions: mais étant obligé à rester enfermé par un mal de tête tres-obstiné, dans ma chambre, et ayant promis quelques éclaircissements à quelqu'un de vos concitoyens, sur l'histoire de notre poesie, je suis forcé a vous être importun. [...] J'oubliais de vous demander des renseignements sur *Lodovico Paterno*: c'est un auteur peu celebre; mais j'espere che i diligentissimi *Tiraboschi* e *Crescimbeni* ne l'auront pas oublié.<sup>31</sup>

Nella lettera, dunque, menzionando l'impossibilità di uscire dalla propria camera a causa di una debilitante emicrania, Foscolo chiedeva ad Horner di consultare per suo conto la «Storia del Tiraboschi» e di notificargli la precisa data di morte di alcuni poeti.<sup>32</sup> Le informazioni desiderate vanno lette certamente alla luce dell'allestimento dei *Vestigi*. Fatta eccezione per Alfonso d'Avalos, infatti, ciascuno degli autori menzionati – Galeazzo di Tarsia, Vittoria Colonna, Angelo di Costanzo, Giovanni della Casa, Leonello d'Este e Guittone – si ritrova rappresentato nell'opera da un sonetto. La fretta che si percepisce nel mittente della missiva, d'altronde, ben si spiega nella necessità di ultimare il proprio «libercoletto» entro le tre settimane successive.

A catturare l'attenzione è però la seconda richiesta di Foscolo in coda alla lettera. Quella, cioè, di delucidazioni su Lodovico Paterno, un autore poco celebre del quale Foscolo confidava di ricevere informazioni dai «diligentissimi Tiraboschi e Crescimbeni».<sup>33</sup> Stante il tono della missiva e il contenuto della parte precedente, la menzione di Crescimbeni, soprattutto nel suo accostamento a Tiraboschi del quale poco prima Foscolo aveva chiesto a Horner una consultazione, non pare casuale: la *speranza* che Foscolo profonde nella richiesta allo svizzero, il suo indicargli dove cercare l'informazione, sembrano infatti autorizzare a credere che Foscolo presupponesse, e non dubitasse, che Horner potesse avere accessibilità a tale testo. Difficile dire se perché ne conoscesse l'effettiva esistenza, avendolo magari consultato, o perché lo reputasse un testo dalla obbligatoria presenza sulla scrivania di uno studioso di letteratura italiana – secondo la perifrasi usata da Foscolo in apertura per qualificare lo svizzero.

Quello che sembra certo, però, e che si ricava implicitamente dal testo, è che al momento della scrittura della lettera, se anche Foscolo fosse stato a conoscenza della presenza di una copia dell'*Istoria* a Zurigo, non poté consultarla di persona per veri-

---

<sup>31</sup> U. FOSCOLO, *A Johann Jakob Horner* (8 dicembre 1815), in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, XIX. *Epistolario. Volume 6, 1 aprile 1815-7 settembre 1816*, a cura di G. GAMBARIN-F. TROPEANO, Firenze, Le Monnier, 1966, n. 1777.

<sup>32</sup> Si tratta di: G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi della Compagnia di Gesù bibliotecario del serenissimo Duca di Modena*, 13 voll., Modena, Società tipografica, 1772-1782 (ripresa e ampliata in una seconda edizione in nove volumi: Modena, Società tipografica, 1787-1794).

<sup>33</sup> Ed effettivamente notizie su Paterno sono contenute nel libro II dell'*Istoria*: G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, cit., pp. 132-33.

ficare i dati richiesti. Difficilmente si potrebbe altrimenti spiegare – a meno di supporre che la lettera foscoliana mirasse non ad acquisire delle informazioni, bensì a verificare la bontà di quelle rinvenute in un testo considerato inaffidabile – la richiesta di accertare altrove delle date di morte, quelle di Vittoria Colonna e Giovanni Della Casa, che Crescimbeni aveva riportato con precisione.<sup>34</sup>

Ad ogni modo, nell'impossibilità di valutare la risposta di Horner, certo resta il dato della richiesta foscoliana di verificare alcune informazioni sul testo di Crescimbeni, che pur non provando di per sé l'effettivo apporto del trattato ai *Vestigi*, certamente ne ribadisce la presenza nella biblioteca almeno virtuale dell'autore.

### 3.7.2. Una lingua per gli studenti: la *Crestomazia italiana* di Leopardi

Non eccessivamente ampia è la bibliografia relativa alle due sistemazioni antologiche leopardiane allestite tra il 1826 ed il 1828 per l'editore Stella.<sup>35</sup> Sin dalle prime

---

<sup>34</sup> Ivi, pp. 102, 128. Nelle date proposte a testo nei *Vestigi* tre settimane dopo, però, sembra invece possibile rilevare tracce di una verifica effettuata proprio sul testo di Crescimbeni: relativamente agli autori di cui Foscolo aveva chiesto informazioni, infatti, l'*Istoria* forniva l'anno di morte preciso, come detto, solamente di Giovanni Della Casa e Vittoria Colonna, non presentando invece il dato nei casi di Guittone, Galeazzo di Tarsia e Angelo di Costanzo. Ebbene, lo stesso si riscontra nella lezione dei *Vestigi*: Colonna e Della Casa presentano la data di morte precisa, evidentemente reperita altrove dato che ignota fino a tre settimane prima, mentre Guittone, Galeazzo e Di Costanzo restano circoscritti approssimativamente da un punto di vista cronologico (da avverbi d'indefinitezza come *intorno*, *verso*), come se il controllo richiesto ad Horner non avesse potuto sciogliere il dubbio espresso dalla lettera. Se dunque c'è stata una verifica, la direzione delle integrazioni sembra corrispondere alle informazioni reperibili (e non) sull'*Istoria* di Crescimbeni. Tuttavia, dato non trascurabile, nel caso della Colonna la data proposta nei *Vestigi* coincide con quella che si legge nell'*Istoria* (1546), mentre per Della Casa c'è una discrepanza di dieci anni: Crescimbeni data la sua morte al 1556 mentre nei *Vestigi* si legge «morto nel MDLXVI». Delle due l'una: o la fonte è un'altra, in tal caso da rintracciare – certo non Tiraboschi, che riporta la data corretta del 1556 (G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, cit., VII p. 19) –, o si tratta di un errore nato durante il processo di copia (forse durante il passaggio da una numerazione araba ad una romana). Chiaramente nel primo caso la fase di verifica sul testo di Crescimbeni è non solo sostenibile, ma probabile; nel secondo essa invece resterà confinata al rango di ipotesi, ma in ogni caso costruita su un dato certo: la chiusura della lettera ad Horner. Una postilla su Leonello d'Este, assente nell'*Istoria* ma recuperato dai *Commentari*: mentre la data di morte riportata da Crescimbeni per l'estense oscilla tra 1450 e 1451 («G.M. CRESCIMBENI, *Commentarij, volume secondo parte seconda*, cit., p. 282), i *Vestigi* ignorano tale informazione e conservano la cronologia della lettera a Horner («viveva intorno al MCCCCXL»: U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, cit., p. 11); il che sembra escludere, pur in compresenza dello stesso testo a rappresentare Leonello (*Amor m'ha fatto cieco; e non ha tanto*), l'ipotesi di una consultazione diretta dei *Commentari* al momento della stesura dei *Vestigi*.

<sup>35</sup> I testi a cui si fa riferimento sono G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana*, cit., e ID., *Crestomazia italiana poetica*, cit. I due lavori sono leggibili per i tipi di Einaudi in edizione moderna: G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, a cura di G. BOLLATI, Torino, Einaudi, 1968; ID., *Crestomazia italiana. La poesia*, a cura di G. SAVOCA, Torino, Einaudi, 1968.

righe sul tema, tuttavia, nell'articolo di Emilio Santini, veniva immediatamente colto il fine politico-linguistico dell'operazione culturale tentata, che andava ad iscriversi nell'esigenza di proporre un campione di letteratura italiana oltre i confini nazionali, definendone contestualmente la fisionomia per il dibattito letterario interno. In quegli anni, d'altronde, la duplice raccolta di Leopardi fu in buona compagnia. Vennero infatti dati alle stampe i volumi inaugurali di numerosissime raccolte di classici, al punto da autorizzare la critica a parlare di una «fervida gara di divulgazione» tra i più attivi editori italiani:<sup>36</sup>

Negli ultimi decenni del Settecento e più nei primi del successivo si nota a Milano, a Venezia e a Firenze una larga attività editoriale, rispondente al vivo desiderio di far conoscere in Italia e fuori la nostra arte e letteratura. La Società tipografica milanese de' Classici italiani, il Silvestri, il Bettoni, lo Stella, lo Zatta, il Piatti, il Molini pubblicavano *Biblioteche scelte di opere italiane antiche e moderne*, *Parnasi italiani*, *Raccolte*, *Florilegi*, *Antologie di poeti e prosatori*, i quali uscivano così dalle accademie e dai chiostri per circolare nelle grandi e minori città e perfino nei paeselli di provincia. Non poche famiglie dei remoti borghi selvaggi si costituirono in quegli anni o arricchirono, come mai prima, la propria biblioteca, che fu lo stemma nobiliare della nuova borghesia venuta su dalla rivoluzione francese e dal dominio napoleonico.<sup>37</sup>

Queste raccolte erano però spesso estesissime, scarsamente maneggevoli e tendenti ad una proposta piuttosto ampia e repertoriale: operazioni mosse da un'istanza principalmente archivistico-documentaria, distanti dal meccanismo selettivo sotteso alla prospettiva antologico-didattica. Criticità di cui si accorse Pietro Giordani, figura chiave nell'universo leopardiano e suo corrispondente sin dal 1817,<sup>38</sup> il quale pensò a lungo di compilare da sé una scelta, in soli cinque volumi, che potesse colmare il

---

<sup>36</sup> L'espressione è in E. PASQUINI, *Leopardi lettore e interprete dei poeti antichi italiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 146 1969, pp. 75-103, a p. 92.

<sup>37</sup> E. SANTINI, *Della 'Crestomazia italiana' del Leopardi e di altre antologie*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa (Lettere, Storia e Filosofia)», IX 1940, pp. 35-64, p. 35. Posizione sviluppata di recente anche da Sapegno: «È certo il senso acuto della propria responsabilità di autore italiano, che caratterizza l'intero progetto della crestomazia con l'editore Stella, a definire la dimensione nuova e diversa in cui si colloca l'antologia leopardiana: il punto di riferimento è un pubblico ampio, che si vuole pensare come soprattutto giovane, un pubblico di italiani ma anche di stranieri che vanno persuasi, cui va offerto qualcosa che sia assieme piacevole ed interessante, che valga la pena di acquistare e di leggere. La nuova dimensione del mercato, per quanto ancora embrionale in Italia, modifica profondamente il circuito autoreferenziale nel quale si sono mossi per secoli i dibattiti sul canone e immette le due antologie di Leopardi, della prosa e della poesia, in una società sempre più dominata dal nuovo genere del romanzo, tradotto dalle altre lingue europee» (M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, cit., p. 301).

<sup>38</sup> *A Pietro Giordani* (21 febbraio 1817), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I pp. 53-54.

divario tra consultabilità e ricchezza testuale rilevato nei tentativi precedenti.<sup>39</sup> Tale ipotesi di lavoro, che nell'*intentio* dell'autore consapevolmente legava l'organizzazione cronologica del materiale previsto al proposito di rappresentare con questo «una storia della nazione e della lingua», venne tuttavia precocemente accantonata, e fu Giordani stesso, come si legge in una sua lettera a Gino Capponi, ad augurarsi – suggerendolo allo stesso tempo – che a ereditarne il progetto fosse Leopardi.<sup>40</sup>

Piuttosto difficile, a questo punto, dire se fu tale investitura a spingere Leopardi ad accingersi in seguito alla compilazione delle sue due *Crestomazie*, oppure se a Giordani fosse già nota, come suggerisce Santini, «una mezza intenzione simile da parte del giovane amico».<sup>41</sup> Certa, tuttavia, è la posteriorità della genesi editoriale dell'operazione, agevolmente rintracciabile nel carteggio tenuto da Leopardi e Stella durante

---

<sup>39</sup> «Mi propongo, amico ottimo, di fare tal raccolta che il meno ricco la possa comperare senza disagio, e il meno faticante leggerla comodamente in un anno. In trenta maneschi volumi di 25 fogli ossia 400 facce, che non costino più di 24 scudi, stimo potersi raccogliere, non certamente tutto il buono che gl'Italiani in cinquecento anni scrissero; ma quel che basta perché un Italiano e un forestiero conoscano quanto seppero e poterono gl'Italiani scrivendo. Dividerò la raccolta in cinque parti, non per materie ma per tempi: facendo prima parte i contemporanei di Dante, l'ultima il secolo che al nostro vivente finì. Le quali due parti avranno poco volume, perchè i tempi di Dante non molto scrissero; l'età ultima quanto fu copiosa di opere tanto fu scarsa di stile. Il secolo quartodecimo, e il decimosesto e il seguente daranno assai volumi, perchè di belle scritture abbondarono. Le quali quanto comodamente potremo saranno distribuite secondo l'ordine dell'età; parendoci che quest'ordine ci meni quasi per una storia della nazione e della lingua. [...] La materia di questa mia raccolta debbono essere cose storiche, scientifiche, filosofiche, erudite; elette per utilità e per eleganza tra le scritture che meno son divulgate, o per la rarità delle stampe, o per la minor fama non rispondente al merito degli scrittori. Non darò quello che a tutti è notissimo; non quello che dalle stampe moltiplicato può facilissimamente venire alle mani d'ognuno» (*A Gino Capponi marchese* (1 gennaio 1825), in P. GIORDANI, *Degli scritti*, 6 voll., Milano, Silvestri, 1841-1845, II pp. 63-66. Un resoconto di Giordani delle precedenti operazioni antologiche, concentrato sulle criticità di queste, si legge nella medesima lettera alle pp. 49-54).

<sup>40</sup> «Quello pertanto che io ho invano, benchè fervidamente, desiderato, sarà fatto da voi, caro Gino, se di farlo vi piacerà: o forse dal conte Giacomo Leopardi; se a quell'ingegno immenso e stupendo, se a quegli studi fortissimi, se a quella gioventù promettitrice credibile di cose straordinarie, la fortuna (che già troppo gli è invidiosa) permetterà una vita, non chiedo felice e lieta, ma almeno tollerabile» (ivi, pp. 48-49). L'esplicito *placet* di Giordani fu notificato testualmente a Leopardi da suo zio di parte materna, Carlo Antici: «Caro Nepote. Il Ministro di Olanda mi consegnò jeri sera il fascicolo dell'*Antologia* del corr. trimestre N. 49, pregandomi di trascrivervi quanto il Signor Pietro Giordani dice di voi nella sua lettera al Marchese Gino Capponi sul progetto dello stesso Giordani di pubblicare nel corso di sei anni in 25 volumi una *Scelta di Prosatori Italiani*» (*Di Carlo Antici* (26 febbraio 1825), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I pp. 858-59).

<sup>41</sup> «Al Giordani era noto che Giacomo aveva espresso sin dal '19 il desiderio di rendere popolare la letteratura italiana, per mezzo di libri dilettevoli e utili a tutta la nazione, deplorando la mancanza di libri nazionali negli ultimi tempi, la decadenza della poesia per la finissima elaboratezza, la deficienza di bella prosa italiana inaffettata, fluida, armoniosa, della letteratura in genere estranea allo spirito filosofico moderno» (E. SANTINI, *Della 'Crestomazia italiana' del Leopardi*, cit., p. 38). Il passo permette inoltre di individuare sinteticamente quelle che erano state per Leopardi le cause della decadenza della letteratura italiana: l'eccesso d'affettazione entro il quale s'era smarrita la poesia, e l'assenza di dettato

l'intero 1826,<sup>42</sup> e in particolare nella possibilità discussa dai due di realizzare un compendio alle *Osservazioni intorno alla lingua italiana* di Marcantonio Mambelli, meglio noto come Cinonio.

L'editore, la mattina dell'8 marzo, aveva infatti scritto a Leopardi per chiedergli se conoscesse qualcuno capace di occuparsi adeguatamente del lavoro di *reductio* delle *Osservazioni* di Mambelli.<sup>43</sup> La risposta fu negativa; e lo stesso poeta, dopo essersi in un primo momento candidato personalmente,<sup>44</sup> decise poi di soprassedere e rinunciare all'operazione, rilevando e comunicando a Stella la presenza di intrinseche ed ineludibili difficoltà nel compendiare un testo di quel tipo.<sup>45</sup> L'editore, dunque, suo

---

armonico che affliggeva la prosa. Il tema della «nullità della eloquenza italiana» fu esplicitato in una lettera leopardiana a Giordani, nella quale venivano esposte le convinzioni dell'autore sulla necessità di riformare la lingua letteraria: «Quanto alla nullità della eloquenza italiana di cui tu mi scrivi, che posso dire? Tante cose restano da creare in Italia, ch'io sospiro in vedermi così stretto e incatenato dalla cattiva fortuna, che le mie poche forze non si possano adoperare in nessuna cosa. Ma quanto ai disegni chi può contarli? La lirica da creare [...], tanti generi della tragedia, perchè dall'Alfieri n'abbiamo uno solo; l'eloquenza poetica, letteraria e politica, la filosofia propria del tempo, la satira, la poesia d'ogni genere accomodata all'età nostra; fino a una lingua e a uno stile ch'essendo classico e antico, paia moderno e sia facile a intendere e dilettevole così al volgo come ai letterati. Insomma lo stadio da correre è infinito» (*A Pietro Giordani* (20 marzo 1820), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I pp. 384-85).

<sup>42</sup> Al termine, cioè, di un settennio durante il quale il poeta ebbe modo di leggere molti degli autori che confluirono nelle sue cretomazie (M. PORENA, *Un settennio di letture di Giacomo Leopardi*, in «Rivista d'Italia», XXV 1922, pp. 68-83). Due studi di Antonella Marini hanno inoltre dimostrato come diverse delle letture leopardiane dell'ultimo periodo, preliminari e funzionali all'allestimento delle due antologie, pur riaffiorando talvolta soltanto fugacemente nelle cretomazie leopardiane abbiano invece lasciato tracce della propria presenza nella produzione altrà dell'autore, come i *Paralipomeni* e *La Ginestra*. A. MARINI, *Le letture per la 'Crestomazia' nei testi dell'ultimo Leopardi. 1. Il 'Ricciardetto'*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIV 1990, pp. 206-22; EAD., *Le letture per la 'Crestomazia' nei testi dell'ultimo Leopardi. 2. La poesia didascalica*, ivi, XCV 1991, pp. 72-83.

<sup>43</sup> «Mi sta molto a pensiero il Compendio del Cinonio. Non vedrebbe Ella costà persona che avesse tempo e capacità da occuparsene sotto la direzione di Lei? Intorno a ciò con ogni suo comodo la pregherò dirmi qualche cosa» (*Di Antonio Fortunato Stella* (8 marzo 1826), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I p. 1101).

<sup>44</sup> «Dubito assai di poter trovar qui chi sia al caso di servirla circa il Cinonio. Se però Ella non ha fretta, quando io avrò votato questo vero calice di passione del Petrarca, potrò vedere di soddisfarla in qualche modo io medesimo» (*Ad Antonio Fortunato Stella* (12 marzo 1826), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I pp. 1103-104). Il riferimento a Petrarca rinvia ad un'edizione del *Canzoniere* commentata da Leopardi e pubblicata da Stella nel medesimo anno: F. PETRARCA, *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi*, 2 voll., Milano, Stella, 1826.

<sup>45</sup> «Sono ora a parlarle distintamente del Cinonio [...]. Le dico dunque che avendolo esaminato tutto diligentemente, ed essendomi messo all'opera convenuta fra noi, e scarabocchiati più fogli, trovo in conclusione che il voler rifondere la detta opera e perfezionarla, come ci eravamo proposti, è cosa impossibile [...]. Le confesso che avendo, coll'esame e colle prove fatte, riconosciuta e accertata questa verità, mi sono talmente spaventato, che non posso a meno di protestarmele incapace dell'impresa tra noi progettata. [...] L'accerto che il compendiare, anche semplicemente, la detta edizione, sarebbe assai difficile senza nuocere alla chiarezza e all'uso del libro: moltissimi esempi che possono parere

malgrado concorde con quanto osservato da Leopardi, valutò di confezionare per il progetto una nuova veste: di realizzare, cioè, un «*Cinonio per le scuole*», poiché «per l'esito, i libri di lingua e per le scuole son quelli che meglio riescono».<sup>46</sup> Chiese così suggerimenti e consigli in merito al poeta, il quale lo rinviò, come potenziale modello di libro scolastico, all'«*Antologia francese in prosa del sig. Noël*»,<sup>47</sup> sviluppando in tal modo una digressione sulla bontà di tale operazione e aprendo all'opportunità di importarne il modello in Italia.<sup>48</sup>

Ella dimanda se io ho nulla da suggerirle in materia di libri di lingua, per iscuole ec. Verisimilmente Ella conoscerà l'Antologia francese in prosa, del sig. Noël, opera che ha avuto un applauso e uno spaccio grandissimo in Francia, con ripetute edizioni, e che riesce tanto piacevole a leggersi, anche agli stranieri, e a chi mira a tutt'altro che a studi di lingua. Ultimamente si è pubblicata a Parigi da un celebre letterato una nuova Antologia francese sul metodo del Noël, ma contenente una scelta nuova di pezzi. A me pare che un'opera simile sarebbe nel tempo stesso piacevolissima ed utilissima in Italia e fuori, se si applicasse agli scrittori italiani il detto metodo, e si facesse quindi un'Antologia italiana della medesima sorta che la francese; opera che finora manca affatto. Quest'opera esigerebbe un giudizio assai fino, una vasta lettura e cognizione dei nostri classici; dovrebbe contenere una copiosa scelta di pezzi estratti da scrittori italiani di tutti i secoli, pezzi tutti rimarcabili per bellezza o utilità sia di pensiero, sia d'immaginazione, sia di narrazione ec. Condizioni essenziali sarebbero che

---

soverchi, perchè accompagnati da altri simili, esaminandoli accuratamente, come io ho fatto, si riconoscono utili, se non altro per togliere ogni dubbio al lettore circa la proprietà e il vero uso di quel tal modo di dire. Nondimeno, se Ella, considerata maturamente la cosa, troverà che le sia più utile l'annunziare un'edizione compendiate che un'edizione intiera, Ella me ne avvisi; e quello che si potrà fare si farà». Il passo successivo della lettera, poi, merita di essere isolato per la riflessione estensibile alla pratica antologica (mio il corsivo): «Dall'altra parte però Ella ben vede che l'integrità delle opere è un gran pregio e molto stimato; che il solo nome di compendio, troncamento ec. suona assai male in molte orecchie, non potendosi presto né facilmente conoscere se le sottrazioni sieno state fatte con tutto il giudizio e senza alcun minimo detrimento» (entrambi i passi citati sono tratti dalla lettera *Ad Antonio Fortunato Stella* (3 settembre 1826), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I pp. 1228-31).

<sup>46</sup> *Di Antonio Fortunato Stella* (13 settembre 1826), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I p. 1240.

<sup>47</sup> F. NOËL-F. DELAPLACE, *Leçons françaises de littérature et de morale, ou Recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de notre langue, dans la littérature des deux derniers siècles*, 2 voll., Paris, Le Normant, 1805.

<sup>48</sup> Se l'idea della prima *Crestomazia italiana* andrà dunque in parte intesa come una spontanea proposta leopardiana all'editore, come scrive Lucio Felici (L. FELICI, *La 'Crestomazia italiana' della prosa. Un'opera controcorrente*, in *Leopardi a Firenze. Atti del Convegno di studi* (Firenze, 3-6 giugno 1998), a cura di L. MELOSI, Firenze, Olschki, 2002, pp. 177-90, a p. 177), occorrerà altresì rilevare che essa rappresenta in realtà l'esito – e non il fine – ultimo di un lungo scambio epistolare, virato soltanto in un secondo momento sul tema dei testi scolastici e per volontà di Stella, non di Leopardi. Una così evidente presa d'iniziativa leopardiana, d'altronde, mal si sposerebbe con una relazione solo apparentemente gerarchica ma intessuta in realtà tra un dipendente ed il suo datore di lavoro. La filiazione "genetica" della *Crestomazia* dal discorso sul compendio del testo mambelliano è stata di recente ricostruita anche da Laura Diafani: L. DIAFANI, *Leopardi e il metodo della «crestomazia italiana» di prosa*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, a cura di S. MAGHERINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 315-36, alle pp. 323-34. Sulle affinità strutturali tra "compendio" ed "antologia", vd. *supra* (§ 2.2.2.3).

questi pezzi fossero tutti in lingua purissima; tutti non troppi brevi, nè troppi lunghi, perchè la troppa lunghezza nocerebbe alla varietà, e la troppa brevità darebbe all'opera l'arida, noiosa e scolastica forma di un Sentenziario. Ella pensi un poco a questo progetto, e forse converrà meco che eseguito veramente bene, potrebbe riuscire un'opera altrettanto amena quanto utile agl'italiani e agli stranieri. I pezzi dovrebbero essere estratti anche da quei tanti bravi e purissimi scrittori poco conosciuti generalmente, dei quali abbonda la nostra letteratura del XVI e XVII secolo.<sup>49</sup>

Il suggerimento venne accolto da Stella con entusiasmo,<sup>50</sup> e Leopardi iniziò così a lavorare alla sua *Crestomazia* nella biblioteca di famiglia a Recanati,<sup>51</sup> suscitando fra l'altro le remore di Giordani, che pure aveva caldeggiato un'opera simile.<sup>52</sup> Modello di riferimento strutturale per la compilazione fu il testo di Noël e Delaplace, seguito

---

<sup>49</sup> *Ad Antonio Fortunato Stella* (13 settembre 1826), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I pp. 1242-43.

<sup>50</sup> «Rileggo ora la carissima sua 19 dello scorso, e [...] non posso trattenermi dal dirle che il progetto dell'Antologia ch'Ella mi espone, mi piace moltissimo. Abbiam tante Antologie italiane fatte per le scuole e per le non scuole, ma né pur una della quale si possa dire: questa è fatta con sapore e con gusto, e contiene veramente il fiore della letteratura italiana. Se Ella si sente disposta, dia pure mano all'opera, ch'io l'accoglierò con gran contento» (*Di Antonio Fortunato Stella* (5 ottobre 1826), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I pp. 1248-49). In calce alla lettera, inoltre, Stella aggiungeva: «P.S. – Non ho veduto ancora, benché me ne sian venute più copie, l'Antologia poetica del Brancia stampata a Parigi, e poi ristampata a Firenze. Se Ella non la conosce, le ne manderò una copia» (ibidem). Il testo menzionato, utile successivamente a Leopardi in particolare per la *Crestomazia poetica*, è: F. BRANCIA, *Antologia italiana*, Parigi, dai torchi di Giulio Didot Maggiore tipografo del Re, 1823.

<sup>51</sup> «Il lavoro dell'Antologia (che io intraprenderò subito, poichè l'idea le piace) mi sarà molto più facile a Recanati, in mezzo alla mia libreria, di quel che sarebbe in Bologna, dove dei moltissimi libri che bisognerebbe consultare, anzi leggere attentamente per quel lavoro, io non ne avrei meco neppur uno: e il lavorar nelle biblioteche pubbliche mi è assolutamente impossibile, perchè, quando io sono in presenza d'altri, non son buono a studiare. Aspetterò la sua risposta in tal proposito, e quando a Lei non dispiaccia, partirò per Recanati alla fin del mese» (*Ad Antonio Fortunato Stella* (18 ottobre 1826), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II pp. 1253-54). Il dato è ovviamente fondamentale nell'ottica di una ricerca delle fonti testuali, poichè permette di incrociare i passi selezionati da Leopardi nella *Crestomazia* poetica con i testi presenti nel catalogo della biblioteca familiare: lavoro svolto da Santini, i cui esiti si leggono in E. SANTINI, *Della 'Crestomazia italiana' del Leopardi*, cit., pp. 52-53.

<sup>52</sup> «Circa il tuo pensiero d'Antologia, dimmi vorresti forse fare una raccolta di pezzi staccati e stracciati? come aveva cominciato Bertolotti; al quale il Niccolini non dava altro che il nome; e poi glielo ritirò, e poi anche l'altro cessò. Ma questo staccare e squarciare non mi par bella né util cosa. Disse bene uno, che Bertolotti ci avrebbe dati cinquanta volumi, e neanche un'opera. Io credo che abbiano ragione quelli che disprezzano siffatte spezzature. E poi anche a voler pizzicare, ci è da star magri: perchè a quel che so io, di scritto Italiano ci è del *facondo* e del *grazioso* alquanto; ma dell'*eloquente* e del *filosofico*, che stia in piedi a questa età, io ne trovo poco o nulla. Se volessi fare una scelta d'Operette, per far conoscere il meglio del tempo passato, più che per onorare il presente, si metterebbe insieme alla meglio due o tre tomi: ma ti ripeto di vera eloquenza, di buona filosofia (dicano quel che vogliono quelli che parlano con molta persuasione e poco giudizio) io ne vedo poco o punto» (*Di Pietro Giordani* (7 novembre 1826), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II p. 1262). Anche secondo Giulio Bollati, d'altronde, la lettera di Giordani mostra delle contraddizioni: G. BOLLATI, *Introduzione*, in G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, cit., pp. VI-CXIV, alle pp. XV-XVI.



dal poeta con pochissime deviazioni;<sup>53</sup> i passi scelti, ad esempio, vennero organizzati per generi retorici, come nel modello francese, e divisi nelle seguenti tredici sezioni, anch'esse presenti con minime variazioni già nelle *Leçons* di Noël: *Narrazioni, Descrizioni e Immagini, Apologhi, Allegorie, comparazioni e similitudini, Definizioni e distinzioni, Lettere, Discorsi dimostrativi, Eloquenza, Filosofia speculativa, Filosofia pratica, Relazioni di Costumi, Caratteri e Ritratti, Paralleli, Filologia*.<sup>54</sup> Seppur non troppo esplicitamente, d'altronde, Leopardi rinviava all'antologia transalpina sin dal primissimo rigo della nota introduttiva *Ai lettori*, la quale, in qualità di soglia (para)testuale, assumeva valore di sintesi di intenti, criteri e criticità dell'operazione:

Della utilità dei libri di questo genere, si è ragionato in Francia ed in altre parti più e più volte, tanto che il farne altre parole sarebbe soverchio. Già in tutte le lingue culte abbiamo di così fatti libri: ne abbiamo anche nella italiana un buon numero. Ma tutte le antologie italiane (o qualunque altro titolo abbiano) sono lontanissime da quello che io mi ho proposto che debba essere questo libro: il quale, con nome più proprio, ed usato dai Greci antichi in opere simili, intitolò CRESTOMAZIA.<sup>55</sup>

Richiamando sibillinamente il modello francese, il poeta rivendicava così l'assoluta singolarità del proprio lavoro sul territorio italiano, esibendo la percezione della propria originalità con l'adozione di un titolo «più proprio» e particolarmente distin-

---

<sup>53</sup> Bollati a tal proposito ha efficacemente rilevato come *l'intentio* sottesa alla cretomazia leopardiana fosse quella di gareggiare con il modello francese (G. BOLLATI, *Introduzione*, cit., p. LIX). Un approccio di questo tipo, competitivo e agonistico verso una letteratura altra, ben si collocava d'altronde nel clima di tentata valorizzazione del patrimonio nazionale di cui si è detto sopra. E da questo punto di vista il tangibile rapporto di derivazione-imitazione che la *Crestomazia* prosaica intrattiene con le *Leçons* sembra voler provare la validità della produzione italiana e *contrario*, confrontando con il modello «non solo genere con genere, ma perfino talvolta brano con brano, tema con tema». Difatti se «la sezione "narrations" del francese si apre con la *Mort de Turenne* di Mascarón, le "narrazioni" dell'italiano esordiscono con la morte di *Morte di Suemaldo re de' Moravi* del Giambullari. Alla *Bataille de Rocroi* di Bosuet risponde la *Battaglia di Novara* del Guicciardini» (ivi, p. LXXI), e così oltre.

<sup>54</sup> La progressione dell'opera rispondeva, secondo María de las Nieves Muñoz Muñoz, alla volontà di creare un percorso verticale nel testo, che ben rappresentasse «l'organizzazione della conoscenza nel rapporto abissale tra la *res* e l'intendimento umano» (M. DE LAS NIEVES MUÑOZ MUÑOZ, *Le 'crestomazie' di Giacomo Leopardi: dal florilegio alla biblioteca vivente*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 309-41, a p. 333). In questo, secondo la studiosa, si trovava una divergenza sostanziale rispetto al modello francese: «la principale differenza rispetto alla *Table de matières* di Noël e Delaplace consiste nel passaggio da una struttura orizzontale, dove ogni parte ha lo stesso valore nella somma di saperi e di abilità da acquisire, a un'altra verticale i cui gradini si allacciano in modo progressivo con un intento molto più complesso» (ivi, p. 331). E dunque: «il libro di libri era dunque una sorta di biblioteca vivente molto più vicina al vero di quella di Noël e Delaplace perché rispecchiava la complessità del reale anziché offrire false certezze e ottimistiche scorciatoie» (ivi, p. 340).

<sup>55</sup> G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, cit., p. 3.

tivo: *Crestomazia* (che avrebbe successivamente mantenuto anche per la scelta poetica). La bibliografia è oggi sostanzialmente concorde, con maggiori e minori cautele di volta in volta, nel leggere in tale scelta lessicale la volontà leopardiana di privilegiare, per così dire, l'*utile* al *dulci*. Santini ha scritto: «l'ha intitolata *Crestomazia*, quale estratto o raccolto del più utile e più pregevole dal lato morale e intellettuale», precisando più avanti: «gli sono di guida nella compilazione il buon gusto di poeta e di maestro incomparabile e l'intento di voler essere utile e interessante»;<sup>56</sup> Giuseppe Savoca, curatore dell'edizione moderna della *Crestomazia* poetica, ha posto la questione su basi già apparentemente dicotomiche: «la prima cosa da notare è l'uso del titolo “Crestomazia” che venne preferito a quello di “Antologia” [...] perché Leopardi voleva dare alla sua opera, fin dal titolo, un carattere di “utilità”»;<sup>57</sup> altrettanto ha fatto Lucio Felici: «il titolo *Crestomazia*, “usato dai Greci antichi per opere simili”, era sembrato all'autore “più proprio” di *Antologia*: evidentemente egli voleva privilegiare il concetto di ‘utilità’ rispetto a quello del florilegio di belle scritture»;<sup>58</sup> più recentemente María de las Nieves Muñiz Muñiz ha parlato di «termine greco che metteva al centro l'idea di utilità»;<sup>59</sup> infine Laura Diafani ha rilevato che «*crestomazia* include metonimicamente il significato di *antologia*, mutuando però in aggiunta l'elemento dell'utile».<sup>60</sup> Sebbene l'etimologia della parola effettivamente incoraggi a correlare la scelta lessicale con una ricerca perspicuamente incentrata sull'idea di ‘utilità’, va però rilevato che Leopardi non pose mai la questione su un piano oppositivo: nella nota introduttiva all'opera, anzi, egli scrisse di aver tentato di costruire con la *Crestomazia* un testo «che non solo giovasse, ma dilettesse»<sup>61</sup> (ripetendo l'espressione chiasmaticamente subito dopo), rivelando così di aver cercato di soddisfare con il proprio lavoro un'esigenza tanto didattica quanto estetica.

In assenza di un'esplicita e netta polarizzazione da parte dell'autore, pare quindi possibile credere che la scelta del titolo *Crestomazia* non vada intesa esclusivamente come un tentativo di dichiarare sin dalla soglia più importante del testo la principale caratteristica del suo contenuto. E in quest'ottica sembra lecito mettere a fuoco una

<sup>56</sup> E. SANTINI, *Della ‘Crestomazia italiana’ del Leopardi*, cit., pp. 45, 57.

<sup>57</sup> G. SAVOCA, *Introduzione*, in G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, cit., pp. VII-XXVII, alle pp. XIX-XX.

<sup>58</sup> L. FELICI, *La ‘Crestomazia italiana’ della prosa*, cit., p. 179.

<sup>59</sup> M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Le ‘crestomazie’ di Giacomo Leopardi*, cit., p. 339.

<sup>60</sup> L. DIAFANI, *Leopardi e il metodo della ‘crestomazia italiana’ di prosa*, cit., pp. 321-22.

<sup>61</sup> G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, cit., p. 4. Poco più oltre si legge ancora: «il quale intento [*scil.* l'accessibilità del testo a “ogni sorte di lettori”] non si poteva ottenere se non con una condizione: che nei passi che si sceglievano, la bellezza del dire non fosse scompagnata dalla importanza dei pensieri e delle cose» (ibidem).

sfumatura non di poco conto, già rilevata nel capitolo precedente (§ 2.2.3.3). Il dizionario di Tommaseo (1861) registrava infatti l'accezione di (mio il corsivo) «libro che agevola l'apprendimento di checchessia; ma più specialm. raccolta di *passi d'autori sui quali apprendere altra lingua che la materna*»; e quasi un ventennio dopo (1878), il *Vocabolario* della Crusca individuava la destinazione d'uso propria della forma “crestomazia”: «raccolta di scelti passi o de' più bei componimenti di autori, specialmente classici, *per uso delle scuole*». <sup>62</sup> Entrambe le definizioni, dunque, rinviavano alla sfera della didattica – esplicitamente richiamata d'altronde anche dalle *Leçons* del modello francese –; e il Tommaseo-Bellini, addirittura, individuava lo specifico campo d'applicazione connesso al tipo macrotestuale “crestomazia”: l'insegnamento di una lingua straniera. È un aspetto, quest'ultimo, al quale Leopardi dovette forse pensare più di quanto si ritenga di solito; nell'introduzione dell'opera, infatti, il poeta «primieramente» tenne a chiarire di aver considerato anche «gli stranieri» tra i fruitori ideali del suo lavoro, precisando che «principalmente» pensando a questi aveva corredato il testo di alcune «noterelle» linguistiche che ne chiarissero i punti più criptici, e arrivando poi a scusarsi con «quegl'Italiani» ai quali queste sarebbero parse inutili. Una prospettiva di questo genere, vale a dire di meditata proiezione del patrimonio nazionale oltre i confini, pare d'altronde ben sposarsi con quella dialettica dialogico-oppositiva mediante la quale interagivano all'epoca le diverse letterature europee. <sup>63</sup> Si legga il seguente estratto:

Perocchè, primieramente, io ho voluto che questo libro servisse sì ai giovani italiani studiosi dell'arte dello scrivere, e sì agli stranieri – che vogliono esercitarsi nella lingua nostra. E in aiuto di questi principalmente, quando io ho trovato nelle parole che reco degli autori qualche difficoltà nella quale ho giudicato non poter valere o non essere sufficienti i vocabolarii, ho posto appié delle pagine certe noterelle, che dichiarano brevissimamente quelle tali voci o quelle locuzioni difficili. Le quali noterelle, atteso la intenzione mia nel porle, mi saranno perdonate facilmente da quegl'Italiani ai quali, altrimenti, sarebbero potute parere inutili. <sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, cit., 3.988, s.v. *crestomazia*; N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., 1.822, s.v. *crestomazia*.

<sup>63</sup> Dimensione puntualmente richiamata nell'introduzione: «E questa condizione [scil. l'accompagnarsi della “bellezza del dire” con “l'importanza dei pensieri e delle cose”] non fu difficile a quei Francesi che presero a far libri di questo genere; non fu difficile agl'Inglesi e agli altri la cui letteratura, nata o fiorita di fresco, abbonda di materie che ancora importano. Ma la letteratura italiana, nata e fiorita già è gran tempo, consiste principalmente in libri tali, che quanto allo stile, alla maniera e alla lingua, sono tenuti ed usati dai moderni per esemplari; quanto alle materie, sono divenuti di poco o di nessun conto» (G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, cit., p. 4).

<sup>64</sup> *Ibidem*.

Nell'introduzione, che è l'unico luogo testuale in cui Leopardi prende effettivamente la parola, si leggono inoltre ulteriori passi che paiono rinviare a questa dimensione di "didattica letteraria" dell'italiano. Speculare allo stralcio citato, per esempio, e ancora relativo ad un'eventuale fruizione di lettori stranieri, è l'indugiare finale del poeta sull'efficacia del suo lavoro una volta tradotto «in un'altra lingua». Significativamente, il tema è trattato adoperando il termine "antologia" – o meglio il titolo *Antologia* – in chiave contrastiva:

E per concludere, io ho voluto che questo libro dovesse potere esser letto da chicchessia con profitto e piacere, dall'un capo all'altro; e che il medesimo fosse di tal qualità, che eziandio trasportato in un'altra lingua, non avesse a perdere ogni suo pregio, e dovesse poter essere un libro buono. Le quali cose è manifesto non aver luogo in alcuna delle Antologie italiane divulgate finora.<sup>65</sup>

Così come altrettanto rilevanti sembrano i perimetri che Leopardi traccia quasi *en passant* nel definire ciò che la sua opera aspirava ad essere: «il proposito mio è stato che questa Crestomazia non solo giovasse, ma dilettaesse; e che dilettaesse e giovasse, non solo ai giovani, ma anche agli uomini fatti; e non solo agli studiosi dell'arte dello scrivere, o della lingua, ma ad ogni sorte di lettori».<sup>66</sup> In questo caso specifico, infatti, la simmetrica struttura sintattica generata dall'uso ripetuto delle congiunzioni correlative *non solo... ma anche*, riproposte per tre volte di fila, sembra restituire il processo di progressive addizioni mediante il quale il pubblico finale del testo viene a definirsi a partire da un nucleo di partenza originale. Se ciò che è nel primo sintagma, ovvero, pare rappresentare il destinatario previsto del testo sin dal principio, quanto compare nel secondo sembra invece configurarsi come una successiva – ma non concessiva – integrazione. Per cui se con la *Crestomazia* Leopardi intendeva fornire un testo della cui lettura potessero dilettarsi e giovarsi *non solo* «i giovani» e *non solo* «gli studiosi dell'arte dello scrivere», pare però lecito pensare che i principali destinatari dell'operazione fossero *da principio* proprio questi: i giovani studiosi nascosti dietro un'asimmetria correlativa, cioè, per i quali la *Crestomazia* leopardiana avrebbe dovuto svolgere il ruolo didattico che oltre le Alpi esercitava analogamente il modello francese delle *Leçons*. E infatti, una prova decisiva della specifica destinazione del libro arriva da una lettera scritta da Leopardi al fratello Carlo il 9 dicembre: «Mi dici che il Morici vorrebbe ordinare qualche cosa mia: perché non ordina [...] la Crestomazia italiana? (così

---

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem.

ho intitolato l'Antologia). Quest'ultima, *essendo libro di scuola*, dovrebbe avere spaccio non difficilmente anche nella Marca» (mio il corsivo).<sup>67</sup>

Alla luce di quanto tratteggiato, dunque, la scelta lessicale del titolo sembra poter essere letta ragionevolmente non come una decisione basata su maggiori perspicuità etimologiche, bensì come il tentativo di iscriversi in una precisa tipologia testuale di tipo didattico. Come ha infatti riportato Riccardo Tesi, “crestomazia” è già attestato in due vocabolari di poco successivi al lavoro leopardiano – il *Dizionario tecnico-etimologico-filologico* dell'abate Marchi (1828) ed il *Tramater* (1831) – con una dovizia descrittiva che di necessità presuppone un radicamento precedente del lemma.<sup>68</sup> Il vocabolario di Marchi, inoltre, rinvia esplicitamente alla *Crestomazia greca* di Ottavio Morali precedentemente citata (§ 2.2.3.3),<sup>69</sup> caratterizzata appunto dall'ufficio didattico e dall'essere specificamente destinata all'insegnamento di una lingua agli stranieri.<sup>70</sup> Tesi non vuole «assolutamente dire che Leopardi conoscesse la *Crestomazia* del Morali»,<sup>71</sup> e dimostra anzi che la parola greca era nota al poeta già nel 1817, ossia quattro anni prima dell'uscita del testo ginnasiale e dieci anni prima di quella della *Crestomazia* leopardiana.<sup>72</sup> Ma la ricostruzione della scelta del titolo deve tener conto anche della sua dimensione evolutiva: nel carteggio con Stella, infatti, dal 18 ottobre 1826 (prima lettera in cui il referente è specificamente il lavoro concordato con l'editore) fino al 13

<sup>67</sup> *A Carlo Leopardi* (9 dicembre 1827), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II p. 1427.

<sup>68</sup> R. TESI, *Due vicende del lessico intellettuale europeo*, cit., pp. 217-18. I vocabolari citati sono: A.M. MARCHI, *Dizionario tecnico-etimologico-filologico*, 2 voll., Milano, dalla tipografia di Giacomo Pirola, 1828-1829; *Vocabolario universale italiano compilato a cura della Società tipografica Tramater*, 7 voll., Napoli, Tramater, 1829-1840.

<sup>69</sup> «Raccolta di squarci utili e dilettevoli, tratti dai Classici e dai più purgati autori per istruzione della gioventù. Ne abbiamo un modello insigne in quelle di Proclo nella Biblioteca di Fozio, e di Elladio Bisantino colle note di Meursio, stampata nel Tesoro delle antichità greche di Gronovio; ed in quella ultimamente dal dottissimo professor Morali pubblicata, ed arricchita di note e d'un indice preziosissimo» (A.M. MARCHI, *Dizionario tecnico-etimologico-filologico*, s.v. *crestomatía, crestomazía*).

<sup>70</sup> Si consideri anche il seguente testo, parimenti stampato prima della *Crestomazia* leopardiana e forse in debito per il titolo con il lavoro di Morali: *Crestomazia dei prosatori italiani pubblicata per cura di A. P.*, Montepulciano, tipografia di Angiolo Fiumi, 1824-25.

<sup>71</sup> R. TESI, *Due vicende del lessico intellettuale europeo*, cit., p. 219.

<sup>72</sup> L'informazione è stata tratta da una lettera inviata da Leopardi a Giordani, scritta dopo la scoperta di Angelo Mai di alcuni frammenti dei libri XII-XX delle *Antiquitates Romanae* di Dionigi d'Alicarnasso. Secondo Leopardi, i brani rinvenuti non appartenevano ad un compendio del testo originale – come avevano creduto lo stesso Mai e Giordani, che ne aveva difeso l'autenticità –, ma rappresentavano invece degli estratti delle *Antiquitates*, degli *excerpta*. La riflessione si spostava quindi sulla consuetudine antica di raccogliere passi esemplari e sulla continuità della pratica in era moderna: «Voi sapete quanto fossero in uso presso gli antichi quelle che i Greci “Egloghe” o “Parecbole” o “Crestomatie”, i latini “Excerpta”, e noi chiamiamo “Spogli” o con moderno vocabolo “Estratti”, come più ordinariamente si usa» (G. LEOPARDI, *Lettera di Giacomo Leopardi al Ch. Pietro Giordani sopra il Dionigi del Mai*, in ID., *Scritti filologici (1817-1832)*, a cura di G. PACELLA-S. TIMPANARO, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 1-41, a p. 15).

maggio del 1827, Leopardi adopera sistematicamente il termine «Antologia» per indicare la propria selezione.<sup>73</sup> La prima attestazione di «Crestomazia» in qualità di titolo, invece, risale al 26 giugno, ed è successiva, come si rileva dalla corrispondenza, ai cinque giorni (19-23 giugno) che i due trascorsero insieme presso la bolognese «Locanda della Pace».<sup>74</sup> Del tutto verosimile, allora, pare l'ipotesi che il poeta e l'editore fossero venuti a concertare del titolo del lavoro proprio in tale frangente; e se, come ha scritto Tesi, non si vuole attribuire a Leopardi un'indebita conoscenza della *Crestomazia* di Morali, non sembra nondimeno improbabile che ad averne (almeno) cognizione potesse essere invece Stella: l'istruzione ginnasiale di quegli anni, nel Regno Lombardo-Veneto, era infatti regolamentata persino nella scelta dei libri di testo;<sup>75</sup> e tra quelli che la Commissione aulica per gli studi di Vienna scelse ed impose «d'autorità a tutte le scuole», figurava insieme a pochissimi altri libri proprio la *Crestomazia greca* di Morali.<sup>76</sup> Appare dunque plausibile, in virtù anche dell'esiguità del numero di testi ammesso nei ginnasi, che Stella conoscesse il lavoro di Morali, soprattutto perché in una successiva lettera a Leopardi, del principio del 1828, l'editore fa esplicito riferimento a tali dinamiche:

Non siamo stati a tempo di mutare il secolo del Paradisi, perché quando mi giunse la sua lettera la 2.<sup>a</sup> parte della *Crestomazia* era già stampata. Il faremo a caso d'una seconda edizione, della quale sarei certo, se gli scolari del Regno Lombardo-Veneto, non fossero obbligati di provvedersi d'altra *Crestomazia*.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> *Ad Antonio Fortunato Stella* (18 ottobre 1826), cit.; *Ad Antonio Fortunato Stella* (13 maggio 1827), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II p. 1320.

<sup>74</sup> *Ad Antonio Fortunato Stella* (23 maggio 1827), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II p. 1328; *Di Antonio Fortunato Stella* (26 maggio 1827), ivi, II pp. 1328-29; *A Paolina Leopardi* (18 giugno 1827), ivi, II pp. 1333-34; *Ad Antonio Fortunato Stella* (26 giugno 1827), cit.; *A Paolina Leopardi* (7 luglio 1827), ivi, II pp. 1346-47.

<sup>75</sup> *Codice ginnasiale, ossia raccolta degli ordini e regolamenti intorno alla costituzione e organizzazione di Ginnasi*, Milano, Imperiale Regia Stamperia, 1818, p. 29: «I professori dovranno attenersi esattamente ai libri prescritti, e non sarà più tollerato l'abuso introdotto da essi tanto di frequente di spiegare i propri scritti. I prefetti useranno la massima vigilanza su di ciò, e ne saranno responsabili». Sul tema cfr. D. SACCHI, *Quadro statistico dell'istruzione ginnasiale in Lombardia*, in «Annali universali di statistica», XLIII 1835, pp. 241-245; D. GIGLIO, *I ginnasi e i licei lombardi nell'età della Restaurazione*, in I. CIPRANDI-D. GIGLIO-G. SOLARO, *Problemi scolastici e educativi nella Lombardia del primo Ottocento*, 2 voll., Milano, SugarCo, 1978, II pp. 89-192.

<sup>76</sup> R. VITTORI, s.v. *Morali, Ottavio*, cit. Si tratta dei seguenti testi: O. MORALI, *Crestomazia greca ad uso dei ginnasj della Lombardia*, cit.; ID., *Crestomazia greca ad uso dei ginnasj delle Provincie Venete*, 2 voll., Venezia, Andreola, 1823-1825.

<sup>77</sup> *Di Antonio Fortunato Stella* (1 febbraio 1828), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II p. 1452. Il riferimento al ritocco al secolo di Paradisi rinvia a una lettera del 21 dicembre: *Ad Antonio Fortunato Stella* (21 dicembre 1827), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II pp. 1434-35.

Alla luce di quanto detto sinora, quindi, non pare inverosimile che Stella – pur in assenza di una prova inequivocabile – potesse conoscere la *Crestomazia* di Morali, e che questa possa di conseguenza aver giocato un ruolo nella scelta dell’omonimo titolo che l’editore e Leopardi concordarono nel soggiorno bolognese; d’altro canto essa rinviava direttamente alla tradizione didattica nella quale il lavoro del poeta tentava di inserirsi.<sup>78</sup>

Per quanto invece interessa l’organizzazione del materiale testuale proposto, ancora nell’introduzione Leopardi forniva criteri e linee-guida della sua ricognizione:

Secondariamente, ho voluto che questo riuscisse come un saggio e uno specchio della letteratura italiana. Perciò sono andato scorrendo per tutti i secoli di quella; ed eccettuati solo quei moderni che sono stimati scorretti nella lingua, e quelli che ancora vivono, ho tolto da scrittori di ogni qualità, e da libri di ogni materia; tenendomi tuttavia per lo più, come dico nel titolo, agli autori eccellenti. E acciocché tutti quelli che leggeranno, possano sapere il tempo di ciascuno autore che si vedrà nominato in questa *Crestomazia*, (essendo, massimamente, che la importanza di molti di questi passi dipende per non piccola parte dal tempo in cui furono scritti), ho aggiunto in fine del volume una tavola degli autori, nella quale si mostra la età di ciascuno.<sup>79</sup>

Ma quanto veniva qui preliminarmente anticipato, ovvero una rassegna storico-letteraria degli «autori eccellenti» presenti in «tutti i secoli» della letteratura italiana, non trovava un riscontro puntuale nel corpo dell’opera. Uno degli aspetti più singolari della scelta prosastica leopardiana – forse il più audace e il più decisivo per la sua fortuna critica – è infatti proprio la costituzione del *corpus* di autori selezionato.<sup>80</sup> la

---

<sup>78</sup> Ma cfr. R. TESI, *Due vicende del lessico intellettuale europeo*, cit., p. 225, che ipotizza invece un legame tra la scelta del titolo e la lettura delle *Crestomazie* di Proclo e di Elladio nell’ottobre 1826.

<sup>79</sup> G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, cit., pp. 3-4.

<sup>80</sup> Le anticonvenzionali scelte leopardiane sono state definite da Giuseppe Nicoletti «spregiudicate e contro corrente e come dettate da una sperimentalistica intenzione di eludere le esemplarità e i verticismi del canone vulgato, spaziando appunto in orizzontale con autori e generi già allora considerati ‘minori’» (G. NICOLETTI, *La ‘Crestomazia’ come occasione di lavoro poetico. Ancora su Leopardi e Pignotti*, in *Leopardi a Firenze*, cit., pp. 191-207, a p. 192). E se il contenuto della *Crestomazia* appare sorprendente, nondimeno fa l’aspetto formale dei testi proposti, che rivela una deroga al rigore filologico del tutto inattesa da un poeta come Leopardi: i vari passi scelti, infatti, venivano spesso tagliati e ricuciti *ad hoc* dal poeta per garantire loro una maggiore coesione testuale ed una migliore tenuta sintattica. Questa sistematica rivisitazione dell’andamento del tessuto prosastico, tuttavia, finiva talvolta per sconfinare nella rielaborazione stilistica del brano scelto, o addirittura nell’annullamento dei tratti caratterizzanti l’autore originale. Sul tema cfr. G. BOLLATI, *Introduzione*, cit., p. LXVII; L. FELICI, *La ‘Crestomazia italiana’ della prosa*, cit., p. 189: «[La *Crestomazia*] è una raccolta di testi altrui, di cui il poeta si appropria, tagliandoli, adattandoli e montandoli a suo piacimento».

specifica attenzione riservata nella *Crestomazia* ai prosatori cinquecenteschi, ad esempio, appare del tutto dissonante rispetto al gusto romantico;<sup>81</sup> ed altrettanto anticononiche sembrano le scelte di tralasciare del tutto (o quasi) gli autori trecenteschi; di fornire una documentazione parca e ridotta di quelli quattrocenteschi; di valorizzare fortemente, specie con Galileo, la prosa del Seicento – ancora a quell’altezza spesso tacciata di corruzione della purezza della lingua –; di riconsiderare infine il valore dei settecenteschi: non assenti, ma presenti in proporzione minore rispetto a quanto ci si attenderebbe da un’operazione antologica della prima metà dell’Ottocento.<sup>82</sup> Ben si comprendono dunque le riserve ed il non troppo velato scetticismo che caratterizzarono l’accoglienza della prima *Crestomazia* leopardiana nell’ambiente letterario coevo.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Particolarmente brillante l’evoluzione argomentativa di Bollati a partire dalla predilezione cinquecentesca di Leopardi. Lo studioso, infatti, rilevata l’inclinazione dell’autore ad un Cinquecento «più introverso e riflessivo» (G. BOLLATI, *Introduzione*, cit., p. LXVII), ha ipotizzato che nell’intera *Crestomazia* fosse ravvisabile il tentativo di acclimatare alla lingua della prosa cinquecentesca tutti gli altri testi, tra loro anche notevolmente distanti in diacronia, al fine di promuovere una «fascia linguistica omogenea» dell’italiano (ivi, p. LX). Si legga il seguente passo: «se ora su questo particolare “Cinquecento” leopardiano fermiamo la punta del compasso e tracciamo alcuni cerchi oltre i confini del secolo, potremo forse verificare l’assunto che ci era già stato annunciato, cioè un’approssimazione “cinquecentesca” per difetto negli scrittori precedenti, un principio di corruzione, o persistenze o modulazioni nei susseguenti» (ivi, p. LXVIII).

<sup>82</sup> Sulla controtendenza leopardiana rispetto al gusto romantico si legga quanto ha scritto Bollati: «Il Trecento caro ai puristi, ai classicisti, caro anche ai romantici [...]; il gran secolo variamente rivendicato alla rinascita della lingua, della gloria, del gusto, dell’anima nazionale, è da Leopardi praticamente ignorato, abolito. [...] Poi, col Cinquecento, di colpo la curva si impenna, proprio in corrispondenza della massima caduta della corrispondente curva romantica fornita agli italiani dalla Staël, dagli Schlegel [...]. Per occhi romantici sono anormali anche le proporzioni del Seicento [...]. E quando col Settecento potrebbe attenuarsi, almeno in parte, lo scandalo romantico, se non altro per la vicinanza ai tempi del nuovo decollo morale e poetico, ecco recata un’altra grave offesa ai difensori della buona lingua coll’affidare a scritture di quel secolo poco meno di un terzo dello spazio di tutta l’opera» (G. BOLLATI, *Introduzione*, cit., pp. XVI-XVIII). Una periodizzazione della storia letteraria italiana coerente con quanto emerge dalla distribuzione degli autori nella *Crestomazia*, Leopardi l’aveva d’altronde fornita già nelle prime pagine dello *Zibaldone*: «Il trecento fu il principio della nostra letteratura, non già il colmo, imperocché non ebbe se non tre scrittori grandi: il quattrocento non fu corruzione nè raffinamento del trecento, ma un sonno della letteratura (che avea dato luogo all’erudizione) la quale restava ancora incorrotta e peccava ancora più tosto di poco. Poliziano, Pulci. Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura. Di poi venne il raffinamento del seicento, che nel settecento s’è solamente mutato in corruzione d’altra specie, ma il buon gusto nel volgo dei letterati non è tornato più, né tornerà secondo me, perchè dal niente si può passare al buono, ma dal troppo buono o sia dal corrotto stimo che non si possa» (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, 2 voll., a cura di G. PACELLA, Milano, Garzanti, 1991).

<sup>83</sup> Rilevabili ad esempio in F. AMBROSOLI, recensione a G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana, cioè Scelta di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d’ogni secolo*, in «Biblioteca italiana», XLVIII 1827, pp. 394-398. Le riserve interessavano specialmente l’organizzazione del materiale proposto, rea di non offrire un’adeguata storicizzazione: «Dalle materie adunque



Diverso, invece, dovette essere il riscontro che l'antologia di Leopardi ottenne presso il pubblico. Al termine dell'introduzione alla *Crestomazia* prosastica, infatti, il poeta aveva annunciato: «se questa Crestomazia de' prosatori sarà bene accettata dal pubblico, forse si farà con gli stessi ordini e nella stessa forma, una Crestomazia de' poeti».<sup>84</sup> Auspicio evidentemente realizzatosi, se il 12 novembre Stella, il quale si era mostrato sin da subito fiducioso «della generale approvazione» della prima antologia, poté comunicare a Leopardi che «molti» desideravano che il poeta attendesse anche alla *Crestomazia* poetica.<sup>85</sup>

L'approccio leopardiano a questa seconda operazione è stato molto discusso:<sup>86</sup> se la risposta ufficiale allo Stella sembra infatti, pur con delle cautele relative al tempo previsto per la compilazione, mostrare un genuino entusiasmo per il lavoro, le lettere che Leopardi scrive ai familiari paiono invece soffermarsi sulla valutazione del poeta della convenienza economica di questo. In quella indirizzata al fratello Carlo del 21

---

ha desunta il Leopardi la divisione del suo libro, e molte ragioni si possono addurre a giustificare il suo consiglio. Tuttavolta noi crediamo che una Crestomazia non possa rappresentar veramente l'immagine di una letteratura, se non è disposta secondo l'ordine dei tempi, dal quale i leggitori conoscano le vicissitudini tutte di quella letteratura medesima; come e quanto siasi venuta avanzando nelle diverse età; quali studj siasi coltivati di preferenza nel tale o tal secolo; quando lo stile soltanto, quando la vera eloquenza e la storia e la filosofia fiorissero; come queste letterarie inclinazioni si venissero avvicinando, e quale abbia potuto essere la loro varia influenza sullo stato presente della letteratura. Il Leopardi ha supplito in qualche maniera a questo evidente bisogno ponendo nell'indice degli scrittori il secolo al quale appartengono; ma l'utilità sarebbe, al parer nostro, molto più grande, se a misura che si procede nel libro, si vedesse crescere e svilupparsi ne' varj suoi rami il bell'albero di cui il libro medesimo ne imbandisce i frutti migliori. Vero è bene che quasi in ogni secolo fiorirono e storici e novellieri e filosofi, e quindi ci troveremmo richiamati più volte ad una stessa materia; ma procedendo coi tempi, vedremo l'impronta che uno stesso genere di letteratura poté ricevere dalle diverse età. Né l'ordine dei tempi esclude affatto quello delle materie; perchè di secolo in secolo si potrebbero partitamente alluogare la storia, la filosofia, le novelle, le lettere e così via dicendo. Di questa maniera il libro nel suo complesso riuscirebbe quasi una viva storia di tutta la nostra letteratura» (F. AMBROSOLI, recensione a G. LEOPARDI, *Crestomazia*, cit., p. 395)

<sup>84</sup> G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, cit., p. 5.

<sup>85</sup> I due riferimenti sono i seguenti: *Di Antonio Fortunato Stella* (30 giugno 1827), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II p. 1340; *Di Antonio Fortunato Stella* (12 novembre 1827), ivi, II p. 1403.

<sup>86</sup> Da un lato sono ad esempio collocabili Santini e Savoca, con il primo che sostenne che Leopardi accettò il lavoro poetico «di buon grado» (E. SANTINI, *Della 'Crestomazia italiana' del Leopardi*, cit., p. 42) e il secondo che lesse nella risposta positiva del poeta il «desiderio di completare la sua opera di antologista» (G. SAVOCA, *Introduzione*, cit., p. VII); dall'altro si trovano invece Emilio Pasquini e Paolo Rota: il primo ha definito la *Crestomazia* poetica «un'opera impostagli [a Leopardi] quasi a forza dallo Stella» (E. PASQUINI, *Leopardi lettore e interprete dei poeti antichi italiani*, cit., p. 97), ed il secondo ha scritto di un recanatese che «non aveva alcuna voglia di dedicarsi più del dovuto ad un'impresa affrontata per necessità o per acquistarsi nuovi meriti agli occhi dell'indispensabile Stella» (P. ROTA, *Appunti zibaldoniani per la 'Crestomazia poetica'*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati, 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki, 2001, pp. 405-25, a p. 406).

novembre, ad esempio, che anticipa di qualche giorno l'effettiva risposta all'editore, Leopardi scriveva di ritenere l'incarico della *Crestomazia poetica* propostogli «un lavoro che non vuol troppa applicazione», e pertanto «conveniente» da accettare. La decisione, dunque, sulla base di valutazioni relative al dispendio che l'operazione avrebbe comportato, era stata sostanzialmente già presa, tanto che il poeta cominciò a richiedere al fratello di procurargli dei testi dei quali avrebbe avuto «assoluto bisogno» per il lavoro, ossia l'antologia poetica di Brancia e il secondo tomo delle *Leçons* di Noël, corrispettivo poetico del modello adoperato per la prosa.<sup>87</sup> Tuttavia, la lettera inviata all'editore due giorni dopo, il 23 novembre, lascia trasparire considerazioni del tutto differenti, principalmente volte ad illustrare invece le notevoli difficoltà di un lavoro di tal fatta (miei i corsivi):

Ora che Ella mi propone la *Crestomazia poetica*, io mi trovo prevenuto, e non ho ragione nè difficoltà che m'impedisca di abbracciare questa intrapresa. Bisogna però ch'io le faccia considerare primieramente che *questo lavoro esige più studio e più quiete che la Crestomazia prosaica*: si tratta di bellezze poetiche, che non si possono gustare leggendo in gran fretta o scorrendo via le pagine, come si può far nella prosa. Bisogna assaporare adagio, e *questo domanda molto tempo*: oltre che la letteratura italiana, quanto è povera di prosatori, altrettanto è ricca di verseggiatori, da ciascuno de' quali si potrebbe cavare qualche pezzo buono e adattato a una *Crestomazia*: sicchè *il lavoro è immenso* di sua natura. Secondariamente, la *Crestomazia* di prosa, non aveva altra opera italiana con cui gareggiare; ma una *Crestomazia poetica* dovrà contendere con quella del Brancia, che pure è molto passabile; dovrà contendere con qualche centinaio o migliaio di Parnasi, di Raccolte, di Scelte poetiche d'ogni genere, tra le quali ve ne sono pur molte per lo meno mediocri. Il fare un lavoro che per la sua perfezione si distingue notabilmente da tutta la infinità dei lavori congeneri (e senza ciò, è inutile l'intraprenderlo), richiede *uno studio lungo e posato*. Finalmente i miei poveri occhi che già soffrirono assai, e si risentono ancora, della fatica durata nel tanto leggere e nel tanto copiare che mi bisognò fare per l'altra *Crestomazia*, *non mi permetteranno di darmi troppa fretta* in questa seconda. Per tutte queste ragioni io fo conto di non poterle promettere la *Crestomazia poetica* se non pel principio dell'autunno prossimo. Ella mi saprà dire se questo termine le conviene o no.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> *A Carlo Leopardi* (21 novembre 1827), ivi, II pp. 1412-13: «Vorrei da te un favore. La mia Antologia italiana ha avuto grande incontro: prima che sia pubblicata la seconda parte (che è sotto il torchio), si è fatta, con poco piacere di Stella, e anche mio, una ristampa della prima parte a Torino. Vogliono ch'io dia collo stesso metodo un'Antologia poetica. Io trovo conveniente di darmi a questo lavoro, che non vuol troppa applicazione, e l'accetto. Avrei assoluto bisogno di tenere alla mano l'Antologia poetica del Brancia, stampata a Parigi, che è tra i libri mandatimi da Stella, che io lasciai costì in libreria; e l'Antologia poetica francese di M. Noël, cioè il secondo tomo delle *Leçons de littérature et de morale* che ha Peppe Antici, e che egli mi favorì in prestito l'inverno passato». Si tratta del secondo volume di F. NOËL-F. DELAPLACE, *Leçons françaises*, cit., e di F. BRANCIA, *Antologia italiana*, cit.

<sup>88</sup> *Ad Antonio Fortunato Stella* (23 novembre 1827), in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II pp. 1415-16.

Conciliare la «non troppa applicazione» di un incarico «conveniente», della quale Leopardi scriveva al fratello, con «lo studio lungo e posato» ed il lavoro «immenso» prospettati invece all'editore, non può dunque che essere letto come un tentativo da parte del poeta di dilatare, agli occhi del suo datore di lavoro, i tempi di compilazione della nuova *Crestomazia*, probabilmente per garantirsi il più a lungo possibile un adeguato sostegno economico.<sup>89</sup> Se tale lettura convince, bisogna allora constatare che il poeta riuscì effettivamente nel suo intento, data la rapida risposta positiva dell'editore: «che la *Crestomazia* poetica mi venga qui in settembre od anche qualche mese dopo, purché mi venga col minor suo incomodo, io ne sarò contento».<sup>90</sup> Forse non casualmente, dunque, l'operazione venne portata a termine proprio il 30 settembre, data dell'invio a Stella della prefazione, ultimo tassello mancante.<sup>91</sup>

L'impressione, anche alla luce del confronto tra quanto si può leggere nel carteggio con Stella – nel quale il ritardo nella compilazione della *Crestomazia* poetica è sempre attribuito al sopraggiungere di gravi condizioni di salute – e quanto invece emerge dalla corrispondenza cronologicamente contigua – dove tale dimensione patologica è invece citata di rado –<sup>92</sup> è che rispetto al lavoro prosastico Leopardi abbia dunque lavorato alla seconda *Crestomazia* con meno entusiasmo e precisione.<sup>93</sup> D'altronde, il

---

<sup>89</sup> Dalla corrispondenza con Stella, d'altronde, emerge a più riprese la garbata richiesta di Leopardi di corrispondergli puntualmente l'onorario del suo lavoro, onde evitare di trovarsi «in un'angustia» mai provata nella vita, o in «un grande imbarazzo» (*Ad Antonio Fortunato Stella* (2 agosto 1827), ivi, II p. 1358; *Ad Antonio Fortunato Stella* (23 agosto 1827), ivi, II p. 1370). Non stupirebbe dunque, se visto in quest'ottica, il tentativo leopardiano di garantirsi un più lungo periodo di stabilità economica prolungando nel tempo la durata di un lavoro che invero gli avrebbe richiesto «non troppa applicazione».

<sup>90</sup> *Di Antonio Fortunato Stella* (1 dicembre 1827), ivi, II p. 1421.

<sup>91</sup> *Ad Antonio Fortunato Stella* (30 settembre 1828), ivi, II p. 1570.

<sup>92</sup> Nella lettera a Stella del 19 agosto per esempio si legge: «Avrei stesa già la prefazione della *Crestomazia* poetica, se non me lo avesse impedito un forte attacco del mio solito male d'infiammazione agl'intestini, il quale mi ha resa finora impossibile ogni seria applicazione di mente. Mi darò tutta la premura di stenderla subito che la mia povera testa potrà tornare senza pericolo alle sue funzioni: spero che sarà tosto» (*Ad Antonio Fortunato Stella* (19 agosto 1828), ivi, II pp. 1549-1550). Nella lettera inviata al padre lo stesso giorno il dolore non pare però così debilitante: «La mia salute, grazie a Dio, è tollerabile, malgrado la grande difficoltà della digestione, cagionata dalla debolezza degl'intestini, che forse il freddo renderà un poco minore» (*A Monaldo Leopardi* (19 agosto 1828), ivi, II p. 1549).

<sup>93</sup> In tale direzione sembrerebbe andare anche la minore bibliografia consultata per la selezione poetica: a partire dal lavoro di Santini, infatti (E. SANTINI, *Della 'Crestomazia italiana' del Leopardi*, cit., pp. 52-53, in partic. p. 52 n. 2), nel *Parnaso italiano* veneziano (*Parnaso italiano: Raccolta de' poeti classici italiani d'ogni genere, d'ogni età, d'ogni metro e del più scelto tra gli ottimi, diligentemente riveduti sugli originali più accreditati*, 56 voll., Venezia, Antonio Zatta, 1784-1791) è stata individuata la fonte testuale principale della scelta poetica: secondo lo studioso, infatti, Leopardi vi fece ricorso in cinquanta casi su ottanta, ricorrendo solamente nei rimanenti alla collezione milanese di *Classici italiani*, alla *Biblioteca scelta di opere antiche e moderne* di Giovanni Silvestri, e ad edizioni specifiche. Correzioni recenti alla tesi, ad allargare il corpus delle fonti, in M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Le 'crestomazie' di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 314-26.

12 aprile 1829, è lo stesso poeta a manifestarsi insoddisfatto a Vieusseux per i risultati raggiunti: «Della *Crestomazia* poetica, io feci tutto quel che potei; ma, o fosse l'incapacità mia, o la qualità de' materiali, il lavoro venne malissimo, ed io ne sono pessimamente soddisfatto».<sup>94</sup>

Rispetto alla *Crestomazia* prosastica, il mutamento principale interessava la struttura: il materiale poetico infatti non veniva più organizzato per generi retorici, bensì disposto in ordine cronologico – secondo quanto suggerito d'altronde da Ambrosoli nella sua recensione alla prima antologia leopardiana.<sup>95</sup> La ragione di tale scelta, cioè il tentativo di restituire attraverso l'ordinamento dei testi la «cognizione storica della poesia nazionale», veniva esposta apertamente nella prefazione al lavoro:

Nella prefazione della *Crestomazia* italiana di prosa, il compilatore promise di fare una *Crestomazia* poetica con quei medesimi ordini e in quella stessa forma; la quale non era d'invenzione sua, ma tenuta in tutti i migliori libri di tal genere pubblicati in lingua francese, inglese ed altre, e approvata per buona dal consenso dei letterati di quelle nazioni. Postosi all'opera, conobbe che la cosa non poteva appena convenire al caso nostro; perchè il porgere distribuite per classi le impressioni poetiche, gli parve primieramente impossibile, e poi di pessimo effetto se si fosse potuto fare. Per questa ragione, in cambio dell'ordine delle materie, ha seguito quello dei tempi: ordine non contrario all'effetto poetico, e utile, come è manifesto, alla cognizione storica della poesia nazionale.<sup>96</sup>

Nel prosieguo dell'introduzione Leopardi illustrava poi alcune coordinate generali del suo lavoro, come ad esempio la rinuncia ad antologizzare le traduzioni, «per non allargar troppo il campo», oppure i testi teatrali, i cui singoli costituenti gli sembravano disporre di scarsa autonomia poetico-testuale, o ancora i componimenti dei contemporanei, con l'unica eccezione della poesia di Vincenzo Monti, la quale venne però inserita postremamente (e non da Leopardi) in seguito alla morte di questi. La questione più rilevante della *Crestomazia* poetica, tuttavia, appare quella relativa alla scelta degli autori inclusi. Se da un lato l'antologia leopardiana finiva infatti per delimitare preliminarmente un canone alto *in absentia*, scegliendo di non riproporre passi

---

<sup>94</sup> A Gian Pietro Vieusseux (12 aprile 1829), ivi, II p. 1653.

<sup>95</sup> Secondo Savoca, il quale riprende le conclusioni di E. TRAVI, *Leopardi: l'esplorazione frammentaria degli anni 1826-1828*, in «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna», I 1961, pp. 136-72, lo «spostamento di prospettiva, per cui Leopardi non accetta più l'ordine dei temi e delle classi [...], ma solo quello cronologico, indica che l'attenzione dell'antologista si concentra ora sulla poesia come tale, al di fuori di ogni schema o argomento esterno» (G. SAVOCA, *Introduzione*, cit., p. XI).

<sup>96</sup> G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, cit., p. 3.

estratti dai principali testi in versi della letteratura nazionale per non turbarne l'armonia dell'insieme,<sup>97</sup> dall'altro l'effettiva selezione dei componimenti inclusi, i quali svolgono *de facto* la funzione di «corona» al canone,<sup>98</sup> ha generato non poche perplessità – specie nella valutazione negativa del Trecento, definita da Emilio Pasquini «schiettamente eversiva e iconoclastica».<sup>99</sup> Si legga il passo in questione:

Di Dante e del Petrarca, del Furioso e delle Satire dell'Ariosto, della Gerusalemme e dell'Aminta del Tasso, del Pastor Fido, del Giorno del Parini, non ha tolto cosa alcuna; perché ha creduto, prima, che a voler conoscere la poesia nostra, sia necessario che quelle opere si leggano tutte intiere; poi, che il farle in pezzi, o il dire questo è il meglio che hanno, sia un profanarle. E generalmente da tragedie o drammi di ogni sorta, non ha creduto che si potesse prender nulla, che posto fuori del luogo suo, e diviso dal corpo dell'opera, stesse bene. Né meno ha preso nulla da traduzioni, per non allargar troppo il campo. Finalmente si è astenuto dalle cose di autori viventi. Dell'altra moltitudine che abbiamo di li versi, quasi infinita, ha scelto ciò che gli è riuscito, o più elegante, o più poetico, e o anche più filosofico, e in fine, più bello; e incominciando dagli autori del secolo decimoquinto, e non prima; perchè del più si antichi, fuori di Dante e del Petrarca, crede egli, e crederanno forse tutti, che quantunque si trovino rime, non si trovi poesia.<sup>100</sup>

La selezione poetica di Leopardi genera quindi un'antologia dai tratti fortemente anticanonici. La tradizione delle origini, pur nota al poeta, veniva infatti tralasciata poiché ritenuta foriera di *rime* ma non di *poesia*; ma eccellenti e significative esclusioni si registrano anche nei secoli successivi: la selezione quattrocentesca ignora ad esempio il Magnifico, dando però spazio a due scherzi (Brunelleschi, Leonello d'Este), al *Morgante*, o al Poliziano meno atteso degli *Strambotti*; quella cinquecentesca non solo non annovera testi di Bembo, ma si distacca anche dal canone da questi proposto, rappresentando ad esempio il petrarchismo attraverso «scelte raffinate e originali»<sup>101</sup> come Bernardo Tasso e Gaspara Stampa, e concedendo particolare spazio a rappresentazioni poetico-bucoliche della natura; poco spazio riserva poi la selezione seicentesca all'*Adone* di Marino (rappresentato meno anche dello *Scherzo degli dei* di Francesco Bracciolini), proponendo invece in massima quantità il magistero poetico di Gabriello Chiabrera – in questo accostandosi al gusto già settecentesco rilevabile anche

---

<sup>97</sup> Al fine di acquisire un'adeguata competenza della letteratura italiana, infatti, Leopardi riteneva che della produzione principale fosse imprescindibile una lettura integrale. Una prospettiva di questo genere è stata recentemente riproposta in C. OSSOLA, *Antologia come ontologia*, in ID., *Brano a brano. L'antologia d'italiano nella scuola media inferiore*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 11-44.

<sup>98</sup> M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, cit., p. 299.

<sup>99</sup> E. PASQUINI, *Leopardi lettore e interprete dei poeti antichi italiani*, cit., p. 75.

<sup>100</sup> G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, cit., p. 4.

<sup>101</sup> M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, cit., p. 300.

nell'*Istoria* crescimbeniana; e i «pilastri di ogni canone postromantico», Foscolo e Alfieri, «sono presenti ma meno di un Bertola o di un De Rossi».<sup>102</sup>

Nell'ottica di un lavoro teleologicamente didattico, dunque, se comprensibile appare la rinuncia a proporre *excerpta* delle opere principali della letteratura nazionale per incoraggiarne piuttosto la lettura integrale, complesse sembrano invece le ragioni di una lettura e di una proposta così eterogenee rispetto alla cultura letteraria coeva. Che si tratti di una «personalissima scelta stilistica», come ha scritto ancora Sapegno, potrebbe apparire una banalizzazione;<sup>103</sup> ma all'attuale stato degli studi, manca una lettura che convincentemente evidenzi il *trait de union* sotteso all'intera antologia. Non essendo questo il luogo di un'approfondita indagine in merito, la questione andrà di necessità rinviata – in attesa di un'auspicabile indagine sulla *medietas* del lessico presente nei testi poetici selezionati: che ancora una volta l'obiettivo fosse esibire una compattezza storico-linguistica nazionale con una *reductio ad unum*?

In conclusione, le “antologie d'autore” ottocentesche di Foscolo e Leopardi, sin qui descritte e analizzate, divergono tra loro profondamente: la prima, essendo innanzitutto destinata a un pubblico ridotto, mostra le fattezze e le ragioni del dono privato e esibisce strutturalmente una selettissima scelta su base “metrico-democratica” – un sonetto: un autore –, presentando inoltre un puntuale commento ai testi (seppur dislocato); la seconda, concepita invece con intento didattico e rivolta ad un pubblico più ampio, si caratterizza dapprima per la sostanziale eterogeneità delle sue due componenti, accostabili per la singolarità della scelta ma diverse nell'organizzazione strutturale, e poi per l'approccio anticanonico dell'autore.

Che si tratti di operazioni dunque non strettamente comparabili pare evidente; e profondo è d'altronde il distacco che da queste maturano, spiccando ciascuna per la propria autonomia, le “antologie d'autore” ottocentesche di Carducci, Tommaseo o Pascoli, per esempio.<sup>104</sup> Come ha acutamente scritto Duccio Tongiorgi, infatti, seppure in merito alla sola sfera didattica (dalla quale andrebbe tagliato fuori Foscolo)<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> Ivi, p. 299.

<sup>104</sup> Si fa riferimento ai seguenti testi, che con quelli analizzati a testo di Foscolo e Leopardi coprono per intero l'arco ottocentesco: N. TOMMASEO, *Lecture italiane per giovanetti*, Milano, per gli editori dello Spettatore industriale, 1844; G. CARDUCCI-U. BRILLI, *Lecture italiane. Scelte e ordinate a uso delle scuole del ginnasio inferiore*, Bologna, Zanichelli, 1883; G. PASCOLI, *Sul limitare. Poesie e prose per la scuola italiana*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1900; ID., *Fior da fiore. Poesie e prose scelte per le scuole secondarie inferiori*, Palermo, Sandron, 1901-1902.

<sup>105</sup> Ma non del tutto: se il libretto fu infatti davvero l'esito di una serie di “lezioni” che il poeta tenne alla giovane Füssli, pur non esplicita la componente didattica emergerebbe anche in tale operazione (cfr. U. FOSCOLO, *Vestigii della storia del sonetto italiano*, a cura di M.A. TERZOLI, cit., p. 43).

della prima metà dell'Ottocento, ogni autore era convinto «di aver quasi inventato un genere, o quanto meno di averne fondato l'uso moderno».<sup>106</sup> Che dunque tutte queste antologie non palesino il medesimo corpus, la medesima impostazione e persino la medesima struttura, non deve meravigliare: nel configurarsi come operazioni autoriali, difatti, ciascuna restituiva l'attitudine e la visione storico-letteraria del proprio compilatore, sviluppando in variazione "diantropica" il modello testuale e editoriale antologico, di per sé in continua ridefinizione. Altrettanto chiaro, però, pare al contempo essere che, malgrado le rispettive singolarità, ciascuna di queste operazioni finisca per conservare e rielaborare una primordiale «memoria» del genere,<sup>107</sup> le cui peculiarità sinora evidenziate – la funzione di salvaguardia, la valorizzazione autoriale, l'impronta storicizzante – trovano qui una nuova rideterminazione dialogando con esigenze storiche particolari.

Peculiare del secolo in questione ad esempio, e valida (e ulteriore) dimostrazione del valore politico di cui talvolta i macrotesti antologici possono caricarsi per la loro capacità di sviluppare un discorso tanto intra- quanto extratestuale, sembra essere la correlazione tra l'organizzazione diacronica e lineare dei testi all'interno delle operazioni antologiche ottocentesche e l'intento di fondare una storia letteraria nazionale – evidenziata ad esempio dallo scetticismo mostrato da Ambrosoli per una sistemazione di tipo differente. Se il meccanismo dell'organizzazione per secoli, in ordine di attestazione, non è certo inedito, essendo rilevabile da ultimo già in Crescimbeni, pare invece cronotopico – e (proto)risorgimentale – il suo legame con il sentimento identitario patriottico, così come il suo riflesso letterario.

Nel secolo successivo, poi, la coscienza storica nazionale sarà un dato costruito e acquisito, e l'esigenza di sviluppare antologie di testi che dalle origini giungano alla contemporaneità resterà perlopiù relegata ai manuali scolastici. Diverse istanze, diverse criticità solleciteranno la produzione poetica, e la frammentarietà e la labilità del presente richiederanno e quasi imporranno un costante tentativo di descrivere, di interpretare e di catturare le varie istanze sincroniche, con l'arco cronologico d'interesse delle antologie che dunque si restringerà sempre più.

---

<sup>106</sup> D. TONGIORGI, «Solo scampo è nei classici»: il canone antologico primo ottocentesco fino agli *Esempi di Fornaciari*, in *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di letteratura italiana*, a cura di R. CREMANTE-S. SANTUCCI, Bologna, Clueb, 2009, pp. 79-92, a p. 79.

<sup>107</sup> Cfr. D. TONGIORGI, *Riforme scolastiche e canone antologico nel Settecento*, in Id., «Nelle grinfie della storia». *Letteratura e letterati tra Sette e Ottocento*, Pisa, ETS, 2003, pp. 9-23.

### 3.8. L'antologia come «mappa»: XX e XXI secolo tra lingua e dialetto

Probabilmente, in relazione alla naturale esigenza di bilancio connaturata alla fine del secolo (e nella fattispecie anche del millennio), gli studi relativi alla forma testuale dell'antologia si sono intensificati nel ventennio 1990-2010, certificandone di fatto il ruolo cruciale nella trasmissione e nella codifica del canone letterario novecentesco.<sup>1</sup> Come è stato osservato in molti casi, infatti, fino a divenire titolo di un volume, quello che era originariamente uno strumento di conservazione, sistematizzazione e razionalizzazione di un patrimonio culturale (pregresso o contemporaneo, come si è visto sinora), nel Novecento diviene propriamente *forma letteraria*.<sup>2</sup>

Una buona sintesi di quanto accaduto, che pone con continuità il punto di partenza nelle grandi antologie d'autore dell'Ottocento, è offerta da Sergio Pautasso:

Foscolo, Leopardi, Carducci, Pascoli, sono stati a vario titolo antologisti che hanno dato raccolte che spesso esulano dal loro specifico scopo pedagogico e costituiscono, invece, uno strumento per approfondire il loro pensiero critico in rapporto al tempo. [...] Ma in questi casi l'antologia spesso coincideva con una visione storica della letteratura e si richiamava a una sequenza autoriale in gran parte predeterminata appunto da una storia letteraria codificata e accettata. [...] Le cose cambiano nel Novecento. In un contesto storico culturale e sociale in continua evoluzione, e involuzione, il concetto dell'antologia acquisisce un suo spazio, meno istituzionale e scolastico, diciamo più militante, che estende il campo di applicazione dalla tradizionale raccolta di testi letterari ad altre manifestazioni espressive, per esempio alle riviste culturali. Accanto al dominante aspetto strumentale didattico, sempre più utilizzato nelle scuole dato l'indirizzo pedagogico multiculturale, si fa anche strada, nella temperie della letteratura contemporanea, un ricorso all'antologia come raccolta dal vivo di poetiche o di ricerche in atto, di documentazione del lavoro di gruppi e movimenti (dai futuristi ai surrealisti), di testimonianza generazionale (i «lirici nuovi»). Assume quasi il

---

<sup>1</sup> Si vedano nell'ordine quantomeno: *Teatro Specchio Corona. L'antologia come forma*, numero monografico di «Indizi», II 1993; A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del Novecento*, in «Archivi del nuovo», 3 1998, pp. 23-39; *L'antologia poetica*, numero monografico di «Critica del testo», II/1 1999; *Anthologies*, numero monografico di «Symplokē», VIII/1-2 2000; S. VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, in «Nuova Corrente», 51 2004, pp. 67-94; *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, a cura di S. PAUTASSO-P. GIOVANNETTI, Lecce: Pensa MultiMedia, 2004; N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana (1903-2005)*, in «Paragrafo», 1 2006, pp. 75-98; e infine *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di G. QUIRICONI, Roma, Bulzoni, 2011. Di particolare rilievo, inoltre, poiché rivolte a due dei massimi protagonisti dell'uso della forma antologica nel Novecento e poiché poste in immediata continuità materiale in un numero monografico della rivista «Nuova Corrente», le interviste a Sanguineti e Mengaldo condotte rispettivamente da Stefano Verdino e Andrea Afribo: S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in «Nuova Corrente», 51 2004, pp. 95-106; A. AFRIBO, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, ivi, pp. 107-126.

<sup>2</sup> *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, cit.



ruolo di un numero unico di una rivista. È diventata il luogo dove fare il punto, ma anche da cui si deve ripartire per superarlo. Antologia come manifesto».<sup>3</sup>

Le funzioni *storiche* dell'antologia poetica, dunque, ossia «accogliere le reliquie di una letteratura cronologicamente esaurita» e «trasmettere gli esempi di una tradizione poetica *in fieri*», nel Novecento e all'inizio del secolo successivo, come ha sintetizzato Scaffai, «tendono a incrociarsi, talvolta con esiti paradossali»;<sup>4</sup> e questo soprattutto in Italia, secondo lo studioso, dove si sarebbe manifestata con veemenza «la lotta tra il vecchio e il nuovo» descritta da Sanguineti.<sup>5</sup> Non che la trasformazione dell'antologia sia dovuta soltanto all'esito di conflitti, per così dire, generazionali; la bibliografia ha infatti individuato almeno altri due fattori significativi per il mutamento novecentesco del genere (e di immediata conseguenza del *campo letterario*): lo spasmodico intensificarsi della produzione poetica,<sup>6</sup> cioè, e la progressiva affermazione dell'antologia come oggetto pienamente critico, e spesso compilato da poeti stessi.<sup>7</sup>

Preso atto del concorso di cause, ad ogni modo, resta ineludibile la nuova morfologia antologica novecentesca, che è stata analizzata tanto nelle sue nuove specifi-

---

<sup>3</sup> S. PAUTASSO, *Presentazione. L'antologia come forma letteraria*, in *L'antologia come forma letteraria*, cit., pp. 9-16, alle pp. 10-11.

<sup>4</sup> N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana*, cit., p. 75.

<sup>5</sup> Cfr. S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi*, cit., p. 104.

<sup>6</sup> Sul punto cfr. ancora N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana*, cit., p. 77: «Agli effetti della cronologia si sommano quelli della produzione: nel Novecento e nei primi anni del Duemila, il numero di poeti e di libri stampati è molto più alto rispetto alla media dei secoli precedenti. Senza qui analizzare nel dettaglio il fenomeno, si osserverà come l'infittirsi della schiera dei poeti renda inevitabile l'aumento di antologie spesso concepite per dare visibilità ad autori che rischierebbero di rimanere sommersi dalla massa di nomi e titoli».

<sup>7</sup> Cfr. sul tema S. PAUTASSO, *Presentazione*, cit., pp. 13-14: «L'antologia novecentesca, nelle sue manifestazioni più significative, rispecchia questo interscambio fra la creatività dei testi selezionati e il discorso critico che li accompagna. [...] Questo taglio critico dell'antologia novecentesca rappresenta a nostro avviso la vera svolta che ha modificato l'assetto su cui essa fondava il proprio statuto concettuale. [...] Nell'universo antologico è avvenuta una sostanziale modifica dell'oggetto, in base alla quale è variato anche l'ordine in cui l'antologia, così concepita e così realizzata, si va a situare nel palinsesto letterario: da opera di seconda mano diviene produttrice essa stessa di cultura letteraria in senso moderno»; N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana*, cit., p. 76: «Tra le conseguenze della contemporaneità vi sono anche polemiche e dibattiti: tra gli *editors* e i poeti, tra un critico e l'altro sulla vitalità della poesia. Ad infittire le battute del dialogo a distanza contribuisce il doppio mestiere, di critico e di poeta, di molti protagonisti delle antologie. La stessa persona può comparire, tra testo e bibliografia (magari non nello stesso volume ma comunque in un giro di pubblicazioni prossime per intenti, cronologia, destinatario), come curatore, critico o recensore, poeta antologizzato. Il caso non è nuovo né raro: basti pensare a Fortini e soprattutto a Sanguineti. Sembrano però tratti originali degli ultimi anni la sistematicità del fenomeno e la tendenza a trovare in uno dei due mestieri l'implicita autorizzazione allo svolgimento dell'altro».

cità contenutistico-strutturali, con istanze tassonomiche saturate da Verdino e Scaffai, quanto nel suo definirsi attraverso un processo dialogico e storico-letterario, con la ricostruzione panoramica di Anna Nozzoli e alcune schede di Alberto Asor Rosa.<sup>8</sup>

In questo paragrafo si ripercorreranno quindi dapprima le tappe più significative per la definizione dell'oggetto-antologia nel Novecento italiano – intendendo come tali quelle decisive sul piano dell'innovazione o della proposta strutturale – e in seguito i momenti focali del costituirsi della tradizione macrotestuale delle antologie dialettali in ambito nazionale, aprendo così il discorso a quelle di area strettamente napoletana che saranno invece oggetto del prossimo capitolo.

Prima di procedere in tal senso, però, sembra opportuno, per mostrare empiricamente la straordinaria diffusione del formato antologico nel Novecento, riportare qui di seguito le classificazioni terminologiche proposte da Verdino (tab. 17) e Scaffai, che distingue addirittura sulla base di contenuto (tab. 18) e ordinamento (tab. 19):<sup>9</sup>

VERDINO	
Nomenclatura	Descrizione
<i>I poeti d'oggi</i>	Sono le antologie che intendono rubricare l'attività poetica di immediata contemporaneità, allestendo testi di autori di una o più generazioni, fornendo una mappatura al massimo per un ultimo cinquantennio di poesia.
<i>Il Novecento</i>	Le antologie propongono non solo una mappa dell'attività, come le precedenti, ma una articolazione storica del secolo XX secondo linee di tendenza e sviluppo.
<i>La lirica italiana</i>	In questo caso le antologie intendono premiare soprattutto l'evoluzione di un modo o un genere per lo più nel quadro della letteratura italiana.
<i>Dall'Unità d'Italia</i>	Sono le antologie che rubricano i poeti dello stato italiano, a partire dalla fondazione nel 1861.
<i>Di tendenza</i>	Sono le antologie che intendono tagliare e rubricare l'attività poetica secondo una comune idea di poetica.
<i>Militante</i>	Si differenzia dalla precedente perché in questo caso l'antologia è espressione diretta di un gruppo.

<sup>8</sup> Ci si riferisce qui ai seguenti studi: A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit.; A. ASOR ROSA, *Sulle Antologie poetiche del Novecento italiano*, in «Critica del testo», II/1 1999, pp. 323-39; S. VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento*, cit.; N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana*, cit.

<sup>9</sup> Le definizioni sono rispettivamente in S. VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento*, cit., pp. 68-69; N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana*, cit. pp. 91-92.

<i>Europea</i>	Le antologie che presentano la poesia italiana del Novecento assieme alle voci di altre esperienze poetiche europee.
<i>Esemplificativa</i>	Sono le antologie a carattere divulgativo che presentano i testi esemplificativi dei poeti.
<i>Scolastica</i>	Le antologie che hanno una finalità specifica per la scuola superiore e l'università
<i>Multipia</i>	Le antologie curate da varie mani, da una parte i coordinatori generali, dall'altra i compilatori di singole antologie per ogni poeta scelto.

Tab. 17

SCAFFAI (contenuto)	
Nomenclatura	Descrizione
<i>Canoniche</i>	Tendono a proporre o confermare un canone di autori selezionato in base a criteri diversi, di nuovo intrinseci o estrinseci (da un lato la consistenza formale oppure la prossimità a una linea dominante o a una poetica, dall'altro la fortuna presso i continuatori, i critici, gli insegnanti oppure la visibilità nell'ambito dell'editoria maggiore). La selezione, che spesso sacrifica voci dissonanti, è compensata dall'ampiezza dell'arco diacronico, per cui il canone di un secolo o di un cinquantennio può comprendere decine di poeti.
<i>Tematiche</i>	Imperniate su un solo tema di respiro tale da giustificare e rendere praticabile l'allestimento dell'antologia. I temi di maggior fortuna sono l'amore, la fede, la guerra.
<i>Di genere</i>	Concepite per raccogliere versi non tanto omogenei dal punto di vista tematico, quanto codificati in base a convenzioni linguistico-formali.
<i>Programmatiche</i>	Allestite per l'espressione delle istanze di un gruppo che ha maturato una coscienza condivisa o che riceve da un critico il crisma di 'scuola'.
<i>Generazionali</i>	Dedicate a poeti prossimi per ragioni di anagrafe.
<i>Cronologiche</i>	Prendono in considerazione testi scritti entro un arco di tempo definito. Se il periodo è breve e vicino all'anno di allestimento, l'opera avrà anche implicazioni programmatico-generazionali; se il periodo è più esteso, l'antologia assumerà una funzione canonica.
<i>Speciali</i>	Accolgono testi e autori estravaganti, vuoi per ragioni linguistiche (è il caso delle molte antologie di poesia dialettale), vuoi per fattori diastratici.

Tab. 18

SCAFFAI (struttura)

SCAFFAI (struttura)	
Nomenclatura	Descrizione
<i>Diacroniche</i>	La successione degli autori si basa sulla cronologia, delle rispettive opere più che della nascita.
<i>Tipologiche</i>	Gli autori sono raggruppati secondo le poetiche o in base ad analogie di ordine linguistico, tematico, geografico, generazionale.
<i>Teleologiche</i>	La sequenza dei capitoli tende a un approdo coerente con le premesse critiche o con la poetica del curatore

Tab. 19

### 3.8.1. Parola al critico: l'antologia italiana durante e dopo il Novecento

Il primo tentativo di antologizzazione della poesia novecentesca, o quantomeno di quella sino a quel momento prodotta, è riconducibile al 1920, con la pubblicazione di *Poeti d'oggi* presso l'editore fiorentino Vallecchi da parte di Giovanni Papini e Pietro Pancrazi.<sup>10</sup> Non si tratta, a dire il vero, del primo testo contenente liriche di più autori novecenteschi; già alla data altissima del 1903, ad esempio, Asor Rosa ha rintracciato una terza edizione del volume curato da Eugenia Levi dal titolo *Dai nostri poeti viventi*.<sup>11</sup> una scelta «corriva e poco sistematica», ben centoundici autori organizzati in ordine alfabetico, ma utile per «individuare, quasi per contrasto, come e su quali basi si formi successivamente il canone della poesia italiana novecentesca»;<sup>12</sup> e altrettanto precoce è l'antologia dei *Poeti futuristi*, pubblicata nel 1912 e primo esempio novecentesco del campione di antologie che Verdino definisce *militanti*, e Scaffai *programmatiche*.<sup>13</sup>

Ma è a *Poeti d'oggi* che si deve il primo processo di periodizzazione e costituzione di un canone novecentesco, «i primi ancora incerti modi di un esercizio e d'una volontà che si chiariranno solo negli anni seguenti».<sup>14</sup> Papini e Pancrazi, il primo protagonista del mondo delle riviste fiorentine del primo Novecento e il secondo vicino

---

<sup>10</sup> Si fa riferimento a *Poeti d'oggi*, a cura di G. PAPINI-P. PANCAZZI, Firenze, Vallecchi, 1920 (1925<sup>2</sup>). Una nuova edizione è G. PAPINI-P. PANCAZZI, *Poeti d'oggi*, a cura di A. ROMANELLO, Milano, Crocetti, 1996). Per quanto riguarda la progettazione e la compilazione dell'antologia, particolarmente rivelatoria è stata la pubblicazione del carteggio tra i due: G. PAPINI-P. PANCAZZI, *Le ombre di Parnaso*, a cura di S. RAMAT, Firenze, Vallecchi, 1973, in *Carteggi di Giovanni Papini*, 3 voll., Firenze, Vallecchi, 1966-1973, vol. III. Sull'opera, inoltre, è fondamentale lo studio di E. GHIDE'TTI, *Un modello francese per la prima antologia della poesia italiana del 900*, in «Revue des études italiennes», 3/4 1997, pp. 285-296; e si segnala il contributo di G. MANGHETTI, *Attorno ai 'Poeti d'oggi'*, in «Studi novecenteschi», 78 2009, pp. 533-45.

<sup>11</sup> E. LEVI, *Dai nostri poeti viventi*, Firenze, Lumachi, 1903<sup>3</sup> (Firenze, Loescher e Seeber, 1891; Firenze, Le Monnier, 1896<sup>2</sup>).

<sup>12</sup> A. ASOR ROSA, *Sulle Antologie poetiche del Novecento italiano*, cit., p. 324. Lo studioso annotava, tuttavia: «Moltissimi di quegli autori non corrispondono più, ai miei occhi, a nulla di concreto e reale, molti sono dei perfetti sconosciuti» (ibid.). Di seguito si segnalano, a titolo documentario, gli autori presenti in questa rarità bibliografica e evidenziati da Asor Rosa: Giosuè Carducci, Severino Ferrari, Giovanni Marradi, Guido Mazzoni, Enrico Panzacchi, Francesco Pastonchi, Lorenzo Stecchetti, Enrico Nencioni, Mario Rapisardi, Felice Cavallotti, Vittorio Betteloni, Arrigo Boito, Giuseppe Aurelio Costanzo, Giovanni Cena, Gabriele D'Annunzio, Adolfo De Bosis, Angiolo Orvieto, Giulio Salvadori, Arturo Graf, Enrico Thovez, Giovanni Pascoli. I poli intorno ai quali orbitava la scelta erano dunque, indubbiamente, Carducci e D'Annunzio.

<sup>13</sup> *I poeti futuristi*, con un proclama di F.T. MARINETTI e uno studio sul *Verso libero* di P. BUZZI, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1912.

<sup>14</sup> L. ANCESCHI, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Mursia, 1964<sup>2</sup>, p. 7 (Milano, Hoepli, 1943).

all'ambiente vociano,<sup>15</sup> misero infatti insieme un corpus di quarantasei autori – i quali sarebbero sembrati, come i due acutamente scrissero nell'*Avvertenza*, «pochini» a qualche «bambinetto» e viceversa «troppi» allo «storico futuro» –,<sup>16</sup> che disposero secondo un ordine alfabetico, rinunciando a pronunciare giudizi di valore o di preminenza di alcuni su altri.<sup>17</sup> Da questo punto di vista (e per molti versi anche sul piano strutturale), l'opera fu esemplata, come dai due apertamente dichiarato, sulla base dell'analoga iniziativa realizzata per il ventennio precedente da Adolphe van Bever e Paul Léautand in Francia: *Poètes d'aujourd'hui (1880-1900)*,<sup>18</sup> la quale era «fatta assai bene e non conveniva andar cercando novità accessorie e formali per aver l'aria di non averla imitata».<sup>19</sup>

L'antologia si mostra particolarmente rilevante per almeno tre aspetti. Il primo, relativo principalmente al piano storico-letterario, consiste nella «lucida consapevolezza» della «dinamica del nuovo secolo che testimoniava di una fase postcarducciana e post-dannunziana come nuovo orizzonte di valori formali e di scelte espressive».<sup>20</sup> pur rinunciando i curatori a fare la «storia della letteratura italiana», infatti, preferendo «offrire un campionato di materiali rappresentativi» per restituire un'idea «approssimativa delle forme e delle linee del movimento poetico» in atto durante il primo ventennio novecentesco,<sup>21</sup> la loro esclusione di Pascoli e D'Annunzio da *Poeti d'oggi* indicava con forza una prospettiva e un *terminus post quem* che sarebbe poi stato ribadito

<sup>15</sup> Per un profilo biobibliografico dei due, si vedano: A. AVETO, s.v. *Papini, Giovanni*, in DBI, 82 2014; V. GUARNA, s.v. *Pancrazi, Pietro*, in DBI, 82 2014.

<sup>16</sup> *Poeti d'oggi*, a cura di G. PAPINI-P. PANCRAZI, cit., p. 12.

<sup>17</sup> La seconda edizione, pubblicata nel 1925, ridispose invece gli autori secondo un ordine cronologico di nascita e ne aumentò il numero fino a cinquantotto. Se ne riporta di seguito l'ordinamento, segnando con un asterisco (\*) quelli assenti nell'edizione originale: Alfredo Panzini, Adolfo Albertazzi\*, Angiolo Silvio Novaro\*, Gian Pietro Lucini, Luigi Pirandello\*, Annie Vivanti, Giovanni Bertacchi\*, Piero Mastri\*, Enrico Thovez, Ada Negri, Giovanni Cena\*, Francesco Chiesa\*, Guelfo Civinini, Ugo Bernasconi, Grazia Deledda, Riccardo Agnoletti, Giuseppe Lipparini, Domenico Giulioti\*, Sem Benelli\*, Ferdinando Paolieri, Carlo Linati, Massimo Bontempelli\*, Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Gaeta\*, Ardengo Soffici, Bruno Cicognani, Bruno Barilli\*, Giovanni Papini, Enrico Pea, Ettore Allodoli\*, Ercole Luigi Morselli, Giuseppe Antonio Borgese\*, Lorenzo Viani\*, Guido Gozzano, Umberto Saba, Tozzi, Renato Serra, Emilio Cecchi, Corrado Govoni, Pietro Jahier, Marino Moretti, Clemente Rebora, Aldo Palazzeschi, Arturo Onofri, Fausto Maria Martini, Vincenzo Cardarelli, Sergio Corazzini, Giovanni Boine, Mario Puccini, Giuseppe Ungaretti, Scipio Slataper, Luciano Folgore, Camillo Sbarbaro, Antonio Baldini, Umberto Fracchia\*, Dino Campana, Riccardo Bacchelli, Nicola Moscardelli. Vennero inoltre espunti, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione: Paolo Buzzi, Guido Da Verona, Amalia Guglielminetti, Rosso di San Secondo.

<sup>18</sup> AD. VAN BEVER-P. LEAUTAND, *Poètes d'aujourd'hui (1880-1900): morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*, Paris, Société du Mercure de France, 1900.

<sup>19</sup> *Poeti d'oggi*, a cura di G. PAPINI-P. PANCRAZI, cit., p. 14.

<sup>20</sup> G. PATRIZI, *Sanguineti e l'antologia della poesia italiana del Novecento*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 429-38, a p. 430.

<sup>21</sup> *Poeti d'oggi*, a cura di G. PAPINI-P. PANCRAZI, cit., p. 10.

successivamente da molte antologie più tarde (sebbene con alcune eccezioni).<sup>22</sup> Il secondo e il terzo aspetto significativi interessano invece entrambi principalmente il contenuto dell'antologia; innanzitutto va rilevata l'accuratezza, incredibile a quell'altezza cronologica, delle schede autoriali:<sup>23</sup> ciascuna presentava infatti una breve nota biografica, cui seguiva la dicitura *Collaborazioni* (nella quale si segnalavano le partecipazioni a riviste, nazionali e internazionali), quella *Opere* (un elenco bibliografico delle opere dell'autore, edite o pubblicate in rivista), e infine la dicitura *Critica* (nella quale si passavano in rassegna i contributi critici pubblicati sull'autore). E poi, soprattutto, è di particolare interesse la scelta dei testi antologizzati per due ragioni: la consulenza richiesta agli autori in merito al testo da proporre,<sup>24</sup> quasi inverosimile ad oggi eppure traccia di un antologizzatore ancora non considerantesi del tutto *super partes* all'epoca, e poi la presenza di testi tanto in versi quanto in prosa, che si fa sorprendente se relazionata al titolo dell'antologia – e alla nozione odierna di 'poesia' – e che Nozzoli ha ricondotto a «quella osmosi di poesia e di prosa che ha corso in molte esperienze del primo Novecento, e il cui esito più tipico, e flagrante, è costituito dal *poème en prose*».<sup>25</sup>

Negli anni successivi alla seconda edizione di *Poeti d'oggi*, trascorso il primo quarto del secolo, un ruolo importante nella storia delle antologie novecentesche è da attribuire ad Enrico Falqui, che curò da un lato *Scrittori nuovi* insieme ad Elio Vittorini, un testo che innerbò notevolmente il canone della prosa italiana,<sup>26</sup> e dall'altro *Il fiore della*

---

<sup>22</sup> Come G. SPAGNOLETTI, *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze, 1946; *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. SANGUINETI, 2 voll. Torino, Einaudi, 1969-1971. Ma se Sanguinetti ha dichiarato nel 2004 che l'inclusione di D'Annunzio e Pascoli fu da ricondurre principalmente a Einaudi: «per ragioni di collana editoriale la mia antologia doveva partire da Pascoli e D'Annunzio» (S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi*, cit., p. 97), la scelta di Spagnoletti venne sconsigliata dallo stesso in un'antologia di pochi anni più tarda, che lasciò fuori i due: *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, a cura di G. SPAGNOLETTI, Parma, Guanda, 1950.

<sup>23</sup> Cfr. quanto i curatori stessi dichiaravano: «Abbiamo supplito con ricerche nostre quanto s'è potuto ma non sempre saremo riusciti a esser completi. Si pensi che per questo periodo letterario nessun dizionario, nessun manuale o repertorio soccorre: siamo, in certo modo, i primi pionieri» (*Poeti d'oggi*, a cura di G. PAPINI-P. PANCAZZI, cit., p. 12).

<sup>24</sup> «Per la scelta dei passi abbiamo accolto spesso i suggerimenti degli stessi scrittori; ai quali ci siamo anche rivolti per le notizie bibliografiche» (ibid.).

<sup>25</sup> A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit., p. 24.

<sup>26</sup> Sul punto cfr. A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit., p. 25. Si fornisce qui di seguito l'elenco degli autori presenti in E. FALQUI-E. VITTORINI, *Scrittori nuovi. Antologia italiana contemporanea*, pref. di G.B. Angioletti, Lanciano, Barabba, 1930: Guglielmo Alberti, Corrado Alvaro, Cesare Angelini, Fernando Agnoletti, Antonio Aniante, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Elio Bartolini, Michele Biancale, Massimo Bontempelli, Filippo Burzio, Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, Alberto Carocci, Carlo Carrà, Alberto Cecchi, Emilio Cecchi, Bruno Cicognani, Giovanni Comisso, Marcello Cora, Giacomo Debenedetti, Giorgio De Chirico, Rodolfo De Mattei, Enrico Emanuelli, Augusto Ferrero, Umberto Fracchia, Raffaello Franchi, Pietro Gadda Conti, Marcello Gallian, Adriano

*lirica italiana* con Aldo Capasso, che inaugurava invece, come ha evidenziato Verdino, il «genere letterario dell'antologia d'autore», trasformando il macrotesto da repertorio a «specchio dell'ideologia e della poetica critica del compilatore».<sup>27</sup>

Ma l'antologia più significativa della prima metà del secolo è indubbiamente *Lirici nuovi* di Luciano Anceschi, pubblicata per la Hoepli nel 1943. Sin dal titolo, infatti, l'autore manifesta due elementi di rottura con la tradizione precedente: *nuovi*, la parola più parlante, è quella che definisce l'aver circoscritto un gruppo di autori riconoscibili in quanto estranei alla discendenza dalla poesia pregressa; ma ancora più significativo sembra l'individuare di Anceschi come *lirici* (e non più, dunque, come *semplici* 'poeti'), da intendere forse alla luce della citata «osmosi» di versi e prosa ravvisabile nelle antologie precedenti (con *Poeti d'oggi* in testa, alla quale l'autore dedica varie righe nella sua introduzione),<sup>28</sup> o anche – e più probabilmente – in relazione alle teorie crociane su *poesia e non poesia*, diffuse all'epoca di *Lirici nuovi* da esattamente un ventennio.<sup>29</sup> Non è certo insignificante, ad ogni modo, che il critico apra l'antologia proprio definendo l'esistenza dei generi e in particolare della lirica (mio il secondo corsivo):

Empirici o no, i «generi» esistono, e insistono, e si rinnovano: così di fronte al modo esteriore delle antiche classificazioni (fondate su questioni di contenuto e di metrica...) i «nuovi generi» *Narrativa, Prosa d'arte, Saggio, Lirica...* vanno acquistando sempre più, per noi, diversi intimi significati, irti di non so che pungenti echi e richiami che la recente stagione della poesia ha offerto [...] Per noi, la lirica è ancora, certamente, «storia del cuore dell'uomo».

---

Grande, Mario Gromo, Telesio Interlandi, Francesco Lanza, Carlo Linati, Leopoldo Longanesi, Angelo Longhi, Arturo Loria, Paolo Maccari, Curzio Malaparte, Gianna Manzini, Pietro Mastri, Carlo Michelstaedter, Eugenio Montale, Lorenzo Montano, Alberto Moravia, Nicola Moscardelli, Arturo Onofri, Cipriano Efisio Oppo, Aldo Palazzeschi, Pietro Pancrazi, Giovanni Painsi, Corrado Pavolini, Enrico Pea, Giacomo Prampolini, Giuseppe Raimondi, Giuseppe Ravegnani, Roberto Ricci, Umberto Saba, Nino Savarese, Alberto Savinio, Camillo Sbarbaro, Ardengo Soffici, Gioele Solari, Mario Soldati, Sergio Solmi, Guido Spaini, Italo Svevo, Bonaventura Tecchi, Giovanni Titta Rosa, Giuseppe Ungaretti, Orio Vergani, Lorenzo Viani.

<sup>27</sup> Si fa riferimento a E. FALQUI-A. CAPASSO, *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*, nota dei compilatori e saggio di A. GARGIULO, Lanciano, Carabba, 1933. La citazione è tratta da: S. VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento*, cit., p. 73.

<sup>28</sup> «Coi loro *Poeti d'oggi* (la seconda edizione è del 1925), Papini e Pancrazi già opportunamente offrirono – dalla *Voce* alla *Ronda* fin quasi ai primi esordi della *Fiera letteraria* – la scelta dei nomi sui quali fondare le ragioni di questo nuovo sforzo della poesia, di questa libera volontà di ricostruzione. In queste pagine così mosse e varie ritroveremo, pertanto, i primi ancora incerti modi di un esercizio e di una volontà che si chiariranno solo negli anni seguenti. Basterebbe rileggere l'indice dei nomi presenti per intendere come, poesia e lirica essendo per i compilatori, secondo i modi allora correnti, ogni espressione d'arte, i crepuscolari dian la mano agli ultimi carducciani, i narratori ai "lirici puri". Le ricerche di distinzione c'erano, ma ancora in una condizione tutta embrionale: e quella antologia rappresentò assai bene il gusto franco di una società letteraria ingenua, insieme, e scaltrita; una società di galantuomini che ci ha insegnato moltissimo» (L. ANCESCHI, *Lirici nuovi*, cit., p. 7).

<sup>29</sup> Cfr. B. CROCE, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923.



Ma una tale idea implica all'interno delle distinzioni convenienti: la «storia del cuore» non può essere «attuale», e neppure ha da essere risolta in diario o in narrazione: *nella lirica, la parola fruisce di una franca condizione di canto in cui il suo senso logico giunge quasi al limite dell'annullamento*: essa ha qui un uso particolare nel dar non so che prevalenza al libero gioco di riflessi irrazionali e analogici, alla capacità di creare assolute vaghezze di atmosfera, in cui anche i silenzi, le pause, gli spazi bianchi entrano come necessarie urgenze espressive nella spirituale sintassi di periodi lirici che tutti, all'interno, nelle loro parti, e tra di loro, con gli altri, si richiamano e si sostengono secondo ragioni di tono e di durata.<sup>30</sup>

A porsi quindi come *fil rouge* dell'antologia anceschiana (e *ratio* sottesa alla definizione del corpus di poeti scelti) era la *lirica* capace di annullare il senso e di esprimere la «poesia come distanza».<sup>31</sup> E nella premessa autoriale alla ristampa del 1964 (con testo inalterato e integrazioni bio-bibliografiche) l'orizzonte poetico un tempo sondato veniva precisato da Anceschi ancora più esplicitamente: «L'antologia che qui si ripresenta fu proposta primamente come una antologia fenomenologica della *lirica nuova*, dell'ermetismo».<sup>32</sup> Rispetto a *Poeti d'oggi*, quindi, che esprimeva un mosaico letterario incerto, *Lirici nuovi* interpretava la poesia del primo quarantennio del secolo teleologicamente, istituendo su quella poetica «che, con un nome in qualche modo incauto e accettato con troppa indulgenza, è stata classificata come *ermetica*»,<sup>33</sup> il proprio paradigma novecentesco: una linea orfico-simbolista da Campana ai poeti ermetici, attraverso il magistero di Ungaretti, Montale e Saba. E si trattò di un'intuizione fortunata, giacché il canone anceschiano, pur «frutto dell'oscuramento di molte differenze»,<sup>34</sup> è rimasto immutato almeno fino all'intervento antologico di Sanguineti del 1969.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> L. ANCESCHI, *Lirici nuovi*, cit., pp. 3-4.

<sup>31</sup> Ivi, p. 4.

<sup>32</sup> Ivi, p. XII.

<sup>33</sup> Ivi, p. 5.

<sup>34</sup> Così scrive A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit., pp. 25-26, evidenziando alcune forzature, tra le quali, su tutte, l'appiattimento di Ungaretti, Montale e Saba al ruolo di precursori dell'ermetismo.

<sup>35</sup> Di seguito i *lirici nuovi*, secondo l'ordine di comparsa nella raccolta: Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba, Arturo Onofri, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Adriano Grande, Corrado Pavolini, Giorgio Vigolo, Sergio Solmi, Carlo Betocchi, Scipione (Gino Bonichi), Attilio Bertolucci, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Sandro Penna, Leonardo Sinisgalli, Vittorio Sereni, Beniamino Dal Fabbro. Occorre notare a questo punto due cose; per quanto riguarda l'ordinamento degli autori, è istruttivo quanto scrisse lo stesso Anceschi: «Esclusa l'esteriore ragione alfabetica, e, pur tenendo conto di una spirituale distinzione di *generazioni*, l'altra non meno invalida della cronologia delle nascite, esclusa anche ogni idea assurdistima d'*importanza*, il criterio seguito nell'ordinare i poeti presentati è quello della data della effettiva apparizione poetica del gusto dei "nuovi". Pertanto, non si è sempre tenuto conto malignamente dell'anno della prima edizione della prima raccolta di ogni poeta: tale soluzione, se, da un lato poteva sembrare tranquilla e riposante, inquietava, poi, invece, per tante ragioni di ordine critico: ci sono dei destini di variazioni, delle mutazioni talora radicali, delle scoperte più tarde: e la difficoltà si complica, poi, coi misteri e con gli indugi delle case editrici e delle tipografie. In tal modo s'è tentato di indicare una cronologia ideale, sulla quale forse

Ma al di là del proprio impatto letterario, *Lirici nuovi* si mostra interessante anche per le scelte compiute in chiave strettamente antologica; notevole, in particolare, è il ricco e articolato paratesto predisposto per ciascun autore, proposto con: *Notizie biografiche*; *Opere* (elenco bibliografico di edizioni o delle pubblicazioni in rivista); *Bibliografia critica* (lista, in ordine cronologico, dei vari contributi critici sull'autore); un saggio (edito o inedito), a cura di un critico, dal titolo *Per la poesia di [cognome dell'autore]*; una sezione dal titolo *Di [cognome dell'autore] sulla poesia* (versi o prose di questi dall'anelito metalinguistico o metapoetico); *Testi di poesia*, e eventualmente *Traduzioni* (sezioni pienamente antologiche).<sup>36</sup> Una documentazione, cioè, notevolissima (in particolare se immaginata in relazione alle difficoltà della ricerca bibliografica dell'epoca),<sup>37</sup> e che soprattutto, legando critici e poeti in un rapporto biunivoco attraverso la reiterazione

---

gioverà la divagazione di qualche dibattito, di qualche chiarimento, mentre sembra, d'altro canto, che il lettore possa cordialmente intuire la storia del gusto, della "volontà di poesia" dei lirici "nuovi": una storia che non attende la malinconia e l'ombra del "passato" per dichiarare fin d'ora la validità vivente e sensibile delle sue umane e antiche ragioni» (L. ANCESCHI, *Lirici nuovi*, cit., p. 523). Ma si noti anche che l'assenza di crepuscolari e futuristi nell'antologia, e dunque anche l'esclusività della linea proposta, va letta in virtù della loro presenza in *Poeti d'oggi*: «Ovviamente, non potevano esser presentati poeti la cui "novità" era già documentata, in tutte le sue valide forme, da *Poeti d'oggi*» (p. 8); gli assenti, infatti, sono agilmente recuperati a Anceschi in un'altra, seriore, operazione antologica: *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, a cura di L. ANCESCHI-S. ANTONIELLI, Vallecchi, Firenze 1953. Si propone di seguito l'elenco dei poeti di questa, secondo l'ordine di comparsa a testo: Guido Gozzano, Sergio Corazzini, Marino Moretti, Fausto Maria Martini, Sibilla Aleramo, Carlo Michelstaedter, Mario Novaro, Filippo Tommaso Marinetti, Corrado Govoni, Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Camillo Sbarbaro, Pietro Jahier, Clemente Rebora, Aldo Palazzeschi, Dino Campana, Delio Tessa, Arturo Onofri, Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Elio Bartolini, Giorgio Vigolo, Sergio Solmi, Corrado Pavolini, Adriano Grande, Bruno Barile, Luigi Fallacara, Diego Valeri, Virgilio Giotti, Carlo Betocchi, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Sandro Penna, Libero De Libero, Scipione (Gino Bonichi), Enrico Fracassi, Luca Ghiselli, Cesare Pavese, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Antonia Pozzi, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, Aldo Borlenghi, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini, Mario Dell'Arco, Giorgio Orelli.

<sup>36</sup> Sull'inserimento e sul valore delle traduzioni, cfr. L. ANCESCHI, *Lirici nuovi*, cit., p. 11: «Questi poeti sono qui presenti anche nella loro chiara opera di traduttori, non solo per la convinzione – principale ragione della scelta – che il tradurre è possibile solo ai poeti, quando traggono dai testi altrui suggestioni per le loro nuove e libere invenzioni, ma anche perché certi accostamenti sono già il segno preciso di definite aspirazioni, di chiare volontà»

<sup>37</sup> Si legga in tal proposito il passo dell'autore: «Solo chi conosca la natura delle ricerche bibliografiche sugli autori contemporanei, può valutarne la difficoltà. Ricercare, in quotidiani e periodici, gli sparsi giudizi dei critici e dei lettori è lavoro cui non basta neppure infinito tempo e paziente dedizione: il contributo, dato nelle bibliografie monografiche, è, quindi, senz'altro parziale e certamente molti lavori, pur degni, non saranno indicati. [...] Convinto di fare però cosa utile, ho ritenuto opportuno dare un primo assaggio di queste ricerche, che potranno giovare per ogni futura tentativo di sistemazione critica della poesia italiana contemporanea» (ivi, p. 14).

di uno schema strutturale, rendeva lo strumento antologico doppiamente letterario, legittimandone, accanto alla valenza testuale, il potenziale ermeneutico.<sup>38</sup>

Nel ventennio successivo alla stampa di *Lirici nuovi*, che aveva fornito «una prima coerente e decisiva mappatura, incentrata sulla teoresi della poesia “pura” e conseguentemente su un percorso sostanzialmente unitario e convergente della poesia italiana»,<sup>39</sup> le antologie novecentesche italiane si legarono poi alle firme di Giacinto Spagnoletti, che nel quindicennio 1946-1959 fu il curatore di ben tre opere antologiche: *Antologia della poesia italiana contemporanea* nel 1946, *Antologia della poesia italiana (1909-1949)* nel 1950, *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)* nel 1959;<sup>40</sup> e ancora una volta

---

<sup>38</sup> L'importanza affidata al ruolo della critica nell'antologia è ben sottolineata anche dalla presenza, in coda al volume, di un doppio indice: *Indice dei poeti* e, appunto, *Indice dei critici*. E si legga, inoltre, quanto scritto da Anceschi nella citata *Premessa* alla ristampa del 1964: «Una antologia critica impegnata nella collaborazione alla poesia, nell'ordine di una moderna idea della poesia, e con una ispirazione fenomenologica dei criteri per ordinare un materiale raro, sfuggente – questo volle essere il libro» (ivi, p. XIX). I saggi presenti a testo sono di: Luciano Anceschi, Antonio Banfi, Piero Bigongiari, Emilio Cecchi, Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis, Enrico Falqui, Giansiro Ferrata, Alfredo Gargiulo, Alfonso Gatto, Oreste Macrì, Eugenio Montale, Giuseppe Ravegnani, Adriano Seroni, Sergio Solmi, Giuseppe Ungaretti.

<sup>39</sup> S. VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento*, cit., p. 74; cfr. sul punto ID., *Luciano Anceschi: esperienza e metodo*, Il melangolo, Genova 1987.

<sup>40</sup> Ossia: G. SPAGNOLETTI, *Antologia della poesia italiana contemporanea*, cit.; *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, a cura di G. SPAGNOLETTI, cit.; *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)*, a cura di G. SPAGNOLETTI, Parma, Guanda, 1959. Si elencano di seguito gli autori delle varie antologie di Spagnoletti (i dati sono in S. VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento*, cit., pp. 90-91). Nell'antologia del 1946 comparivano, ordinati secondo un «ordine intimo, alla distinzione del quale partecipa soprattutto l'interpretazione dei vari climi poetici così come si vennero determinando»: Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Salvatore Di Giacomo, Francesco Gaeta, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Guido Gozzano, Sergio Corazzini, Luisa Giaconi, Giovanni Papini, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Mario Novaro, Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora, Pietro Jahier, Dino Campana, Arturo Onofri, Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Luigi Fallacara, Bruno Barile, Adriano Grande, Carlo Betocchi, Giorgio Vigolo, Corrado Pavolini, Sergio Solmi, Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli, Attilio Bertolucci, Alfonso Gatto, Sandro Penna, Libero De Libero, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Roberto Rebora, Vittorio Sereni, Giorgio Caproni, Piero Bigongiari, Enrico Fracassi, Enrico Cardile, Luca Ghiselli. In quella del 1950, con lo stesso criterio: Aldo Palazzeschi, Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Corrado Govoni, Mario Novaro, Clemente Rebora, Pietro Jahier, Dino Campana, Arturo Onofri, Camillo Sbarbaro, Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Enrico Fracassi, Eugenio Montale, Bruno Barile, Luigi Fallacara, Adriano Grande, Carlo Betocchi, Giorgio Vigolo, Elio Bartolini, Corrado Pavolini, Cesare Pavese, Sergio Solmi, Salvatore Quasimodo, Libero De Libero, Leonardo Sinisgalli, Attilio Bertolucci, Sandro Penna, Alfonso Gatto, Giorgio Caproni, Luca Ghiselli, Antonia Pozzi, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, R. Rebora, Vittorio Sereni, Pier Paolo Pasolini, Alda Merini. Infine, quella del 1959 presentava, rivedendo l'ordine della precedente in virtù di un'attenzione «alle linee di sviluppo storico del linguaggio poetico»: Aldo Palazzeschi, Ardengo Soffici, Corrado Govoni, Giovanni Papini, Clemente Rebora, Pietro Jahier, Enrico Pea, Sibilla Aleramo, Diego Valeri, Camillo Sbarbaro,

di Anceschi, dapprima con il selettissimo canone di *Linea lombarda. Sei poeti* (1952), e successivamente con quello più ampio di *Lirica del Novecento. Antologia della poesia italiana*, curata insieme a Sergio Antonielli (1953).<sup>41</sup>

Nonostante entrambi portassero significativi elementi di discussione al dibattito sul canone – Anceschi individuando ed eleggendo in *Linea lombarda* una ristrettissima linea di post-montaliani (Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba), e Spagnoletti introducendo, seppur in antologie dalla «natura liberamente inventariale» e tendenti a un «temperato eclettismo»,<sup>42</sup> da un lato poeti molto giovani (Giorgio Caproni, Mario Luzi, Alda Merini) e dall'altro un autore dialettale (Salvatore Di Giacomo)<sup>43</sup> – l'antologia più significativa dopo *Lirici nuovi*, sul piano cronologico, appare con discreta certezza *Poesia italiana del Novecento* di Edoardo Sanguineti, realizzata dal poeta originariamente per la collana del «Parnaso Italiano» einaudiana tra il 1969 e il 1971.<sup>44</sup>

---

Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Villaroel, Arturo Onofri, Girolamo Comi, Dino Campana, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Bruno Barile, Luigi Fallacara, Adriano Grande, Carlo Betocchi, Giorgio Vigolo, Elio Bartolini, Corrado Pavolini, Sergio Solmi, Bruno Barilli, Filippo De Pisis, Enrico Fracassi, Giulio Arcangioli, Salvatore Quasimodo, Cesare Pavese, Leonardo Sinisgalli, Attilio Bertolucci, Sandro Penna, Alfonso Gatto, Giorgio Caproni, Luca Ghiselli, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, Vittorio Sereni, Antonio Rinaldi, Giorgio Bassani, Gaetano Arcangeli, Michele Pierri, Umberto Marvardi, Lino Curci, Siro Angeli, Margherita Guidacci, Umberto Bellintani, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto, Elio Filippo Accrocca, Bartolo Cattafi, Gian Carlo Artoni, Rocco Scotellaro, Roberto Roversi, Saverio Vollaro, Cesare Vivaldi, Alda Merini.

<sup>41</sup> Di seguito gli estremi bibliografici delle due operazioni: *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di L. ANCESCHI, Magenta, Varese 1952; *Lirica del Novecento*, a cura di L. ANCESCHI-S. ANTONIELLI, cit. (su questa cfr. *supra* § 3.8.1., n. 34).

<sup>42</sup> A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit., p. 26-27.

<sup>43</sup> Si noti, tuttavia, che Di Giacomo è presente soltanto nella raccolta del 1946, sparendo invece nelle due successive. Il caso è piuttosto singolare, perché tanto l'antologia del 1950 quanto quella del 1959 furono pubblicate da Guanda, editore che si sarebbe distinto in seguito proprio per la pubblicazione di testi dialettali. L'assenza nell'edizione del 1950, quindi, sarà forse da ricondurre a ragioni editoriali legati all'imminente pubblicazione dell'antologia pasoliniana del 1952, all'interno della quale Di Giacomo giocava un ruolo di primo rilievo (cfr. §§ 3.8.2, 5.1.14).

<sup>44</sup> Si eviterà di trattare a testo il meritorio G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, per due ragioni: la sua destinazione scolastica, e la presenza di testi saggistici (e dunque non letterari), due fattori che minano fortememente la coerenza del campione di cui si intende discutere. Si riporta tuttavia qui in nota il breve profilo tratteggiato da Nozzoli: «Contini propone un'idea del Novecento che ha il suo centro nel decennio 1930-1940 (gli anni della Firenze di «Solaria», «Letteratura» e dintorni), disegnando una linea di sviluppo della poesia che trova ancora una volta il suo elemento unificante nel simbolismo e nel postsimbolismo. L'asse portante del canone è identificato in Ungaretti, letto anche nella prima stagione come 'poeta puro', in Montale e nell'ermetismo (sotto questa categoria Contini ordina anche alcuni prelievi da *L'estate di San Martino* di Carlo Betocchi, da *Nel magma* di Luzi, da *Gli strumenti umani* di Sereni), mentre viene fortemente limitato lo spazio di Saba e sono esclusi da un lato tutti i poeti non riconducibili alla linea 'alta' della poesia del Novecento (da

Dell'antologia sanguinetiana, prima di trattare questioni relative al canone o alla struttura (intesa nel senso più ampio del termine), si intende sottolineare innanzitutto un aspetto paratestuale che appare particolarmente significativo: *Poesia italiana del Novecento*, infatti, è la prima antologia novecentesca a corredare i testi di un commento esegetico e linguistico, seppur essenziale.<sup>45</sup> Ed il dato appare estremamente rilevante almeno per due ragioni, tra loro strettamente consequenziali: la prima è la volontà di Sanguineti di accompagnare i fruitori dell'antologia in un'esperienza piena e guidata, e la seconda, che da questa si evince, è quella della progressiva autonomizzazione del formato antologico, che diviene, per così dire, bastevole a sé (o meglio, si proietta in questa direzione), inglobando strumenti propri di altre tipologie testuali (l'edizione).

La volontà di Sanguineti di istituire un percorso, d'altronde, il cui acme consisteva nella Neoavanguardia alla quale lui stesso apparteneva (ma dalla quale elegantemente si astrae nell'antologia, non documentando la propria produzione), è autoevidente all'analisi della struttura della raccolta. Questa, infatti, è divisa in dieci capitoli, intrisi dall'esigenza d'una periodizzazione,<sup>46</sup> attraverso i quali l'autore mira ad un «racconto a tesi»,<sup>47</sup> quasi un romanzo in versi metapoetico, per (di)mostrare quanto il percorso lirico novecentesco avesse come naturale approdo la soluzione neoavanguardista. A partire dalla *Fin de siècle*, titolo della prima sezione che ospita D'Annunzio e Pascoli,<sup>48</sup> il «racconto continuo»<sup>49</sup> sanguinetiano si dipana dunque attraverso vari snodi, indicati

---

Penna a Bertolucci, da Fortini a Caproni), dall'altro le esperienze poetiche più radicalmente sperimentali, da Zanzotto ai Novissimi » (A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit., p. 27-29)

<sup>45</sup> Oltre che la prima, in realtà, è quasi l'unica, dato che le altre due provviste di note metrico-esegetiche, più o meno puntuali, sono realizzate di fatto nel XXI secolo: *Antologia della poesia italiana. Novecento*, a cura di C. OSSOLA-C. SEGRE, Torino, Einaudi, 1999 (ivi, id., 2003<sup>2</sup>); *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a cura di D. PICCINI, Milano, Rizzoli, 2005; e dato che quella fortiniana (cfr. *infra*) non presenta l'apparato a piè di pagina ma in fine di capitolo. Gli altri elementi paratestuali dell'antologia di Sanguineti, invece, sono meno ponderosi: fatta eccezione per cappelli introduttivi particolarmente densi, infatti, manca un supporto bio-bibliografico accomunabile, ad esempio, a quello di *Lirici nuovi*.

<sup>46</sup> Si legga lo stesso Sanguineti in merito: «Le antologie permettevano di ribattere sopra un problema di periodizzazione. La periodizzazione spesso si scandisce per un fatto meccanico (per secoli, per movimenti), in realtà qualunque operazione storiografica si può riassumere in un'operazione di periodizzazione; non si tratta solo di stabilire una data, sempre simbolica, ma il distribuire le fasi ed epoche vuol dire riassumere con modi epigrammatici ciò che richiede argomentazioni più ampie e meditate per essere fondate» (S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi*, cit., p. 97).

<sup>47</sup> Questo è il titolo dell'intervista concessa infatti a Verdino. Per un'esposizione del contenuto, salvo vari rimandi in nota, si veda *infra* a testo.

<sup>48</sup> Sia pur, come si è detto sopra, probabilmente per necessità editoriali: cfr. § 3.8.1., n. 22.

<sup>49</sup> *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. SANGUINETI, cit., p. XXVIII. Si legga il breve passo interessato: «Il volume che oggi si ripropone qui [...] vuole che la produzione poetica italiana del Novecento sia percepita, così rimontata ad arte come si trova nei suoi campioni prescelti, quale preziosamente collaborante a una decifrazione generale del tempo presente. Perciò intesse un suo racconto continuo, nella sua larga articolazione, distribuita in equi capitoli, e allude a peripezie, e invoca persino

puntualmente dai titoli delle sezioni; e quindi: *Il verso libero*, spazio dedicato, e in modo provocatorio,<sup>50</sup> esclusivamente a Gian Pietro Lucini, che diviene così pietra angolare su cui fondare il canone-tesi; *Tra liberty e crepuscolarismo*, sezione interamente destinata ai versi di Govoni e Palazzeschi, il cui titolo rinvia a una precedente pubblicazione sanguinetiana tesa a indagare le radici del lirismo novecentesco;<sup>51</sup> *I poeti crepuscolari* ed *I poeti futuristi*, collocati rispettivamente a chiusura del primo volume e in apertura del secondo; *I poeti vociani*; *I Lirici nuovi*, sezione dal debito parlante, all'interno della quale si succedono – con troppa poca discrezione, forse, ma l'accorpamento appare dovuto principalmente al riconoscimento del canone precedente individuato da Anceschi – Saba, Cardarelli, Ungaretti e Montale; *I poeti ermetici*, ancora in continuità con quanto stabilito da *Lirici nuovi*; lo *Sperimentalismo realistico*, uno spazio contenente le poesie di Pavese, Pasolini e Pagliarani, quasi come a voler documentare il contemporaneo *altro da sé* (anche se in tal senso stupisce la presenza di Pagliarani, membro con Sanguineti del «Gruppo 63»); e infine *La nuova avanguardia*, la destinazione del discorso del poeta nonché la sua dimensione militante.<sup>52</sup>

---

interesse di *suspense*, e impiega intrichi di intreccio, per finalmente approdare, come ogni romanzo che si rispetti, a uno scioglimento puntuale [...], e proporre una sua morale conclusiva, con la confessata ambizione di forzare il consenso e la persuasione del fruitore».

<sup>50</sup> Lo stesso Sanguineti, nell'intervista a Verdino, dichiarò infatti: «Lucini aveva provocatoriamente il numero di pagine maggiore, ed il numero di pagine è decisivo in una antologia; non è un pettegolezzo conteggiare le pagine. Anzi uno gioca su certe proporzioni a bella posta» (S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi*, cit., p. 97). Si legga a tal proposito il rilievo di Asor Rosa: «Mettendo Gian Pietro Lucini subito dopo Pascoli e D'Annunzio, e facendo dunque della categoria del "verso libero" una di quelle che fondano il Novecento, Sanguineti orienta fin dall'inizio la ricostruzione storica della poesia italiana del Novecento secondo tendenze cui non sono estranee le sue scelte di poetica» (A. ASOR ROSA, *Sulle antologie poetiche del Novecento italiano*, cit., p. 334).

<sup>51</sup> Si fa riferimento a E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961. Sul testo, cfr. la breve sinossi in G. PATRIZI, *Sanguineti e la Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 433: «i saggi più importanti del volume – i più vecchi datati alla fine degli anni 50 – sono dedicati al problema delle radici del novecentismo in poesia. Le modalità del *liberty* e soprattutto del crepuscolarismo gozzaniano (indispensabile cammino attraverso D'Annunzio per giungere al Novecento più "ironico", con tutta la complessità dell'accezione filosofica del termine) disegnano una prospettiva di rifiuto dell'istituzione letteraria come strada maestra di quel rinnovamento insieme culturale e sociale, quale richiedevano i tempi, nella prospettiva complessa quale poteva essere quella di un giovane intellettuale formatosi al marxismo e all'intreccio di questo con le più innovative dottrine delle scienze umane che rendevano dinamica la scena culturale della svolta degli anni Sessanta (dalla psicanalisi all'antropologia, dall'estetica alle ermeneutiche)».

<sup>52</sup> Ricapitolando, i poeti presenti in *Poesia italiana del Novecento* sono, nell'ordine di comparsa e secondo le partizioni: I. *Fin de siècle*: Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio; II. *Il verso libero*: Gian Pietro Lucini; III. *Tra liberty e crepuscolarismo*: Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi; IV. *I poeti crepuscolari*: Sergio Corazzini, Guido Gozzano, Carlo Vallini, Nino Oxilia, Marino Moretti, Fausto Maria Martini, Carlo Chiaves; V. *I poeti futuristi*: Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Cavacchioli, Luciano Folgore, Paolo Buzzi, Umberto Boccioni, Ardengo Soffici, Farfa [Vittorio Tommasini], Fillia [Luigi Colombo]; VI. *I poeti*

Per Sanguineti, quindi, l'antologia mostra il medesimo valore critico di un saggio volto a proporre dialetticamente una tesi. Si leggano, in tale direzione, le sue dichiarazioni durante un'intervista rilasciata a Verdino:

Un'antologia ha senso se è finalizzata ad una tesi e quindi costituisca un racconto e non semplicemente una cretomazia, ovvero una scelta del meglio (anche se il significato di antologia è lo stesso). Naturalmente deve avere un valore documentario, ma credo sia come un saggio e costituire una tesi. Anche quello che entra come episodio divergente rispetto a certi esiti da cui si parte, deve giocare almeno dialetticamente dentro una linea che si propone. È molto delicata la scelta del cominciamento come pure della conclusione. Ci sono momenti storicamente più propizi per organizzare tale racconto. Ci sono altri momenti in cui non si ha un esito o approdo abbastanza definibile e questo crea una certa debolezza. Per fare un caso positivo, l'Antologia di Anceschi era un bilancio chiaro collegato alla poetica ermetica che lui avvertiva come giunta il suo compimento: Anceschi allestì così un quadro del Novecento, ma con questa prospettiva finale e di conclusione. Qualcosa di analogo e nello stesso tempo diverso accadde con me, in una circostanza favorevole, perché nel '69 si poteva avere il senso preciso che la nuova avanguardia stava concludendo il proprio destino e quindi i Novissimi potevano rappresentare la fase terminale della poesia del Novecento.<sup>53</sup>

Come lo stesso autore affermava in un altro passo della stessa intervista, dunque, con *Poesia italiana del Novecento* non intendeva «proporre un canone, ma una vicenda interpretativa: l'avanguardia come forma grande dell'esperienza novecentesca». <sup>54</sup> Intenti diversi, invece, hanno mosso da un lato Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli e dall'altro Franco Fortini, rispettivamente i curatori di *Il pubblico della poesia* (1975) e *Poeti del Novecento* (1977), ossia le due operazioni più interessanti e significative prima del «terremoto ermeneutico»<sup>55</sup> generatosi con *Poeti italiani del Novecento* (1978) di Mengaldo, l'«ultima antologia d'autore del Novecento». <sup>56</sup>

---

*vocianti*: Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora, Piero Jahier, Dino Campana, Giovanni Boine, Arturo Onofri; VII. *Lirici nuovi*: Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale; VIII. *I poeti ermetici*: Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Sandro Penna, Libero De Libero, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Giorgio Caproni, Luciano Erba; IX. *Sperimentalismo realistico*: Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Elio Pagliarani; X. *La nuova avanguardia*: Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Nanni Balestrini. Data l'articolata struttura dell'opera, inoltre, si sono verificati anche i criteri di ordinamento interno alle varie sezioni, rilevando come poeti di comune scuola vengano disposti in base all'importanza che questi ricoprirono per la stessa; mentre poeti invece dall'esperienza poetica particolare, unica, incomparabile, siano ordinati nelle sezioni che li contengono cronologicamente.

<sup>53</sup> S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi*, cit., pp. 96-97.

<sup>54</sup> Ivi, p. 99.

<sup>55</sup> A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit., p. 31.

<sup>56</sup> S. VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento*, cit., p. 76.

Per quanto riguarda *Il pubblico della poesia*,<sup>57</sup> titolo divenuto celebre almeno quanto quello del suo saggio d'apertura *Effetti di deriva* (scritto da Berardinelli, mentre Cordelli si occupò, a fine volume, dello *Schedario*: un notevolissimo panorama sulla contemporaneità che di ogni autore offriva una breve sintesi critico-biografica), si è sostanzialmente d'accordo con quanto scritto da Roberto Galaverni: «è un'antologia che viene infallibilmente richiamata non per le poesie e nemmeno per i singoli poeti che raccoglie, ma, prima e dopo la poesia, per il suo valore di testimonianza più attendibile di una stagione, se non di un'epoca della nostra letteratura».<sup>58</sup> *Il pubblico della poesia*, come poi chiarito anche dagli stessi curatori nella premessa alla seconda edizione, intendeva infatti fissare la «pluralità di tendenze»<sup>59</sup> e l'eterogeneità poetica rilevabili nel periodo 1968-1975: anni in cui tanto la *poesia* quanto la *rivoluzione*, termini centrali nel citato attacco di *Effetti di deriva*, erano stati messi a dura prova dai recenti mutamenti. Come scriveva d'altronde Berardinelli, tentando di definire il panorama letterario dell'epoca, ci si trovava «in presenza piuttosto di un insieme non identificabile di particelle in sospensione che di fronte a una configurazione riconoscibile».<sup>60</sup> E dunque, in assenza di un comune denominatore, in un momento storico-culturale che vedeva la poesia accomodata «nei punti morti, negli angoli trascurati»,<sup>61</sup> il capovolgimento di prospettiva era necessario: se alla forma antologica si chiedeva di testimoniare la sincronicità poetica, allora osservatorio privilegiato divenivano coloro che ancora si interessavano di poesia, in maniera quasi anacronistica: il *pubblico della poesia*, appunto, che però altri non era che la somma degli stessi poeti, a manifestare tragicomicamente il circuito chiuso dell'offerta letteraria dell'epoca.

Quest'ultimo punto veniva discusso, insieme ad altri (principalmente interessati a definire spazi e identità dei poeti post-sessantottini), nella componente più originale

---

<sup>57</sup> *Il pubblico della poesia*, a cura di A. BERARDINELLI-F. CORDELLI, Cosenza, Lerici, 1975 (Roma, Castelvecchi, 2004<sup>2</sup>, ivi, id., 2015<sup>3</sup>). Gli autori presentati dall'antologia del 1975 sono: Dario Bellezza, Dacia Maraini, Patrizia Cavalli, Elio Pecora, Eros Alesi, Adriano Spatola, Sebastiano Vassalli, Cesare Viviani, Giuseppe Conte, Renzo Paris, Valentino Zeichen, Nino Orengo, Vivian Lamarque, Paolo Prestigiacomo, Maurizio Cucchi, Attilio Lolini, Franco Montesanti, Giorgio Manacorda, Milo De Angelis, Gregorio Scalise. Nella seconda edizione del 2004 vennero invece integrati: Alberto Di Raco, Mariella Bettarini, Renato Minore, Fabio Doplicher, Angelo Lumelli.

<sup>58</sup> R. GALAVERNI, *Attenti a quei due*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di A. BERARDINELLI-F. CORDELLI, ed. cit. 2015, pp. 16-20, a p. 17.

<sup>59</sup> F. BERARDINELLI, *Cominciando dall'inizio* [2004], in *Il pubblico della poesia*, a cura di A. BERARDINELLI-F. CORDELLI, ed. cit. 2015, pp. 35-39, a p. 35.

<sup>60</sup> F. BERARDINELLI, *Effetti di deriva* [1975], in *Il pubblico della poesia*, a cura di A. BERARDINELLI-F. CORDELLI, ed. cit. 2015, pp. 47-62, a p. 52.

<sup>61</sup> La citazione è tratta dalla quarta di copertina dell'edizione del 1975, scritta dagli stessi curatori.



del *Pubblico della poesia*: un *Questionario* di dieci domande che esortava i poeti a riconsiderare la propria esistenza artistica e i fattori ai quali questa sottostava. Se ne riportano di seguito le domande, a titolo esemplificativo.

- Quali sono state le tue letture prevalenti e formative?
- Che evoluzione ha avuto in te l'idea di voler essere e poi di essere "scrittore di poesia"?
- In che rapporto poni lo scrivere poesia con altri tipi di scrittura, professionale o privata, e con altre attività e interessi intellettuali?
- Hai idee generali organizzate in ipotesi (e tesi) teoriche intorno allo scrivere poesia in generale e allo scriverla oggi?
- Pensi che avere idee di questo tipo serva, sia doveroso, sia inevitabile, sia dannoso?
- Che cos'è per te il pubblico, a livello immediato?
- Che cos'è per te il mercato culturale, l'industria editoriale?
- Quali sono stati i tuoi rapporti con gli scrittori o aspiranti scrittori o critici coetanei?
- Quali sono oggi le tue idee e le tue intenzioni riguardanti lo scrivere poesia?
- Qual è la tua situazione di "scrittore di poesia"?<sup>62</sup>

Ma al di là di particolarità strutturali, come ha scritto ancora Galaverni, «la straordinarietà del *Pubblico della poesia* è che si tratta di un'antologia che non intende garantire per la qualità dei poeti e dei testi che presenta»,<sup>63</sup> limitandosi a fissarne il *pubblico*. E tuttavia, ciò nonostante, alcune delle scelte dei curatori (ad onor del vero la minoranza) sono state accolte dal canone successivo,<sup>64</sup> come per Dario Bellezza: qui «giovane poeta interamente post-sessantottesco», e in seguito confermato «soluzione di continuità coll'immediato passato».<sup>65</sup>

Proprio lui, tra l'altro, apre la prima sezione dell'antologia, *Lo scrivere non fa sangue fa acqua* (caratterizzata da autori i quali «sembrano complete tentativi per restituire, al di qua dei livelli di formalizzazione letteraria previsti dal genere e dal tema, la presenza

---

<sup>62</sup> E le risposte non dovettero essere particolarmente confortanti stando a quello che lo stesso Berardinelli scrisse nella premessa all'edizione successiva: «Avevo il sospetto che anche quando scrivevano poesie migliori di quelle di Sanguineti, Porta e Balestrini, i poeti del *Pubblico della poesia* sapevano meno chiaramente quello che facevano: lo facevano benissimo, ma più a caso» (F. BERARDINELLI, *Cominciando dall'inizio*, cit., p. 37).

<sup>63</sup> R. GALAVERNI, *Attenti a quei due*, cit., p. 17.

<sup>64</sup> Anche Mengaldo, nell'introduzione alla sua antologia, definisce *Il pubblico della poesia* un'ottima guida per orientarsi sulla poesia contemporanea: *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 1978, p. LIX.

<sup>65</sup> Le citazioni provengono rispettivamente da: F. BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, cit., p. 51; G. ALFANO-A. BALDACCI-C. BELLO MINCIACCHI-A. CORTELLESA-M. MANGANELLI-R. SCARPA-F. ZINELLI-P. ZUBLENA, 1975-2005. *Odissea di forme*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, a cura di G. ALFANO-A. BALDACCI-C. BELLO MINCIACCHI-A. CORTELLESA-M. MANGANELLI-R. SCARPA-F. ZINELLI-P. ZUBLENA, Roma, Sossella, 2005, p. 18.

e il suono di una voce “in diretta”, di comunicazione il più possibile immediata ed efficace),<sup>66</sup> cui segue *La gente guarda e tace, entra al supermercato*, di più diretta filiazione neoavanguardistica, e le ultime due sezioni: *Si racconta nelle Mille e una notte, nel capitolo sulla leggerezza* e *Come credersi autori*.<sup>67</sup> Un titolo, quest’ultimo, il cui legame con il tema del questionario è quasi superfluo sottolineare.

I *Poeti del Novecento* di Franco Fortini, invece, che comparvero inizialmente (e con significatività, dato l’impatto sulla struttura) all’interno della *Letteratura italiana* diretta da Carlo Muscetta e pubblicata da Laterza,<sup>68</sup> sono stati accortamente definiti da Mengaldo una «Storia-Antologia». <sup>69</sup> L’impianto del lavoro fortiniano, infatti, non è quello canonicamente antologico, bensì quello di un discorso storico-letterario frammentato da versi: una sorta di prosimetro saggistico. Ma non pochi, né marginali, sono i testi poetici che fanno da corredo al discorso dell’autore: di ciascuno di questi, d’altronde, Fortini offre – sebbene a fine capitolo, a corredo di questo con la bibliografia – delle analisi linguistico-esegetiche puntuali e acute.

Non banale, d’altro canto, pur se verosimilmente indirizzata nella struttura, come accennato, dalla collana nella quale l’opera di Fortini veniva a inserirsi (caratterizzata dal sottotitolo *Storia e testi*, quanto mai indicativo nel caso dei *Poeti del Novecento*),<sup>70</sup> era anche l’idea fortiniana di canone novecentesco, restituita nella Storia-Antologia tramite un discorso letterario di cinque capitoli, idealmente rappresentativi dei momenti più significativi del secolo: *La poesia del Novecento: l’età espressionista; Umberto Saba; Da Ungaretti agli ermetici; Montale e la poesia dell’esistenzialismo storico; Le avanguardie e il presente*.

E se già un’osservazione più dettagliata dei titoli dei capitoli può preliminarmente evidenziare la differenza di peso rilevabile tra quelli “generici” del primo e del quinto,

---

<sup>66</sup> F. BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, cit., p. 58.

<sup>67</sup> I poeti delle ultime due sezioni sono accomunati invece dall’essere «equilibristi, fumisti, agonici o cripto-narrativi», oltre che «meno facilmente ordinabili e raggruppabili» F. BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, cit., p. 59.

<sup>68</sup> F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, in *Letteratura italiana Laterza*, dir. C. MUSCETTA, vol. LXIII, Roma-Bari, Laterza, 1977. Sul lavoro si vedano i pochi, ma ottimi, studi di P.V. MENGALDO, *Fortini e i Poeti del Novecento*, in «Nuovi Argomenti», 61 1979, pp. 159-77; M. FORTI, *I poeti del Novecento di Franco Fortini*, in «Paragone», 334 1977, pp. 116-22; B. DE LUCA, «L’impresa lirica del nostro secolo». *Elementi di autorialità nei ‘Poeti del Novecento’ di Franco Fortini*, in *Antologie d’autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 475-89; D. SANTARONE, *La poesia ago del mondo: il Novecento di Fortini*, in F. FORTINI, *Poeti del Novecento*, a cura di D. SANTARONE, Roma, Donzelli, 2017, pp. 266-94.

<sup>69</sup> P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. LXV.

<sup>70</sup> Rendendo dunque il testo una Storia-Antologia, vale a dire una tipologia testuale «che per sua natura ospita tipicamente l’oscillazione fra descrizione transitiva e lineare del decorso storico-culturale e rappresentazione per esempi di mondi poetici individuali, costituzionalmente intransitivi» (P.V. MENGALDO, *Fortini e i Poeti del Novecento*, cit., p. 162).

che richiamano coordinate temporali (il «Novecento», il «presente») e fenomeni letterari (l'«età espressionista», le «avanguardie»), e quelli invece esplicitamente intitolati ai cardini del Novecento già anceschiano degli altri tre (Saba, Ungaretti e Montale), l'analisi delle partizioni interne permette di rilevare alcuni dati particolarmente significativi e rivelatori di quello che, specie se si tiene in considerazione quanto affermava Sanguineti – «il numero di pagine è decisivo in una antologia; non è un pettegolezzo conteggiare le pagine»<sup>71</sup> –, sembra essere il pilastro del canone fortiniano.

Nei capitoli liminari, infatti, i profili autoriali sono introdotti dai titoli dei paragrafi: nel primo capitolo si possono trovare ad esempio *La poesia di Dino Campana e il suo mito* o *Il dissidio storico di Clemente Rebora*, così come nel quinto ve n'è uno intitolato lapidariamente *Andrea Zanzotto*.<sup>72</sup> E tale procedimento si ripete, analogamente, anche nel terzo e nel quarto capitolo, all'interno dei quali Ungaretti e Montale, investiti dalla titolazione, rappresentano in realtà dei riferimenti sineddottici, coabitando il proprio capitolo con altri poeti, ai quali è dedicato il loro stesso spazio, anche qui introdotto dai titoli di paragrafo. Per cui *La biografia allegorica di Giuseppe Ungaretti* si accompagnerà nel terzo capitolo a *La scansione di Vincenzo Cardarelli* o *Sandro Penna e Attilio Bertolucci*, e *Eugenio Montale* non sarà che uno dei protagonisti del quarto capitolo – certo il più significativo data l'intitolazione – insieme a *Vittorio Sereni* o *Mario Luzi* o, soprattutto, *Franco Fortini*.<sup>73</sup>

Eccezionale, allora, si rivela il caso Saba: il “suo” capitolo, infatti, che è d'altronde l'unico a recare solamente nome e cognome di un autore, è semplicemente tripartito in *Il «Canzoniere»*, *Le prose* e *Significato del realismo di Saba*. Lo spazio materiale e macro-testuale del capitolo, cioè, non è condiviso con altri poeti, caso unico nell'impalcatura di Fortini; e se questo da un lato certifica la nota singolarità di Saba in un panorama

<sup>71</sup> Cfr. *supra*, § 3.8.1., n. 50.

<sup>72</sup> Il primo capitolo contiene i seguenti paragrafi: *Premesse alla poesia del nostro secolo: linee di sviluppo e problemi di periodizzazione*; *Gian Pietro Lucini, il verso libero e i futuristi*; *Altri esperimenti lirici: Giovanni Boine, Piero Jahier, Camillo Sbarbaro, la metrica di Riccardo Bacchelli*; *La poesia di Dino Campana e il suo mito*; *Il dissidio storico di Clemente Rebora*; *Le apparizioni di Arturo Onofri e le presenze di Diego Valeri*. Il quinto, invece, quelli che seguono: *La «nuova avanguardia»: Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Andrea Zanzotto; Ipotesi sul presente*.

<sup>73</sup> I paragrafi presenti nel capitolo “ungarettiano” sono infatti: *La biografia allegorica di Giuseppe Ungaretti*; *La scansione di Vincenzo Cardarelli*; *I «moderni» e l'eclettismo lirico: Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli, Sergio Solmi*; *Sandro Penna e Attilio Bertolucci*; *L'ermetismo: Luigi Fallacara, Carlo Betocchi, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, Alfonso Gatto*; *I traduttori*; *Il sarcasmo antinovecentesco e il dialetto*; *Delio Tessa*. Quelli del capitolo intitolato a Montale, invece, sono: *L'antifascismo e le premonizioni della guerra. Cesare Pavese, Giacomo Noventa*; *Eugenio Montale*; *Mario Luzi*; *Vittorio Sereni*; *La Resistenza e la sua elegia. La continuità. Luciano Erba. Giorgio Caproni*; *Franco Fortini*; *Esistenza e manierismo in Pier Paolo Pasolini*; *Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Giovanni Giudici, Nelo Risi*. Come è possibile notare agevolmente, ai poeti presenti nei titoli non è dedicato che un paragrafo. Sull'autoantologizzazione di Fortini nel quarto capitolo cfr. B. DE LUCA, «L'impresa lirica del nostro secolo», cit.

troppo spesso oggetto di tentativi di riduzioni omogenee, dall'altro, stante la struttura storico-antologico dell'opera, non può che sottolineare la centralità nella visione fortiniana del Novecento dell'esperienza poetica sabiana.<sup>74</sup>

Al di là delle personali indicazioni sul canone, ad ogni modo, quanto colpisce in *Poeti del Novecento* è come Fortini, pur con un impianto così lontano dalla forma antologica canonica (struttura che Marco Forni ha definito «pedagogica»),<sup>75</sup> e fortemente incline alla categorizzazione e alla periodizzazione, rifiuti sia le categorie precostituite sia l'esistenza di una «linea privilegiata» di interpretazione del Novecento,<sup>76</sup> e ragioni (e lavori) invece precipuamente sugli individui e sui testi, mirando ad evidenziare, di fatto, la policentricità del ventesimo secolo.

Questa caratteristica, considerata da Simone Giusti l'esito di un concorso di vari fattori, ovvero «l'influsso crociano, la centralità dell'espressione e il rifiuto della storia letteraria, e, diversamente, [...] la lezione più moderna, materialista, che vede fondersi la consapevolezza della *situazione* dell'opera e del critico con la coscienza delle peculiarità comunicative del genere antologia e della poesia stessa», sarà centrale anche nei *Poeti italiani del Novecento* dell'anno successivo,<sup>77</sup> con Mengaldo che non mancherà di sottolinearla, rendendo anche esplicito omaggio all'operazione antologica di Fortini,<sup>78</sup> già dalle prime righe della sua densissima *Introduzione* «a temi paralleli»:<sup>79</sup>

In particolare, per tutte le ragioni che andrò toccando, rinuncio ben volentieri all'ordinata ricostruzione storica e preferisco incrociare il campo con le luci di riflettori puntati in varie direzioni, e magari un po' a caso, nella fiducia che una serie di «tagli» settoriali serva meglio a illuminare il gioco delle forze in presenza e le loro relazioni reciproche. Ma, anche a temperamento di quest'ottica, che, necessariamente passa sopra la testa degli individui, ogni scelta da un poeta è preceduta da una scheda o minisaggio individualizzante, volto cioè a indicare non solo la collocazione, ma la specifica verità di quei dati autori e testi, cercando di far già udire, se non è troppo dirlo, il suono della loro voce. Il che sia pure una maniera

---

<sup>74</sup> Sulla forza della scelta di Saba cfr. A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit., p. 31.

<sup>75</sup> Cfr. M. FORTI, *I poeti del Novecento di Franco Fortini*, cit.

<sup>76</sup> F. FORTINI, *Poeti del Novecento*, cit., p. 149. Nonostante Nozzoli veda in Fortini ancora una tendenza «a esibire gli autori e i testi in quanto rappresentanti di qualcos'altro – di una categoria, di una corrente, di un gruppo letterario» (A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, cit., p. 30).

<sup>77</sup> S. GIUSTI, *I dintorni dell'antologia*, in S. PAUTASSO-P. GIOVANNETTI, *L'antologia. Forma letteraria del Novecento*, cit., pp. 95-110, alle pp. 100-101. Il saggio di Giusti insiste anche sulla scelta rappresentativa, da parte di entrambi i curatori, di utilizzare nei propri titoli *Poeti* e non *Poesia*, ponendo con ciò l'attenzione sulle singole realizzazioni estetiche piuttosto che su quadri interpretativi omogenei, univoci, o teleologici.

<sup>78</sup> *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, cit., pp. LXV-LXVI.

<sup>79</sup> L'espressione, incalzata dall'inciso «tale che, insomma, non le si farebbe gran danno a sezionarla in diversi saggi», è usata in G. ALFANO ET AL., *1975-2005. Odissea di forme*, cit., p. 16. Modesta, invece, la definizione mengaldiana, che si riferisce alla sua *Introduzione* come a una serie di «appunti preliminari» (*Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, cit., pp. LXV-LXVI.)

per mettere a partito la massima di Peter Szondi, cui sono particolarmente affezionato: “il solo modo equo di considerare l’opera d’arte è quello che vede in essa la storia, e non già l’opera d’arte nella storia”. [...] Ciò che a mio avviso va il più possibile evitato, o contenuto, è il modo di procedere tipico delle antologie più caratterizzate da pretese “storicistiche”, specie se contemporaneamente allestite in funzione di un punto di vista “di parte” (le quali due cose non vanno poi molto d’accordo): cioè che i testi vi siano esibiti in quanto “rappresentativi” di qualcos’altro, una categoria, una corrente, un gruppo letterario (un’astrazione del critico...).<sup>80</sup>

In maniera anche polemicamente allusiva, quindi, come si evince dall’ultimo rigo, il cui destinatario neanche tanto velato pare Sanguineti,<sup>81</sup> Mengaldo rivendicava come

---

<sup>80</sup> *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, cit., pp. XIII-XIV.

<sup>81</sup> Sanguineti e Mengaldo furono infatti, per riusare una formula efficace, «l’un contro l’altro armato» (S. VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento*, cit., p. 76) a lungo. Entrambi recensirono innanzitutto l’antologia dell’altro: P.V. MENGALDO, *La poesia italiana del Novecento secondo Sanguineti*, in «Strumenti critici», 14/1 1971, pp. 103-120 (poi, con il titolo *Un panorama della poesia italiana contemporanea*, in ID., *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 107-124); E. SANGUINETI, *Poeti in ordine sparso*, recensione a *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, in «L’unità», 27 dicembre 1978. E anche dopo circa un trentennio i due non smisero di contrapporre le reciproche posizioni; si legga quanto dichiarava Sanguineti nell’intervista a Verdino: «Mengaldo vuole essere antistoricizzante: queste sono le grandi figure, una galleria, dove ogni autore viene preso individualmente. Io lo recensii assai polemicamente, osservando tra l’altro: ma val la pena non mettere in luce nuclei di poetica e tendenza per poi dosare, in ogni singolo cappello introduttivo, quanto di crepuscolarismo, quanto di futurismo o di rondismo entrino nella matrice di ogni poeta esemplato? Scacciati dalla finestra, tutti i movimenti rientravano dalla porta. Anche il criterio cronologico, del primo libro importante, è assai debole e discutibile. Invece ripartire da una dialettica di poetica e di posizioni tra ideologia e linguaggio permette dei raggruppamenti abbastanza evidenti che possono essere discussi, ma evitano questa sorte di solipsismo museificante» (S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi*, cit., pp. 99-100); e si legga invece ora cosa, nella stessa sede testuale, a poche pagine dall’altro, scriveva invece Mengaldo, con un tono quasi nostalgico: «L’antologia di Sanguineti, contro la quale in qualche maniera io ho fatto la mia (giustamente [...] mi si faceva notare che a volte le cose si fanno bene quando si fanno contro), dicevo, l’antologia di Sanguineti era evidentemente un’operazione che riassumeva e teneva in vita il ruolo dirompente della neoavanguardia, anche con operazioni molto discutibili come ad esempio quello di legare a filo doppio la sua neoavanguardia alle avanguardie storiche primonovecentesche: col risultato che questa scelta era molto più rappresentativa della preferenza o dei gusti di Sanguineti medesimo che delle vere forze in campo, a partire dalla ridicola enfattizzazione di un poeta come Lucini. Ma oggi tutto questo non esiste più, i gruppi non esistono (quasi) più, e questo è un male da un certo punto di vista. Si paga presumibilmente la polverizzazione in qualche maniera dell’attività poetica, polverizzazione che è quasi sempre sinonimo di una moltiplicazione inutile di produzione poetica. Nessuna delle antologie successive ha poi minimamente mosso polemiche simili a quelle su Sanguineti e la mia. È un fatto culturale, e non c’è niente da fare, ma è anche un problema interno al fare antologie. Quella di Sanguineti e la mia erano vere antologie, cioè molto selettive, dopo abbiamo visto un po’ troppo qualcosa che fa pensare piuttosto a dei repertori in cui si accoglie tutto il possibile [...]. Questa è una dimostrazione ineccepibile del fatto che sulla poesia attuale non è più possibile fare discorsi criticamente e ideologicamente così impegnativi come si facevano una volta o, se si vuole, con categorie ben orientate, buone o cattive che fossero queste categorie» (pp. 118-19)

priorità del proprio lavoro antologico quella di restituire «la specifica verità» di autori e testi.<sup>82</sup> E tale obiettivo veniva concretato nella struttura dell'opera, la quale, priva di partizioni, disponeva i poeti l'uno dopo l'altro, introducendo ciascuno con un saggio «individualizzante» dalla notevole densità critica e seguendo come unico criterio d'ordinamento quello cronologico, ma con una variazione significativa: dirimenti, infatti, non sarebbero state le date di nascita degli autori ma quelle delle loro prime raccolte o delle prime raccolte *importanti*. Questa operazione, infatti, secondo l'autore, poteva «contribuire a mettere subito in vista certe evidenze storiche» che le «manipolazioni critiche» avevano invece nascosto o distorto.<sup>83</sup>

D'altronde, il punto era proprio questo: nel rinunciare a una ricostruzione storica ordinata, infatti, Mengaldo non si poneva come «antistoricizzante», come pure gli fu contestato da Sanguineti;<sup>84</sup> anzi, in un'intervista rilasciata ad Andrea Afribo, lui stesso ha poi successivamente dichiarato: «credo che in nessuna antologia del Novecento ci sia tanta storia come nella mia».<sup>85</sup> E d'altro canto da un lato l'*introduzione* propone una essenziale periodizzazione, tripartendo il Novecento poetico in una fase intitolata alle avanguardie (1903-1918), una *entre-deux-guerres* (approssimativamente 1919-1945), e infine una terza caratterizzata dalle ricerche contemporanee, e dall'altro nei 'cappelli' introduttivi i riferimenti storici e i collegamenti intratestuali sono frequenti. Quanto era da emendare, dunque, erano invece le sovracategorie interpretative che finivano per accomunare esperienze diverse. Si riporta di seguito un lungo ma fondamentale passaggio in merito, ancora dall'*Introduzione*:

Evito di proposito – non senza sperare che questa *epochè* reagisca su tante categorie critiche passivamente acquisite – di procedere aggregando gli autori a gruppi o correnti e dividendo quindi la materia in altrettanti appositi capitoli: procedimento frequente nelle antologie novecentesche, tutt'al più utile per una destinazione didattica che non è quella del presente volume, ma che nel merito si presta a mio avviso a consistenti obiezioni. Intanto l'ac-

---

<sup>82</sup> Significativo da questo punto di vista appare un passo dell'introduzione mengaldiana: «Gli scopi di una cretomazia poetica non coincidono con quelli di una storia della poesia, e mescolare senz'altro i due piani non può che portare confusione. Non ignoro certo che alcuni dei panorami critici più efficaci e influenti della nostra poesia contemporanea hanno stanza nel vestibolo o nei corridoi di fortunate antologie. Ma ognuno vi può constatare i rischi derivati dal tentativo di trasferire a discorso storiografico complessivo, categorizzante, punti di vista nati in funzione di un lavoro di tipo diverso: che è insomma la proposta a futura memoria [...] di una tavola o canone di valori poetici, testualmente verificabili dal lettore, fondato sul prodotto e dosaggio personali, e tutto sommato abbastanza imponderabili, dell'ideologia, della cultura e di ciò che si può continuare a chiamare il “gusto dell'antologista”» (*Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, cit., p. XIV).

<sup>83</sup> Ivi, p. LXIV.

<sup>84</sup> Cfr. *supra*, §3.8.1, n. 81.

<sup>85</sup> A. AFRIBO, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, cit., p. 115.

cettazione di categorie fondamentalmente manualistiche e tuttavia provviste di una loro oggettività storica, quali crepuscolarismo, futurismo, ermetismo ecc., obbliga per coerenza e simmetria a crearne altre di fantomatiche: specialmente nefasta quella di “lirici nuovi” (beninteso nell’accezione restrittiva oggi corrente), in cui si trovano forzosamente a coabitare poeti *toto coelo* diversi, anzitutto in ragione delle rispettive cronologie, come Saba e Cardarelli, Ungaretti e Montale (o forse che basti ad unificarli il ruolo di riconosciuti maestri dei lirici successivi?); a non dire dell’etichetta-ghetto di “poesia dialettale”, con la quale si prescinde con piatto naturalismo anche da un minimo di articolazione storica. In secondo luogo la strategia dei gruppi e delle correnti implica appunto quell’eccessiva accentuazione del peso delle poetiche, espresse o implicite, che già ho dichiarato aliena dalla mia impostazione. E non si rifletterà mai abbastanza sulla eterogeneità di affermate categorie come quelle sopra citate, e a maggior ragione di altre più aleatorie. Se non altro perché da un lato siamo di fronte a movimenti o correnti che sono stati tali nella coscienza ed elaborazione programmatica degli individui che li hanno costituiti, che hanno fatto sentire una loro voce concorde attraverso riviste, pubblicazioni di tendenza ecc. – come il futurismo o la neoavanguardia, e lo stesso “ermetismo” –; dall’altro a raggruppamenti che tali risultano unicamente o soprattutto in virtù delle classificazioni dei critici – che è subito il caso del crepuscolarismo». <sup>86</sup>

Chiara dunque l’impostazione teorica dell’antologia di Mengaldo, che ricostruiva, con il secolo ormai trascorso per oltre tre quarti, il variegato panorama novecentesco come in un mosaico: attraverso tessere critiche di straordinaria intensità, vale a dire, le quali, pur nella loro autonomia modulare, riuscivano, se accostate, a restituire una prospettiva d’insieme franta e adeguatamente ricomposta.

Sul piano del canone diverse appaiono le peculiarità di *Poeti italiani del Novecento*: innanzitutto la piena annessione al canone dei poeti in dialetto, definiti, al conteggio finale, «piuttosto pochi che troppi» (con Franco Loi in veste d’alfiere, nel suo essere, per il curatore, il poeta «più vigoroso degli anni recenti»). <sup>87</sup> Poi lo spazio – di derivazione anceschiana – accordato alle traduzioni, con la presenza del traduttore di Rainer Maria Rilke, Giaime Pintor, ad esempio, ma anche con la traduzione fortiniana di Goethe oppure con Char tradotto da Sereni. Infine, alcune rivisitazioni dei canoni precedentemente stabiliti: la restituzione di Saba al primo Novecento, la separazione di Montale dagli ermetici e da Ungaretti (con quest’ultimo riportato, grazie al criterio cronologico, alla straordinarietà della stagione del *Porto sepolto*), il rilievo dato a alcune figure originali tra le due guerre come Penna e Fortini, o l’ampia maliziosa documentazione della sperimentazione di Zanzotto a discapito della neoavanguardia, presente soltanto con Sanguineti. <sup>88</sup> Tutto quanto giustificichi, insomma, il già citato «terremoto

---

<sup>86</sup> P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., pp. XLI-XLIII.

<sup>87</sup> P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., pp. LXVII.

<sup>88</sup> Così lascia intendere A. NOZZOLI, *Lo spazio dell’antologia*, cit., p. 31.

ermeneutico», accompagnato, inoltre, dalla «miglior bibliografia esistente sulla tradizione antologica del Novecento».<sup>89</sup>

Le critiche – e vien da dire: ovviamente – non mancarono: Mengaldo fu tacciato, tra le altre cose, di essere passatista, conservatore, crociano, restauratore, e polemico; e all'antologia si contestarono l'equazione tra poesia e genere lirico, l'annullamento dei processi storici reali, e, chiaramente, alcune scelte in materia di canone, con Lucini e Campana, l'uno assente e l'altro poco considerato, principali punti di dissenso, specialmente in relazione all'ampio spazio tributato loro da Sanguineti.<sup>90</sup>

Ciò nonostante, come ha scritto Claudia Crocco, dopo *Poeti italiani del Novecento* le antologie del secolo cessano di essere lo «strumento fondamentale di fissazione del canone poetico» che erano state fino agli anni Settanta, e iniziano a caratterizzarsi per una «parte critico-saggistica molto debole» e per le proprie «sopravalutazioni ermeneutiche».<sup>91</sup> E a questa nebulosa appena tratteggiata appartiene, seppure documento repertoriale valido, anche *Poeti italiani del secondo novecento (1945-1955)* di Cucchi-Giovanardi, malgrado la valutazione positiva che ne diede Asor Rosa e il parere di Paolo Giovannetti – che definì la generale reticenza verso l'antologia dei due «vera e propria 'testa di turco' del polemico di nicchia dell'ultimo decennio».<sup>92</sup> A discapito della

---

<sup>89</sup> P. GIOVANNETTI, *Dalla tradizione al canone*, in *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, cit., pp. 17-28, a p. 20. A questa si affiancano ora, come strumenti utili di lavoro, il censimento delle antologie effettuato in N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana*, cit., pp. 79-89; e le bibliografie presenti in *Parola plurale*, cit. (quella relativa alla poesia del Novecento e quelle presenti nei singoli cappelli introduttivi), e *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*, cit.

<sup>90</sup> Un'accurata riesamina della ricezione critica dell'antologia è in A. AFRIBO, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, cit., in partic. pp. 107-110. A questo si rinvia anche per la bibliografia relativa, citando solo, qui, tre degli interventi più rappresentativi (insieme naturalmente a quello in precedenza richiamato di Sanguineti: § 3.8.1., n. 81): F. PAPPALARDO, *Due progetti di Novecento poetico*, in «Lavoro critico», 15/16 1978, pp. 209-218; S. RAMAT, *Terza cronaca di poesia. L'antologia snob-filologica del Mengaldo*, in «La Nuova Rivista Europea», 12, 1979, pp. 152-155; R. LUPERINI, recensione a *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, in «Belfagor», 2 1979, pp. 189-204.

<sup>91</sup> C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2015, pp. 154-55. La studiosa ha definito d'altronde il lavoro mengaldiano «l'antologia d'autore più importante del secolo» (EAD., *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, cit., p. 76). E sulla stessa linea i curatori di *Parola plurale*, cit., i quali sentenziano: «dopo Mengaldo, per il lettore c'è il vuoto. Vuoto di antologie autorevoli, s'è detto, e di conseguenza vuoto di strumenti per leggere i poeti successivi» (G. ALFANO ET AL., *1975-1005. Odissea di forme*, cit., p. 18).

<sup>92</sup> A. ASOR ROSA, *Sulle antologie poetiche del Novecento italiano*, cit., pp. 337-39; P. GIOVANNETTI, *Dalla tradizione al canone*, cit., p. 23. Il testo a cui si fa riferimento è *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di M. CUCCHI-S. GIOVANARDI, Milano, Mondadori, 1996 (ivi, id., 2004<sup>2</sup>). Si elencano qui di seguito gli autori presenti, secondo la partizione in sezioni proposta: I. *La presenza dei maestri*: Attilio Bertolucci, Mario Luzi, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni; II. *Officina*: Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Roberto Roversi; III. *Quarta generazione*: Luciano Erba, Nelo Risi, Bartolo Cattafi, Giorgio Orelli, Rocco Scotellaro, Maria Luisa Spaziani, Umberto Bellintani, Alda Merini; IV. *Zanzotto, l'antologia del linguaggio*:



raccolta, definita da Sanguineti «un puro caos con argomentazioni che dire discutibili è dire poco»,<sup>93</sup> pende infatti principalmente la scelta (ma dei curatori o dell'editore, ci sarebbe da chiedersi) di annettere all'antologia solo gli autori pubblicati da case editrici d'importanza nazionale.<sup>94</sup>

E per una circolarità notevole, a meglio evidenziare l'assoluta parzialità di questo criterio sono gli otto curatori del «più significativo tra i recenti volumi che ripropongono per l'antologia lo statuto di forma primaria: non soltanto riepilogo e selezione del Novecento, ma soprattutto scoperta e inclusione di autori per il nuovo secolo»;<sup>95</sup> ossia *Parola plurale*, ponderosa antologia *d'equipe* del 2005.<sup>96</sup>

---

Andrea Zanzotto; v. *L'avanguardia*: Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Amelia Rosselli; vi. *Giudici, la vita in versi*: Giovanni Giudici; vii. *L'etica del quotidiano*: Giovanni Raboni, Giancarlo Majorino, Giampiero Neri, Giorgio Cesarano; viii. *Quattro percorsi appartati*: Lucio Piccolo, Lorenzo Calogero, Fernando Bandini, Michele Ranchetti; ix. *In dialetto*: Tonino Guerra, Albino Pierro, Franco Loi, Raffaello Baldini, Franco Scataglini; x. *Narratori poeti*: Elsa Morante, Giorgio Bassani, Paolo Volponi, Ottiero Ottieri, Alberto Bevilacqua, Nico Orengo; xi. *Il pubblico della poesia. La generazione degli anni Settanta*: Dario Bellezza, Cesare Viviani, Patrizia Cavalli, Valentino Zeichen, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Gregorio Scalise, Giuseppe Conte, Mario Santagostini, Giuseppe Piccoli, Biancamaria Frabotta, Paolo Ruffilli, Vivian Lamarque; xii. *Anni Ottanta*: Valerio Magrelli, Patrizia Valduga, Roberto Mussapi, Gianni D'Elia.

<sup>93</sup> S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi*, cit., p. 100. Lo stesso Verdino la definì «mediocre e confusa» (ID., *Le antologie di poesia del Novecento*, cit., p. 80).

<sup>94</sup> Le ragioni (o le giustificazioni di una scelta editoriale) si leggono in *Poeti italiani del secondo Novecento*, cit., pp. LIX-LX: «Per le esperienze poetiche più recenti si è invece stabilito di prendere in considerazione solo i poeti che entro il 1995 avessero pubblicato almeno una raccolta presso un editore a diffusione nazionale. Pur nella consapevolezza delle difficoltà che soprattutto l'ultima generazione ha incontrato nell'accedere a canali editoriali "normali", è sembrato doveroso offrire al lettore di un lavoro di questo genere la possibilità di verificare per suo conto il valore degli autori prescelti e la plausibilità delle tendenze individuate: una verifica che il "sommerso" dell'editoria a pagamento o dell'esoeditoria nelle sue varie forme non avrebbe potuto assolutamente consentire».

<sup>95</sup> N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana*, cit., p. 97. Crocco la definisce invece «una delle migliori antologie degli ultimi decenni» (C. CROCCO, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, cit., p. 65).

<sup>96</sup> Il 2005 fu un anno di grazia per il genere, dato che accanto a *Parola plurale*, cit., ed a *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*, cit., viene pubblicata anche *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. TESTA, Torino, Einaudi, 2005. Quest'ultima, come *Parola plurale*, è stata ritenuta dalla critica una valida antologia, nonché, nonostante alcuni cedimenti nella parte conclusiva da attribuire forse a tentativi di piegare gli autori a criteri preliminarmente individuati, l'unica tra quelle del XXI secolo «a suggerire un canone coerente nelle premesse formali, ragionevole nelle dimensioni, con pochissime dissonanze» (N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana*, p. 96; sull'aspetto relativo alla minore rigidità della parte finale dell'antologia: C. CROCCO, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, cit., p. 63). Sulla scia del modello mengaldiano, infatti, Testa rinuncia ad una partizione storiografica, fondando innovativamente un canone su criteri tematici e stilistici: «è forse preferibile assumere più che tradizionali partizioni storicistiche della materia (scuole, correnti, categorie) un impegno dichiaratamente saggistico. Ciò comporta l'elezione di una serie di punti, tematici e no, ritenuti di particolare rilievo. I quali, mentre danno parziale ragione della scelta degli autori, mirano anche a individuare, al di sotto

La critica ha precisamente l'ufficio di scegliere, selezionare, tramandare. Se non lo fa lei, c'è sempre qualcun altro pronto a farlo in sua vece; magari semplicemente il mercato, sempre pronto a farsi giustizia da sé. Con quali conseguenze, per la poesia, è facile immaginare (anzi, non ha bisogno di esercitare l'immaginazione chi abbia sotto gli occhi il canone "aziendale" della più fortunata antologia degli ultimi anni, i *Poeti italiani del secondo Novecento* di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi – specie nel suo aggiornamento 2004). [...] Come unica restrizione, s'è deciso di prendere in considerazione solo testi editi (in forma cartacea e/o elettronica) da autori che abbiano pubblicato almeno una raccolta in volume (cartaceo). Non ci dovrebbe neppure essere bisogno di dire che prescindiamo, così, dall'ipocrita distinzione fra "editori a diffusione nazionale" ed "editori a pagamento, che stampano un centinaio di copie da distribuire ad amici e parenti"<sup>97</sup> (chiunque abbia anche minima confidenza col mondo della poesia contemporanea sa bene come autori rispettati e riconosciuti abbiano scelto di restare fedeli a sigle editorialmente minori – come per esempio Crocetti e Marcos y Marcos o, più di recente, Zona, Oèdipus, Effigie o d'if –, le quali sono com'è ovvio esattamente l'inverso della triste truffa in cui si traduce, il più delle volte, l'editoria a pagamento: fingere di non conoscere questa differenza, così insultando la passione disinteressata di chi anima queste benemerite realtà, non è semplice cattiva coscienza; ha qualcosa di protervo e persino inquietante).<sup>98</sup>

Con *Parola plurale*, per la prima volta dopo *Lirici nuovi*, la presenza critica acquista nuovamente una ravvisabile pluralità – appunto – nello spazio antologico: ma se nel testo anceschiano i sedici critici dialogavano tra loro per interposto curatore, per così dire, con Anceschi che si poneva in ogni caso come demiurgo, in *Parola plurale, unicum* nella tradizione antologica, otto studiosi (e nessun poeta, dato che i curatori sottolineano) concertano invece pienamente il lavoro collettivo. Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, infatti, sono corresponsabili di ogni aspetto del testo, dall'introduzione, *1975-2005: Odissea delle forme*, alla scelta dei poeti, ai criteri di inclusione o esclusione. Eppure ciascuno di loro, nella perfetta simmetria che dirige il lavoro, riesce ad informare quest'ultimo della propria individualità.

---

dei singoli *ritratti*, dei fili di continuità, se non storica, almeno argomentativa» (*Dopo la lirica*, cit., pp. XXIX-XXX). Di seguito gli autori presenti nell'antologia, nell'ordine di comparsa: Vittorio Sereni, Giorgio Caproni, Mario Luzi, Attilio Bertolucci, Franco Fortini, Andrea Zanzotto, Paolo Volponi, Luciano Erba, Giorgio Orelli, Edoardo Cacciatore, Giovanni Giudici, Angelo Maria Ripellino, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Amelia Rosselli, Giovanni Raboni, Franco Loi, Raffaello Baldini, Giampiero Neri, Fernando Bandini, Dario Bellezza, Maurizio Cucchi, Cesare Viviani, Giuseppe Conte, Gianfranco Ciabatti, Patrizia Cavalli, Milo De Angelis, Roberto Carifi, Alda Merini, Cosimo Ortosta, Franco Scataglini, Gianni D'Elia, Patrizia Valduga, Tiziano Rossi, Valerio Magrelli, Ferruccio Benzoni, Michele Ranchetti, Eugenio De Signoribus, Michele Sovente, Gabriele Frasca, Fabio Pusterla, Antonella Anedda.

<sup>97</sup> *Poeti italiani del secondo Novecento*, ed. cit. 2004, p. XLI.

<sup>98</sup> G. ALFANO ET AL., *1975-2005. Odissea di forme*, cit., pp. 8 e 27-28.

Gli autori antologizzati in *Parola plurale* sono infatti sessantaquattro, e ciascuno dei curatori ne prende in consegna otto, scrivendone i sostenuti cappelli introduttivi e allestendone la bibliografia relativa; ognuna delle quattro sezioni dell'antologia, inoltre, è introdotta da due saggi tematici di altrettanti curatori, dando dunque forma alla seguente struttura: la prima sezione, *Deriva di effetti*, dal titolo rivelatore del rapporto con *Il pubblico della poesia*,<sup>99</sup> è introdotta dal saggio *Io è un corpo* di Cortellessa, e da quello *Il domestico che atterrisce. La tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi* di Zublena. La sezione, come gli stessi curatori scrivono nell'introduzione, «si riferisce al panorama disegnato dal *Pubblico della poesia* e, in misura minore, dalla *Parola innamorata*».<sup>100</sup> Segue la sezione *Ritorni di forma*, aperta da *Il disprezzo del rimedio. (Ri)pensare il tragico* di Baldacci e *Gli stili semplici* di Scarpa, che ospita «poeti i quali hanno tangibile consapevolezza di essere posteriori, rispetto a una soluzione di continuità», e che dunque si pongono «il problema della forma».<sup>101</sup> *Rimessa in moto* è poi il titolo della terza sezione, che, dedicata alle «pratiche di 'recupero' di tradizioni diverse» dalle quali si genera la «sfida di nuovi movimenti d'avanguardia»,<sup>102</sup> è anticipata da *Deformazioni. Comico, grottesco e altre vie* di Manganelli e *Ancora avanguardie?* di Minciocchi. L'ultima sezione, infine, il cui titolo, *Apertura plurale*, gioca con quello dell'intera raccolta, è preceduta dal saggio *Dialetto e post-dialetto* di Zinelli e da quello *Modelli mediali* di Alfano, e, pur appearing «senz'altro manchevole di tesi», ridetermina la propria ricerca esattamente nel «valore dell'apertura in varie direzioni, al momento ancora non del tutto decifrabili».<sup>103</sup>

<sup>99</sup> Così come rivelatore è il numero di autori antologizzati: sessantaquattro, esattamente come quelli presenti nello *Schedario* di Cordelli.

<sup>100</sup> G. ALFANO ET AL., 1975-2005. *Odissea di forme*, cit., pp. 25-26. Il riferimento è a *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. PONTIGGIA-E. DI MAURO, Milano, Feltrinelli, 1978. Gli autori presenti nella prima sezione sono: Cesare Viviani, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Michelangelo Coviello, Vittorio Reta, Patrizia Cavalli, Milo De Angelis, Biancamaria Frabotta, Michele Sovente, Paolo Prestigiacomo, Vivian Lamarque, Gianni D'Elia, Valerio Magrelli.

<sup>101</sup> G. ALFANO ET AL., 1975-2005. *Odissea di forme*, cit., p. 26. Autori della seconda sezione sono invece: Patrizia Valduga, Tommaso Ottonieri, Gabriele Frasca, Francesco Scarabocchi, Ferruccio Benzoni, Mario Benedetti, Beppe Salvia, Claudio Damiani, Dario Villa, Remo Pagnanelli, Riccardo Held, Fabio Pusterla, Umberto Fiori, Eugenio De Signoribus, Franco Buffoni, Enrico Testa, Pietro Tripodo, Alessandro Fo.

<sup>102</sup> Ivi, p. 27. Seguono gli autori presenti nella terza sezione: Giuliano Mesa, Marcello Frixione, Lorenzo Durante, Lello Voce, Mariano Bàino, Paolo Gentiluomo, Marco Berisso, Rosa Pierno, Antonio Maria Pinto, Aldo Nove, Rosaria Lo Russo.

<sup>103</sup> Ibid. Autori dell'ultima sezione sono infine: Franca Grisoni, Emilio Rentocchini, Luciano Cecchinel, Nino De Vita, Giovanni Nadiani, Gian Mario Villalta, Stefano Dal Bianco, Antonella Anedda, Paolo Febbraro, Giacomo Trinci, Vito M. Bonito, Edoardo Zuccato, Nicola Gardini, Andrea Inglese, Fabrizio Lombardo, Elisa Biagini, Giovanna Frene, Paolo Maccari, Florinda Fusco, Flavio Santi, Marco Giovenale, Massimo Sannelli.

Un'organizzazione, dunque, sistemica e geometrica, che rispondeva alla pluralità delle voci autoriali con quella degli interventi curatoriali, ritenendo che «un fenomeno così complesso come la poesia degli ultimi trent'anni trovasse in questo modo adeguata risposta d'analisi e interpretazione».<sup>104</sup> D'altronde, seguendo in un certo senso la logica e l'intento che avevano animato Berardinelli e Cordelli nella realizzazione de *Il pubblico della poesia*, gli otto curatori di *Parola plurale* non intendevano razionalizzare un particolare momento storico, ma fornirne la sincronicità con delle istantanee:

Maggiori le difficoltà che incontra, la critica – maggiori siano i suoi sforzi per averne ragione. Ci si ammonisce per esempio, e non a torto, che «le mappe non sono più possibili, che i raggruppamenti e le sigle sono impraticabili».<sup>105</sup> La risposta, si capisce, sta nel dismettere l'idea di mappa – ove questa di necessità comporti raggruppamenti e sigle [...]. Non si progetti un'ennesima mappa dall'alto, non si operi più sulla base di astrazioni, di modelli cartografici desunti da quelli passati ('generazioni', 'gruppi', 'linee'...); ma lo si percorra in lungo e in largo – questo territorio. Empiricamente – al tracciare lo spazio nell'attraversarlo – vi si comincerà a orientare».<sup>106</sup>

E *Parola plurale* (titolo dunque quanto mai perspicuo), nonostante un canone non esattamente policentrico ma sbilanciato per quasi un terzo sul versante neosperimentale, riesce a vincere la propria «scommessa»: come nota infatti Crocco, «se il racconto a tesi dall'alto non è più in grado di indagare la poesia contemporanea, forse questa stessa analisi può essere portata avanti in modo nuovo, dialogico e collegiale, ma non per questo criticamente più debole o meno impegnato. La struttura «plurale» sembra adattarsi meglio al tipo di operazione ritenuta necessaria per descrivere il contemporaneo».<sup>107</sup>

Da *Poeti d'oggi a Parola plurale*, dunque, per sommi ma decisivi capi, si evolve nella storia del Novecento la forma antologica, tanto nella struttura quanto nelle acquisizioni canoniche. Rispetto al secolo precedente, d'altronde, con l'Italia unita, sfiorisce l'esigenza di testi antologici che legittimino l'unità nazionale insistendo sull'esistenza di una continuità diacronica storico-letteraria sovralocale, e l'oggetto principale delle indagini diviene una contemporaneità sempre più complessa da decifrare nella sua pluralità. Parallelamente, tuttavia, in seguito principalmente agli studi di Croce e Pasolini, cresce l'interesse per le letterature dialettali, specialmente a partire dalla metà

---

<sup>104</sup> Ivi, p. 14.

<sup>105</sup> Il passo è di Giulio Ferroni, ed è tratto da un'ulteriore raccolta della poesia dell'ultimo ventennio di fine secolo, il cui curatore si propone come *co-poeta*: *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, a cura di C. VITIELLO, presentazione di G. FERRONI, vol. I, Napoli, Pironti, 2003, p. 6.

<sup>106</sup> G. ALFANO ET AL., *1975-2005. Odissea di forme*, cit., p. 9.

<sup>107</sup> C. CROCCO, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, cit., p. 64.

del secolo: nel prossimo paragrafo si esamineranno le tappe fondamentali dell'incontro tra queste e la forma antologica nel Novecento nel panorama nazionale.

### 3.8.2. Tra panorami e retrospettive: le antologie dialettali novecentesche

*Geografia e storia della letteratura italiana*, titolo del celeberrimo scritto di Dionisotti del 1967, ben si sarebbe prestato alla magistrale e imponente introduzione di Pasolini all'antologia *Poesia dialettale del Novecento*, da questi curata con Mario Dell'Arco (pseudonimo di Marco Fagiolo) nel 1952, ben quindici anni prima.<sup>1</sup> Nelle circa centoventi pagine che la compongono, infatti, attraverso pennellate incisive e vivide, il curatore ricostruisce il panorama critico delle letterature dialettali nazionali, e lo fa proponendo al lettore un *iter* espositivo che coincide con una risalita geografica della penisola: dal *reame*, l'insieme, cioè, delle regioni meridionali con Napoli in testa, fino al pasoliniano *Friuli*, passando dapprima per *Roma e Milano* e poi per *Le regioni del Nord*.<sup>2</sup>

In merito a questo straordinario saggio autoriale – la cui correlata antologia pare avere principalmente valore probante rispetto alle tesi e alla periodizzazione del Novecento dialettale ivi esposte (cfr. *infra*) –, indicativa è la testimonianza di esattamente venticinque anni dopo di Mengaldo:

È impossibile sopravvalutare i meriti di questo scritto, e dell'antologia cui fa da introduzione. Il nostro attuale interesse per la poesia dialettale moderna in Italia, la nostra coscienza della sua pari dignità (e insieme della sua potenziale diversità) rispetto a quella in lingua, devono allo scavo erudito e critico di Pasolini quanto a nessun altro. E un venticinquennio di studi non ha mutato in nulla d'essenziale il quadro da lui tracciato, né per quanto riguarda il ricchissimo repertorio dei poeti, organizzati per regioni, né per quanto riguarda canoni e gerarchie.<sup>3</sup>

Tuttavia, se è incontestabile che nel secondo Novecento il momento di maggior interesse per la poesia dialettale contemporanea italiana si debba all'ufficio critico di Pasolini e alla sua antologia (verità di fatto immutata: i pur validi lavori successivi non

---

<sup>1</sup> *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di P.P. PASOLINI-M. DELL'ARCO, Parma, Guanda, 1952 (poi, con uno scritto introduttivo di G. TESIO, Torino, Einaudi, 1977). L'*Introduzione* è stata scorporata e riproposta come P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, in ID., *Passione e ideologia*, prefazione di A. ASOR ROSA, Milano, Garzanti, 2009, pp. 5-147 (si citeranno da qui i virgolettati pasoliniani).

<sup>2</sup> I corsivi a testo rappresentano i titoli delle quattro sezioni dell'introduzione: *Il reame*, *Roma e Milano*, *Le regioni del Nord*, *Friuli*.

<sup>3</sup> P.V. MENGALDO, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea* [1981], in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 415-59, alle pp. 440-41.

hanno impattato allo stesso modo il panorama ermeneutico),<sup>4</sup> lo è altrettanto il fatto che propedeutici a tale stagione furono, specialmente sul piano teorico, i precedenti, pionieristici e fondamentali studi crociani: l'annessione al canone italiano di Salvatore Di Giacomo e la legittimazione estetica del poetare in dialetto ad essa sottesa (1903), la teorizzazione del concetto di «letteratura dialettale riflessa» (1926), e la distinzione tra «poesia popolare» e «poesia d'arte» (1933).<sup>5</sup>

Due anni dopo l'uscita di *Poesia e non poesia* (1923), d'altronde, che per certi versi teorizzava in maniera più sostanziale il primato dell'estetica sulla forma che informava già il saggio digiacomiano del 1903, veniva licenziata l'antologia di poeti dialettali più antica del secolo: *Poeti dialettali dei tempi nostri*, compilata – nell'unico volume pubblicato, a fronte verosimilmente di altri progettati – da Amedeo Tosti.<sup>6</sup> E questi, proprio nell'*Avvertenza* introduttiva, nel commentare un aspetto particolare del paratesto predisposto, all'interiorizzato magistero crociano rinviava esplicitamente:

Ho piuttosto abbondato nelle note esplicative, desiderando di rendere accessibili ai lettori di tutte le regioni d'Italia le bellezze della nostra poesia dialettale. Bellezze innegabili e molte: poco importa ripetere la vecchia discussione se la poesia dialettale debba essere considerata una “categoria estetica” a parte, e di genere inferiore, oppure, come giustamente sostiene il Croce, essa rientri senz'altro nel grande quadro della poesia, senza aggettivi e senza delimitazioni di sorta. L'artista vero segue la sua anima, senza preoccuparsi del genere; se arte c'è, lingua o dialetto, è la stessa cosa.<sup>7</sup>

Prima per la lezione di Croce, dunque, e poi per quella di Pasolini, passano lungo il primo Novecento l'interesse e il dibattito per la poesia dialettale in Italia; e le antologie, in entrambi i casi, si mostrano già da subito utili a promuovere e sistematizzare il discorso.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Si fa riferimento a: *La poesia dialettale. Testi e commento*, a cura di D. ASTENGO, Torino, Marietti, 1976; *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta e Belli a Pasolini*, a cura di M. CHIESA-G. TESIO, Torino, Paravia, 1978; *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, 2 voll., a cura di M. CHIESA-G. TESIO, Milano, Mondadori, 1984; *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, 2 voll., introduzione, scelta dei testi, note e commenti di G. SPAGNOLETTI-C. VIVALDI, Milano, Garzanti, 1996; *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 voll., a cura di F. BREVINI, Milano, Mondadori, 1999.

<sup>5</sup> B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, in «La Critica», I 1903, pp. 401-25; ID., *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in «La Critica», XXIV 1926, pp. 334-43 (poi in ID., *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza, 1927, pp. 225-34); ID., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933.

<sup>6</sup> *Poeti dialettali dei tempi nostri. Italia meridionale*, a cura di A. TOSTI, Lanciano, Carabba, 1925. Si è scritto della plausibilità di una progettazione di più ampio respiro dato il sottotitolo presente sul frontespizio: *Italia meridionale*, una delimitazione che parrebbe lasciar intendere volumi complementari.

<sup>7</sup> Ivi, p. 2.

<sup>8</sup> In maniera, pare, strettamente connessa a quanto accadeva sul versante della poesia contemporanea italiana: si noti, infatti, oltre alla titolazione eufemisticamente simile, che per *Poeti d'oggi* e *Poeti dei tempi*

Per quanto riguarda *Poeti dei tempi nostri*, si è di fronte ad un prototipo di antologia dialettale interregionale; come accadrà in molte raccolte successive che ambiscono a documentare la produzione dialettale nazionale, infatti, la materia antologizzata è qui organizzata in sezioni su base regionale, nella fattispecie queste sette: *Napoli, Abruzzi, Molise, Puglie, Basilicata, Calabria e Sicilia* (superfluo, forse, precisare come Napoli centralizzi e totalizzi l'esperienza dialettale campana). Per ogni area poetica, la selezione, come premesso dal curatore nell'*Avvertenza*, è di tipo sincronico, limitata a poeti ancora vivi all'epoca o scomparsi negli ultimi anni del secolo precedente; ma in ciascuna sezione è presente, con l'intento di fornire un retroterra storico-letterario agli autori proposti, «un breve cenno retrospettivo di tutta la letteratura dialettale» della regione interessata.<sup>9</sup> Per quanto riguarda l'architettura strutturale e paratestuale, poi, *Poeti dei nostri tempi* è organizzata come segue: all'interno delle più ampie sezioni regionali sono presenti segmenti propriamente autoriali, i quali sono forniti di cappello introduttivo – articolato sempre secondo lo stesso *iter*: dapprima un profilo letterario, con richiami alle opere scritte in dialetto dall'autore e rinvii alla bibliografia critica, e poi brevi cenni biografici –, cui segue sistematica la *Bibliografia* (la lista delle pubblicazioni dell'autore) e infine una scelta di testi, caratterizzati dalla presenza (non eccessiva né sporadica) di note lessicali in traduzione dei termini meno trasparenti.<sup>10</sup> Circa l'ordinamento dei vari autori all'interno delle diverse aree regionali, invece, *Poeti dei tempi nostri* non mostra regolarità: talvolta questi si succedono alfabeticamente, talaltra secondo una disposizione apparentemente canonica, talaltra ancora con un criterio addirittura misto (nel caso napoletano Di Giacomo è ad esempio collocato in prima posizione, e tutti i successivi sono ordinati in ordine alfabetico).<sup>11</sup>

---

*nostri* l'intervallo di pubblicazione è di soli cinque anni, con il secondo che potrebbe aver dunque tratto l'ispirazione strutturale (o meglio macrotestuale) dal primo.

<sup>9</sup> *Poeti dialettali dei tempi nostri*, a cura di A. TOSTI, cit., p. 2.

<sup>10</sup> Lo stesso curatore avvertirà: «Di ciascun autore ho indicato brevemente le caratteristiche principali, ed ho aggiunto i dati biografici più essenziali e le notizie bibliografiche, riguardanti, s'intende, le sole opere di poesia dialettale», precisando inoltre: «i brevi cenni su ciascun autore non hanno pretese critiche, ma vogliono essere soltanto informativi: là dove esistevano, ho riportato giudizi ed elogi di critici competenti» (*Poeti dialettali dei tempi nostri*, a cura di A. TOSTI, cit., p. 1). Si noti, inoltre, quanto Tosti brevemente scrive intorno al problema della lezione dei testi, che si riproporrà (cfr. *infra*) spesso per le antologie dialettali: «Ho evitato di proposito qualsiasi sfoggio [...] di erudizione etnografica e glottologica, limitandomi a riprodurre i componimenti poetici con la stessa grafia adottata dai loro autori, anche quando con essa io non ero del tutto consenziente. [...] Non ho creduto di aver la facoltà di modificare in nulla il testo dei singoli autori, anche se qualcuno di essi mi aveva consigliato di arro-garmela» (ibid.).

<sup>11</sup> Si fornisce di seguito l'elenco degli autori presenti nell'antologia, secondo l'ordine di attestazione e di comparsa nella raccolta: I. *Napoli*: Salvatore Di Giacomo, Libero Bovio, Roberto Bracco, Giovanni Capurro, Pasquale Cinquegrana, Rocco Galdieri, E.A. Mario, Guglielmo Minervini, Ernesto Murolo, Edoardo Nicolardi, Luca Postiglione, Ferdinando Russo; II. *Abruzzi*: Luigi Anelli, Cesare De Titta,

Con l'antologia di Tosti, insomma, si assiste a una raccolta per lo più repertoriale, compilata probabilmente sulla scia delle indicazioni crociane relative all'indipendenza dell'estetica dall'abito linguistico, e caratterizzata dalla medesima difficoltà nel rinvenimento dei documenti riscontrata da Papini e Pancrazi pochi anni prima.<sup>12</sup> Del tutto diversa, invece, nell'estensione e nell'impianto, l'antologia pubblicata ventisette anni dopo da Pasolini e dell'Arco.<sup>13</sup> Innanzitutto per la *ratio* dell'operazione: non soltanto la volontà di offrire un'ampia documentazione, ma soprattutto quella di criticizzare, periodizzare e riconsiderare l'intero processo evolutivo del fare poesia in dialetto nella prima metà del Novecento.<sup>14</sup> Comparando ed esaminando manifestazioni dialettali lungo tutta la penisola, infatti, Pasolini individuò una linea che dal realismo di Napoli (con Di Giacomo e Russo diversamente capiscuola), recepito «di seconda mano» in Sicilia (fatta eccezione per Alessio Di Giovanni)<sup>15</sup> ed in modo attenuato sul rimanente territorio meridionale e nazionale,<sup>16</sup> giungeva, attraverso tre eterotopiche generazioni

---

Modesto Della Porta, Alessandro Dommarco, Luigi Renzetti, Luigi Brigiotti, Alfredo Luciani, Mario Ranalli, Fedele Romani; III. *Molise*: Eugenio Cirese; IV. *Puglie*: Giacomino Pugliese, Davide Lopez, Antonio Nitti, Ferrara, Antonio Gabrielli, Giuseppe De Dominicis, Enrico Bozzi, Franco Leone, Giovanni Marangi, Aleardo Trifone Nutricati, Chimienti, Marzo, Nicola Patitari, Francesco Castriagnano, De Fabrizio, Arcangelo Lotesoriere, Torro; V. *Basilicata*: Francesco Granata, Mara Sabia, Gianluigi Luardia; VI. *Calabria*: Vincenzo Padula, Donato Bendicenti, Le Pera, Pernice, Sema, Vincenzo Ammirà, Costabile Franco, Michele Pane, Giovanni Patari, De Nava, Milone; VII. *Sicilia*: Di Giovanni, Foti, Francesco Guglielmino, Nino Martoglio, Vito Mercadante, Palma, Giuseppe Pappalardo, Saru Platania, Vanni Pucci, Francesco Trassari, Valore.

<sup>12</sup> Cfr. *Poeti dei tempi nostri*, cit., p. 2: «Non era facile [...] chiamare a raccolta tutti questi poeti, i quali, il più delle volte, vivono in piccoli centri ed hanno pubblicato i loro versi quasi alla macchia o li hanno dispersi su per giornaletti e riviste locali» (su *Poeti d'oggi*, vd. *supra*. § 3.8.1).

<sup>13</sup> Durante i quali, come ricordato dallo stesso Pasolini nella *Premessa*, vi erano stati altri due tentativi di antologizzare la poesia dialettale a livello nazionale, benché poco significativi sul piano dell'apporto contenutistico ed ermeneutico: *Perle dialettali, poesia tra le più belle di trenta dialetti d'Italia*, scelte, tradotte e annotate da F. POLVARA, Milano, Corticelli, 1944; *Antologia del sonetto vernacolo contemporaneo*, a cura di M. GASTALDI, premessa di A. LAMI, Milano, Gastaldi, 1949.

<sup>14</sup> Ancora fondamentali appaiono da questo punto di vista le acquisizioni pasoliniane, nonostante la divergente lettura del Novecento dialettale proposta da Franco Brevini, dapprima in *Poeti dialettali del Novecento*, a cura di F. BREVINI, Torino, Einaudi, 1987, e poi nel terzo tomo della storia della letteratura dialettale italiana che è *La poesia in dialetto*, cit. (cfr. in merito l'affermazione di Brevini in *La poesia in dialetto*, cit., p. XXI: «Nella parte critica del capitolo novecentesco, più che esaminare le singole voci poetiche, si ricostruiscono le linee generali del secolo. Nelle stesse pagine viene discussa l'interpretazione pasoliniana, finora accettata un po' acriticamente, ed in alternativa è elaborata una proposta storiografica del tutto diversa»). Su Brevini vd. *infra*.

<sup>15</sup> P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 29.

<sup>16</sup> In particolare, si legga quanto, a partire da considerazioni sui due poeti dialettali pugliesi Francesco Saverio Abbrescia e Francescantonio D'Amelio, Pasolini scrive su varie regioni meridionali: «Disegnati vagamente come sono in una pagina di storia romantico-popolare, essi si presentano come prodotti di un periodo in cui la poesia dialettale era un'operazione che si potrebbe dire naturale; ma presto il



di pascolismo,<sup>17</sup> e una fase durante la quale il dialetto si fece mezzo d'espressione «in certo modo più raffinato della lingua» per l'espressione puramente lirica,<sup>18</sup> alla ricerca di una verbalità quasi endofasica nel suo Friuli; perfetta sintesi del suo discorso era infatti la considerazione che individuava in Di Giacomo e Pascoli «la solita ascissa e la solita ordinata su cui individuare il poeta medio del Novecento dialettale».<sup>19</sup>

A proposito di Pascoli, d'altronde, o meglio della ricezione pascoliana, Pasolini scrisse uno dei passaggi più significativi dell'*Introduzione*, evidenziando un tratto considerato in futuro connotativo della letteratura dialettale stessa (mio il corsivo):

Non è questa la sede per dare un referto sia pure succinto della «fortuna» del Pascoli, delle polemiche intorno Pascoli-Carducci, Pascoli-D'Annunzio; del lento sorgere nella provincia italiana di un vero esercito di pascoliani, editi o inediti. L'osservazione che importa è che da quel centro della produzione pascoliana 1890-1900, la sua influenza si irradia regolarmente fino circa al periodo vociano lungo tutto il fronte letterario italiano, con maggiori o minori simpatie, ma poi, malgrado una nutritissima bibliografia critica che comincia proprio in quegli anni [...], cominciano gli arresti o i regressi: l'influenza si fa (salvi i fossili pascoliani della provincia) indiretta e si mescola con fonti analoghe, del crepuscolarismo, a certa poesia inglese, per es., per penetrare in Montale (e influenze pascoliane sono ravvisabilissime come dato essenziale, ma ancora da studiarsi con ordine, in tutta una sezione importante della poesia contemporanea, o anzi, in tutto il contemporaneo italiano poetico). La reazione al Pascoli di Croce e della Ronda, e in genere di tutto il neo-tradizionalismo del dopoguerra, post-vociano, – il ritorno all'ordine che darà poi l'accademia ermetica – fermeranno sul piano più alto del gusto letterario questa influenza, *che continuerà allora sotterraneamente, e proprio in quelle zone, che, com'è naturale, si trovavano rispetto a essa in ritardo e ai margini, cioè le zone dialettali*.<sup>20</sup>

Secondo Pasolini, cioè, nelle letterature dialettali, grazie a quel «quarto d'ora di ritardo» accumulato rispetto a quella nazionale di cui parlava Gianfranco Contini,<sup>21</sup> si ritrovavano perseguite le poetiche prematuramente fagocitate dallo spazio lettera-

---

Romanticismo, giungendo nella provincia immiserito, ridotto a schemi, ritardatario, verrà a coincidere con l'angustia di una poesia vernacolare di municipio: anacronistica in una Italia che andava unificandosi, e in cui quindi l'unità della lingua poteva rappresentare il massimo dell'attualità in sede culturale. Anche la letteratura pugliese, dunque, come la calabrese, la sarda, la lucana non potrà offrire che modestissimi repertori al ricercatore appunto perché non è mai riuscita a risalire la corrente di quell'effettivo anacronismo (ivi, pp. 45-46).

<sup>17</sup> Ad esempio tra i «primi pascoliani» si collocano Cesare De Titta, Nino Costa e Giovanni Lorenzoni (ivi, pp. 35 sgg.), tra i «secondi pascoliani», caratterizzati da un'ambizione più attuale, Edoardo Firpo e Pinin Pacòt (pp. 98 sgg.), tra i «terzi pascoliani» Cino Pedrelli e Antonio Guerra (pp. 113 sgg.).

<sup>18</sup> Ivi, p. 76.

<sup>19</sup> Ivi, p. 47.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>21</sup> G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

rio italiano (come accaduto per quella «romantico-popolareggiante» o per quella «verista»<sup>22</sup>). Da questo punto di vista, allora, il dialetto diveniva, in letteratura, una lingua capace di arginare il tempo o addirittura (e sperabilmente, secondo la prospettiva del curatore) capace di ripristinarlo, considerato l'anelato «regresso» che chiude il saggio: attraverso il recupero poetico del dialetto, infatti, contraltare per una italianizzazione crescente, sarebbe stato possibile rinnovare la verginità di un tempo primordiale.<sup>23</sup>

Queste, in sintesi, le linee teoriche presenti nell'introduzione pasoliniana a *Poesia dialettale del Novecento*, che trovavano poi, anche meditatamente,<sup>24</sup> dimostrazione empirica nella sezione più strettamente antologica dell'opera. Così come l'opera di Tosti, anche quella di Pasolini e Dell'Arco effettua una prima partizione di tipo regionale (ma l'ordine delle regioni, oltre ad una risalita geografica, sembra qui descrivere anche un percorso di progressiva evoluzione della letteratura dialettale novecentesca). I poeti sono infatti suddivisi in tredici sezioni su base geografica (*Napoli, Sicilia, Sardegna, Calabria, Puglie, Abruzzo e Molise, Roma, Milano, Piemonte, Liguria, Emilia e Romagna, Venezia, Friuli*), e all'interno di queste sono poi ordinati secondo una successione cronologico-canonica, la quale da un lato si attiene alla linearità strettamente temporale e dall'altro tenta di sottolineare vicinanze stilistiche dovute a epigonie, oppure, al contrario, divergenze significative.<sup>25</sup>

Per quanto riguarda lo spazio destinato a ciascun autore, nella sezione antologica ognuno è introdotto solamente dalla presenza, sulla parte alta e centrale della pagina, del proprio nome in corpo maggiore: il discorso critico solitamente destinato al cap-pello introduttivo, infatti, è già stato svolto da Pasolini nell'introduzione, il che rende un'ulteriore trattazione superflua; e a dir di più, anzi, l'ordine di comparsa degli autori nell'antologia rispecchia pedissequamente quello della loro discussione nell'introdu-

---

<sup>22</sup> P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., pp. 48-49.

<sup>23</sup> Ivi, p. 146.

<sup>24</sup> Cfr. *Poesia dialettale del Novecento*, cit., p. VII: «Quanto alla scelta [dei passi da antologizzare], va avvertito che non è eclettica, ma che è in funzione di una storia: quella stessa storia delineata nell'*Introduzione*».

<sup>25</sup> I. *Napoli*: Salvatore Di Giacomo, Ernesto Murolo, Luca Postiglione, Rocco Galdieri, Ferdinando Russo, Raffaele Viviani; II. *Sicilia*: Alessio Di Giovanni, Francesco Guglielmino, Vann'antò; III. *Sardegna*: Antioco Casula, Salvatore Casu; IV. *Calabria*: Michele Pane; V. *Puglie*: Antonio Nitti; VI. *Abruzzo e Molise*: Eugenio Cirese, Cesare De Titta, Alfredo Luciani, Vittorio Clemente; VII. *Roma*: Cesare Pascarella, Trilussa, Augusto Jandolo, Mario Dell'Arco; VIII. *Milano*: Delio Tessa, Emilio Guicciardi, Giacinto Gambirasio; IX. *Piemonte*: Nino Costa, Pinin Pacot, Eugenia Martinet; X. *Liguria*: Carlo Malinverni, Edoardo Firpo, Aldo Acquarone; XI. *Emilia e Romagna*: Alfredo Testoni, Renzo Pezzani, Aldo Spallicci, Tonino Guerra; XII. *Venezia*: Giacomo Noventa, Virgilio Giotti, Biagio Marin, Eugenio Ferdinando Palmieri; XIII. *Friuli*: Argeo, Ercole Carletti, Pier Paolo Pasolini, Franco Di Gironcoli, Novella Aurora Cantarutti, Domenico Naldini.

zione, sicché s'innesta un meccanismo dialogico di *storia e testi* tra le diverse componenti dell'ingranaggio macrotestuale. Questo tipo di impalcatura, inoltre, non destituisce nemmeno il contenuto informativo dell'eventuale cappello, giacché in coda al volume Pasolini e Dell'Arco propongono apposite *Note bio-bibliografiche*, che di ogni poeta forniscono brevissime informazioni biografiche e, sotto la voce *Opere*, l'elenco delle sue pubblicazioni dialettali con i riferimenti bibliografici.

Sul piano della proposta materiale dei testi, invece, in *Poesia dialettale del Novecento* i curatori offrono ai fruitori una (loro) traduzione integrale dei componimenti scelti, rinunciando a qualsiasi rinvio in nota. Anche in questo caso le informazioni potenzialmente destinabili a un eventuale cappello introduttivo, nella fattispecie quelle relative alla provenienza delle poesie selezionate, sono dirottate altrove nell'architettura macrotestuale: chiude infatti il volume la sezione *Postille*, chiarificatrice appunto delle "tradizioni editoriali" dei singoli componimenti. Ancora legato alla proposta dei testi è infine un ultimo aspetto da evidenziare: come Tosti rinunciava a intervenire sull'ortografia delle edizioni, ritenendo di non «aver la facoltà di modificare in nulla il testo dei singoli autori»,<sup>26</sup> altrettanto fanno Pasolini e Dell'Arco; notevole, tuttavia, è come i due, nel sottrarsi, chiamino in causa l'autorialità estetica ed il suo potenziale rivelarsi anche nei tratti meno immediatamente ovvi: «Quanto alla grafia ci siamo strettamente attenuti a quella degli autori: e non davvero per ragioni di agnostica prudenza, ma perché persuasi che anche un accento, un apostrofo, abbiano la loro, sia pur minima, funzione espressiva».<sup>27</sup>

Come si è precedentemente anticipato, il modello di *Poesia dialettale del Novecento* fece scuola nella tradizione delle antologie dialettali interregionali della seconda metà del Novecento. Due esemplari particolarmente originali, distinti tanto nella struttura quanto nell'impianto teorico dalla raccolta pasoliniana, vennero pubblicati, a due anni di distanza, sul finire degli anni Settanta: *La poesia dialettale. Testi e commento* di Domenico Astengo, stampato dalla casa editrice torinese Marietti nel 1976, e, ancora presso Torino ma con i tipi di Paravia, *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, curato da Mario Chiesa e Giovanni Tesio nel 1978.<sup>28</sup>

Per quanto riguarda *La poesia dialettale* di Astengo, questa appare particolarmente significativa per il proprio ambizioso tentativo di lavorare alla cronologia fissata dagli

---

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, § 3.8.2., n. 10.

<sup>27</sup> *Poesia dialettale del Novecento*, cit., p. VIII.

<sup>28</sup> *La poesia dialettale*, a cura di D. ASTENGO, cit.; *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, cit.

studiosi in merito al concetto di «letteratura dialettale riflessa»,<sup>29</sup> provando a individuare su questa, e per la prima volta con portata sovralocale e nazionale,<sup>30</sup> un canone della poesia dialettale italiana verso la contemporaneità. Fine del curatore, infatti, era quello di determinare i momenti cruciali nella storia del rapporto letterario tra lingua e dialetto, affidandone l'esemplificazione ad un corpus di autori selezionati, che dal cinquecentesco Antonio Veneziano giungeva fino a Pasolini.<sup>31</sup>

Come nel caso di *Poesia dialettale del Novecento* (e di numerose antologie, in realtà, indipendentemente dal taglio), anche in questo frangente l'introduzione del curatore svolge un ruolo fondamentale ai fini della comprensione del disegno del macrotesto: questa, infatti, è articolata in cinque paragrafi (*Che cos'è la poesia dialettale?*, *Tra letteratura e realtà*, *L'eversione dialettale*, *Gli anni del consenso* e *L'identità in crisi*), e, fatta eccezione per il primo, che propone una più teorica articolazione sulla storia e lo statuto critico della poesia dialettale (richiamando Croce ed il fondamentale *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali* di Mario Sansone),<sup>32</sup> presenta una ricostruzione diacronica in quattro tappe dell'uso letterario del dialetto dal Cinquecento in avanti, su scala nazionale, mostrandone la fortuna sinusoidale e giustificando così le scelte antologiche effettuate.

L'ammirevole tentativo di fondare un canone collaterale a quello nazionale (mai, però, con questo apertamente in opposizione), è tuttavia solamente uno degli aspetti notevoli di *La poesia dialettale*. Del tutto originale è infatti l'impalcatura macrotestuale proposta: innanzitutto per la presenza di dodici saggi (*Documenti*) inframezzati ai poeti – un'antologia bibliografica nell'antologia –, offerti ai lettori come sussidio o approfondimento di aspetti legati ai poeti loro materialmente prossimi nel testo.<sup>33</sup> Ma anche

---

<sup>29</sup> Se Croce riteneva che si potesse considerare «riflessa» (ossia prodotta con consapevole scarto linguistico rispetto alla varietà ritenuta letteraria) la letteratura dialettale scritta a partire dal XVII secolo, Ettore Bonora anticipò, qualche anno prima dell'uscita dell'antologia di Astengo, tale cronologia alla prima metà del Cinquecento, considerando decisive in tal senso anche le esperienze poetiche di Ruzante e Folengo (E. BONORA, *Poesia letteraria e poesia dialettale*, in ID., *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 261-67).

<sup>30</sup> Diversi invece i tentativi di ricostruire la storia letteraria di un determinato dialetto prima del 1978. Per l'area napoletana, di cui oltre si terrà conto, cfr. capitolo IV.

<sup>31</sup> Gli autori di *La poesia dialettale* sono, nell'ordine di comparsa: Antonio Veneziano, Paolo Foglietta, Giulio Cesare Croce, Giulio Cesare Cortese, Giambattista Basile, Gian Francesco Busenello, Marco Boschini, Carlo Maria Maggi, Edoardo Calvo, Giovanni Meli, Carlo Porta, Giuseppe Gioachino Belli, Salvatore Di Giacomo, Cesare Pascarella, Trilussa, Delio Tessa, Virgilio Giotti, Edoardo Firpo, Biagio Marin, Giacomo Noventa, Tonino Guerra, Pier Paolo Pasolini.

<sup>32</sup> M. SANSONE, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, IV. *Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, pp. 281-87 (ora in *Letteratura e dialetto*, a cura di G.L. BECCARIA, Bologna, Zanichelli, 1975, pp. 27-32).

<sup>33</sup> Di seguito l'elenco dei *documenti* presenti: *La sistemazione teorica crociana*; *Lingua e dialetti fino all'unità*; *Arringhe in veneziano*; *Parini difende il dialetto milanese*; *Stendhal e Porta*; *La soluzione manzoniana e i dialetti*; *Il*

per la ricchezza delle sezioni prettamente antologiche: per quanto riguarda gli autori, infatti, ogni poeta è introdotto da un cappello introduttivo, sistematicamente tripartito in *Nota biografica* (piuttosto sintetica e contenuta), *La poesia* (profilo critico-letterario con rinvii alla bibliografia scientifica e discussione delle acquisizioni di questa), e *Nota bibliografica* (non delle pubblicazioni dell'autore ma degli studi sullo stesso); ma dove *La poesia dialettale* emerge davvero rispetto alle altre antologie (precedenti e non solo), è nel corredo paratestuale proposto ai testi antologizzati, forniti ognuno di un breve *accessus*, che lo contestualizzi o ne illustri il nucleo tematico, di una puntuale nota metrica, e di un apparato a doppia colonna a piè di pagina con traduzione dei testi e commento esegetico-linguistico: strumenti che, va da sé, instradano notevolmente il lettore verso una piena fruizione e comprensione dei testi.

*Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, pubblicato due anni dopo *La poesia dialettale*, ritorna invece a una cronologia più ristretta (poeti dell'Otto e del Novecento) dichiarando esplicitamente, sin dalle prime pagine dell'introduzione, il proprio obiettivo: «affrontare il problema di quella letteratura che sceglie come mezzo espressivo il dialetto». <sup>34</sup> In particolare, l'operazione di Chiesa e Tesio mira a proporre ai lettori, piuttosto che una scelta dei migliori autori dialettali del periodo considerato, la propria lettura – sostanziata attraverso la scelta dei testi, che divengono quindi funzionali alla narrazione dei curatori – sulla direzione evolutiva manifestata dalla poesia dialettale nell'arco cronologico indagato (o, più precisamente, sulla direzione rilevabile per quella «particolare linea *discendente*, di cui Pasolini parla»): <sup>35</sup> un processo che, per i due curatori, come ben sintetizza l'efficace e fortunato titolo, vedeva il dialetto evolversi da *lingua della realtà a lingua della poesia*.

Per un'impostazione teleologica di questo tipo, mossa da un'«esigenza di lettura storicizzata» per certi versi simile a quella che aveva definito nel decennio precedente la struttura a capitoli dell'antologia in lingua di Sanguineti (§ 3.8.1), <sup>36</sup> Chiesa e Tesio

---

*Belli si confessa; Espansione della lingua e repressione dei dialetti; La «poetica» di Delio Tessa; Due giudizi sullo «scrivere in dialetto»: Pirandello; Due giudizi sullo «scrivere in dialetto»: Pavese; Del traducibile,*

<sup>34</sup> *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, cit., p. 3.

<sup>35</sup> Ivi, p. 7. Il riferimento è a quanto si legge in P.P. PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, in ID., *Passione e ideologia*, cit., pp. 149-269, a p. 181: «Precisando e arrotondando quella nostra congettura della poesia popolare come prodotto del rapporto tra le due classi sociali a proposito di tale rapporto osserveremo meglio: quando essa è iniziativa di un individuo o di un gruppo della classe superiore (direzione quindi discendente) il suo risultato sarà sempre una poesia culta che nel contatto o l'interesse (qualunque questo sia) col mondo inferiore, assume caratteri o di “macaronico” [...] o di squisito. Se invece tale rapporto è iniziativa di un individuo o di un gruppo di individui della classe inferiore (direzione ascendente) il suo risultato sarà allora precisamente quella che si chiama poesia popolare: un'acquisizione di dati culturali e stilistici provenienti dalla classe dominante e una loro assimilazione secondo una fenomenologia da studiarsi nell'ambito di una cultura inferiore e primitiva».

<sup>36</sup> *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, cit., p. 8.

predispongono anch'essi una sorta di *racconto a tesi*, allestendo una struttura composta dalle seguenti sezioni (ordinate cronologicamente): *Dialetto, lingua della realtà*, *Il dialetto alla prova dell'impegno romantico-risorgimentale*, *Esperienza del dialetto nella letteratura regionale e verista*, *Il dialetto di Napoli tra canto e verità*, *Aspirazione letteraria e buoni sentimenti*, *Verso la saturazione letteraria*, *Dialetto e ragione popolare*, *Dialetto, «lingua della poesia»*.<sup>37</sup>

E alla volontà di offrire ai lettori un percorso delineato, si lega, con intento quasi manualistico, quella di munirli «degli strumenti» per fronteggiare gli interrogativi posti dalla letteratura in dialetto;<sup>38</sup> *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, infatti, non soltanto è composto per oltre un quarto dai *Materiali di lavoro*, vale a dire cinque *strumenti* che i curatori premettono alla sezione propriamente antologica per agevolarne l'adeguata comprensione ai lettori (ed in ciò, si noti ancora la “macrotestualità” flessibile del formato antologico),<sup>39</sup> ma presenta anche al suo interno, in chiusura di ogni sezione (in maniera analoga a quanto visto per i *Documenti* nella *Poesia dialettale* di Astengo), dei *Microsaggi* dal valore integrativo o esplicativo.<sup>40</sup>

Ci si trova, insomma, come si può agevolmente intuire, di fronte a una variazione sensibile del formato antologico canonico, con un libro che appare eterogeneo nelle sue parti, variamente composito, oltre che concettualmente preponderante nella sua porzione teorico-saggistica. All'interno delle varie sezioni, d'altronde, né i testi né gli autori presentano strumenti isagogici (il che rileva una minore autonomia della parte antologica); ma sul piano paratestuale i primi sono corredati da una sistematica fascia di traduzione e da note di commento esegetico, mentre per i secondi sono presenti, alla fine del volume, brevi schede bio-bibliografiche che documentano le pubblicazioni degli stessi e i contributi critici di cui sono stati oggetto.

---

<sup>37</sup> Il contenuto autoriale delle sezioni è il seguente: I. *Dialetto, lingua della realtà*: Carlo Porta, Giuseppe Gioacchino Belli; II. *Il dialetto alla prova dell'impegno romantico-risorgimentale*: Tommaso Grossi, Vittorio Bersezio, Luigi Pietracqua; III. *Esperienza del dialetto nella letteratura regionale e verista*: Luigi Capuana, Giacinto Gallina, Cesare Pascarella, Carlo Bertolazzi; IV. *Il dialetto di Napoli tra canto e verità*: Edoardo Scarpetta, Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo; V. *Aspirazione letteraria e buoni sentimenti*: Cesare De Titta, Trilussa, Berto Barbarani, Nino Costa, Aldo Spallicci; VI. *Verso la saturazione letteraria*: Delio Tessa, Edoardo Firpo, Pinin Pacò; VII. *Dialetto e ragione popolare*: Pier Paolo Pasolini, Ignazio Buttitta; VIII. *Dialetto, «lingua della poesia»*: Virgilio Giotti, Biagio Marin, Giacomo Noventa, Mario Dell'Arco, Albino Pierro, Tonino Guerra, Ernesto Calzavara.

<sup>38</sup> *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, cit., p. 4.

<sup>39</sup> In qualità di *Materiali di lavoro*, Chiesa e Tesio propongono alcuni saggi su quattro temi fondamentali (I. *Il dibattito sulla lingua italiana*: a) *da Dante a Graziadio Isaia Ascoli*, b) *dall'Ascoli ai giorni nostri*; II. *Il dibattito sul dialetto*: a) *dal Rinascimento al Romanticismo*, b) *dopo l'Unità*; III. *Il dialetto da lingua della realtà a «lingua della poesia»*; IV. *Dialetto e teatro*), e, in conclusione, una *Bibliografia ragionata* (divisa in: *Storia della lingua*, *Questione della lingua*, *Rapporto letteratura-dialetto*).

<sup>40</sup> Questi i *Microsaggi* nelle varie sezioni: I. *Dialetto e società in Porta e in Belli*; II. *Dialetto e prosa narrativa*; III. *Dialetto e teatro*; IV. *L'itinerario di Salvatore Di Giacomo*; V. *Il dialetto verso la lingua comune*; VI. *Non dialetto, ma lingua*; VII. *La lingua della povertà*; VIII. *La lingua della poesia, L'analisi del sentimento d'amore*.

Sei anni dopo la pubblicazione di *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, Chiesa e Tesio curarono poi una seconda antologia, intitolata *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano* (1984). Rispetto all'architettura eclettica e complessa rilevata nella raccolta precedente, probabilmente anche a causa della casa editrice prestigiosa, Mondadori, che pochi anni prima aveva pubblicato i *Poeti italiani* di Mengaldo, questa antologia si mostrava nella struttura molto più simile alle *classiche* antologie di poesia dell'epoca, riproponendo da queste, ad esempio – quasi per deformazione editoriale, viene da immaginarsi –, l'uso di introdurre gli autori con dei cappelli,<sup>41</sup> come quello di ordinare i poeti in base alla cronologia delle prime raccolte (criterio, questo, del tutto mengaldiano. E d'altronde, analizzando il paratesto predisposto per le poesie, la semplificazione intercorsa tra le due antologie dei curatori – da un sistema con traduzione e note di commento, infatti, si giunge ad uno con la sola traduzione – sembra anche esso spia di adeguamenti a una *facies* editoriale consolidata).

Ma al di là delle differenze *morfologiche*, che pure rendono del tutto diverse tra loro le due antologie di Chiesa e Tesio, quanto cambia in maniera sostanziale tra *Le parole di legno* e *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia* è lo scopo ultimo delle operazioni. Se infatti, come si è detto sopra, con la raccolta del 1978 i due curatori avevano fornito una propria interpretazione dell'evolversi dell'uso letterario del dialetto tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, scegliendo un filone ben preciso da trattare, in quella del 1984 gli stessi sono invece chiamati ad analizzare e razionalizzare l'intero quadro della poesia dialettale novecentesca, trovandosi così nella necessità di tenere insieme esperienze anche molto distanti tra loro e non necessariamente ascrivibili alla «popolarità discendente» pasoliniana che aveva guidato il primo lavoro.

Da qui, dunque, la necessità di rivedere criticamente, ma sempre sulle spalle del gigante Pasolini (richiamato nell'*Introduzione* come antecedente del quale «confermare la validità»),<sup>42</sup> il panorama della poesia in dialetto del XX secolo.<sup>43</sup> Il primo risultato di tale riconsiderazione è la divisione del Novecento dialettale in due periodi (ai quali i curatori fanno corrispondere ai due volumi che compongono l'opera): il primo Novecento, che muove anche in questo caso da Di Giacomo,<sup>44</sup> e che si connota per un

---

<sup>41</sup> Il cui contenuto, però, riprendeva alla lettera, se i poeti erano in entrambe le raccolte, quello delle note bio-bibliografiche presenti in fondo all'antologia del 1978. Cfr. ad esempio le note digiacomiane: *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, a cura di M. CHIESA-G. TESIO, cit., 22; *Le parole di legno*, a cura di M. CHIESA-G. TESIO, cit., p. 43.

<sup>42</sup> *Le parole di legno*, a cura di M. CHIESA-G. TESIO, cit., p. 7.

<sup>43</sup> Pur dichiarando nell'*Introduzione* di volersi limitare, senza pretese di esaustività, a «individuare alcune svolte e alcune linee di tendenza» (Ivi., p. 8).

<sup>44</sup> Autore per il quale si deroga al principio di includere solamente i poeti la cui prima raccolta fosse stata pubblicata dopo il 1901: «Se il criterio "oggettivo" del primo anno del nuovo secolo deve subire un'eccezione per Di Giacomo (ma *Ariette e sonette* – la nostra scelta non risale oltre – sono del 1898,

avvicinamento del dialetto alla lingua letteraria attraverso un raffinamento del mezzo linguistico,<sup>45</sup> e il secondo Novecento, inaugurato dalle *Poesie a Casarsa* (1942) e dall'antologia di Pasolini e Dell'Arco, e caratterizzato dalla contaminazione tra le tradizioni popolari e le esperienze più moderne (e straniere),<sup>46</sup> e da una rarefazione del linguaggio sempre più veemente, che lo avvicina progressivamente alla citata endofasia.<sup>47</sup>

Ma la rivisitazione critica del Novecento conduce anche a una seconda acquisizione: l'impossibilità, cioè, di incasellare nelle maglie di una griglia ancora non definita (e difficilmente definibile in sincronia, come spesso accade) la totalità delle esperienze della poesia in dialetto novecentesca.<sup>48</sup> Quel che, unicamente, si può tentare, quindi, sfruttando le caratteristiche *panoramiche* del formato antologico, è provare, scrivono i due curatori, a disegnare una mappa, augurandosi che questa sia «sufficiente per non perdersi del tutto».<sup>49</sup> E da questo punto di vista *Le parole di legno* – con i settantaquattro autori antologizzati –<sup>50</sup> è certamente riuscita a tratteggiare, quando non una vera

---

a ridosso della svolta secolare), esso viene fatto valere invece negli altri casi: se non altro come spinta decisiva quando altre ragioni lasciavano spazio a dubbi. Restano esclusi quei poeti che abbiano pubblicato prima del 1901» (ivi, p. 11).

<sup>45</sup> Ivi, p. 13. E poco oltre si legge: «se è lecito condensare in una formula, da non prendere assolutamente in modo rigido, si può dire che nel primo Novecento il dialetto guarda alla lingua per avvicinarlesi; nei decenni più tardi guarderà alla lingua per allontanarsene, alla ricerca della propria peculiarità» (ibidem).

<sup>46</sup> Ivi, p. 17.

<sup>47</sup> Si legga sul tema il seguente passo «accade così che i dialettofoni stentino molte volte a riconoscere il proprio dialetto nel linguaggio usato dal poeta loro compatriota. E questo vuol dire – ed i poeti ne sono generalmente oggi perfettamente coscienti – che il mezzo linguistico che usano non li separa dal grande pubblico molto di più di quanto li separi dal pubblico paesano del luogo natio» (ivi, p. 20).

<sup>48</sup> Si delimitava la poesia, precisavano i curatori, volutamente come *in dialetto* e non *dialettale*, rinviando alla nota distinzione di Pancrazi: «Una cosa è poesia *in dialetto*, una cosa è poesia *dialettale*. La poesia dialettale il suo nutrimento maggiore lo trova in atteggiamenti e sentimenti connessi al colore esterno e all'ambiente delle parole che usa; è più folklore che poesia. La poesia in dialetto invece non accetta folklore, e al dialetto chiede soltanto l'espressione e il suono, la qualità intima che si richiede a ogni altra lingua. Ma sono poi due cose vicine, e talvolta si mescolano: è fatale che chi scrive in dialetto cada talvolta nel dialettale» (P. PANCAZZI, *Giotti poeta triestino* [1938], in ID., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1942, pp. 262-70, a p. 263).

<sup>49</sup> *Le parole di legno*, a cura di M. CHIESA-G. TESIO, cit., p. 27. Si noti quanto la metafora della *mappa* ricorra frequentemente, come ormai si è visto, nelle antologie novecentesche (e anche di inizio XXI secolo) sia della poesia in lingua sia di quella in dialetto.

<sup>50</sup> Si elencano di seguito gli autori antologizzati nella raccolta. Primo volume: Salvatore Di Giacomo, Cesare De Titta, Antioco Casula, Aldo Spallicci, Michele Pane, Gino Piva, Biagio Marin, Alfredo Luciani, Paolo Buzzi, Virgilio Giotti, Raffaele Viviani, Vittorio Butera, Nino Costa, Francesco Guglielmino, Vittorio Clemente, Lino Guerra, Vann'Antò, Delio Tessa, Pinin Pacòt, Eugenia Martinet, Giacomo Noventa, Edoardo Firpo, Modesto Della Porta, Renzo Pezzani, Cesare Mainardi, Luigi Olivero, Nicola Giunta, Egidio Meneghetti, Salvatore Di Pietro, Nino Pino, Aldo Cibaldi, Mario Dell'Arco. Secondo volume: Pier Paolo Pasolini, Franco De Gironcoli, Tonino Guerra, Ignazio But-



e propria mappa, quantomeno l'orizzonte nel quale le differenti esperienze poetiche dialettali novecentesche sfumavano, distinte eppure mai davvero distinguibili, l'una nell'altra.

Ad accomunare le ultime due antologie di cui si intende brevemente discorrere, che per ovvie ragioni trovano il proprio modello piuttosto che in Pasolini in Astengo, è infine la prospettiva diacronica: sia *La poesia dialettale dal Rinascimento ad oggi*, infatti, curata da un antologista seriale come Spagnoletti e da Cesare Vivaldi nel 1996, e sia *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, realizzata invece dal solo Franco Brevini nel 1999 – entrambe pubblicate per editori prestigiosi: Garzanti la prima, e Mondadori (nella collana dei *Meridiani*) la seconda –, provano infatti a razionalizzare il progressivo utilizzo del dialetto in letteratura nei secoli, pur con impianti differenti.

*La poesia dialettale dal Rinascimento ad oggi*, che cronologicamente precede l'altra, si caratterizza innanzitutto per l'applicazione del procedimento storico-geografico pasoliniano (e poi dionisottiano) su un arco cronologico molto esteso. Se infatti scopo dei due volumi dell'antologia era quello di «rappresentare a larghi tratti lo sviluppo della poesia dialettale italiana, partendo dal momento in cui [...] fu chiara ai vari autori la distinzione tra poesia scritta nel proprio volgare e letteratura dialettale riflessa, secondo la definizione datane dal Croce»,<sup>51</sup> la ricognizione dei testi che avevano deviato, in ogni area e per poco meno di metà millennio, dalla lingua letteraria ritenuta canonica, e la loro sistematizzazione in ordine cronologico, restituiscono come risultato una sequenza di storie letterarie degli usi letterari del dialetto nelle varie regioni.

Particolarmente nel caso di questa antologia, l'architettura strutturale è parlante: dopo un'*Introduzione* nella quale si rivendica l'esistenza di un *fil rouge* tra le varie regioni in merito all'uso letterario del dialetto – quando questo viene adottato non «in chiave edonistica o parodistica», ma «per un'alta sperimentazione poetica» –<sup>52</sup>, ed un'*Avvertenza* nella quale si danno invece notizie circa i criteri adottati nell'allestimento, come la successione cronologica degli autori (su base regionale), la scelta dei testi secondo

---

titta, Santo Cali, Cesare Vivaldi, Lelo Cjanton, Giorgio Orelli, Tavo Burat, Albino Pierro, Tòni Bordini, Sandro Zanotto, Mario Pinna, Marco Pola, Carlo Regis, Ernesto Calzavara, Giuseppe Battaglia, Plinio Guidoni, Giuseppe Cassinelli, Carolus L. Cergoly, Alessandro Dommarco, Vito Elio Petrucci, Achille Curcio, Franco Loi, Antonio Mura, Nicola Giuseppe De Donno, Mario Bolognesi, Franco Scataglini, Tolmino Baldassarri, Nino Pedretti, Pietro Gatti, Francesco Granatiero, Andrea Zanzotto, Raffaello Baldini, Amedeo Giacomini, Elio Bartolini, Paolo Bertolani, Ignazio Delogu, Franziscu Masala, Mario Grasso.

<sup>51</sup> *La poesia dialettale dal Rinascimento ad oggi*, a cura di G. SPAGNOLETTI-C. VIVALDI, cit., I p. XVII; subito dopo, inoltre, si precisa come l'individuazione di tale momento possa «situarsi variamente, a seconda delle situazioni storiche regionali o locali, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Seicento» (ibid.).

<sup>52</sup> Ivi, p. VIII.

criteri «di gusto» (con attenzione particolare ad eventuali «passaggi di un certo interesse nella storia della poesia dialettale»), e la decisione – discutibile forse – di ridurre lo spazio destinato ai grandi autori in virtù della loro «larga disponibilità editoriale»,<sup>53</sup> il segmento propriamente antologico dell'opera si presenta organizzato nelle seguenti quindici sezioni regionali: *Piemonte e Valle D'Aosta, Lombardia, Venezie, Friuli, Liguria, Emilia-Romagna, Marche, Umbria, Roma, Abruzzo e Molise, Campania, Puglia, Calabria e Lucania, Sicilia, Sardegna*.

Ciascuna di queste presenta la medesima articolazione: prima una ricostruzione panoramica della storia della letteratura in dialetto della regione presentata con rilievi critici sui vari autori proposti successivamente (sulla scia pasoliniana); poi una scheda bibliografica così tripartita: *Raccolte e antologie regionali o locali*,<sup>54</sup> *Studi complessivi*, *Bibliografia degli autori antologizzati* (ovvero contributi scientifici sul poeta); e dunque le sezioni prettamente autoriali, il cui paratesto consiste in un cappello introduttivo biografico-letterario (che offre informazioni sulle date significative nella vita e nella produzione del poeta, ma non recupera i rilievi critici preliminarmente forniti nel quadro regionale), e in una fascia di traduzione per i testi raramente integrata da note di commento (eventualmente deputate a chiarire riferimenti storico-topografici).

*La poesia dialettale dal Rinascimento ad oggi* fornisce quindi un repertorio – o sarebbe forse più ponderato dire una somma di repertori – di ampiezza impressionante, con ben duecentoventi autori antologizzati e divisi nelle varie regioni.<sup>55</sup> Principale difetto

<sup>53</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>54</sup> Ma non mancano cantonate; per l'area campana, infatti, viene considerata un'antologia anche: A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, Roma, Bardi, 1938, che è però una raccolta di saggi giornalistici dell'autore sul tema.

<sup>55</sup> Di seguito l'elenco degli autori presenti nell'antologia, secondo l'ordine di attestazione e geografico proposto. Il primo volume contiene: I. *Piemonte e Valle D'Aosta*: Ignazio Isler, Edoardo Calvo, Vittorio Alfieri, Angelo Brofferio, Nino Costa, Giuseppe Pacotto (Pinin Pacòt), Antonio Bodrero (Tòni Bodrie), Gustavo Buratti (Tavo Burat), Remigio Bertolino, Bianca Dorato, Eugenia Martinet, Ferdinando Russo; II. *Lombardia*: Andrea Marone, Giovanni Bressani, Galeazzo dagli Orzi, Fabio Varese, Carlo Maria Maggi, Carlo Antonio Tanzi, Domenico Balestrieri, Giuseppe Parini, Carlo Porta, Tommaso Grossi, Pietro Ruggeri da Stabello, Giovanni Rajberti, Emilio De Marchi, Giovanni Bertacchi, Delio Tessa, Cesare Mainardi, Emilio Villa, Giorgio Orelli, Franco Loi, Umberto Zanetti, Giancarlo Consonni, Franca Grisoni; III. *Venezie*: Leonardo Giustinian, Giorgio Sommariva, Bartolomeo Cavassico, Ruzante (Angelo Beolco), Andrea Calmo, Giambattista Maganza (El Magagnò), Maffio Venier, Gian Francesco Busenello, Marco Boschini, Giorgio Baffo, Angelo Maria Barbaro, Checco Gritti, Antonio Lamberti, Pietro Buratti, Francesco Dall'Ongaro, Berto Barbarani, Gino Piva, Virgilio Giotti, Biagio Marin, Giacomo Noventa, Eugenio Ferdinando Palmieri, Marco Pola, Ernesto Calzavara, Carolus Cergoly, Eugenio Tomiolo, Andrea Zanzotto, Sandro Zanotto, Renzo Francescotti; IV. *Friuli*: Giuseppe Strassoldo, Niccolò Morlupino, Giambattista Donato, Eusebio Stella, Ermes di Colloredo, Pietro Zorutti, Argeo, Franco De Gironcoli, Siro Angeli, Novella Cantarutti, Pier Paolo Pasolini, Elio Bartolini, Domenico Naldini, Amedeo Giacomini; V. *Liguria*: Paolo Foglietta, Gian Giacomo Cavalli, Stefano De Franchi, Martin Piaggio, Niccolò Bagicalupo, Carlo Malinverni,

dell'opera, tuttavia, specie in virtù del *fil rouge* interregionale sopra citato ed esclamato nell'introduzione, è l'assenza pressoché totale di dialogo interno tra le diverse regioni, con ogni sezione che consiste, di fatto, in un'antologia della letteratura di un singolo dialetto.<sup>56</sup> Il che, sia chiaro, è comunque un risultato meritorio: come si è detto, l'ampiezza della documentazione è straordinaria. Eppure l'antologia lascia come il senso di un'occasione di confronto mancata, specialmente considerando le numerose riflessioni di tipo comparatistico che potrebbero sorgere dall'accostamento di testi tra loro distanti nello spazio ma vicini nel tempo, oppure distanti nello spazio e nel tempo ma vicini nella tematica affrontata o in un particolare atteggiamento stilistico. E così via.

Tanto più degna di lode, allora, è da ritenere l'impresa condotta da Brevini in tre tomi di cui si diceva sopra; la sua *Poesia in dialetto*, infatti, si fonda proprio sulla ricerca

---

Edoardo Firpo, Aldo Acquarone, Vito Elio Petrucci, Cesare Vivaldi, Giuseppe Cassinelli, Paolo Bertolani; VI. *Emilia-Romagna*: Ippolito Pincetti, Anonimo Romagnolo, Giulio Cesare Croce, Angelo Longhi, Olindo Guerrini, Alfredo Testoni, Aldo Spallicci, Renzo Pezzani, Nettore Neri, Tonino Guerra, Nino Pedretti, Raffaello Baldini, Tolmino Baldassari, Claudio Spadoni; VII. *Marche*: Alfonso Leopardi, Giulio Grimaldi, Gilberto Lisotti, Franco Scataglini, VIII. *Umbria*: Ruggero Torelli, Fernando Leonardi, Gaio Fratini, Antonio Carlo Ponti. Il secondo volume, invece, contiene: IX. *Roma*: Giovanni Camillo Peresio, Giuseppe Berneri, Giuseppe Gioachino Belli, Cesare Pascarella, Luigi Zanzazzo, Trilussa, Mario dell'Arco, Mauro Marè; X. *Abruzzo e Molise*: Cesare De Titta, Modesto Della Porta, Alfredo Luciani, Umberto Postigliore, Vittorio Clemente, Eugenio Cirese, Alessandro Dommarco, Ottaviano Giannangeli, Giuseppe Rosato, Cosimo Savastano; XI. *Campania*: Velardiniello, Giulio Cesare Cortese, Giambattista Basile, Filippo Sgruttendio de Scafato, Nicolò Capasso, Nicolò Lombardo, Alfonso Maria de' Liguori, Giulio Genoio, Michele Zezza, Rocco Mormile, Luigi Chiu-razzi, Raffaele Ragione, Giovanni Capurro, Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Luca Postigliore, Ernesto Murolo, Rocco Galdieri, Libero Bovio, Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo, Salvatore Di Natale; XII. *Puglia*: Francesco Antonio D'Amelio, Francesco Saverio Abbrescia, Emilio Consiglio, Davide Lopez, Giuseppe De Dominicis, Antonio Nitti, Giacomo Strizzi, Pietro Gatti, Francesco Paolo Borazio, Nicola Giuseppe De Donno, Ermilio Giulio Caputo, Lino Angiuli, Francesco Granatiero; XIII. *Calabria e Lucania*: Duonnu Pantu, Vincenzo Ammirà, Vincenzo Padula, Bruno Alfonso Pelaggi (Mastro Bruno), Michele Pane, Vittorio Butera, Michele De Marco (Ciardullo), Nicola Giunta, Achille Curcio, Dante Maffia, Albino Pierro; XIV. *Sicilia*: Bartolomeo Asmundo, Girolamo D'Avila, Antonio Veneziano, Filippo Paruta, Cesare Gravina, Michele Moraschino, Simone Rau e Requesenz, Paolo Maura, Carlo Felice Gambino, Giovanni Meli, Domenico Tempio, Nino Martoglio, Alessio Di Giovanni, Francesco Guglielmino, Vann'Antò, Ignazio Buttitta, Santo Calì, Antonino Cremona, Mario Grasso; XV. *Sardegna*: Pietro Pisurzi, Gavino Pes, Giovan Pietro Cubeddu, Efsio Pintor Sirigu, Diego Mele, Melchiorre Murenu, Paolo Mossa, Pompeo Calvia, Peppino Mereu, Salvator Rujù (Agniru Canu), Cesarino Mastino, Antioco Casula, Pietro Mura, Salvatore Casu, Benvenuto Lobina, Francesco Masala, Antonio Mura, Ignazio Delogu. Non del tutto un vezzo statistico sarà segnalare che le regioni più rappresentate sono il Veneto (con ventotto poeti), la Lombardia e la Campania (entrambe con ventidue), la Sicilia (diciannove) e la Sardegna (diciotto).

<sup>56</sup> Alcune riserve e considerazioni sull'antologia di Spagnoletti e Vivaldi si leggono in A. STUSSI, *Poeti dialettali*, in «La rivista dei libri», febbraio 1992, pp. 30-32. Lo stesso Stussi ha d'altronde posto particolare attenzione all'aspetto comparatistico in A. STUSSI, *Lingua, dialetto e letteratura*, in ID., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1972 (ivi, id., 1993<sup>2</sup>, da cui si cita), pp. 3-63.

di linee di continuità o di aggregazione sovralocali, pur non tacendo l'emersione delle peculiarità areali. Significative, innanzitutto, per meglio perimetrare le ragioni e l'impianto del lavoro, le dichiarazioni dell'*Avvertenza* (che precede il lungo e denso saggio introduttivo *L'altra letteratura*); in quello spazio, infatti, il curatore, mette a fuoco quel problema che aveva probabilmente spinto alla compilazione anche Spagnoletti e Vivaldi, pur se con esiti e metodi diversi: l'assenza, cioè, di «esplorazioni sistematiche e di panorami d'insieme» della produzione letteraria in dialetto durante la storia nazionale, o, citando lo stesso Brevini, dell'«imponente letteratura parallela che per sei secoli ha accompagnato le vicende della produzione in lingua toscana». <sup>57</sup> In risoluzione parziale di questo *status quaestionis*, dunque, veniva a proporsi l'antologia breviniana:

L'intento di quest'opera è di fornire un primo approccio sistematico alla letteratura in dialetto delle regioni italiane considerata nel suo complesso e lungo un arco temporale che va dalle origini quattrocentesche ai nostri giorni. Dunque non una serie di storie letterarie regionali o municipali, che risulterebbero ben più fitte di presenze, bensì un'indagine sulle letterature dialettali considerate nel loro complesso, delle loro dinamiche interne e nel rapporto con la letteratura in lingua. Non è ancora il vasto affresco che sarebbe auspicabile e che allo stato attuale degli studi e delle edizioni non appare ancora realizzabile. Ma spero possa essere una sinopia sufficientemente dettagliata. <sup>58</sup>

Per non limitarsi ad «una serie di storie letterarie regionali o municipali», quindi, il problema di cui aveva sofferto, come visto, *La poesia dialettale dal Rinascimento ad oggi*, ad un'architettura regionale Brevini preferisce raggruppamenti tematico-stilistici che possano tenere insieme autori anche distanti sul versante diatopico. La sua *storia* della poesia in dialetto, dunque, si articola nelle seguenti trentuno sezioni: *Preistoria del dialetto in poesia*, *La satira dialettale nella Firenze del Quattrocento e la tradizione rusticale*, *La produzione villanesca e facchinesca*, *La letteratura pavana dai «mariazi» a Ruzante*, *Folengo e i prefolenghiani*, *Dialetto e misonismo*, *Petrarchismo e antipetrarchismo in dialetto*, *Le tre corone napoletane*, *L'eroicomico dialettale e la nascita della letteratura romanesca*, *Un caso di gongorismo dialettale*, *Il maledettismo settecentesco*, *I poeti veneziani del Seicento*, *Due poeti friulani*, *La letteratura popolare*, *Le traduzioni dialettali dei classici: il caso del Tasso*, *Quattro poeti piemontesi*,

---

<sup>57</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. XIV. Nell'avvertenza, inoltre, Brevini denunciava, in merito all'attenzione alla produzione letteraria in dialetto, anche un interesse delle antologie dialettali principalmente rivolto alla ricostruzione del panorama novecentesco, «vuoi per l'inevitabile suggestione esercitata dalla contemporaneità, vuoi soprattutto per la recente fortuna della poesia in dialetto, che negli ultimi decenni ha conosciuto una sorprendente crescita quantitativa e ancor più qualitativa tanto da imporsi come un vero e proprio caso della letteratura del secondo Novecento» (ivi, pp. XIII-XIV)

<sup>58</sup> Ivi, pp. XIV-XV.

*L'Arcadia in dialetto, Tra ritualità letteraria e patriottismo municipale, I poeti libertini del Settecento, La ripresa della letteratura lombarda, Un imitatore bolognese del Maggi, La letteratura napoletana tra Sei e Settecento, I poeti Trasformati, Il «Teatro» e il «Mondo», Alla «scoeur de lengua del Verzee», Tra Neoclassicismo e Romanticismo provinciale, «Un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma», Rivoluzioni, Risorgimento e dialetto, Orgogli municipali e mondi minori: la poesia dialettale della nuova Italia, L'Ottocento meridionale, e, infine, Dialetti e poesia nel Novecento.*<sup>59</sup>

Come emerge anche ad una rapida lettura delle varie intitolazioni, nella *Poesia in dialetto* di Brevini coestituiscono pacificamente sezioni pienamente localizzate (*Le tre corone napoletane, Poeti veneziani del Seicento, Due poeti friulani, Quattro poeti piemontesi*), altre meno vincolate diatopicamente ma relative a un'area condivisa (*La letteratura pavana dai «mariazzi» a Ruzzante, La ripresa della letteratura lombarda, L'Ottocento meridionale*), altre ancora del tutto trasversali (*Preistoria del dialetto in poesia, Petrarchismo e antipetrarchismo in dialetto, La letteratura popolare, Le traduzioni dialettali dei classici: il caso del Tasso, Tra Neoclassicismo e Romanticismo provinciale, Rivoluzioni, Risorgimento e dialetto*), ed altre effettivamente pienamente autoriali (*Un imitatore bolognese del Maggi: Lotto Lotti, Il «Teatro» e il «Mondo»: Carlo Goldoni, Alla «scoeur de lengua del Verzee»: Carlo Porta, «Un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma»: Giuseppe Gioachino Belli*). Il quadro che si genera, dunque, appare contemporaneamente nitido e sfocato, di volta in volta puntualizzato con un differente approccio analitico, ma sempre ben coeso nel suo insieme (accettando in tal senso anche di proporre lo stesso autore in più sezioni, se legato a entrambi i temi in queste trattate).

Dal punto di vista strutturale, ogni sezione è introdotta da una panoramica *Storia*, le cui letture consequenziali, data la cronologia, restituiscono effettivamente la storia delle «eccezioni alla norma linguistica», la diacronica «rassegna degli scostamenti dal toscano letterario» nella produzione letteraria su suolo italiano.<sup>60</sup> E come è annunciato sin dal titolo, poi, la *Storia* è seguita dai *Testi*, ossia le sezioni pienamente antologiche: queste, pur essendo organizzate per autore, si caratterizzano per la presenza esclusiva dei testi (forniti per lo più con traduzione integrale, raramente con note esegetiche);<sup>61</sup>

<sup>59</sup> L'ultima sezione novecentesca, anche sulla scia di quanto razionalizzato in *Poeti dialettali del Novecento*, a cura di F. BREVINI, cit. (e sul versante teorico in F. BREVINI, *Le parole perdute: dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990), è esapartita (con ulteriori suddivisioni interne). Lo schema strutturale di *Dialetti e poesia nel Novecento* è infatti il seguente: I. *La Napoli «fin de siècle»*; II. *Classicismo e municipalità* (II.I. *Il dialetto come «otium»*, II.II. *Per un pubblico regionale*), III. *I narratori*; IV. *Giocosi, satirici, «engagés»* (IV.I. *Giocosi e satirici*, IV.II. *«Engagés»*); V. *Lirica e dialetto* (V.I. *La lezione del Novecento e la scoperta delle lingue periferiche*; V.II *La dialettalità postuma*); VI. *Gli sperimentalisti*.

<sup>60</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. XV.

<sup>61</sup> Cfr. quanto scritto dallo stesso Brevini nell'*Avvertenza*: «Ai testi originali è fatta di norma seguire la traduzione in italiano. In alcuni casi mi sono servito di note esplicative. Inoltre, data la loro prossimità

dei poeti, infatti (o scrittori, dato che Brevini apre anche al teatro),<sup>62</sup> non compaiono qui che gli estremi anagrafici, presenti in corpo maggiore nella parte superiore della pagina: i rilievi critici si trovano d'altronde nelle varie sezioni di *Storia* che precedono i testi,<sup>63</sup> mentre i contenuti di carattere più informativo sono destinati alle *Schede bibliografiche* poste in coda al volume.

Come lo stesso Brevini scrive, dunque, «la classica impostazione per medaglioni dedicati ai singoli autori ha lasciato il posto a un'architettura più movimentata»;<sup>64</sup> ciò nonostante, pare che la deviazione dalla norma strutturale antologica, per una poesia che della deviazione dalla norma ha d'altronde fatto la propria *ratio*, non intacchi l'annunciato proposito di comporre un «Parnaso degli esclusi di Parnaso»,<sup>65</sup> e che il testo consegnato ai suoi lettori, accanto ad un «repertorio che non ha confronti per ricchezza ed estensione»,<sup>66</sup> anche uno strumento critico fondamentale rispetto al quale, in tema

---

all'italiano, ho fatto ricorso alle note per alcune poesie in veneziano e in romanesco. [...] Un sobrio sistema di annotazioni si propone di chiarire i riferimenti a fatti ed episodi che ricorrono nei testi tanto spesso tratti dalla cronaca locale. Ma in genere ho evitato di appesantire la pagina con note di taglio erudito, in modo che l'attenzione potesse concentrarsi interamente sul testo» (ivi, pp. XIX-XX). Ancora per quanto riguarda i testi, si noti come Brevini sposi la linea del non intervento sulle lezioni che fu di Tosti prima e Pasolini poi (seppur qui con motivazioni differenti, d'ordine pratico): «Alcune zone della letteratura dialettale sono state sistematicamente esplorate, molte altre attendono urgenti lavori di scavo. Questa situazione è puntualmente riflessa a livello testuale. Tutte le volte che esistevano mi sono avvalso delle edizioni critiche, in altri casi ho dovuto accontentarmi di quello che passava il convento, pur rendendomi conto che si trattava documenti provvisori e discutibili. D'altronde non potevo certo sostituirmi al filologo e all'editore di testi, altrimenti questo libro non sarebbe mai uscito. In attesa di edizioni critiche che non arrivano mai quante volte si è bloccata la circolazione di testi pure importanti?» (ivi, p. XIX).

<sup>62</sup> «Occorre anche chiarire cosa si intenda qui per *poesia* dialettale: ogni tipo di testo scritto in versi. Questo mi ha consentito di non limitarmi alla lirica, che non è che una parte della produzione in dialetto, e di includere ad esempio il teatro dialettale in versi. Fra l'altro la letteratura in dialetto nasce strettamente intrecciata al teatro. Direi anzi che è naturalmente *teatrale*, valorizzando le componenti mimico-sceniche. [...] Peraltro, limitando l'accesso alla lirica, mi sarei trovato a rinunciare a due fra i massimi dialettali: Ruzzante Goldoni» (ivi, pp. XVIII-XIX)

<sup>63</sup> Inoltre non tutti gli autori di cui Brevini discorre nelle sezioni *Storia* sono poi concretamente antologizzati in quelle *Testi* (ma soltanto quelli citati nell'occhiello preposto a ogni sezione).

<sup>64</sup> Ivi, p. XX.

<sup>65</sup> Ivi, p. XV.

<sup>66</sup> Ivi, p. XXI. Si elencano di seguito gli autori presenti nell'opera, mantenendo la rispettiva corrispondenza con le sezioni. Primo volume: I. *Preistoria del dialetto in poesia*: Dante Alighieri, *Canzone di Castra*, *Pelle chiabelle di dio, no ci arvai*, Nicolò de' Rossi, Francesco di Vannozzo; II. *La satira dialettale nella Firenze del Quattrocento e la tradizione rusticale*: *La Nencia da Barberino*, Burchiello (Domenico di Giovanni), Luigi Pulci, Francesco Berni, Michelangelo Buonarroti il Giovane; III. *La produzione villanesca e facchinesca*: *Strambotti a la bergamasca*, Galeazzo dagli Orzi, Lancino Curti, Andrea Marone, Pier Antonio Bresciano, Giovanni Bressano, Giorgio Sommariva, Bartolomeo Cavassico, *Sonetti ferraresi*, Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, Pietro Jacopo de Jennaro, Jacopo Sannazaro, Vincenzo Braca; IV. *La letteratura pavana dai «mariazzi» a Ruzzante*: *Alfabeto dei villani*, *El mariazzo da Pava*, Ruzzante (Angelo

Beolco); v. *Folengo e i prefolenghiani*: Tifi Odasi, Teofilo Folengo; vi. *Dialetto e misoneismo*: Giovan Giorgio Alione, Paolo Foglietta, Velardiniello; vii. *Petrarchismo e antipetrarchismo in dialetto*: Andrea Calmo, Giambattista Maganza (el Magagnò), Maffio Venier, Antonio Veneziano; viii. *Le tre corone napoletane*: Giulio Cesare Cortese, Felippo Sgruttendio de Scafato, Giambattista Basile; ix. *L'eroicomico dialettale e la nascita della letteratura romanesca*: Giovanni Camillo Peresio, Giuseppe Berneri, Benedetto Micheli, Loreto Mattei; x. *Un caso di gongorismo dialettale*: Gian Giacomo Cavalli; xi. *Il maledettismo settecentesco*: Giuliano Rossi, Fabio Varese, Paolo Maura, Duonnu Pantu; xii. *I poeti veneziani del Seicento*: Giovan Francesco Busenello, Marco Boschini; xiii. *Due poeti friulani*: Ermes di Colloredo, Eusebio Stella; xiv. *La letteratura popolarasca*: Giulio Cesare Croce, Paolo Briti, Alfonso Maria de' Liguori; xv. *Le traduzioni dialettali dei classici: il caso del Tasso*: Carlo Assonica, Gabriele Fasano, Tomaso Mondini (Simon Tomadoni), Domenico Balestrieri; xvi. *Quattro poeti piemontesi*: Giovan Battista Tana, Ignazio Isler, Edoardo Calvo, Vittorio Alfieri. Secondo volume: xvii. *L'Arcadia in dialetto*: Giovanni Meli, Anton Maria Lamberti, Francesco Gritti, Pietro Pisurzi, Gian Pietro Cubeddu (Padre Luca), Gavino Pes (Don Baignu); xviii. *Tra ritualità letteraria e patriottismo municipale*: Stefano De Franchi; xix. *I poeti libertini del Settecento*: Giorgio Baffo, Domenico Tempio; xx. *La ripresa della letteratura lombarda*: Carlo Maria Maggi, Francesco De Lemene; xxi. *Un imitatore bolognese del Maggi*: Lotto Lotti; xxii. *La letteratura napoletana tra Sei e Settecento*: Gennarantonio Federico, *La violeieda*, Nicola Corvo, Andrea Perrucci, Francesco Oliva, Nicolò Capasso, Giovanni D'Antonio, Nicolò Lombardo, Nunzianta Pagano; xxiii. *I poeti Trasformati*: Domenico Balestrieri, Carl'Antonio Tanzi, Giuseppe Parini; xxiv. *Il «Teatro» e il «Mondo»*: Carlo Goldoni; xxv. *Alla «scoeur de lengua del Verze»*: Carlo Porta; xxvi. *Tra Neoclassicismo e Romanticismo provinciale*: Giuseppe Bossi, Pietro Buratti, Pietro Zorutti, Efsio Pintor Sirigu, Diego Mele, Melchiorre Murenu, Paolo Mossa; xxvii. *«Un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma»*: Giuseppe Gioachino Belli; xxviii. *Rivoluzioni, Risorgimento e dialetto*: Edoardo Calvo, Gianlorenzo Cardone, Francesco Ignazio Mannu, Carlo Porta, *La Prineide*, Pietro Buratti, Luigi Michele Pedevilla, Angelo Brofferio, Cesare Balbo, Giovanni Rajberti, Cesare Pascarella, Giggi Zanazzo, Renato Fucini, Ferdinando Russo, Olindo Guerrini, Antonio Martino, Bruno Pelaggi (Mastru Brunu), Davide Lopez, Luigi Anelli, Vespasiano Bignami; xxix. *Orgogli municipali e mondi minori: la poesia dialettale della nuova Italia*: Renato Fucini, Olindo Guerrini, Alfredo Testoni, Pompeo Calvia, Peppino Mereu, Giggi Zanazzo, Cesare Pascarella, Giovanni Rajberti, Emilio De Marchi; xxx. *L'Ottocento meridionale*: Vincenzo Ammirà, Giovanni Conia, Vincenzo Padula, Bruno Pelaggi (Mastru Brunu), Francesco Saverio Abbrescia, Francesco Antonio D'Amelio, Giuseppe De Dominicis (Capitano Black), Luigi Anelli, Gaetano Murolo, Ferdinando Russo, Nino Martoglio, Alesso Di Giovanni. Terzo volume: xxxi. *Dialetti e poesia nel Novecento*, articolata in: i. *La Napoli «fin de siècle»*: Salvatore Di Giacomo, Giovanni Capurro, Rocco Galdieri, Ernesto Murolo, Libero Bovio, Raffaele Viviani; ii. *Classicismo e municipalità* (ii.i. *Il dialetto come «otium»*: Aldo Spallicci, Eugenio Cirese, Cesare De Titta, Francesco Guglielmino, Vittorio Clemente, Vann'Antò, Eugenio Ferdinando Palmieri, Renzo Pezzani, Giacomo Noventa, ii.ii. *Per un pubblico regionale*: Berto Barbarani, Michele Pane, Antioco Casula, Sergio Corazzini, Gino Piva, Antonio Nitti, Angelo Canossi, Nino Costa, Giovanni Barrella, Giovanni Bianconi, Luigi Olivero, Vittorio Butera, Alina Borioli, Sergio Maspoli); iii. *I narratori*: Delio Tessa, Emilio Guicciardi, Carolus Luigi Cergoly, Franco Loi, Raffaello Baldini, Roberto Giannoni; iv. *Giocosi, satirici, «engagé»* (iv.i. *Giocosi e satirici*: Gabriele D'Annunzio, Trilussa (Carlo Alberto Salustri), Guido Gozzano, Totò (Antonio de Curtis), Cesare Zavattini, Eduardo De Filippo; iv.ii. *«Engagé»*: Ignazio Buttitta, Santo Cali, Leonardo Zanier); v. *Lirica e dialetto* (v.i. *La lezione del Novecento e la scoperta delle lingue periferiche*: Biagio Marin, Virgilio Giotti, Giuseppe Pacotto (Pinin Pacòt), Edoardo Firpo, Nettore Neri, Eugénie Martinet, Pier Paolo Pasolini, Mario Dell'Arco, Tonino Guerra, Riccardo Castellani, Franco De Gironcoli, Cesare Vivaldi, Novella Cantarutti, Salvatore Ruju (Agniru Canu), Ugo Canonica, Albino Pierro, Sandro Zanotto, Ligio Zanini, Claudio Grisancich, Umberto Valentini, Plinio Guidoni, Alessandro Dommarco, Pietro Gatti; v.ii. *La dialettalità postuma*: Franco Scataglini, Benvenuto Lobina, Tolmino Baldassari, Nino Pedretti, Walter

di letteratura dialettale, sarà sempre consigliata una consultazione per una più chiara sinottica del quadro sovralocale.

Dall'analisi di alcune delle più rilevanti antologie del Novecento (in lingua oppure in dialetto), quantomeno di quelle caratterizzate dalla volontà di proporre un canone in sincronia o in diacronia,<sup>67</sup> emerge in conclusione principalmente un dato. Il ventesimo è il secolo nel quale, sul piano letterario, lo strumento antologico diviene un necessario dispositivo d'ordine. Panorami frastagliati, mappe sfocate, contesti opachi si ripropongono con frequenza incalzante nel corso del secolo, probabilmente come naturale riflesso da un lato dell'incremento delle voci poetiche dovuto alla crescente italianizzazione, e dall'altro dell'incapacità di ognuna di queste di emergere nel rumore generale. Che il Novecento abbia cambiato la storia del mondo è d'altronde noto, che lo abbia fatto con quello della letteratura, altrettanto.<sup>68</sup> Alla luce di quanto si è scritto, tuttavia, si può provare a riflettere su come il secolo breve abbia innescato una sorta di evoluzione funzionale anche nel mezzo antologico, che da «museo» – come è stato innumerevoli volte definito –, ovvero da luogo (in questo caso da intendere codicologicamente o bibliologicamente) destinato principalmente a *conservare*, diviene, verrebbe da dire, quasi una scatola nera, l'unico strumento cioè capace di *tenere traccia* di un traffico di esperienze altrimenti impercettibile.

Dove questo sembra non accadere, o almeno dove accade meno – e in tal senso acquistano forse un senso le operazioni retrospettivizzanti di cui si è scritto – è nelle

---

Galli, Amedeo Giacomini, Elsa Buiese, Elio Bartolini, Gianni Fucci, Franziscu Masala, Giancarlo Consonni, Bianca Dorato, Eugenio Tomiolo, Paolo Bertolani, Fernando Bandini, Giorgio Orelli, Piero Marelli, Elio Scamara, Achille Serrao, Marco Gal, Pietro Mura, Antoninu Mura Ena); VI. *Gli sperimentalisti*: Ernesto Calzavara, Carlo Regis, Antonio Bodrero (Barba Tòni Bodrie), Andrea Zanzotto, Mauro Marè.

<sup>67</sup> Il che, chiaramente, esclude dall'analisi ogni altra tipologia, come le antologie *programmatiche* (o *militali*) o le *settoriali*, che proseguono la tradizione del *genere* anche nel Novecento: non necessariamente una forzatura, infatti, appare l'accostamento dell'*Anthologia latina* (§ 3.2.), nel suo proporre un gruppo di poeti sulla scena letteraria, ad un'antologia come *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, saggio introduttivo e note a cura di A. GIULIANI, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961 (che conteneva i poeti che avrebbero poi costituito la neoavanguardia del Gruppo 63. Sul tema: *Gruppo 63. La nuova letteratura. Palermo 1963*, a cura di N. BALESTRINI-A. GIULIANI, Milano, Feltrinelli, 1964). Cambiano – ovviamente – il contesto letterario e l'atteggiamento verso il canone: i poeti dell'Africa vandalica intendevano collocarsi in fondo a una tradizione riconosciuta come valida, ponendosi come degni continuatori di questa anche sul piano macrotestuale, i poeti *novissimi* miravano a destituire una tradizione letteraria ritenuta obsoleta e si dichiaravano in quanto soluzione a una stasi estetica (oltre che socio-culturale). Ma, di fondo, in entrambi i casi l'antologia diviene dichiarazione culturale e manifestazione del sé letterario. Invece, per quanto riguarda le antologie settoriali, basti citare nuovamente, a dimostrare una continuità della forma in diacronia, la raccolta di sonetti di Foscolo (§ 3.7.1) e l'*Antologia del sonetto vernacolo contemporaneo*, cit., del 1949.

<sup>68</sup> Si può, tra gli ultimi lavori, vedere in merito la raccolta di saggi di A. SACCONI, «*Secolo che ci squarci... secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno editrice, 2019.



operazioni antologiche dialettali che mirano a sistematizzare una produzione in diacronia: il quarto d'ora di ritardo continiano, infatti, sembra investire anche il mezzo, riservandogli ancora la possibilità di emergere in quanto fattore storicizzante.

Il dato è tanto più evidente nelle antologie della letteratura di un singolo dialetto, bramoso della periodizzazione che sul piano nazionale rimontava al secolo precedente. Nel prossimo capitolo si analizzerà la situazione dell'area napoletana.

## 4. Letteratura napoletana “mediata”

### 4.1. Uno sguardo d’insieme

Procedendo per progressiva specificità, ricostruite storia, fortuna e morfologia delle antologie dialettali nazionali, pare ora possibile e opportuno focalizzare il principale oggetto d’interesse di questo studio: le antologie dialettali d’area napoletana.

Come è possibile prevedere, l’interesse editoriale per i testi dialettali risponde spesso ad intenti divulgativi ed è principalmente di portata locale: la quantità di edizioni critiche di opere in dialetto, per esempio, è drasticamente minore di quella di testi in lingua italiana. Inoltre, quando ciò accade, si tratta sovente di autori oramai recepiti come parte costituente del canone nazionale, come Porta, Belli, De Filippo.<sup>1</sup> Si tratta, insomma, di operazioni editoriali da inquadrare nell’orizzonte letterario peninsulare, volte a sostanziare l’idea promossa da Gianfranco Contini nel definire «l’eterna funzione Gadda»:

L’italiana è sostanzialmente l’unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio. Svincolata dalla soggezione accademica fiorentina [...], ma anche esente dalla deferenza a qualsiasi giacobinismo linguistico, la storiografia degli ultimi decenni è venuta acquistando in parità di livello al canone dei valori senza restrizione italiani Porta, Belli, e via via retrocedendo Maggi, Basile, Ruzzante (per lasciar stare il caso pacifico ma speciale di Goldoni), contornati da robusti arcipelaghi di minori. [...] Finalmente siamo giunti al muro e non possiamo più arretrare: il bilinguismo di poesia illustre e poesia dialettale è assolutamente originario, costitutivo della letteratura italiana.<sup>2</sup>

Pur nella condivisione delle acquisizioni continiane, è tuttavia inevitabile notare la discrepanza esistente, sulla questione dialettale, tra piano teorico e linee editoriali. Per restare all’area napoletana, ad esempio, desta notevole stupore l’assenza di un’edizione critica dell’intera produzione di Salvatore Di Giacomo, lirico autentico oltre che primo poeta dialettale a comparire in un’operazione antologica di respiro

---

<sup>1</sup> G.G. BELLÌ, *I sonetti*, 4 voll., a cura di P. GIBELLINI-L. FELICI-E. RIPARI, Torino, Einaudi, 2018; E. DE FILIPPO, *Teatro*, 3 voll., a cura di N. DE BLASI-P. QUARENGHI, Milano, Mondadori, 2000-2007; C. PORTA, *Le poesie*, 3 voll., a cura di D. ISELLA, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956.

<sup>2</sup> G. CONTINI, *Introduzione a ‘La cognizione del dolore’ [1963]*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 611-13.

europeo,<sup>3</sup> e altrettanto perplessi lascia l'attuale stasi editoriale delle opere di Ferdinando Russo, autore, questo, colpevolmente relegato invece ai margini del canone nazionale, probabilmente in virtù della «accusa di grossolanità e sciattezza artistica» riservatagli dal Croce, simbolo di una mal celata disistima.<sup>4</sup> E sebbene negli ultimi anni siano state pubblicate le edizioni critiche di alcune loro opere,<sup>5</sup> la circostanza permette di osservare come anche nel caso di autori di una certa rilevanza, non appartenenti cioè ai «robusti arcipelaghi di minori», non sempre lo stato filologico degli studi tenga il passo delle acquisizioni di tipo teorico.

La situazione per i minori è chiaramente amplificata.

Un tentativo di colmare questa lacuna, prematuramente naufragato, è stata la collana *Testi dialettali napoletani*, pubblicata sotto la direzione di Enrico Malato per diversi tipi.<sup>6</sup> Le motivazioni e gli intenti alla base di tale operazione sono ben esposti nella quarta di copertina, identica per ciascun volume:

Una collana di testi dialettali napoletani, articolata in modo da offrire una documentazione assai ampia e organica di quella letteratura regionale, risponde senza dubbio alle esigenze della moderna e più avanzata storiografia letteraria italiana. La rilevanza delle componenti regionali nella ricostruzione del quadro storico della letteratura nazionale è un dato

---

<sup>3</sup> *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di E. CROCE, Torino, Einaudi, 1960 (cfr. L. GASPAROTTO, *La poesia in dialetto nelle antologie italiane (1920-2005). Primi appunti*, in «Enthymema», XVII 2017, pp. 36-59, a p. 39).

<sup>4</sup> La citazione è da G. SCALESSA, s.v. *Russo, Ferdinando*, in DBI, 89 2017 (su Russo cfr. § 5.1.15.).

<sup>5</sup> F. RUSSO, *‘E scugnizzi: diciassette sonetti*, a cura di N. DE BLASI, Napoli, Dante & Descartes, 2009; S. DI GIACOMO, *Canzone*, a cura di T. IERMANO, Atripalda, Mephite, 2009; ID., *‘O funneco verde*, a cura di N. DE BLASI, Napoli, Dante & Descartes, 2009; ID., *Suniette antiche: voce luntane*, a cura di T. IERMANO, Atripalda, Mephite, 2010.

<sup>6</sup> Frutto di tale operazione furono: *Farse cavaiole*, a cura di A. MANGO, Roma, Bulzoni, 1973; G.B. BASILE, *Le muse napolitane*, a cura di O.S. CASALE, Roma, Benincasa, 1989; P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, Roma, Benincasa, 1986; A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, a cura di L. FACECCHIA, Roma, Benincasa, 1983; N. CORVO, *Storia de li remmure de Napole*, a cura di A. MARZO, Roma, Benincasa, 1997; D. BASILE, *Il Pastor Fido in lingua napolitana*, a cura di G.P. CLIVIO, Roma, Benincasa, 1997; G. FASANO, *Lo Tasso napoletano*, 2 voll., a cura di A. FRATTA, Roma, Benincasa, 1983; N. STIGLIOLA, *L'Eneide in ottava rima napolitana*, 3 voll., a cura di E.A. GIORDANO, Roma, Benincasa, 1992; N. PAGANO-N. CAPASSO, *Omero napoletano*, a cura di E. MALATO-E.A. GIORDANO, Roma, Benincasa, 1989; F. OLIVA, *Opere napoletane*, a cura di C. PERRONE, Roma, Bulzoni, 1977; N. LOMBARDO, *La cinceide, o puro La reggia de li cince conzarvata*, a cura di A. e G. SCOGNAMIGLIO, Roma, Bulzoni, 1974; M. ROCCO, *Virgilio napoletano*, Roma, Benincasa, 1994; *La Violeieda spartuta ntra buffe e vernacchie*, a cura di C. PERRONE, Roma, Benincasa, 1983; G. D'ANTONIO, *Le opere napoletane*, a cura di A. BORRELLI, Roma, Benincasa, 1989; *Canti carnascialeschi napoletani*, a cura di O. CASALE, Roma, Bulzoni, 1977; *Poeti e prosatori del Settecento*, 2 voll., a cura di R. TROIANO, Roma, Benincasa, 1994; *L'opera buffa*, 3 voll., a cura di M. COLOTTI, Roma, Benincasa, 1999-2002. Tra i volumi non realizzati ma originariamente previsti dal piano dell'opera figurano un'edizione dei testi di Giovambattista Valentino a cura di Laura Facecchia, e una delle poesie napoletane di Niccolò Capasso a cura di Valerio Petrarca.

oggi largamente riconosciuto, solo compromesso dalla difficoltà di reperimento e di utilizzazione – in mancanza di strumenti interpretativi adeguati – dei testi: i quali generalmente, se si prescindono da pochi nomi di eccezionale rilievo, sono fuori dalla comune circolazione culturale, anche localmente, e finiscono di fatto col diventare un punto di riferimento astratto e convenzionale del nuovo discorso critico che si intende avviare. La collana si propone dunque innanzi tutto di dare un primo contributo alla conoscenza di quei testi. L'arco temporale va dal Cinquecento alle soglie del Novecento. [...] Di ogni opera si dà il testo integrale – degli autori maggiori l'opera completa – in edizione critica, accompagnato da un'ampia introduzione storica, da note biografiche e bibliografiche, da una traduzione letterale a piè di pagina e da un commento essenziale ma puntuale, che di ogni testo illustri le peculiarità linguistiche, i riferimenti storici, ecc.

Un problema ben evidenziato da Malato era dunque la «difficoltà di reperimento dei testi», dispersi nel *mare magnum* della produzione poetica in lingua e rinvenibili con difficoltà sul versante pratico. Un appello lanciato in precedenza, seppur con le debite differenze, anche in una nota all'interno del *Catalogo de' libri che si ritrovano vendibili nelle librerie di Giuseppe Maria Porcelli*:

Le Poesie scritte in lingua Napoletana sono state mai sempre con avidità richieste da ogni ordine di persone; e sebbene fatte se ne siano molte edizioni, nondimeno, o perché le copie che se ne stamparono non corrisposero alle richieste istesse, o perché il tempo le ha rendute assai rare, certa cosa è che con gran difficoltà se ne rinviene qualcheduna, la quale deesi pagare a carissimo prezzo. Mosso io da tal considerazione, e dall'amor della Patria, mi son determinato a farne una Collezione, stampando tutte tali Poesie, o almeno la maggior parte, e le migliori, in più bella forma [...]. E per far cosa più grata al Pubblico, ed acciocché la suddetta Collezione si possa leggere anche da' Signori Forestieri, si è risoluto di stamparsi un compitissimo Vocabolario Napoletano-Toscano, il quale conterrà, per ordine di alfabeto, tutte le frasi, motti, facezie, e quanto mai puossi desiderare per l'intelligenza del nostro idioma: col quale darò fine alla mentovata Collezione.<sup>7</sup>

Nota tanto più significativa se si ricorda che proprio a Porcelli si deve, come si evince dal passo appena citato, la *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana* stampata tra il 1783 e il 1789, un repertorio settecentesco di buona parte della letteratura in dialetto napoletano sino a quel momento prodotta, avvicicabile concettualmente nella *ratio* al *Rerum italicarum scriptores* di Muratori.<sup>8</sup>

Dai due passi riproposti, in ogni caso, distanti tra loro circa due secoli, emerge lo stesso punto focale: stante l'assenza di edizioni attendibili o di riferimento per gli autori dialettali,<sup>9</sup> e considerata anche un'oggettiva difficoltà di reperimento dei testi

---

<sup>7</sup> *Catalogo de' libri che si ritrovano vendibili nelle librerie di Giuseppe Maria Porcelli con li loro ristretti prezzi a moneta di Napoli*, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1785 p. 7.

<sup>8</sup> *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, 27 voll., Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1783-1789.

<sup>9</sup> La stessa che lamentava in fondo anche Brevini (§ 3.8.2., n. 61).

originali – quantomeno nella maggior parte dei casi – l'antologia diviene un mezzo conoscitivo privilegiato, un viatico per la materia poetica non facilmente accessibile, uno strumento pratico di mediazione con la tradizione.<sup>10</sup> Studiare la selezione dei *corpora* e la loro disposizione, dunque, può permettere di approfondire le dinamiche di circolazione e riproposizione dei testi e la conseguente fondazione di un canone della letteratura dialettale napoletana. A questo proposito, prima di approfondire le strutture e i contenuti delle singole antologie dialettali napoletane novecentesche è necessario fare un passo indietro e soffermarsi a valutare l'importanza della *Collezione* del Porcelli ed il suo impatto sulla ricezione della letteratura napoletana.

---

<sup>10</sup> Il tutto, chiaramente, con gradazioni mutevoli di scientificità del prodotto.

## 4.2. La Collezione Porcelli

In un recentissimo saggio dal titolo *Dalla formazione settecentesca del canone letterario napoletano alle distorsioni ideologiche e geografiche*, De Blasi ha collegato in modo chiaro e evidente la costituzione di un canone della letteratura dialettale napoletana alla pubblicazione della *Collezione*.<sup>1</sup> La sua analisi evidenzia come al registro vernacolare, sin da subito, siano associati i tratti dell'«inclinazione popolareggiante» e della «connotazione comica», e agevola l'emersione di un paradosso, per così dire, connaturato alla produzione dialettale: solamente attraverso l'artificiosità, cioè, i testi dialettali possono pervenire alla dignità letteraria.

La sua tesi muove dalla lettura della prefazione di Porcelli al primo volume della *Collezione: La tiorba a taccone* di Felippo Sgruttendio de Scafato.<sup>2</sup> Il passaggio preso in considerazione è il seguente:

[...] si ha da presupporre necessariamente, che esse non sono Poesie di tutta la Nazione: ma i nostri eccellenti Poeti si han da considerare quai maravigliosi imitatori del carattere, e de' costumi popolareschi. Videro quei valentuomimi, che l'efficacia della nostra lingua si palesa meglio in bocca alla plebe, che non l'ha abbandonata mai, e ne ha fatto uso perpetuamente per esprimere i bisogni della sua vita, i suoi piaceri, i suoi capricci, e le sue stravaganze; e perciò trasformandosi quasi in persone idiote e vulgari ne hanno adoperato il linguaggio con un successo stupendo.<sup>3</sup>

Se gli «eccellenti poeti» sono infatti i «maravigliosi imitatori», i quali, per poter ben restituire l'efficacia della varietà linguistica che «si palesa meglio in bocca alla plebe» sono indotti a *trasformarsi* in «persone idiote», De Blasi può allora agevolmente intravedere una distanza diastratica tra letterati e dialetto *popolaresco*. L'avvicinamento mimetico alla realtà si palesa artificio letterario, ed è possibile trarne un'ulteriore conclusione:

I letterati che scrivono in dialetto non adottano una lingua adeguata alla loro origine e alla loro condizione, ma assumono i modi faceti e, se necessario, scurrili del popolo. Il distacco diastratico da un lato e la distanza tra autore e oggetto, tra il letterato e l'argomento della letteratura di fatto escludono una profonda adesione identitaria dell'autore alla lingua

---

<sup>1</sup> N. DE BLASI, *Dalla formazione settecentesca del canone letterario napoletano alle distorsioni ideologiche e geografiche*, i.c.s. Ringrazio l'autore che mi ha permesso di leggere il saggio in anticipo.

<sup>2</sup> La cui problematica identificazione è stata oggetto di dibattito critico. Ad oggi sembra prevalere la tesi avanzata da Russo, e successivamente, tra gli altri, Malato, i quali lo hanno ritenuto pseudonimo di Cortese, ma va probabilmente riconosciuta un momento d'intermediazione di Giuseppe Storace D'Afflitto (sulla questione cfr. § 5.1.4.).

<sup>3</sup> *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, cit., I 1783, p. VIII.

usata (lo conferma in un certo senso il ricorso allo sdoppiamento mediante pseudonimo). Questa impostazione sembra perciò escludere ogni possibilità di un'affermazione linguistica identitaria da parte degli autori, ai quali in questa prospettiva non è per nulla attribuibile la volontà eventuale di riscattare la propria lingua da una condizione di sofferenza o di esclusione: per questa motivazione di fondo l'uso scritto del dialetto a Napoli (come altrove) ha trovato il suo ambito congeniale nella letteratura (compresi teatro e canzoni, ovviamente) e dagli intellettuali napoletani, a parte rarissime e isolate eccezioni, non è stato mai trattato in altri ambiti (dalle leggi alla saggistica) come alternativa in concorrenza con l'italiano.<sup>4</sup>

L'adesione alla lingua napoletana, insomma, è guizzo letterario e non identitario. La possibilità di fare una poesia fondata sulle *parole chiantute* non implica valutazioni extra-stilistiche e men che meno velleità di riscatto sociale.

Una volta circoscritto il nucleo ideologico che informa la *Collezione* – di nuovo: dialetto come matrice di «connotazione comica» ed «inclinazione popolareggiante» –, De Blasi approfondisce poi i rapporti interni tra alcuni degli autori del canone: Basile, Cortese e Sarnelli. In questo frangente, però, interessa principalmente focalizzare la struttura della collezione, la sua composizione, gli autori in essa contenuti e la fortuna editoriale che questi hanno riscontrato successivamente. Per questa ragione è necessario scomporre analiticamente l'intera operazione. Si daranno nella seguente tabella notizie circa la composizione dei singoli volumi, la data di pubblicazione ed altre eventuali accessorie informazioni:

Tomo	Data	Titolo	Contenuto
I.	1783	<i>La Tiorba a Taccone</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Prefazione dell'editore</i> (pp. v-xii);</li> <li>• <i>La Tiorba a Taccone de Felippo Sgruttendio de Scafato</i> (pp. 1-263).</li> </ul>
II.	1783	<i>Opere del Cortese. Tomo I</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Prefazione dell'editore</i> (pp. nn.);</li> <li>• <i>Micco Passaro 'nnammorato</i> (pp. 1-97);</li> <li>• <i>Lo Cerriglio 'ncantato. Poema eroico</i> (pp. 99-70);</li> <li>• <i>Viaggio di Parnaso</i> (pp. 171-252).</li> </ul>
III.	1783	<i>Opere del Cortese. Tomo II</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La Vajasseide</i> (pp. v-239; risp. pp. v-xii: <i>A lo re de li viente</i>; pp. XIII-XIV: <i>L'autore a li leggetture</i>; p. xv: <i>A le sdamme sciorentine</i>; <i>De lo Smorfia</i>, <i>Accademmecco Pacchiano</i>; p. xvi: <i>De lo mmedesimo</i>; <i>De lo Sguessa</i>, <i>Accademmecco smatricolato</i>; <i>De lo Catammario</i>, <i>Accademmecco Chiafeo</i>; pp. xvii-xxiii: <i>Suonno de lo Tardacino Accademmecco</i></li> </ul>

<sup>4</sup> DE BLASI, *Dalla formazione settecentesca del canone*, cit.

			<p><i>Resoluto</i>; pp. 1-239: <i>La Vajasseide. Poema eroico di Giulio Cesare Cortese arricchito di Annotazioni, e di Dichiarazioni a ciascun Canto con una Difesa, nella quale si sostiene, che sia Poema perfetto, e di maraviglioso esempio conforme gl'insegnamenti d'Aristotile contro la censura degli Accademici Scatenati per Bartolomeo Zito detto il Tardacino</i>)</p>
IV.	1783	<i>Opere del Cortese. Tomo III</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La Rosa. Chelleta posellebesca, che no toscanese decerria Favola Boscareccia, o Pastorale, e se fegne 'ncoppa Posilleco</i> (pp. 1-129)</li> <li>• <i>Li travagliuse ammure de Ciullo e Perna</i> (pp. 131-206)</li> <li>• <i>Lettere</i> (pp. 206-70)</li> </ul>
V.	1783	<i>La Ciucceide</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La Ciucceide, o puro La reggia de li ciucce conzarvata. Poemma arrojeco di Nicolò Lombardi, caporuota nella Regia Udienza di Trani</i> (pp. 5-224; risp. pp. 5-10: <i>A cchi ha gollo de lejere sta chelleta</i>; pp. 11-224: <i>La Ciucceide</i>)</li> </ul>
VI.	1783	<i>La Fuorfece. Tomo I</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>A lo lustrissemo signore D. Giuseppe Maria de Lecce, patrizio de la cetà de Lucera</i> (pp. 5-7)</li> <li>• <i>A lo pacenziuso leggetore</i> (pp. 8-9)</li> <li>• <i>Ad auctorem libri in hominum vitia inscriptio forfex Philippi Martini J.C.</i> (p. 10)</li> <li>• <i>Del dottor D. Pasquale Jacobelli in lode del Poeta</i> (p. 11)</li> <li>• <i>De lo reverendo D. Marco Valentino frate carnale de lo Poeta e Resposta de l'autore a lo Frate Carnale Reverenno don Marco Valentino</i> (pp. 12-13)</li> <li>• <i>De lo sio Michele Valentino nepote de l'Autore. Sonetto</i> (p. 14)</li> <li>• <i>Le mmuse chiagneno attuorno a lo Sebburco de lo Poeta Jaso Valentino</i> (pp. 15-16)</li> <li>• <i>Lo spione</i> (pp. 17-18)</li> <li>• <i>Nasceta, Vita, e Desgrazie de Biaso Valentino</i> (pp. 19-60)</li> <li>• <i>Proemmio</i> (pp. 61-64)</li> <li>• <i>La Fuorfece, o vero L'ommo Pratteco. Taglio primmo</i> (pp. 65-240)</li> <li>• <i>Resposta de la lettera</i> (pp. 241-243)</li> </ul>



			<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lo pïerno de la fuorfece de Biaso Valentino</i> (pp. 244-262)</li> </ul>
VII.	1783	<i>La Fuorfece. Tomo II</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La Fuorfece, overo Li diece quate copierte ne la Gallaria d'Apollo scopierte da Biaso Valentino. Poemma n'ottava rimma a lengua napolitana</i> (pp. 5-249)</li> </ul>
VIII.	1784	<i>L'Eneide di Virgilio Marone. Tomo I</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lejeture de sto core</i> (pp. v-vii)</li> <li>• <i>L'eneide di Virgilio Marone trasportato n'ottava rima napoletana da Giancola Sitillo. Edizione correttissima</i> (pp. 1-271)</li> </ul>
IX.	1784	<i>L'Eneide di Virgilio Marone. Tomo II</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>L'eneide di Virgilio Marone trasportato n'ottava rima napoletana da Giancola Sitillo. Edizione correttissima</i> (pp. 5-309)</li> </ul>
X.	1784	<i>L'Eneide di Virgilio Marone. Tomo III</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>L'eneide di Virgilio Marone trasportato n'ottava rima napoletana da Giancola Sitillo. Edizione correttissima</i> (pp. 5-311)</li> </ul>
XI.	1784	<i>L'Eneide di Virgilio Marone. Tomo IV</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>L'eneide di Virgilio Marone trasportato n'ottava rima napoletana da Giancola Sitillo. Edizione correttissima</i> (pp. 5-345)</li> </ul>
XII.	1785	<i>Il Pastor Fido</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Il Pastor Fido in lingua napoletana di Domenico Basile</i> (pp. 5-252; risp. pp. 5-7: <i>Ammico lettore</i>; pp. 8-10: <i>A li quatto de lo muolo de Napole</i>; pp. 11-252: <i>Il Pastor fido in lingua napoletana</i>)</li> </ul>
XIII.	1786	<i>La Gerusalemme Liberata. Tomo I</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Gierusalemme Libberata de Torquato Tasso</i> (pp. 5-260; risp. pp. 5-7: <i>Ammico lettore</i>; pp. 9-11: <i>A ttutta la nobeltà napoletana</i>; pp. 12-14: <i>Sio lettore mio de lo core</i>; pp. 15-260: <i>Gierusalemme Libberata de Torquato Tasso</i>)</li> </ul>
XIV.	1786	<i>La Gerusalemme Liberata. Tomo II</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Gierusalemme Libberata de Torquato Tasso</i> (pp. 5-254)</li> </ul>
XV.	1787	<i>Poesie varie del Capasso</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>A lo regio consigliere D. Muzio de Majo, caporota de la G.C. de la Vecaria cremmenale</i> (pp. 3-4)</li> <li>• <i>De la guerra de Troja</i> (pp. 5-228)</li> <li>• <i>Poesie maccaroniche, e satiriche di Nicolò Capasso</i> (pp. 229-284; risp. pp. 232-242: <i>Striverii Cardalazzzi de curiositatibus Rome strangulapreticon</i>)</li> </ul>

			<p><i>ad sardonium chiricagliam</i>; pp. 243-59: <i>Ad abbatem Andream Belvederium, galanthominem &amp; amicum cordialem. De vera peranteria</i>; pp. 260-64: <i>De disgratiis Zimaei, Gnocchetticon ad quosdam particulares</i>; pp. 265-78: <i>Prologo</i>; p. 279: <i>A becienzo de Polito, Presedente de lo S.R.C. contra Nicola Amenta. Sonetto: Chi piglia la conserva de papagno</i>; p. 280: <i>Sonetto: Non può fa scena senza dà no sacco</i>; p. 281: <i>Sonetto: Grimaldo, tiene justa ssa valanza</i>; p. 282: <i>Sonetto: Primmo faceva ogn'anno no recatto</i>; p. 283: <i>Ncopp'a la pelucca de N. chiamato Morbo da l'Autore pe la capo, che avea meza scocciata, e gommosa. Sonetto: Morbo pe ccapo avea no pappamunno</i>; p. 284: <i>A la Sposa novella de no Notaro ammico sujo. Sonetto: Mo te veo tutta mbolle a nù a le ciglie</i>)</p>
XVI.	1787	<i>Agnano Zeffonnato e La sporchia de lo bene</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>L'Agnano Zeffonnato</i> (pp. XIII-141; risp. p. XIII: <i>A lo sio Andrea Perruccio pe l'Agnano Zeffonnato. Se tocca la casata soja e l'arma, che è no Cacciottiello janco. De lo sio Aniello Giannino</i>; p. XIV: <i>A lo stisso. Toccannose lo mmedesimo. De lo M.R.D. Addevico de Tommaso</i>; p. XV: <i>Puro accossì. De lo sio Bruno de Bruno</i>; p. XVI: <i>Perzè a l'Autore, e a la Casata soja. Pe l'Agnano Zeffonnato. De lo sio Ciccio Bauzano</i>; p. XVII: <i>Puro a isso, 'ncoppa a lo mmedesimo. De lo sio Dommineco Pignataro</i>; p. XVIII: <i>A lo mmedesimo. De lo muto Reverenno D. Filippo Gammardella. Prosopopea de la 'Nvidia</i>; pp. XIX-XXIV: <i>A li corejuse</i>; pp. 1-141: <i>L'Agnano Zeffonnato</i>)</li> <li>• <i>La malatia d'Apollo. Idillio d'Andreia Perruccio</i> (pp. 142-155)</li> <li>• <i>La sporchia de lo bbene, o sia L'aosanza, posta 'ncanzona da Santillo Nova</i> (pp. 157-218)</li> </ul>
XVII.	1787	<i>Le bbinte rotola de lo valanzone e la Batracomiomachia d'Omero</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Le bbinte rotola de lo Valanzone, azze Comiento ncopp'a le bbinte Norme de la Chiazza de lo Campejone de Nunziant Pagano</i> (pp. 5-222; risp. pp. 5-7: <i>A lo famuso e azzellente soppuorteco de la Statela</i>; pp. 9-13: <i>Donato Corbo al lettore</i>; pp. 14-17: <i>Sio lettore mio bello</i>; pp. 18-222: <i>Le bbinte rotola de lo Valanzone</i>)</li> </ul>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Batracomiomachia d'Omero, azzòè La vattaglia ntra le Rranonchie, e li Surece de Nunzjante Pagano</i> (pp. 223-xxx; risp. pp. 225-230: <i>A li quatto de lo muolo</i>; pp. 231-35: <i>A li letterummeche sapute. Abbuizio Arzura, sanetate e ffrisole</i>; pp. 237-57: <i>Batracomiomachia d'Omero</i>; p. 258: <i>Di F. Gberardo de Angelis. Minimo</i>; <i>Di Giulio Mattei</i>; p. 259: <i>Di Giuseppe Maria Fagone</i>; pp. 260-61: <i>Di Giacomo Martorelli, professore di lettere greche e Traduzione del medesimo</i>; pp. 262-63: <i>P. Ignatii a cruce, Eremitani Augustinensis Discalceati, ad auctorem</i>; p. 264: <i>Di Pier'Andrea Ganggi, carmelitano</i>; p. 265: <i>Di Silverio Gioseffo Cestari</i>; p. 266: <i>Di Francesco Siniglia</i>; p. 267: <i>Di Pio Vacca</i>; p. 268: <i>Di Giovanni Campagna</i>; pp. 269-74: <i>Di Giambattista Giannini</i>; p. 274: <i>De l'autore, 'a llaude de la Lengua Napoletana</i>)</li> </ul>
XVIII.	1787	<i>Mortella d'Orzalone e La Fenizia Tragedia</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Mortella d'Orzalone, poemma arrojeco de Nunzjante Pagano</i> (pp. 5-187; risp. pp. 5-9: <i>A lo giagante de palazzo</i>; pp. 11-16: <i>Sio lettore mio galante</i>; pp. 17-155: <i>Mortella d'Orzalone</i>; pp. 157-58: <i>Al signor D. Nunzjante Pagano. D. Gioseffo Cestari. Salute</i>; pp. 159-63: <i>Canzone a llaude de lo mellone d'acque di Sirverio Giuseppe Cestari nta li Cavaliere de lo Puorteco de la Statera Adriano Rata</i>; p. 164: <i>Di Pier'Andrea Gaucci</i>; p. 165: <i>Di Serufino Ciroffi</i>; p. 166: <i>Di Gioseffo Maria Fagone</i>; p. 167: <i>Di Francesco Maria Pisarani</i>; p. 168: <i>Di Vincenzo Piterà</i>; p. 169: <i>Di Giovanni Campagna</i>; pp. 170-79: <i>Di Giambattista Giannini</i>; p. 180: <i>Di Donato Corbo</i>; p. 181: <i>Di Marco Valerio Corvino</i>; p. 182: <i>De l'Autore</i>; pp. 183-87: <i>Egloga</i>)</li> <li>• <i>La Fenizia, chelleta tragecommeca de Nunzjante Pagano</i> (pp. 189-322; risp. 191-96: <i>A la capo de Napole</i>; pp. 197-202: <i>L'autore a la figlia soja</i>; pp. 203-314: <i>La Fenizia, chelleta tragecommeca</i>; p. 315: <i>Di Maria Vivenzia della Spina</i>; p. 316: <i>Di Giambattista della Spina</i>; p. 317: <i>Di Vincenzo Piterà</i>; pp. 318-19: <i>Di Matteo delli Frangi a D. Giovanni Lucina e Risposta di Giovanni Lucina</i>; p. 320: <i>Di Giovanni Campagna</i>; p. 321: <i>Di Saturnino della Spina, al signor D. Nicolò Sozj</i></li> </ul>

			<i>Carafa, de' Baroni di S. Nicola</i> ; p. 322: <i>Dialogo tra Vincenzo Piterà e Giovanni Lucina</i> ; p. 323: <i>De l'Autore</i> )
XIX.	1787	<i>La Mezacanna, La Cecala napoletana, e Nnapole scontrafatto</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>A chi sa leggere</i> (pp. 5-12)</li> <li>• <i>Lo vasciello de l'Arbascia</i> (pp. 13-40)</li> <li>• <i>La mezacanna</i> (pp. 41-192)</li> <li>• <i>La cecala napoletana zòè La defesa de la Mezacanna, Lo commanno d'Apollo, e La gallaria segreta de Titta Valentino</i> (pp. 193-311; risp. pp. 195-202: <i>A cchi non sa leggere</i>; pp. 203-28: <i>La defesa de la Mezacanna</i>; pp. 229-57: <i>Lo commanno d'Apollo</i>; pp. 258-311: <i>La gallaria segreta d'Apollo</i>)</li> <li>• <i>Napole scontrafatto dapo' la peste de Titta Valentino</i> (pp. 313-66)</li> </ul>
XX.	1788	<i>Lo cunto de li cunte e Le muse napolitane. Tomo I</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Il pentamerone del cavalier Giovan Battista Basile, o vero Lo cunto de li cunte, trattenemiento de li Peccerille di Gian Alessio Abbattutis</i> (pp. 5-371; risp pp. 5-10: <i>A li vertoluse lejture napolitane. Masillo Reppone</i>; p. 11: <i>Se 'nmitano a llejere Lo cunto de li cunte corrietto da lo signore Masillo Reppone. Tutte sciorte d'ajetate co sto sonetto de M.S.R.D.</i>; pp. 13-371: <i>Lo cunto de li cunte, trattenemiento de li Peccerille</i> (pp. 13-371)</li> </ul>
XXI.	1788	<i>Lo cunto de li cunte e Le muse napolitane. Tomo II</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Il pentamerone del cavalier Giovan Battista Basile, o vero Lo cunto de li cunte, trattenemiento de li Peccerille di Gian Alessio Abbattutis</i> (pp. 5-213; risp. pp. 5-212: <i>Lo cunto de li cunte, trattenemiento de li Peccerille</i>; p. 213: <i>A chi ha lejuto sto libro o scorrenno, o competanno. Sonetto del M.R.S.D.</i>)</li> <li>• <i>Le muse napolitane del medesimo cavalier Basile</i> (pp. 215-348; risp. pp. 217-20: <i>Designo de ll'autore ntuorno a li titole de ll'Egroche</i>; p. 221: <i>A li leggeture</i>; pp. 223-348: <i>Le muse napolitane</i>)</li> </ul>
XXII.	1788	<i>La Violejeda, Le ppo-vesie de Parmiero, La Posillechejata de Reppone</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La violejeda spartuta ntra buffe, e bernacchia pe chi se l'ba mmeretate. Soniette de chi è Ammico de lo ghiusto</i> (pp. 1-104)</li> </ul>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Composezzjune poveteche 'n lengua napolitana de Jacov'Antonio Parmiero, accademeco stellato</i> (pp. 105-34)</li> <li>• <i>Posillecheata de Masillo Reppone de Gnanopole</i> (pp. 135-322; risp. pp. 137-41: <i>A li vertoluse lejeture. Masillo Reppone</i>; pp. 143-47: <i>A lo muto llustro, e magnifico Segnò Masillo Reppone de Gnanopoli</i>; pp. 149-321: <i>Posillecheata de Masillo Reppone de Gnanopole</i>; p. 322: <i>Al signore abate Pompeo Sarnelli, pe la Posillechejata de Masillo Reppone, credientolo sujo</i>)</li> </ul>
XXIII.	1788	<i>Le opere di Giovanni D'Antonio</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lo Mandracchio alletterato</i> (pp. 1-47)</li> <li>• <i>Lo Mandracchio asiliato. Capriccio eroico de Giovanne D'Antonio</i> (pp. 50-99)</li> <li>• <i>Lo Mandracchio repatriato. Capriccio eroico de Giovanne D'Antonio</i> (pp. 101-49)</li> <li>• <i>Lo Mandracchio 'nnammorato. Capriccio eroico de Giovanne D'Antonio</i> (pp. 151-89)</li> <li>• <i>Scola cavajola de Giovanne d'Antonio</i> (pp. 191-204)</li> <li>• <i>Scola curialesca ncantata de Giovanne D'Antonio</i> (pp. 205-23)</li> <li>• <i>La vita, e morte de lo Sciatamone mpetrato. Capriccio eroico de Giovanne D'Antonio</i> (pp. 225-76)</li> <li>• <i>Parte de pazzzo</i> (pp. 277-79)</li> <li>• <i>Juocbe, co le 48 carte de Regno, de lo Partenopeo</i> (p. 280)</li> </ul>
XXIV.	1789	<i>La Boccoleca de Vergilio ed altre ppoesie</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lo stampatore a li leggetture</i> (pp. v-vii)</li> <li>• <i>Stanze de Velardiniello</i> (pp. 1-8)</li> <li>• <i>Canzone d'incerto. Vocuccia de no pierzeco apreturo</i> (pp. 9-10)</li> <li>• <i>Canzone composta e recitata nel 1499 nelle Nozze del Re Ferdinando II con l'Infanta Giovanna sua Moglie, tratta da un antico ms. che si conserva da' sig. Piscopi: Io te canto in discanto</i> (pp. 11-12)</li> <li>• <i>L'alluccate de Cola Cuorvo contro a li petrarchiste</i> (pp. 13-37)<sup>5</sup></li> </ul>

<sup>5</sup> Il Porcelli dovette attribuire le *Alluccate contro li petrarchiste* al Corvo, invece che al Capasso, probabilmente a causa della «fama di poeta diffamatorio» di cui godeva il primo (*Nota biografica*, in N. CORVO,

			<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ncopp'a lo vernacchio. Soniette de Cola Capasso</i> (pp. 39-44)</li> <li>• <i>Poesie de Cola Capasso</i> (pp. 45-72)</li> <li>• <i>Poesie di autori incerti</i> (pp. 73-82)</li> <li>• <i>Lo Calascione di Antonio Villani</i> (pp. 83-133)</li> <li>• <i>Lo ccapazzale de Titta Capasso a lo si' D. Ciccio Salierno, commessarejo de Campagna</i> (pp. 135-41)</li> <li>• <i>Lamiento de Cuosemo Pezzente</i> (pp. 143-48)</li> <li>• <i>Poesie di varj autori</i> (pp. 149-79; risp. pp. 151-58: <i>La paggiaria</i>; pp. 159-64: <i>Catubba</i>; pp. 165-67: <i>'N accasejone de la nasceta de lo primmo gneneto rejale Carluccio figlio de Ferdinando IV Rre de Napole. Canzonecca</i>; p. 168: <i>'Ncoppa a lo stisso</i>; p. 169: <i>A n'ammico, che bolevo no sonetto 'n lode de S. Francisco</i>; p. 170: <i>A Cola Solino</i>; p. 171: <i>A lo stisso. Isso parla</i>; p. 172: <i>Li festine, e lleberaletate de lo rre nuosto. De Cola Picinno</i>; p. 173: <i>De Camillo Romer. Pe la venuta de lo moscovito a Napole</i>; p. 174: <i>Addemanna a no Signore lo rialo</i>; p. 175: <i>A n'ammico pe n'accasejone, che no mporta che se saccia</i>; p. 176: <i>A lo mmedesimo pe la stessa cosa</i>; pp. 177-79: <i>La ntrezzata. A lo mmedesimo Signore pe lo Bentornato a Napole da lo viaggio de Talia</i>)</li> <li>• <i>La batraccommiachia, aliasse La guerra ntra le rranonchie e li surece, tradotta da Francisco Mazzarella Farao</i> (pp. 181-209)</li> <li>• <i>La Buccoleca de Vergilio Marone sportata 'n lengua napoletana da Emerisco Liceate</i> (pp. 211-362; risp. pp. 213-14: <i>A li leggetture</i>; pp. 215-25: <i>La vita de P. Vergilejo Marone, scritta non se sa da chi, e sportata 'n lengua napoletana da Emerisco Liceate P.A.</i>; pp. 226-362: <i>La Buccoleca de Vergilio Marone</i>)</li> </ul>
--	--	--	---

*Storia de li remmure de Napole*, cit., p. XXVI). A notare l'errore fu Carlo Mormile: «Nel ventesimo quarto tomo della Collezione, o Guazzabuglio, di tutt'i poemi in lingua napoletana che si va stampando dal Porcello, dalla pag. 15 per tutta la 37 trovo alcuni sonetti contro i Petrarchisti attribuiti non già al Capassi che ne fu il vero autore, ma all'avvocato Nicolò Corvo» (V. DE RITIS, *Vocabolario napoletano lessigrafico e storico*, 2 voll., Napoli, Stamperia Reale, 1845-1851, s.v. *Cuorvo (Cola)*, p. 401).

XXV.	1789	<i>La Geogeca de Vergilio</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La Geogeca de Vergilio Marone trasportata 'n ottava rima napolitana da Emerisco Liccate</i> (pp. 1-281)</li> </ul>
XXVI.	1789	<i>Vocabolario Napoletano-Toscano. Tomo I</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime degli Accademici Filopatridi. Opera postuma supplita, ed accresciuta notabilmente. Tomo primo</i> (pp. 1-284; risp. pp. I-VIII: <i>Lo stampatore a chi legge</i>; pp. IX-XIV: <i>Avvertimento</i>; pp. 1-284: <i>Vocabolario napoletano-toscano</i>)</li> </ul>
XXVII.	1789	<i>Vocabolario Napoletano-Toscano e L'eccellenza della lingua napoletana. Tomo II</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime degli Accademici Filopatridi. Opera postuma supplita, ed accresciuta notabilmente. Tomo secondo</i> (pp. 1-211)</li> <li>• <i>L'eccellenza della lingua napoletana con la maggioranza alla toscana. Problema di Partenio Tosco, Accademico Lunatico</i> (pp. 213-92; risp. pp. 215-16: <i>Partenio Tosco. L'erede del famoso poeta napoletano Giulio Cesare Cortese</i>; pp. 217-18: <i>L'incognito accademico al benigno, e curioso Lettore</i>; pp. 219-92: <i>Problema dell'Accademico Lunatico. Quale delle due favelle sia la più degna: se la Toscana o la Napoletana. Si pruova che sia la napoletana</i>)</li> </ul>
XXVIII.	1789	<i>Del dialetto napoletano</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lo vernacchio. Resposta a lo dialetto napoletano</i> (pp. 1-45; risp. pp. 3-5: <i>A lo si abb. Strunzillo. Carmeniello, lo dottore</i>; pp. 6-8: <i>Prefazione</i>; pp. 9-45: <i>Lo vernacchio</i>)</li> <li>• <i>Del dialetto napoletano. Edizione seconda corretta ed accresciuta</i> (pp. I-193 [la numerazione ricomincia]; risp. pp. I-III: <i>Agli amici lettori. L'editore</i>; pp. V-XV: <i>Prefazione</i>; pp. 1-193: <i>Del dialetto napoletano</i>)</li> <li>• <i>Catalogo di tutti li poemi napoletani stampati in questa collezione</i> (pp. 195-199)</li> </ul>

Tab. 20

#### 4.2.1. Dal modello alla realizzazione: evoluzione diacronica della *Collezione*

Prima di analizzare la corrispondenza tra presenza nella *Collezione* e successiva trafila editoriale può rivelarsi interessante e fruttuoso spendere qualche breve parola sull'ordinamento degli autori all'interno della collana. Se l'apertura con Sgruttendio si spiega con la necessità di «giustificare in partenza e in linea di principio una costituzionale leggerezza di tali opere»,<sup>6</sup> e la chiusura con una grammatica e un vocabolario della lingua napoletana possono restituire la volontà editoriale di promuovere – e rendere più facilmente fruibile – la *Collezione* anche ai «signori forestieri», interessanti – quando non sorprendenti – appaiono invece le posizioni di alcuni autori: Giambattista Basile, per esempio, è pubblicato ai volumi XX e XXI, collocato quindi dopo Andrea Perrucci e Giambattista Valentino – a lui cronologicamente di poco posteriori –, ma soprattutto in coda a buona parte degli autori settecenteschi, che si tratti di traduttori in dialetto o di autori di opere originali.

Che la riscoperta nazionale dell'autore del *Cunto de li cunti* sia tardottocentesca, se non proprio novecentesca, è cosa nota: prima un saggio capitale di Vittorio Imbriani, infatti,<sup>7</sup> e poi diversi affondi di Benedetto Croce,<sup>8</sup> hanno contribuito a rivalutare un capitale letterario il cui statuto era stato sino a quel momento mutevole:

La fortuna delle opere napoletane del Basile fu grande in Italia durante il '600 (sei edizioni del *Cunto*; sei edizioni delle *Muse*) e nella prima metà del '700 (varie edizioni in dialetto; traduzioni in altri dialetti italiani e in lingua). La notorietà europea del *Cunto* ebbe inizio nell'800, quando i fratelli Grimm, pubblicando nel 1822 il terzo volume dei *Kinder und Hausmärchen*, vi dettero un posto di grandissima importanza al Basile. Contemporaneamente, in Italia, la fama del Basile rimaneva un po' oscurata dal pregiudizio antibarocco, discutendosi soprattutto se lo scrittore napoletano avesse voluto fare nelle sue opere in dialetto la satira del marinismo, oppure ne avesse ripreso consapevolmente i modi. Un interesse

---

<sup>6</sup> DE BLASI, *Dalla formazione settecentesca del canone*, cit.

<sup>7</sup> V. IMBRIANI, *Il gran Basile*, in «Il giornale napoletano di filosofia, lettere, scienze morali e politiche», 1 1875, pp. 23-55.

<sup>8</sup> Si vedano almeno: CROCE, *Gian Battista Basile e il «Cunto de li cunti»*, cit; ID., *Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, in «La Critica», 23 1925, pp. 65-98. Lo studioso approntò anche una traduzione del testo: vd. G.B. BASILE, *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, 2 voll., trad. it. di B. CROCE, Bari, Laterza, 1925. I giudizi della critica su questa operazione, ed in generale sulla pratica di volgere il testo di Basile in lingua italiana, sono stati piuttosto tiepidi: «*Lo Cunto*, tradotto in lingua, torna ad essere un qualunque libro di fiabe; letto in dialetto, si rivela una costruzione letteraria delle più argute e gustose del secolo» (A. ASOR ROSA, s.v. *Basile, Giambattista*, in DBI, 7 1970).



più vivo per il Basile si riaccende verso la fine del secolo, con il fiorire di studi sulla lingua e sulla storia napoletana.<sup>9</sup>

Anche da quanto appena citato, tuttavia, emerge una fase di settecentesca fortuna dell'opera – seppur relativa alla prima metà del secolo – che non sembra autorizzare una collocazione tanto marginale nel canone da parte del Porcelli. La questione non pare di genere come potrebbe suggerire la titolazione della collana: che il *Cunto* non sia un *poema* in senso stretto è evidente, ma innanzitutto esso viaggia insieme alle *Muse napoletane*, scritte in versi e metricamente avvicinati quantomeno alla traduzione napoletana del *Pastor Fido* (in posizione XII), e poi, soprattutto, anche le posizioni successive della collana sono occupate da opere non in prosa. Né sembra possibile che si tratti di un ordinamento casuale, sia per la specificità dei volumi che aprono e chiudono la collana, intrisi di un'evidente programmaticità, sia per la presenza di un vero e proprio piano dell'opera, espresso all'interno del *Catalogo de' libri che si ritrovano vendibili nelle librerie di Giuseppe Maria Porcelli*, e redatto dopo la pubblicazione del decimo volume:

Non posso per ora fissare il numero de' Volumi, onde sarà la Collezione composta: ma senza dubbio alcuno pubblicherò le cose migliori, e non baderò né a spesa, né a fatica per rendere soddisfatti e contenti i nostri Letterati. E per darne un saggio accennerò le opere che stamperò le prime:

- La Tiorba a Taccone di *Filippo Sgruttendio da Scafati*. Tomo I.
- Le opere di *Giulio Cesare Cortese* col Commento del *Tardacino*. Tomi III.
- La Ciuceide, o sia la Reggia de' Ciucci di *Nicolò Lombardi*. Tomo I.
- La Fuorfece di *Biagio Valentino*. Tomi II.
- L'Eneide di Virgilio in lingua Napoletana, di *Giancola Sitillo*, col testo Latino a fronte diligentemente corretto. Tomi IV.
- La Gerusalemme Liberata in lingua Napoletana di *Gabriele Fasano*. Tomi II.
- Il Pastor Fido in lingua Napoletana di *Domenico Basile*. Tomo I.
- Le Poesie Napoletane di *Nicolò Capasso*. Tomo I.
- L'Agnano Zeffunnato di *Andrea Perruccio*. Tomo I.
- Le Binte rotola de lo Valanzone, e la Mortella d'Orzalone di *Nunziante Pagano*. Tomi II.
- La Posillecheata de *Masillo Reppone*. Tomo I.
- Le Muse Napoletane, e lo Cunto de li Cunte del *Cavalier Basile*. Tomi III.
- La Mezacanna, la Cecala, e Napole Scontrafatto di *Giambattista Valentino*. Tomi II.<sup>10</sup>

Il confronto tra il piano dell'opera appena riproposto, stampato nel 1785, e l'effettiva struttura della *Collezione*, permette il rilievo di altri dati interessanti.

---

<sup>9</sup> A. ASOR ROSA, s.v. *Basile, Giambattista*, cit.

<sup>10</sup> *Catalogo de' libri che si ritrovano vendibili nelle librerie di Giuseppe Maria Porcelli*, cit., pp. 7-8.

Nella seguente tabella si confronteranno intenzioni ed effettive realizzazioni editoriali della collana. La prima e la seconda colonna indicheranno i volumi e i rispettivi contenuti secondo quanto inizialmente progettato; la terza e la quarta i volumi e i rispettivi contenuti secondo quanto effettivamente realizzato; la quinta la coincidenza tra le due operazioni. Per meglio rappresentare le possibili divergenze, l'ultima colonna è stata inoltre bipartita in semicolonne. Il contenuto di tali semicolonne andrà letto muovendo da sinistra verso destra, e quindi interpretando i dati esposti nella terza e nella quarta colonna alla luce di quanto presente nelle prime due. La prima semicolonna (O) mostrerà infatti la tenuta dell'ordinamento progettato, evidenziando con segno negativo eventuali slittamenti o anticipazioni del contenuto dei vari volumi rispetto a quanto inizialmente previsto. La seconda semicolonna (C) rappresenterà invece le divergenze interne ai volumi, presentando un segno negativo in caso di contenuti non attesi nel piano originario della *Collezione*. Per indicare una coincidenza positiva si utilizzerà il simbolo aritmetico "+"; per una negativa il simbolo aritmetico "-"; in presenza di dati imprevedibili o incerti si adopererà il punto interrogativo "?". Di seguito i dati:

Volumi progettati	Contenuto progettato	Volumi realizzati	Contenuto realizzato	Coincidenza	
				O	C
I	<i>La Tiorba a Taccone</i>	I	<i>La Tiorba a Taccone</i>	+	+
II-IV	<i>Opere del Cortese</i> (3 tomi)	II-IV	<i>Opere del Cortese</i> (3 tomi)	+	+
V	<i>La Ciucciede</i>	V	<i>La Ciucciede</i>	+	+
VI-VII	<i>La Fuorfece</i> (2 tomi).	VI-VII	<i>La Fuorfece</i> (2 tomi)	+	+
VIII-XI	<i>L'eneide in lingua napoletana</i> (4 tomi).	VIII-XI	<i>L'eneide in lingua napoletana</i> (4 tomi)	+	+
XII-XIII	<i>La Gerusalemme Liberata in lingua napoletana</i> (2 tomi)	XII	<i>Il Pastor Fido in lingua napoletana</i>	-	+
XIV	<i>Il Pastor Fido in lingua napoletana</i>	XIII-XIV	<i>La Gerusalemme Liberata in lingua napoletana</i> (2 tomi)	-	+
XV	<i>Poesie napoletane di Capasso</i>	XV	<i>Poesie napoletane di Capasso</i>	+	+
XVI	<i>L'Agnano Zeffunnato</i>	XVI	<i>L'Agnano Zeffunnato, e La sporchia de lo bene</i>	+	-
XVII-XVIII	<i>Le Binte rotola de lo Valanzone, e Mortella d'Orzalone</i> (2 tomi)	XVII-XVIII	<i>Le bbinte rotola de lo valanzone, La Batracomiomachia d'Omero, Mortella d'Orzalone, La Fenizia</i> (2 tomi)	+	-
XIX	<i>Posillecheata</i>	XIX	<i>La Mezucanna, La Cecala, Napole Scontrafatto</i> (1 tomo)	-	+

Volumi progettati	Contenuto progettato	Volumi realizzati	Contenuto realizzato	Coincidenza	
				O	C
XX-XXII	<i>Le Muse Napoletane, e Lo Cunto de li Cunte</i> (3 tomi)	XX-XXI	<i>Le Muse Napoletane, e Lo Cunto de li Cunte</i> (2 tomi)	+	+
XXIII-XXIV	<i>La Mezacanna, La Cecilia, Napole Scontrafatto</i> (2 tomi)	XXII	<i>La Violejeda, Le pprovesie de Parmiero, La Posillechejata de Reppone</i>	-	-
		XXIII	<i>Le opere di Giovanni D'Antonio</i>	?	?
		XXIV-XXV	<i>Opere inedite di vari autori</i> (2 volumi)	?	?
?	<i>Vocabolario Napoletano-Toscano</i> (2 tomi?)	XXVI-XXVII	<i>Vocabolario Napoletano-Toscano, e L'ecellenza della lingua napoletana</i>	?	-
		XXVIII	<i>Del dialetto napoletano</i>	?	?

Tab. 21

Cominciando dai rilievi evidenti, un primo dato macroscopico interessa la pubblicazione di alcuni volumi originariamente non previsti: i testi – in versi e prosa – di Giovanni d'Antonio, la seconda edizione del trattato *Del dialetto napoletano* di Ferdinando Galiani, e ben due volumi di opere inedite di varia provenienza, nei quali figurano ad esempio la *Storia de cient'anne arreto* di Velardiniello e le *Alluccate contro li petrarchiste* di Capasso. Ma il fenomeno in fondo non sorprende, specialmente perché annunciato dallo stesso editore, che anzi si rivolse al suo pubblico di «letterati» (e non lettori!) alla ricerca di ulteriore materiale degno di pubblicazione:

Altre graziose operette vado già raccogliendo e che per brevità ometto di accennare, né tralascio di pregare i miei Concittadini, acciocché se hanno di simili opere inedite, si compiacciano di esibirmele, perché troveranno in me gratitudine proporzionata al merito delle opere istesse.<sup>11</sup>

Approfondendo l'analisi, un successivo ordine di rilievi interessa la costituzione di alcuni volumi; i due tomi contenenti le opere dialettali di Nunziante Pagano, per esempio, hanno raddoppiato il loro contenuto: se la *Mortella d'Orzalone* e *Le binte rotola de lo valanzone* erano infatti previsti sin dal principio, *La Fenizia*, testo teatrale tragico, e la *Batracomiomachia*, rivisitazione dialettale della nota distopia zoomorfa omerica, rappresentano invece – pur non intaccando il numero di tomi attesi – integrazioni non annunciate. Difficile stabilire, sotto questo aspetto, se un dato simile vada interpretato in direzione di una volontà di valorizzare l'autore o se corrisponda invece a

<sup>11</sup> Ibid.

qualche necessità tipografica, o semplicemente alla tentazione di pubblicare l'*opera omnia* di uno fra scrittori dialettale contemporaneo.

Ad ogni modo, anche la consistenza effettiva dei volumi riserva delle sorprese: il numero di tomi originariamente previsto per le opere di Valentino (*La mezzacanna*, *La cecala*, *Napole scontrafatto*) o per quelle di Basile, per esempio, era superiore rispetto a quello effettivamente andato in stampa; ma in questo caso la discrepanza appare sostanziale questione di economia tipografica. Più interessante potrebbe essere invece il caso della *Posillecheata* di Pompeo Sarnelli, prevista in volume singolo e tuttavia accorpata in seguito alle poesie di Giacomo Palmieri e alla *Violeieda* (libretto dileggiatore di ambiente teatrale).<sup>12</sup> Chiaramente nulla impedisce, anche qui, che si trattasse di esigenze materiali: l'opera di Sarnelli, infatti, si estendeva lungo centottantasette pagine, forse troppo poche per licenziare un volume in un'operazione potenzialmente anti-economica. Eppure il volume XVI della collana, contenente due testi di Andrea Perrucci ed uno di Santillo Nova, è di sole duecentodiciotto pagine; il volume V, che accoglie unicamente *La Ciucceide* – e che si trova in una posizione alta nell'ordinamento –, si ferma a duecentoventiquattro pagine. Sono numeri innegabilmente più elevati, ma una differenza quantitativa di circa trenta pagine non pare così rilevante da giustificare l'effettiva necessità di un accorpamento. Così come non persuade, come ipotetica *ratio* della scelta, l'idea di una contiguità tematico-stilistica: a differenza del volume XXVII, nel quale *L'eccellenza della lingua napoletana* di Partenio Tosco viene integrata al già previsto *Vocabolario Napoletano-Toscano*, alla *Posillecheata* di Sarnelli, raccolta di fiabe sul modello di Basile, sono accostate infatti due operazioni di tipo poetico, di cui una particolarmente *sui generis*, da essa estremamente distanti.<sup>13</sup>

Le motivazioni, dunque, potrebbero (e sembrerebbero) essere d'altro genere. Ed in quest'ottica, a tutti questi dati è possibile aggiungere una considerazione sulla

---

<sup>12</sup> La *Violeieda spartuta ntra buffe e bernacchie*, composta nel 1719, è una raccolta di centodue sonetti dal taglio satirico e diffamatorio, scagliati contro il librettista Aniello Piscopo. I «quattro malevoli» che firmano il libretto con i nomi di *Cicco*, *Tonno*, *Cola* e *Mase*, sono stati rispettivamente identificati in Francesco Oliva, Francesco Antonio Tullio, Nicola Corvo e Tommaso Mariani. Enrico Malato ha individuato inoltre in Oliva l'ideatore principale, dal cui cognome anagrammato avrebbe preso il titolo l'opera tutta (sulla questione cfr. F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, introduzione e note di F. NICOLINI, Napoli, Ricciardi, 1923, p. 274 n. 1; C. PERRONE, *Introduzione*, in *La Violeieda spartuta ntra buffe e vernacchie*, cit., *La poesia dialettale napoletana: testi e note*, 2 voll., a cura di E. MALATO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960, I p. 345; M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo, 1916, pp. 135-37).

<sup>13</sup> Proponendo questa lettura, occorre chiaramente tener conto del caso del volume XVI, nel quale, pur in assenza di originali indicazioni, il poemetto di Santillo Nova viene accorpato all'opera di Perrucci. Nel frangente appena citato, tuttavia, l'avvicinamento potrebbe trovare una giustificazione in un accostamento di tipo tematico a partire dal topos della caduta in disgrazia, parimenti centrale ne *La malattia d'Apollò* e ne *La sporchia de lo bene*.

discrepanza esistente tra i due ordinamenti, soprattutto per ciò che interessa le posizioni XIX-XXII: alla sequenza Sarnelli-Basile-Valentino originariamente attesa, infatti, viene successivamente preferita quella Valentino-Basile-Sarnelli *et alii*. Anche in questo caso nulla vieta di pensare che si tratti di semplici coincidenze, ma lo slittamento del blocco fiabesco in coda al progetto originariamente concepito, e la reciproca inversione tra *allievo* e *modello*, paiono a questo punto poter potenzialmente celare l'esistenza di un qualche giudizio di valore sugli autori stessi (o quantomeno sul genere della prosa dialettale, pur con le considerazioni di cui sopra).

Il che riporta al punto dal quale si era partiti: la posizione così marginale di Basile all'interno della *Collezione*, complessa da giustificare anche da un punto di vista storico-letterario.

#### 4.2.2. Una possibile "fonte" per la *Collezione*: il trattato di Galiani

Uno strumento interpretativo fondamentale potrebbe a questo punto rivelarsi una delle opere contenute nella collana stessa, seppur in coda: il trattato *Del dialetto napoletano* di Ferdinando Galiani.<sup>14</sup> La prima redazione del testo dell'abate, infatti, risale al 1779, ed è dunque precedente all'inizio dell'operazione editoriale intrapresa dal Porcelli.<sup>15</sup> Un dato evidente, nel confronto tra le due strutture, è la coincidenza quasi totale tra gli autori stampati dal Porcelli e quelli presentati in ordine cronologico da Galiani nel *Catalogo degli scrittori del basso dialetto napoletano in prosa ed in rima*, di cui si dà qui uno specchio:<sup>16</sup>

I	Giambattista Basile	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Il Pentamerone del Cavalier Giambattista Basile, ovvero Lo Cunto de li cunte. Trattenemiento de li peccerille</i></li> <li>• <i>Le muse napoletane</i></li> </ul>
II	Giulio Cesare Cortese	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lettere</i></li> <li>• <i>La Rosa, chelleta posellechesca</i></li> <li>• <i>Micco Passaro 'nnammorato</i></li> <li>• <i>La vajasseide</i></li> <li>• <i>Li travagliuse amure de Ciullo e Perna</i></li> <li>• <i>Lo Cerriglio incantato, poemma eroico</i></li> <li>• <i>Viaggio de Parnaso</i></li> </ul>
III	Domenico Basile	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Il Pastor Fido in lingua napoletana</i></li> </ul>

<sup>14</sup> Si legge oggi, in edizione moderna, in F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, in append. F. OLIVA, *Grammatica della lingua napoletana*, a cura di E. MALATO, Roma, Bulzoni, 1970.

<sup>15</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, Napoli, per Vincenzo Mazzola-Vocola, 1779.

<sup>16</sup> I dati sono estratti da F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., pp. 159-205 (una verifica è stata condotta sull'edizione del 1779, alle pp. 146-83).

IV	Felippo Sgruttendio de Scafato	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La tiorba a taccone</i></li> </ul>
V	Giambattista Valentino	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Napole scontraffatto dopo la peste</i></li> <li>• <i>La mezza canna</i></li> <li>• <i>Lo vasciello de l'Arbascia</i></li> <li>• <i>La cecala napoletana</i></li> </ul>
VI	Andrea Perrucci	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>L'Agnano zeffonnato, poema aroico</i></li> <li>• <i>La malatia d'Apollu</i></li> </ul>
VII	Masillo Reppone	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La Posillecheata</i></li> </ul>
VIII	Gabriele Fasano	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lo Tasso napoletano, zòè la Gerusalemme libberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua nosta</i></li> </ul>
IX	Giancola Sitillo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>L'Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana</i></li> </ul>
X	Ferdinando Boccosi	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Delle centurie poetiche</i></li> </ul>
XI	Santillo Nova	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La sporchia de lo bene, o sia l'aosanza posta 'n canzona</i></li> </ul>
XII	Arnoldo Colombi	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La ciucceide, o pure la Reggia de li Ciucce consarvata. Poemma arrojeco</i></li> </ul>
XIII	Giacomo Antonio Palmieri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Poesie diverse</i></li> </ul>
XIV	Niccolò Capasso	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nessuna opera viene descritta analiticamente: è presente un <i>excursus</i> generale delle varie prove poetiche dell'autore.</li> </ul>
XV	<i>La violeida</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La violeida spartuta ntra buffe e bernacchie pe chi se l'ha meretate. Soniette de chi è amico de lo ghiusto</i></li> </ul>
XVI	Biagio Valentino	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La fuorfece, o vero L'ommo pratteco, co li diece quate de la Galleria d'Apollu</i></li> </ul>
XVII	Nunziant Pagano	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Le bbinte rotola de lo valanzone, azzoè commiento 'n coppa a le bine nnorma de la Chiazza de lo Campejone</i></li> <li>• <i>Batracomiomachia d'Omero, azzoè la vattaglia ntra le rranonchie e li surece de lo stisso autore</i></li> <li>• <i>La Fenizja</i></li> </ul>
XVIII	Partenio Tosco	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>L'eccellenza della lingua napoletana con la maggioranza alla toscana</i></li> </ul>

Tab. 22

Gli autori e i testi elencati dal Galiani sono insomma i medesimi poi finiti nella *Collezione* di Porcelli. Di più: gli autori e i testi presenti nel *Catalogo* dell'abate ma assenti nel piano editoriale originale di Porcelli (Santillo Nova, Palmieri, Partenio Tosco, *La violeida*) sono praticamente gli stessi che saranno poi aggiunti in seguito alla *Collezione* (con l'unica eccezione di Ferdinando Boccosi, o Francesco di Biondo).

La conferma della conoscenza di Porcelli del *Catalogo* è fornita dall'editore nella prefazione all'ultimo volume della *Collezione*, che contiene proprio il trattato di Galiani e che assume anche il valore di nota di riepilogo dell'intera operazione editoriale:

Avendoci prefisso di unire alla raccolta degli Scrittori nel patrio Dialetto Napoletano la Grammatica, che ne pubblicò anni addietro il celebre Sig. Abate Consigliere Galiani, è dovere dirne qualche cosa anche da noi, e delle nostre idee. L'autore dunque fattane nel 1779 la prima edizione, la quale incontrò tanto applauso (sebbene alcuni letterati v'avessero trovato che ridire) che in brevissimo tempo ne furono esaurite tutte le copie, pensò darne nell'anno seguente 1780 una seconda edizione migliorata di molto, e ricorretta, della quale si tirarono non men che 7 fogli, ma per alcune circostanze sospesane allora in prima la stampa, e poscia l'autore suddetto dalla morte prevenuto, così imperfetta rimase. Di questa seconda edizione, qualunque si fosse, avvalutici, perché gentilmente comunicatoci dal dotto di lui nipote Sig. Avvocato D. Francesco Azzariti, abbiamo data ora questa terza impressione, in cui abbiamo aggiunto alcune note, supplementi ec. per cui ha pur assistito con alcune non indifferenti notizie somministratoci il noto letterato D. Carlo Mormile, il P. Gregorio Lavazzuoli Domenicano, e 'l Librajò Gaetano Altobelli, le quali predette si son poste ne' rispettivi luoghi, parte come supplemento in fine, che per esser belle, ed a proposito, vogliam lusingarci non dover dispiacere ad alcuno, anzi avercene a saper buon grado il dotto pubblico, specialmente per la rettificazione fatta di molte cose, che per involontarie sviste, come suole accadere, soprattutto a chi è impiegato ne' grandi affari, eran corse nel testo dell'antecedenti edizioni. E comeché l'autore di questa opera in fine di essa volle dar un quasi Catalogo degli Autori, e di loro scritture edite ed inedite di questo dialetto, e di molte non aveva avuto notizia alcuna, come egli ingenuamente confessa, e dalla detta lista si vede, ed in conseguenza son passate sotto silenzio, così noi avendole felicemente dissotterrate, ed all'oblio involate con pubblicarle in questa edizione, che se dir non possiam compita, poco almen vi resta a desiderare, abbiamo stimato darne in fine di questo volume un compitissimo Elenco, che molto più d'ogni altra cosa dovrà piacere ad ognuno.<sup>17</sup>

Nel pubblicare un'edizione riveduta del trattato di Galiani dopo la sua morte,<sup>18</sup> Porcelli annunciava dunque di aver «felicemente dissotterrate, ed all'oblio involate» alcune delle opere edite e inedite che l'abate non era riuscito a rintracciare (le quali potrebbero coincidere le «altre graziose operette», in fase di rinvenimento e omesse «per brevità», menzionate dall'editore nel *Catalogo de' libri* acquistabili presso la sua libreria).<sup>19</sup>

Assodata così la conoscenza e la frequentazione del trattato di Galiani da parte dell'editore (tale da imbastire addirittura una missione di recupero filologico a cura

---

<sup>17</sup> *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, cit., XXVIII 1789, pp. I-III.

<sup>18</sup> Ferdinando Galiani, infatti, da tempo malato di sifilide e scampato ad un'apoplezia, morì a Napoli il 30 ottobre 1787, dopo anni di gravi problemi di salute (vd. S. DE MAJO, s.v. *Galiani, Ferdinando*, in DBI, 51 1998).

<sup>19</sup> *Catalogo de' libri che si ritrovano vendibili nelle librerie di Giuseppe Maria Porcelli*, cit., p. 8.

di diversi specialisti), è possibile ritornare alla posizione di Basile nella *Collezione*, ed in particolare al menzionato supporto interpretativo che *Del dialetto napoletano* può in tal senso fornire. Prima di offrire un *Catalogo* degli scrittori che avevano scritto in dialetto napoletano, infatti, il Galiani aveva lungamente discusso – nella parte centrale della sua opera – circa l’apporto che i vari autori sei e settecenteschi avevano arrecato allo statuto della «lingua napoletana», riservando a Basile un giudizio tranciante (cfr. § 5.1.3):

Giovan Battista Basile [...] fu uomo di qualche letteratura e mediocre poeta italiano [...]. A costui, disgraziatamente per noi, venne il capriccio di contraffare l’incomparabile *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, e comporre un “Pentamerone” da lui intitolato *Lo cunto de li cunte* nel dialetto napoletano, e così divenire il Boccaccio, o sia il testo di esso. A tanta impresa mancavangli intieramente i talenti per eseguirla. Privo in tutto e di genio elevato e di filosofia e di felicità d’invenzione e di ricchezza di cognizioni a potere immaginare o adornare novelle graziose o interessanti o tragiche o lepide o morali, altro non seppe pensare che d’accozzare racconti di fate e dell’orco così insipidi, mostruosi e sconci, che gli stessi Arabi, fondatori di questo depravatissimo gusto, si sarebbero arrossiti d’avergli immaginati.<sup>20</sup>

Si tratta di un astio dovuto a un’errata interpretazione della storia letteraria meridionale: Galiani riteneva infatti che il napoletano, da un antico momento di splendore, si fosse imbarbarito in seguito alla fatale «alterazione» seicentesca;<sup>21</sup> e basava la propria teoria sulla preminenza cronologica dei *Diurnali* di Matteo Spinelli, definito dall’abate «indubitabilmente il primo ed il più antico che abbia scritto il volgare tale quale si parlava, giacché tutti gli altri prosatori scelti per testi dagli Accademici della Crusca [...] né sono tanto antichi né scrissero quel volgare che si parlava, ma piuttosto una lingua studiata e dotta e piena di costruzioni latinizzanti».<sup>22</sup> Quello che all’epoca il Galiani ignorava, tuttavia, e che di fatto ne distorceva irrimediabilmente la prospettiva, era la scarsa attendibilità dei *Diurnali* stessi, oggi pacificamente considerati un falso cinquecentesco.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 130.

<sup>21</sup> Dal Seicento in avanti, per l’abate «cadde il dialetto nostro nell’oblio dell’abiezione e, quel che fu peggio assai, trovossi confinato alla sola oscena scurrilità» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 128). Quando questi menziona l’*alterazione* seicentesca nel suo trattato, quindi, questa non può essere intesa quale «rifacimento artistico» o «trasformazione letteraria» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di F. NICOLINI, cit., p. 159 n. 1), bensì, più propriamente, come «corruzione» e «modificazione in peggio»: dal volgare napoletano illustre al «deplorable e deplorato basso dialetto napoletano» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 129 n. 280).

<sup>22</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>23</sup> La questione, malgrado diversi tentativi di riaprirla, è al momento considerata chiusa. Si vedano: W. BERNHARDI, *Matteo di Giovenazzo, eine Fälschung des XVI. Jahrhunderts*, Berlin, Krüger, 1868 (trad.



Le sue argomentazioni mostravano quindi una base friabile: la prospettata teoria dell'alterazione seicentesca che informava tutto il trattato, è oggi in nessun modo condivisibile. La valutazione su Basile, tuttavia, nasceva proprio in tale universo ideologico; ed è solamente avendo ben presente la prospettiva storico-linguistica di Galiani – seppur errata – che è possibile comprendere il giudizio senza appello sul *Cunto*: «fatale libro, cagion primaria non solo della deturpazione del nostro dialetto, ma della totale corruzione de' nostri costumi». <sup>24</sup> È caratterizzato dalla «mostruosità dello stile», oggi invece riconosciuto tra i tratti più validi della prosa di Basile:

Alla stupidità dell'invenzione corrisponde la mostruosità dello stile. Prefissosi di contraffare il Boccaccio, non solo ne imita servilmente le introduzioni e le conclusioni delle novelle e delle giornate, ma ne imita spesso il contorno de' periodi e talvolta la sintassi. Or un periodo sullo stile del Boccaccio, messo in bassissimo napoletano ed aggiuntavi ad arte la più laida e forzata caricatura, diviene cosa così nauseosa che è impossibile leggerlo, anche a stomaco digiuno, e non vomitare. Ma questo non gli basta: volendo esser grazioso e far ridere, e non avendo alcun talento a ciò fare, in luogo delle vere lepidezze si avvale unicamente di quelle metaforacce, di que' traslati, di que' bisticci e contraposti, de' quali il suo infelice secolo essendo stato tutto inondato, può però dirsi con verità che verun scrittore ne facesse maggior scempio di lui. <sup>25</sup>

A questo punto pare ormai possibile avanzare l'ipotesi i cui semi son stati gradualmente disseminati: è possibile che la collocazione del Basile in coda alla *Collezione* del Porcelli sia dipesa dalla severa stroncatura che ne fece il Galiani? E dunque: il canone proposto dalla collana, o quantomeno la sua espressione desumibile dall'ordinamento, risente della lettura storico-letteraria dell'abate? Per verificare tale ipotesi

---

it. in A. COEN, *Matteo di Giovenazzo, una falsificazione del secolo XVI. Dissertazione di Guglielmo Bernhardt*, in «Il propugnatore. Studi filologici, storici et bibliografici», II/1 1869, pp. 63-87 e 253-72 e 385-97; II/2 1869, pp. 28-56); B. CAPASSO, *Sui Diurnali di Matteo da Giovenazzo, dissertazione critica. Seconda edizione migliorata e accresciuta*, Firenze, Sansoni, 1895; ID., *Ancora i Diurnali di Matteo da Giovenazzo, nuove osservazioni critiche*, Firenze, Sansoni, 1896; C. MINIERI RICCIO, *I notamenti di Matteo Spinelli, difesi e illustrati da Camillo Minieri Riccio*, Napoli, Metitiero, 1870; ID., *I notamenti di Matteo Spinelli, novellamente difesi da Camillo Minieri Riccio*, Napoli, Rinaldi-Sellitto, 1874; ID., *Ultima confutazione agli oppositori di Matteo Spinelli, per Camillo Minieri Riccio*, Napoli, Rinaldi-Sellitto, 1875; A. ZAZZARETTA, *Sui Diurnali di Matteo Spinelli. Premessa per un esame della questione spinelliana*, in «Archivio storico pugliese», 23 1970, pp. 199-214.

<sup>24</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 133.

<sup>25</sup> Ivi, p. 131. L'unico pregio riconosciuto da Galiani al Basile era l'aver «egli avuta la più incredibile e munta contezza di tutte le voci, de' proverbi, de' modi di dire e delle espressioni strane e bizzarre usate dal volgo»: l'aspetto da demopsicologo, per usare un'espressione cara a Imbriani (sul punto: B. CROCE, *Introduzione*, in G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti (Il pentamerone). Testo conforme alla prima stampa del 1634-36*, intr. e note di B. CROCE, Trani, Vecchi, 1891, p. CLVII).

pare funzionale analizzare il rapporto tra la posizione degli autori napoletani all'interno della *Collezione* e le letture che di questi proponeva il Galiani. Il dato dovrebbe risultare evidente e macroscopico specialmente per le posizioni liminari, di per sé significative, della *Collezione*: Sgruttendio, Cortese, Lombardo in apertura, Basile, Sarnelli, Valentino in chiusura.

Stando a quanto letto sinora, ci si aspetterebbe una stroncatura generale di tutti gli autori seicenteschi, corresponsabili della citata «alterazione» del napoletano illustre. E invece quanto si legge di Cortese ha del sorprendente:

Contemporaneo del Basile, quantunque alquanto più giovane, e suo grande amico e compagno nelle accademie e nel genere di applicazioni, fu Giulio Cesare Cortese. Ma dell'ingegno e delle produzioni di esso dobbiam, per non far onta al vero, pronunziar tutt'altro giudizio da quel severo dato contro al Basile. Fu il Cortese uomo dal felicissimo talento, delicato poeta, dotato di finissimo gusto naturale, a segno che né quello depravato del suo secolo, né il cattivo esempio del suo compagno, né l'infelice stato delle lettere nella sua patria potettero corromperlo in tutto. Solo gli nocque il contagio del Basile a fargli scegliere per dialetto nostro il più caricato e basso e triviale che usa l'infima plebe, ed a non farlo astenere quanto si sarebbe convenuto dal voler trarre il riso dalle sozzure di cose o stomachevoli o disoneste. Ebbe però assai maggior continenza anche in ciò, ed inoltre, eccetto alcune sue lettere fantastiche e burlesche, che nella prima gioventù indirizzò al Basile e nelle quali intieramente l'imitò,<sup>26</sup> egli si formò uno stile ne' versi tutto suo ed originale e, generalmente parlando, assai conforme al pretto e puro dialetto del volgo nostro.<sup>27</sup>

Il giudizio è inequivocabilmente positivo: nessuna traccia della decadenza della lingua professata e imputata altrove a Basile. L'unica colpa di Cortese, nella lettura di Galiani, sembra essere anzi proprio quella di essersi accompagnato all'autore del *Cunto*. E anche le parole di commento per Sgruttendio appaiono inattese:

Non v'è mai stato forse poeta più diseguale di costui. Solo è costante ed uniforme nel pregio della purità ed esattezza del dialetto, nella quale ha superato tutti, potendosi sicuramente prender per il vero testo di esso. Una gran parte delle rime sue è, non diremo mediocre, ma cattiva. Molte ve ne sono infette dal corrotto e falso gusto del suo secolo, che corse dietro a' giuochi di parole, ai bisticci, ai concetti bizzarramente strani e strampalati. Moltissime sono deturpate da stomacose e schifose imagini o di escrementi o di malori, atte assai più a nauseare che a far ridere. Questo abominevole gusto, introdotto dal Basile, e perpetuato in tutti gli scrittori posteriori, senz'acché neppur uno se ne sia saputo preservare, ha finalmente inondata e soggiogata in tutto in oggi la scena del teatro comico nazionale. Ve-

---

<sup>26</sup> Le lettere, a lungo credute cortesiane, sono in realtà da attribuire almeno in parte a Basile: cfr. § 5.1.2. L'errore è presente sia nel trattato di Galiani, sia nel volume IV della *Collezione*, che presenta le *Lettere* in coda all'opera del Cortese.

<sup>27</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 135.

diamo noi rappresentarsi drammi che sono in ogni scena una non interrotta serie di lepidozze di sterquilinio, di scherzi di cloache e di sali escrementizi, e la nazione intera, e la più seria e costumata gente vi si è avvezza tanto che non ne sente più la schifezza. Sicché non è rimprovero questo da farsi particolarmente allo Sgruttendio. «*Vitium est temporis, non hominis*». Ma, in mezzo a tanti difetti e tante diseguglianze, s'inalza questo poeta improvvisamente, talvolta con tale o sublimità o grazia o energia di concetti e felicità d'espressioni, che sorprende, e fa conoscere che, s'egli avesse avuta più continenza e freno nel comporre, egli avrebbe eguagliati i maggiori poeti d'ogni età e d'ogni nazione.<sup>28</sup>

E dopo aver proposto due sonetti tratti dalla quinta corda della *Tiorba a taccone*, il secondo ed il decimo, il Galiani concludeva infine:

Se chi intende a fondo il dialetto e non si lascia sedurre dalla prevenzione contro i suoni del nostro linguaggio non trova in questi due sonetti tanta verità di pensieri, tanta tenerezza d'affetti, tanto calore di passioni quanto ne' più belli del Petrarca, noi ci confesseremo incapaci di giudicare veruna poesia.<sup>29</sup>

Come nel caso del Cortese, insomma, e forse anzi di più, il giudizio sulla poesia dialettale di Sgruttendio – che appare nella descrizione dell'abate quasi poesia in dialetto, secondo la distinzione di Pancrazi –<sup>30</sup> è positivo, talvolta superlativo. Le osce-nità, le scurrilità, i «concetti bizzarramente strani e strampalati» sono corruzioni «*temporis, non hominis*»: o quantomeno non di quest'uomo. Anche in questo frangente, infatti, l'«abominevole gusto» del seicento napoletano è ricondotto esplicitamente a Basile, evidentemente capace, secondo il Galiani, di plasmare negativamente il secolo intero. Il paragone finale con i sonetti più belli del Petrarca, ad ogni modo, ne certifica un altissimo giudizio di valore, soprattutto stante quanto espresso altrove:

Se il dialetto basso napoletano riconosce nel Basile il suo Boccaccio e nel Cortese il suo Dante, con la stessa disproporzione può riconoscere in Filippo Sgruttendio il suo Petrarca. Scusinci l'ombre onorate di questi gran lumi della poesia toscana, che colle loro produzioni fecero gloria dell'intelletto umano; né credano che noi gl'insultiamo con così sconcio parallelo. Già ognun vede sotto qual aspetto noi gli compariamo.<sup>31</sup>

Fino a questo punto l'ordinamento proposto dalla *Collezione* Porcelli trova piena corrispondenza nei giudizi di Galiani: Sgruttendio e Cortese in cima, Basile in coda. Per sostanziare l'ipotesi occorre però verificare anche gli altri casi: ad esempio quello

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 140.

<sup>29</sup> Ivi, p. 142.

<sup>30</sup> P. PANCRAZI, *Giotti poeta triestino*, cit.; cfr. § 3.8.2, n. 48.

<sup>31</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 138.

di Giambattista Valentino, i cui poemi vennero collocati nel volume XIX (pur essendo previsti in origine in posizione ancora più bassa). Sull'autore l'abate si esprimeva così:

La calamità delle popolari rivoluzioni del 1647 e l'altra molto più terribile della pestilenza del 1656 imposero silenzio alle muse e ridussero ai palpiti dell'agonia questo sventurato paese. Ma la forza della sua felice natura lo richiamò, a dispetto d'uno scioperato vice-regnale governo, e lo sostenne in vita. Anzi (quel che riuscì a tutti portentoso) comparve dopo la pestilenza tanto inaspettato lusso, dovizia e fasto, che ne fu scosso l'ingegno mediocre di Giambattista Valentino a scrivere su questo soggetto morale un breve poemetto che intitolò *Napole scontrafatto dopo la peste*, ed indi altri poemetti intitolati *La mezzacanna*, *Lo vasciello dell'Arbascia*, *La cecala napoletana*, ecc., tutti biasimanti l'orgoglio, le pompe, la repentina guarigione della sua patria, che egli, seguendo il linguaggio de' collitorti del suo tempo, riguardò come un male da predicarvi ed inveirvi contro. Ma nelle sue composizioni niente altro di poetico si ravvisa, tolta la rima e il metro. Sono sicuramente le più infelici del nostro dialetto.<sup>32</sup>

La lapidaria considerazione finale sintetizza adeguatamente e senza alcun dubbio il giudizio del Galiani su Valentino, ritenuto un «mediocre ingegno» incapace di *vis poetica*, e sulle sue opere, «sicuramente le più infelici» del dialetto napoletano. Valutazione dunque perfettamente in linea con la collocazione porcelliana.

Così come coerente con questa appare la valutazione positiva della *Cincciede* di Nicolò Lombardo, stampata nella *Collezione* subito dopo di Sgruttendio e Cortese:

Il poemetto della *Cincciede* di Nicolò Lombardo, lavoro così grazioso e finito in ogni sua parte che, tolti i difetti generali del dialetto di sopra accennati, può riguardarsi come la più bella produzione tralle nostre e compararsi alle più lepide di qualunque nazione.<sup>33</sup>

Alla luce di quanto esposto sinora, non sembra dunque arbitrario ipotizzare un rapporto tra la *Collezione* e il trattato dell'abate. Anche altre opere collocate nei volumi conclusivi ottengono infatti giudizi negativi da Galiani. È il caso dei lavori per esempio di Nunziante Pagano, definiti «insulsi poemi morali»,<sup>34</sup> oppure della *Posilecheata* di Sarnelli, considerata un contenitore di *cunti* «un po' meno sciapiti» di quelli del Basile, «ma neppur degni di grande applauso».<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 145.

<sup>33</sup> Ivi, p. 151. Il discorso si è qui da poco aperto a considerazioni sul dialetto napoletano settecentesco, considerato dal Galiani «niente più coltivato, niente ripurgato dalle laidezze o dalle goffaggini» del secolo precedente. *La cincciede*, dunque, rappresenta una delle poche e decisive operazioni letterarie dialettali del secolo degne di nota (cfr. § 5.1.7).

<sup>34</sup> Ivi, p. 151.

<sup>35</sup> Ivi, p. 146.

Tuttavia esiste un punto di criticità nella lettura qui proposta: la posizione nella *Collezione* de *La fuorfece* di Biagio Valentino. Stampata infatti nei volumi VI e VII, essa e il suo autore avevano ottenuto dal Galiani dei giudizi senza appello:

Possiam francamente dire esser questi il peggior poeta de' nostri, mancando, nonché d'ogni arte, eleganza, fantasia, acume poetico, ma finanche spessissimo nella misura de' versi, nella giustezza delle rime e nella esattezza del linguaggio. Solo dimostra una intrattabile non diremo felicità, ma diarrea di verseggiare.<sup>36</sup>

Se appare difficile, data una tale stroncatura, spiegare le ragioni di una posizione così alta dell'opera di Valentino all'interna della *Collezione*, ancora più complesso è comprendere le motivazioni della sua stessa presenza nel *Catalogo* del Galiani, che dedica all'autore uno spazio così esteso, descrivendone l'opera per filo e per segno e con dovizia di particolari, da risultare francamente misterioso.

Nelle pagine interessate, l'abate scriveva: «Noi, malgrado il male che di questo infelice poeta abbiam dovuto dire, siamo stati obbligati a citarne qualche verso per fare qualche autorità a qualche parola». E Malato, in nota all'edizione da lui curata, a ragione puntualizzava: «Probabilmente nel ricordato *Vocabolario*. Ma non è chiaro da chi "obbligato", e perché abbia dedicato tanto spazio a un poeta che è veramente tra tutti "il peggiore"». <sup>37</sup> Un'ipotesi in tal senso, seppur priva di riscontri adeguati, potrebbe interessare la figura di Giuseppe Maria Di Lecce, destinatario della dedica del Valentino in apertura della *Fuorfece*: questi fu infatti l'epicentro nel settecento napoletano di una circolazione clandestina dei libri proibiti dalla censura e fu anche incaricato dai Borbone di setacciare alla ricerca di espressioni censurabili il trattato *Della moneta* proprio di Galiani (senza successo). <sup>38</sup> Di questo singolare e misterioso personaggio Mario Ajello tratteggia un ritratto piuttosto indicativo:

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 199.

<sup>37</sup> Ibid., n. 109.

<sup>38</sup> Cfr. M. AJELLO, *L'inchiostro del diavolo*, Milano, Ponte alle Grazie, 1998, p. 16. Il libro espone la vicenda di Giuseppe Maria di Lecce in forma narrativa, ma la descrive in prefazione come «una storia vera, balzata fuori dall'Archivio segreto vaticano, dalla Biblioteca vaticana, dalla Biblioteca di palazzo Corsini a Roma, dall'Archivio di Stato di Napoli, dalla Biblioteca Laurenziana di Firenze e da altri antichi depositi di manoscritti». L'autore non fornisce una bibliografia sistematica, ed è stato pertanto possibile verificare solamente la correttezza di alcune citazioni puntuali, rivelatesi tuttavia attendibili (cfr. ad esempio l'estratto da una non ben precisata a testo «Prammatica di suà maestà Imperiale», a pagina 10, con il contenuto di *Pragmaticae edicta decreta interdicta regiaeque sanctiones Regni Neapolitani*, 4 voll., Neapoli, sumptibus Antonii Cervonii, 1772, II p. 356).

Un personaggio curioso e bizzarro, dotato di utili protezioni nelle magistrature meridionali, doppiogiochista di talento, raffinato uomo di lettere, enigmatico animale di salotti e di corte, complice di altri avvocati-stampatori che gli somigliano.<sup>39</sup>

Nella dedica che apriva la sua opera Valentino chiedeva a Di Lecce protezione: è forse possibile che la richiesta abbia trovato ascolto? Che l'ottenuto patrocinio del Di Lecce abbia raggiunto e in qualche modo influenzato – o meglio *obbligato*, come Galiani stesso scrive – l'abate nella redazione del *Catalogo*?<sup>40</sup> In assenza di indagini ulteriori, questa non potrà che essere considerata un'ipotesi fantasiosa, e bisognerà dunque tener conto e accettare come un dato di fatto il credito accordato alla *Fuorfece* dal Galiani prima e dal Porcelli poi. Nonostante questo, tuttavia, pare ci siano diversi elementi a sistema che autorizzano l'ipotesi di una *Collezione* del Porcelli costruita, se non pedissequamente, quantomeno sulla scia delle indicazioni tratteggiate nel trattato dell'abate.

#### 4.2.3. La *Collezione* in abito novecentesco: la collana di *Testi dialettali napoletani*

Dopo aver ripercorso le tappe della costituzione settecentesca del canone della letteratura dialettale napoletana, o almeno dopo averci provato, pare ora opportuno e necessario verificare la sua ricezione nei secoli successivi. Prima di farlo nelle antologie, che rappresentano – nella loro essenza di strumenti di mediazione – il fulcro principale della ricerca, può essere utile verificare il punto della situazione, soprattutto sul versante editoriale, per i testi proposti dalla *Collezione*. Buona parte di questo lavoro si esaurirà, come anticipato, nel raffronto con la collana *Testi dialettali napoletani* curata proprio da Malato. L'originario piano dell'opera di questa fu annunciato nel 1979 durante un convegno su lingua e letteratura dialettale tenutosi a Lanciano.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> M. AJELLO, *L'inchiostro del diavolo*, cit., p. 6.

<sup>40</sup> I due condividevano fra l'altro anche le origini geografiche: Matteo Galiani, padre di Ferdinando, «nel 1712, forse non ancora magistrato, era a Lucera, ove sposava Anna Maria di Domenico Ciaburri (n. nel 1692), e si rendeva colà così benemerito da conseguire, qualche anno dopo (1718), dagli eletti lucerini un diploma di cittadinanza onoraria» (F. NICOLINI, *La famiglia dell'abate Galiani*, in «Archivio Storico Italiano», 76 1918, pp. 136-57, a p. 154); e di Lucera era anche l'avvocato-censore.

<sup>41</sup> E. MALATO, *Una collezione di testi dialettali napoletani*, in «Dimensioni», 5/6 1970, pp. 45-50, alle pp. 49-50.

## COLLEZIONE DI TESTI DIALETTALI NAPOLETANI

	Tomi
I. <i>Primi documenti del dialetto</i> (vol. antologico)	2
II. <i>Poesia popolare e popolaresca dei primi secoli</i> (Anonimi, Cola, Sbruffapappa, Compà Iunno, Giovanni della Carriola, Velardiniello, villanelle, ecc.)	1
III. <i>Farse cavaiole</i> (testi inediti)	2
IV. G.C. CORTESE, <i>Opere</i>	4
V. F. SGRUTTENDIO, <i>La tiorba a taccone</i>	1
VI. G.B. BASILE, <i>Opere</i>	4
VII. P. SARNELLI, <i>Posilecheata</i>	1
VIII. G.B. e B. VALENTINO, <i>Opere</i> (scelta)	1
IX. A. PERRUCCI, <i>Opere</i>	1
X. <i>Poeti del Seicento</i> (G. Fenice, F. Biondi, G. Bergazzano, ecc.: vol. antologico)	1
XI. Anonimo, <i>Storia de li remmure de Napole</i> (testo inedito)	1
XII. D. BASILE, <i>Il Pastor fido in lingua napoletana</i>	1
XIII. G. FASANO, <i>Lo tasso napoletano</i>	2
XIV. N. STIGLIOLA, <i>L'Eneide in ottava rima napoletana</i>	2
XV. N. PAGANO-N. CAPASSO, <i>Omero napoletano</i> (Batracom., Iliade)	1
XVI. Vari, <i>Virgilio napoletano</i> (Porc. XXIV, XXV)	2
XVII. F. OLIVA, <i>L'Aminta vestuta a la napoletana, L'assedio de Parnaso</i>	1
XVIII. <i>La Violeida spartuta ntra buffe e vernacchie</i>	1
XIX. G. D'ANTONIO (Il partenopeo), <i>Opere</i>	1
XX. N. LOMBARDI, <i>La cinceide</i>	1
XXI. N. CAPASSO, <i>Poesie napoletane</i>	1
XXII. <i>Poeti del settecento</i> (G.A. Palmieri, C. Mormile, ecc.)	1
XXIII. <i>L'opera buffa</i> (vol. antologico)	3
XXIV. <i>Il teatro popolare dal Sei all'Ottocento</i> (vol. antologico)	3
XXV. P. TRINCHERA, <i>Commedie</i> (scelta)	1
XXVI. <i>Canti carnascialeschi</i> (vol. antologico)	1
XXVII. C. MORMILE, <i>Fedro napoletano</i>	1
XXVIII. G. QUATTROMANI, <i>Orazio napoletano</i>	1
XXIX. <i>Poeti dell'Ottocento</i> (Sezione I: Canzonette popolaresche del primo Ottocento; Sezione II: G. Genoino, M. Zezza, R. Mormile, Marchese di Caccavone, G. Quattromani, M. D'Arienzo, D. Bolognese, E. Cossovich, L. Chiurazzi, ecc.)	3
XXX. <i>Letteratura popolare</i> (racconti, canti, proverbi, scioglilingua, filastrocche, ecc.)	3
– Indici della collana e note linguistiche (Indici degli Autori e delle opere, Indici dei capoversi, Indice dei nomi, Indice delle note; Note linguistiche)	1

(Piano provvisorio, suscettibile di variazioni)

L'iniziativa editoriale, tuttavia, ha avuto una gestazione problematica (stampata prima da Bulzoni e poi da Benincasa, fino al fallimento di quest'ultima) e non è mai stata portata a compimento. Prima di confrontare il «piano provvisorio» della collana e quello della *Collezione* del Porcelli, per valutare le integrazioni rispetto al canone,

sarà quindi opportuno verificare la consistenza delle pubblicazioni effettive, così da poter rilevare eventuali variazioni rispetto al disegno previsto.

Nella seguente tabella, le prime tre colonne indicheranno i volumi, i contenuti e la suddivisione in tomi originariamente progettati per la collana *Testi dialettali napoletani*, mentre le seconde tre i volumi, i contenuti e la suddivisione in tomi delle pubblicazioni reali. L'abbreviazione [prev.] (= previsto) sarà utilizzata per i testi annunciati nella quarta di copertina di ciascun volume della collana ma mai stampati:

Volume previsto	Contenuto previsto	Tomi previsti	Volume reale	Contenuto reale	Tomi reali
I.	<i>Primi documenti del dialetto</i> (vol. antologico)	2			
II.	<i>Poesia popolare e popolarasca dei primi secoli</i> (Anonimi, Cola, Sbruffapappa, Compà Iunno, Giovanni della Carriola, Velardiniello, villanelle, ecc.)	1			
III.	<i>Farse cavaiole</i> (testi inediti)	2	III.	<i>Farse cavaiole</i>	2
IV.	G.C. CORTESE, <i>Opere</i>	4			
V.	F. SGRUTTENDIO, <i>La tiorba a taccone</i>	1			
VI.	G.B. BASILE, <i>Opere</i>	4	VI.	G.B. BASILE, <i>Opere</i>	1 (di?)
VII.	P. SARNELLI, <i>Posilecheata</i>	1	VII.	P. SARNELLI, <i>Posilecheata</i>	1
VIII.	G.B. e B. VALENTINO, <i>Opere</i> (scelta)	1	VIII.	A. PERRUCCI, <i>Le Opere napoletane</i>	1
IX.	A. PERRUCCI, <i>Opere</i>	1	IX. [prev.]	G.B. VALENTINO, <i>Poeti del Seicento</i>	?
X.	<i>Poeti del Seicento</i> (G. Fenice, F. Biondi, G. Bergazzano, ecc.: vol. antologico)	1	X	N. CORVO, <i>Storia de li remmure de Napole</i>	1
XI.	Anonimo, <i>Storia de li remmure de Napole</i> (testo inedito)	1	XI.	D. BASILE, <i>Il Pastor fido in lingua napoletana</i>	1
XII.	D. BASILE, <i>Il Pastor fido in lingua napoletana</i>	1	XII.	G. FASANO, <i>Lo Tasso napoletano</i>	2



Vo- lume previ- sto	Contenuto previsto	Tomi previ- sti	Vo- lume reale	Contenuto reale	Tomi reali
XIII.	G. FASANO, <i>Lo tasso napoletano</i>	2	XIII.	N. STIGLIOLA, <i>L'Eneide in ottava rima napoletana</i>	3
XIV.	N. STIGLIOLA, <i>L'Eneide in ottava rima napoletana</i>	2	XIV.	N. PAGANO-N. CAPASSO, <i>Omero napoletano</i>	1
XV.	N. PAGANO-N. CAPASSO, <i>Omero napoletano (Batracom., Iliadè)</i>	1	XV.	M. ROCCO, <i>Virgilio napoletano</i>	1
XVI.	Vari, <i>Virgilio napoletano</i> (Porc. XXIV, XXV)	2	XVI.	F. OLIVA, <i>Opere</i>	1
XVII.	F. OLIVA, <i>L'Aminta vestuta a la napoletana, L'assedio de Parnaso</i>	1	XVII.	<i>La Violeida spartuta ntra buffe e vernacchie</i>	1
XVIII.	<i>La Violeida spartuta ntra buffe e vernacchie</i>	1	XVIII.	G. D'ANTONIO, <i>Opere</i>	1
XIX.	G. D'ANTONIO, <i>Opere</i>	1	XIX.	N. LOMBARDO, <i>La Ciuceide</i>	1
XX.	N. LOMBARDI, <i>La cinceide</i>	1	XX. [prev.]	N. CAPASSO, <i>Le poesie napoletane</i>	?
XXI.	N. CAPASSO, <i>Le poesie napoletane</i>	1	XXI.	<i>Poeti e prosatori del Settecento</i>	2 (di 3)
XXII.	<i>Poeti del settecento</i> (G.A. Palmieri, C. Mormile, ecc.)	1	XXII.	<i>L'opera buffa napoletana</i>	3
XXIII.	<i>L'opera buffa</i> (vol. antologico)	3			
XXIV.	<i>Il teatro popolare dal Sei all'Ottocento</i> (vol. antologico)	3			
XXV.	P. TRINCHERA, <i>Commedie</i> (scelta)	1	XXV.	<i>Canti carnascialeschi napoletani</i>	1
XXVI.	<i>Canti carnascialeschi</i> (vol. antologico)	1			
XXVII.	C. MORMILE, <i>Fedro napoletano</i>	1			
XXVIII.	G. QUATTROMANI, <i>Orazio napoletano</i>	1			
XXIX.	<i>Poeti dell'Ottocento</i> (Sezione I: Canzonette popolareshche del	3			

Vo- lume previ- sto	Contenuto previsto	Tomi previ- sti	Vo- lume reale	Contenuto reale	Tomi reali
	primo Ottocento; sezione II: G. Genoino, M. Zezza, R. Mormile, Marchese di Caccavone, G. Quattromani, M. D'Arienzo, D. Bolognese, E. Cossovich, L. Chiurazzi, ecc.)				
XXX.	<i>Letteratura popolare</i> (racconti, canti, proverbi, scioglilingua, filastrocche, ecc.)	3			

Tab. 23

Poche ma significative variazioni emergono dai dati appena proposti: innanzitutto l'accorpamento dei volumi originariamente previsti in posizione VIII e X – rispettivamente una scelta delle opere dei Valentino, Giovan Battista e Biagio, ed un'antologia di vari autori seicenteschi – in un unico volume dal titolo G.B. VALENTINO, *Poeti del Seicento*,<sup>42</sup> secondariamente il taglio di parte del contenuto dei volumi XXIV e XXV della *Collezione* del Porcelli: a fronte di un testo che avrebbe dovuto contenere anche opere altre dalle traduzioni dialettali di Rocco delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* virgiliane – circostanza testimoniata dalla dicitura «Vari» nel campo degli autori, dall'estensione prevista in due tomi, e dall'esplicito richiamo ai due volumi summenzionati –, l'effettiva pubblicazione si limitò invece al *Virgilio napoletano*, tralasciando, di fatto, il resto precedentemente annunciato.<sup>43</sup> Ed infine la variata consistenza del volume originariamente previsto come XXII, *Poeti del Settecento* (tomo

<sup>42</sup> Il dato più macroscopico, nel merito, è la scomparsa di Biagio Valentino dall'intestazione del volume, simbolo probabilmente delle già menzionate perplessità di Malato nei confronti dell'opera poetica di questo.

<sup>43</sup> Si può in realtà tentare di delineare il materiale escluso più precisamente: considerando che il volume XXV della *Collezione* trasmette esclusivamente *La Georgica de Vergilio Marone*, confluita interamente in M. ROCCO, *Virgilio napoletano*, cit., il materiale originariamente previsto per il volume XVI della collana – e poi tagliato – non poteva che provenire dal volume precedente della *Collezione*, il XXIV. Da una valutazione del contenuto di tale miscellanea, e considerando che molti dei testi ivi trasmessi sarebbero stati verosimilmente proposti in altri volumi della collana moderna – le *Stanze* di Velardiniello, l'anonima canzone *Voccuccia de no pierzecco apreturo*, ed *Io te canto in discanto* probabilmente nel previsto volume II, *Poesia popolare e popolareasca dei primi secoli*; le *Allucate contro li petrarchiste*, i sonetti *Ncopp'a lo vernacchio*, ed altre poesie di certa attribuzione nel previsto volume XX, N. CAPASSO, *Poesie napoletane* –, appare plausibile che le opere originariamente deputate a comparire insieme alle due di Michele Rocco fossero quelle comprese tra le pp. 73-209 del volume XXIV della *Collezione*, e cioè

unico), che diviene *Poeti e prosatori del Settecento* (volume XXI), con un'estensione tanto testuale quanto materiale nel passaggio da uno a tre tomi.<sup>44</sup>

Se quest'ultima variazione, data l'assenza nella *Collezione* di prose dialettali settecentesche, pare rappresentare un tentativo di ampliare il canone con un testo – qualunque esso fosse – sino a quel momento estraneo alla tradizione, palesando dunque un valore eminentemente inclusivo, le prime due, attraverso il giudizio di valore e la riduzione degli spazi materialmente predisposti per i volumi, sembrano invece rispondere precisamente all'intento opposto: quello cioè di effettuare una scrematura, di sfrondare il canone dalle foglie ormai appassite, proponendo solamente ciò che, eterogeneo, affiorava dalla massa.

A questo punto, pare dunque essenziale procedere al confronto tra il piano originario della collana ideata da Malato ed il contenuto della *Collezione* pubblicata dal Porcelli. Il rapporto tra le due operazioni è tra l'altro ben più stringente di quanto si possa pensare, nascendo la prima anche materialmente da un'idea relativa alla seconda:

L'idea è vecchia, anzi vecchissima, rimasta però sempre allo stadio embrionale, che ha finalmente trovato di recente possibilità di realizzazione grazie all'iniziativa di un editore napoletano, che si era rivolto a me per propormi una ristampa – una pura e semplice ristampa – della vecchia collana Porcelli. La collana Porcelli, per chi non lo sapesse, è una raccolta in ventotto volumi, realizzata dall'editore napoletano Gennaro [ma Giuseppe] Maria Porcelli tra il 1779 e il 1789 circa, di tutta la produzione letteraria in dialetto napoletano sulla quale il Porcelli riuscì a mettere le mani. [...] Una raccolta benemerita per un verso, perché ha messo in circolazione e talvolta salvato testi che altrimenti sarebbero rimasti nel dimenticatoio o addirittura sarebbero andati perduti (di alcuni, infatti, l'unica testimonianza di cui disponiamo è quella lasciataci dal Porcelli), ma infida e inattendibile per altri versi, perché propone senza alcun discernimento critico testi più e meno validi, riprodotti per altro senza alcun criterio filologico, o più esattamente, se così posso dire, seguendo il criterio del... libero intervento dell'editore sul testo stesso. In queste condizioni è chiaro che la proposta dell'editore non poteva essere realizzata, mentre si poteva in suo luogo realizzare

---

principalmente: *Lo Calascione* di Antonio Villani, *Lo capezzule* di Titta Capasso, il *Lamento* di Cuosemo Pezzente, *La batracommimachia* nella versione di Francisco Mazzarella Farao ed eventualmente poesie di autori incerti. Se su queste abbia poi pesato un giudizio estetico è difficile a dirsi: così come fatto poco sopra, infatti, è possibile immaginare che anche questi testi potessero venire riproposti altrove – tra loro scorporati –, il che rende impossibile giudicare oltre.

<sup>44</sup> Appare molto singolare che nonostante l'estensione alla prosa palesata dal titolo, i tomi contengano due opere in versi ed una teatrale (tre lavori di Nunzianta Pagano: *Le bbinte rotola de lo valanzone*, *Mortella d'Orzolone* e *La Fenizja*). Per giustificare il cambio di titolo, dunque, pare sensato immaginare che un testo di prosa dialettale settecentesco, il cui referente più probabile pare essere *Lo specchio de la cevertà* di Nicola Vottiero, avrebbe trovato collocazione probabilmente in un terzo tomo, la cui effettiva progettazione è confermata dalla dicitura presente nella quarta di copertina.

la collana che da tempo avevo in mente, concepita naturalmente con ben diversi e più moderni criteri. La mia controproposta, per così dire, è stata infine da lui accettata, e l'opera è stata senza indugio messa in cantiere.<sup>45</sup>

Di seguito si mette a confronto l'originale piano dell'opera con quello della *Collezione*, al fine di soppesare eventuali criticità e valutare gli aggiornamenti proposti per il canone. Si indicherà il numero ed il contenuto dei volumi delle rispettive collane, mentre si sorvolerà sul numero dei tomi non essendo esso dirimente in questa sede. In caso di attestazione in volumi miscelanei, il dato verrà riportato tra parentesi:

Vol.	Malato	Vol.	Porcelli
I	<i>Primi documenti del dialetto</i> (vol. antologico)	/	/
II	<i>Poesia popolare e popolarjesca dei primi secoli</i> (Anonimi, Cola, Sbruffapappa, Compà Iunno, Giovanni della Carriola, Velardiniello, villanelle, ecc.)	/	/ (ma alcuni testi sono nel vol. XXIV)
III	<i>Farse cavaiole</i> (testi inediti)	/	/
IV	G.C. CORTESE, <i>Opere</i>	II-IV	<i>Opere di Giulio Cesare Cortese</i>
V	F. SGRUTTENDIO, <i>La tiorba a taccone</i>	I	<i>La tiorba a taccone</i>
VI	G.B. BASILE, <i>Opere</i>	XX-XXI	<i>Lo cunto de li cunte e Le muse napoletane</i>
/	/	VI-VII	<i>La fuorfece</i>
VII	P. SARNELLI, <i>Posillecheata</i>	XXII	<i>La Posillechejata de Reppone (in misc.)</i>
VIII	G.B. e B. VALENTINO, <i>Opere</i> (scelta)	XIX	<i>La Mezacanna, La Cecala, Napole Scontrafatto</i>
IX	A. PERRUCCI, <i>Opere</i>	XVI	<i>L'Agnano Zeffunnato, La Malatia d'Apollu (in misc.)</i>
X	<i>Poeti del Seicento</i> (G. Fenice, F. Biondi, G. Bergazzano, ecc.: vol. antologico)	/	/

<sup>45</sup> E. MALATO, *Una collezione di testi dialettali napoletani*, cit., p. 46.

Vol.	Malato	Vol.	Porcelli
XI	Anonimo, <i>Storia de li remmure de Napole</i> (testo inedito)	/	/
XII	D. BASILE, <i>Il Pastor fido in lingua napoletana</i>	XII	<i>Il Pastor Fido in lingua napoletana</i>
XIII	G. FASANO, <i>Lo tasso napoletano</i>	XIII-XIV	<i>La Gerusalemme Liberata in lingua napoletana</i>
XIV	N. STIGLIOLA, <i>L'Eneide in ottava rima napoletana</i>	VIII-XI	<i>L'eneide in lingua napoletana</i>
XV	N. PAGANO-N. CAPASSO, <i>Omero napoletano (Batracom., Iliade)</i>	XVII	<i>La Batracomiomachia d'Omero</i> (in misc.)
XVI	Vari, <i>Virgilio napoletano</i> (Porc. XXIV, XXV)	XXIV-XXV	<i>La Buccoleca de Vergilio</i> (in misc.), <i>La Georgeca de Verglio</i>
XVII	F. OLIVA, <i>L'Aminta vestuta a la napoletana, L'assedio de Parnaso</i>	/	/
XVIII	<i>La Violeida spartuta ntra buffe e vernacchie</i>	XXII	<i>La Violejeda</i> (in misc.)
XIX	G. D'ANTONIO, <i>Opere</i>	XXIII	<i>Le opere di Giovanni D'Antonio</i>
XX	N. LOMBARDI, <i>La cinceide</i>	V	<i>La Ciuceide</i>
XXI	N. CAPASSO, <i>Le poesie napoletane</i>	XV	<i>Poesie napoletane di Capasso</i>
XXII	<i>Poeti del settecento</i> (G.A. Palmieri, C. Mormile, ecc.)		
XXIII	<i>L'opera buffa</i> (vol. antologico)		
XXIV	<i>Il teatro popolare dal Sei all'Ottocento</i> (vol. antologico)		
XXV	P. TRINCHERA, <i>Commedie</i> (scelta)		
XXVI	<i>Canti carnascialeschi</i> (vol. antologico)		
XXVII	C. MORMILE, <i>Fedro napoletano</i>		
XXVIII	G. QUATTROMANI, <i>Orazio napoletano</i>		
XXIX	<i>Poeti dell'Ottocento</i> (Sezione I: Canzonette popolaresche del		

Vol.	Malato	Vol.	Porcelli
	primo Ottocento; Sezione II: G. Genoino, M. Zezza, R. Mormile, Marchese di Caccavone, G. Quattromani, M. D'Arienzo, D. Bolognese, E. Cossovich, L. Chiurazzi, ecc.)		
XXX	<i>Letteratura popolare</i> (racconti, canti, proverbi, scioglilingua, filastrocche, ecc.)		

Tab. 24

L'interpretazione della tabella va in una direzione ben precisa: l'intento principale di Malato consisteva nel restituire il canone stabilito dalla *Collezione* Porcelli in una veste filologicamente attendibile e con adeguate ricostruzioni critiche. A quanto già tradito dai volumi settecenteschi, le integrazioni dei *Testi dialettali napoletani* tentavano di aggiungere innanzitutto un retroterra letterario (a tale funzione dovevano assolvere le *Farse cavaiole*, che sono state effettivamente pubblicate, ma soprattutto i primi due volumi originariamente previsti, *Primi documenti del dialetto* e *Poesia popolare e popolarisca dei primi secoli*). La ragione di ciò veniva spiegata dallo stesso Malato:

Ci sarà un volume introduttivo, in due densi tomi, riservato ai documenti di letteratura volgare napoletana due-quattrocentesca, che non è propriamente letteratura dialettale, ma è ugualmente importante perché ci offre una serie di spie preziose dell'uso dialettale prima che nascesse quella che si chiama, dal Croce in poi, letteratura dialettale riflessa. [...] Spie preziose dell'uso dialettale, dicevo, perché con l'affermarsi della letteratura dialettale riflessa, tra la fine del '500 e gli inizi del '600, il dialetto oggettivo viene plasmato, com'è noto, elaborato artisticamente da coloro che se ne servono, e quindi lo storico della lingua si trova spesso in difficoltà quando deve distinguere tra elementi dell'uso popolare ed elementi di estrazione letteraria. Ora questi testi volgari napoletani dei secoli precedenti – a prescindere dal loro valore letterario e dalla collocazione storica che deve farsene – ci offrono una documentazione imprescindibile di quello che era invece l'uso effettivo del dialetto.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 47.

Altre integrazioni avrebbero (e in questo caso hanno) interessato poi filoni settecenteschi precedentemente poco battuti – canti popolari, opera buffa –<sup>47</sup> ed il teatro dal Seicento all'Ottocento (proposito invece questo non mantenuto). Ma si sarebbe trattato, come detto, sostanzialmente di integrazioni: sui primi ventuno volumi che avrebbero dovuto comporre la collana dei *Testi dialettali napoletani*, infatti, ben quindici avrebbero rispettato le scelte effettuate in materia di canone dal Porcelli.<sup>48</sup> Considerando inoltre lo statuto linguistico non prettamente dialettale del contenuto dei primi due volumi, il canone della letteratura dialettale napoletana proposto da Malato – cronologicamente da limitare alla fine del Settecento, per rendere possibile il confronto – corrisponde a quello elaborato *illo tempore* dal Porcelli quasi nell'80% dei casi: una percentuale elevatissima. La linea tracciata per i secoli in questione, dunque, non altera sensibilmente la tradizione, limitandosi anzi a integrarla con alcuni testi coevi rinvenuti o rivalutati successivamente.<sup>49</sup>

Per il canone dei testi ottocenteschi e post-ottocenteschi, invece, la collana di *Testi dialettali napoletani* avrebbe avuto valore certamente decisivo, mancando attualmente una sistemazione critica ed editoriale adeguata. Preliminarmente interessanti appaiono in merito le previste valorizzazioni di Carlo Mormile e Gabriele Quattromani, autori di due traduzioni ottocentesche di classici latini e dunque fortemente in linea con la tradizione. Ma la proposta ottocentesca di Malato pare trovasse un nucleo focale soprattutto nell'interesse per il filone popolare, individuato e tratteggiato quale valore intrinseco della letteratura napoletana già a partire dai testi cinquecenteschi. Il ventinovesimo volume della collana avrebbe infatti dovuto approfondire le dinamiche costitutive del gruppo di letterati napoletani orbitanti intorno al periodico interamente dialettale «Lo spassatiempo», le cui coordinate letterarie, per inciso, sono ancora in attesa di studi specifici, mentre il trentesimo, l'ultimo della serie,<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Riportando alla luce talvolta anche autori non consolidati dal canone, come Francesco Oliva e Nicola Corvo (§§ 5.1.9., 5.1.10). E probabilmente allo stesso intento avrebbero dovuto rispondere le antologie *Poeti del Seicento* (vol. X) e *Poeti del Settecento* (vol. XXII).

<sup>48</sup> Le opere di Cortese non furono mai stampate in quella collana, ma erano state già oggetto precedentemente di un'edizione critica curata proprio da Malato: G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, in append. FELIPPO SGRUTTENDIO DE SCAFATO, *La tiorba a taccone*, 2 voll., a cura di E. MALATO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967. Si tenga però presente che tale edizione non contiene *La Rosa*, il cui studio critico è invece recentissimo: G.C. CORTESE, *La Rosa. Favola*, a cura di A. LAZZARINI, Lucca, Pacini Fazzi, 2018; né *Li travagliuse ammore de Ciullo e Perna*, recentemente pubblicato in G.C. CORTESE, *De li travagliuse ammore de Ciullo e de Perna*, a cura di S. SCHILARDI, Lecce, Argo, 2018.

<sup>49</sup> È il caso, ad esempio, delle commedie del Trinchera, cui sarebbe spettato un volume autonomo.

<sup>50</sup> O almeno l'ultimo annunciato nel corso del citato convegno di Lanciano. Appare infatti plausibile che il numero di volumi inizialmente previsto avrebbe conosciuto un incremento, abbracciando così quantomeno la produzione dei grandi poeti dialettali tra Otto e Novecento, la cui esclusione risulta, per un'operazione di tale livello, inverosimile.

programmaticamente intitolato *Letteratura popolare*, avrebbe dovuto scopertamente accogliere l'imbrianesco «mucchietto di gemme» napoletano, vale a dire la *summa* testuale di una tradizione spiccatamente folclorica e orale.

Nell'ottica della costituzione di un'antologia, quindi, un dato da tenere in conto in maniera fondamentale sarà la progressiva sedimentazione nella storia di alcune linee interpretative. Pare che lo strumento antologico, difatti, come si è d'altronde visto a sufficienza nei capitoli precedenti, oltre al dialogo interno tra i propri testi e quello di questi con le rispettive fonti, debba essere in grado di sviluppare anche un terzo tipo di dialogo, che diremo *metatestuale*, con riferimento all'assimilazione e alla riproposizione eventuale delle letture proposte in strumenti di mediazione ad esso analoghi. Da questo secondo punto di vista, dunque, e per quel che sostanzialmente riguarda la letteratura napoletana tra Sei e Settecento, non si potranno trascurare, in chiave storico-letteraria, le acquisizioni e le valutazioni che hanno portato alla costituzione della *Collezione* Porcelli, il cui statuto è stato legittimato, a ben due secoli di distanza, dalla riproposizione pressoché immutata del canone da essa istituito nella collana dei *Testi dialettali napoletani*. E tale attenzione alla storia della trasmissione dovrà essere osservata sia a un livello macroscopico, nella dinamica di inclusione/esclusione degli autori – eventualmente da giustificare al cospetto della tradizione –, sia ad un livello microscopico, nella valutazione dei passi ritenuti esemplari. Per questo secondo aspetto in particolare, tuttavia, non sarà possibile riferirsi direttamente alle opere proposte dalla *Collezione* o dalla collana: queste sono offerte infatti integralmente, e non parzialmente. Pertanto occorrerà rivolgere lo sguardo a strumenti omologhi, appunto le antologie, studiandone i meccanismi di cernita e selezione.



### 4.3. La proposta di un modello: il lavoro di Quondam

In uno studio del 1974 intitolato *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, e dal quale questo capitolo prende spunto per il titolo, Amedeo Quondam, indagando i meccanismi di ricezione del materiale petrarchista, si interrogava circa il concetto di mediazione:

Il problema finiva pertanto per profilarsi entro questo arco di quesiti: la discussione sul petrarchismo è stata fondata su un rapporto diretto coi testi, oppure ha utilizzato mediazioni non neutrali o indifferenti? Questa mediazione era coscientemente utilizzata o agiva a sua volta come occulto filtro ideologico, collegato a una linea di tradizione di consumo di testi petrarchistici? E in ogni caso: questa mediazione è concretamente individuabile? E infine: come è stato organizzato e realizzato l'uso materiale di questa mediazione?<sup>1</sup>

Quattro domande, dunque, che vale la pena di enucleare e provare a discutere singolarmente. La prima: il dibattito critico sul fenomeno del petrarchismo è stato figlio di una lettura diretta dei testi, oppure si è fondato su strumenti di mediazione – le antologie, appunto – criticamente orientati? Ovvero: l'antologia può falsificare la ricezione diretta della letteratura? Sull'argomento, in un recente studio pubblicato su un numero monografico di *Enthymema* dedicato alle antologie, Salvatore Ritrovato ha scritto:

Antologizzare è un lavoro istintivo, per alcuni aspetti necessario, senz'altro molto delicato, per chi si occupa di critica: se fatto male, i danni possono essere grandi, e occorrerà del tempo per ristabilire i valori; se fatto malissimo, come ormai si tende a fare soprattutto nella poesia, i danni possono essere incalcolabili, in quanto impegnerà gli studiosi successivi a sfangare per anni, o per secoli, prima di arrivare a comprendere quello che effettivamente accadde.<sup>2</sup>

Sono affermazioni facilmente condivisibili: un'antologia, specie se rispondente a una qualsivoglia autorità, può influenzare sensibilmente il canone letterario, prossimo e remoto. La figura poetica di Campana, ad esempio, «vera cartina di tornasole della critica italiana del Novecento»,<sup>3</sup> ha visto Sanguineti e Mengaldo, nelle loro rispettive antologie (§ 3.8.1.), prendere posizioni antinomiche: il primo ne ha fatto il perno intorno al quale far ruotare tutte le valutazioni successive, citandolo come

---

<sup>1</sup> A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 7.

<sup>2</sup> S. RITROVATO, *L'antologia come principio di 'falsificabilità' della letteratura*, in «Enthymema», XVII 2017, pp. 120-32, a p. 122.

<sup>3</sup> A. ASOR ROSA, *Sulle antologie poetiche del Novecento italiano*, in «Critica del testo», 2/1999, p. 336.

«uno dei pochi davvero grandi del nostro Novecento»;<sup>4</sup> l'altro – forse in polemica con Sanguineti, come si è visto – ne ha proposto una lettura invece ridimensionata, avviandolo verso una posizione marginale nel canone e definendolo, come Debussy aveva fatto per Wagner, «un tramonto che poté sembrare un'alba».<sup>5</sup> Considerato il peso avuto da entrambe le antologie nella costituzione del canone novecentesco, dunque, nulla di strano nelle argomentazioni di Ritrovato: tralasciare o meno un autore può effettivamente impattare la tradizione in maniera sostanziale. Il caso più lampante, sotto questo aspetto, pur non strettamente connesso all'antologia-forma, è quello del canone alessandrino. Nell'*Harpers Dictionary of Classical Antiquities*, Harry Thurston Peck ben individua il punto:

The daily increasing multitude of books of every kind had become so great that there was no expression, however faulty, for which precedent might not be found; and as there were far more bad than good writers, the authority and weight of numbers were likely to prevail, and the language, consequently, to grow more and more corrupt. It was thought necessary, therefore, to draw a line between those classic writers to whose authority an appeal in matter of language might be made and the common herd of inferior authors. [...] But as for the example first set in this matter by the Alexandrian critics, its effects upon their own literature have been of a doubtful nature. In so far as the Canon has contributed to preserve to us some of the best authors included in it, we can not but rejoice. On the other hand, there is reason to believe that the comparative neglect into which those not received into it were sure to fall has been the occasion of the loss of a vast number of writers who would have been, if not for their language, yet for their matter, very precious; and who, perhaps, in many cases, were not easily to be distinguished, even on the score of style, from those that were preferred.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. SANGUINETI, 2 voll., Torino, Einaudi, 1969, II p. 726.

<sup>5</sup> *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 1978, p. 279.

<sup>6</sup> La moltitudine di libri di ogni genere, quotidianamente in aumento, era diventata così grande da non esserci espressione, per quanto difettosa, per la quale non si potesse trovare un precedente; e poiché gli scrittori cattivi erano in numero maggiore rispetto a quelli buoni, l'autorità e il peso dei numeri avrebbero probabilmente finito per prevalere, e il linguaggio, di conseguenza, per divenire sempre più corrotto. Per questa ragione, si ritenne necessario tracciare un confine tra gli scrittori classici, alla cui autorità – in materia di linguaggio – ci si potesse appellare, e la mandria comune di autori inferiori. [...] Ma per quanto concerne gli effetti che l'operazione dei critici alessandrini ebbe sulla loro stessa letteratura, questi sono stati di natura dubbia. Fino al punto in cui il canone ha contribuito a preservare alcuni dei migliori autori in esso compresi, non ci si può che rallegrare. Pare tuttavia ragionevole credere, dall'altro lato, che l'oblio nel quale sono caduti gli esclusi sia stato occasione della perdita di un vasto numero di scrittori, i quali sarebbero stati – se non per la loro lingua quantomeno per la loro produzione – molto preziosi, e forse non così facilmente distinguibili, anche stilisticamente, da coloro che furono scelti. (H.T. PECK, s.v. *Canon Alexandrinus*, in *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*, New York, Harper and Brothers, 1898. Mia la traduzione).

A ciò che è tralasciato, cioè, si nega in sostanza quantitativamente un giudizio. Il contenuto di un'antologia è valutato infatti dal compilatore due volte: preliminarmente nel momento dell'inclusione o esclusione all'interno della struttura, e analiticamente in quello successivo della selezione dei passi. Ma se quanto è presente è passibile del terzo giudizio dei lettori, generando magari un dibattito critico, quanto è invece assente non conosce che un'unica valutazione, quella del compilatore stesso, il quale finisce così per ergersi a censore.

Rispetto a tutto questo, in ogni caso, l'interrogativo di Quondam presenta una sfumatura ulteriore: cosa accade, cioè, quando le esclusioni che orientano il dibattito critico discendono da posizioni «non neutrali»? Ed il concetto sostanzia anche la seconda domanda: l'antologia viene utilizzata come mezzo di mediazione coscientemente oppure agisce a sua volta come occulto filtro ideologico? La domanda non è banale: se infatti una *cattiva* antologia, non riuscendo a interpretare il materiale testuale e le coordinate storico-letterarie in maniera corretta, può pregiudicare la fortuna di un determinato autore o di una specifica corrente letteraria, nel caso di un'antologia *non neutrale*, invece, la tradizione subisce un vero e proprio tentativo di condizionamento, e non necessariamente a partire da valutazioni di tipo estetico. Il concetto è stato esposto molto chiaramente da Remo Ceserani:

Dietro ai canoni e alle antologie ci sono delle istituzioni. Queste istituzioni sono varie, e possono essere distinte fra quelle fornite di autorità, in grado cioè di imporre le proprie decisioni, e quelle invece più disposte a confrontarsi con altre istanze, e che dunque sono più aperte alla dialettica e alla discussione. Naturalmente, la prima e più grande forma di istituzione, rispetto anche alla parola 'canone' e al suo uso, è la Chiesa, che in passato ha agito in modo fortemente autoritario, stabilendo per esempio che dei sedici vangeli interi che possediamo quattro fossero autoritari, degni cioè di autorità e portatori di verità, e che gli altri fossero invece ritenuti apocrifi. [...] Parallelamente alla Chiesa, e sempre a partire dall'antichità, un'altra istituzione fondamentale è la scuola. Già in età ellenistica ci sono esempi di canonizzazioni, di sistemazioni del passato entro certi canoni, e anche di antologizzazioni. In questo caso, addirittura, l'antologizzazione è stata radicale e importantissima. Di fatto, di certi testi noi conosciamo solo quello che è stato trasmesso dalle antologie [...]. Anche in questo caso si tratta di un'operazione autoritaria da parte di istituzioni che stabiliscono quali testi fare leggere ai giovani che si avviano a imparare la scrittura.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> R. CESERANI, *Le antologie e le grandi opere come contributi alla costituzione dei canoni*, in «Enthymema», XVII 2017, pp. 16-21, alle pp. 16-17. Lo studioso individua poi nelle *Confessioni di un italiano* il perfetto esempio delle influenze della scuola e della chiesa sul canone letterario: «Venendo alla situazione italiana, siamo ancora in presenza di un modello forte, cioè quello di De Sanctis, che di fatto informa la gran parte delle antologie scolastiche. Si tratta di un canone che per ragioni evidenti non può

Sull'argomento, chiamato d'altronde in causa dallo stesso Ceserani, appare possibile e utile menzionare anche Frank Kermode, che ha affrontato la questione con lucidità e interessanti spunti nel suo saggio *Canon and Period*:

The association of canon with authority is deeply ingrained in us, and one can see simple reasons why it should be so. It is a highly selective instrument, and one reason why we need to use it is that we haven't enough memory to process everything. The only other option is not a universal reception of the past and its literature but a Dadaist destruction of it. It must therefore be protected by those who have it and coveted by those who don't. [...] So canons are complicit with power; and canons are useful in that they enable us to handle otherwise unmanageable historical deposits. They do this by affirming that some works are more valuable than others, more worthy of minute attention. Whether their value is wholly dependent on their being singled out in this way is a contested issue.<sup>8</sup>

Tornando dunque ad uno degli interrogativi originali dai quali ha preso origine la digressione: gli oggetti di mediazione possono influenzare – e come! – la ricezione diretta della letteratura, sia che ciò avvenga per pura imperizia del curatore, sia che

---

escludere Foscolo, Manzoni o Leopardi. [...] Per esempio, a scuola si fanno leggere i *Promessi Sposi* interamente, ma non *Le confessioni di un italiano*, che è un romanzo altrettanto interessante dal punto di vista della struttura ma anche del fortissimo rapporto con la costruzione dell'identità nazionale, che per Nievo era ancora abbastanza regionalistica (e in effetti va ricordato come il protagonista del romanzo venga a contatto con le culture di tutte le regioni italiane). Quest'ultima, effettivamente, era già una buona ragione per preferire le *Confessioni* ai *Promessi Sposi*. Ci sono però almeno due ragioni che hanno 'condannato' Nievo e che aiutano a capire meglio i criteri di cui si serve chi lavora alle antologie. Intanto, Carlo Altoviti – il protagonista delle *Confessioni* – è ateo: ha sì una visione religiosa, teistica della vita, ma professa l'ateismo, e naturalmente la presenza cattolica nel Paese funziona anche in questo senso: nell'emarginare l'ateismo. C'è poi un altro elemento molto delicato, anche in questo caso legato all'idea che l'istituzione scolastica ha dell'adolescente e dei ragazzi che si fanno formando. Nel romanzo di Nievo c'è un senso della sessualità femminile molto forte; addirittura si ha un accenno all'incesto. Uno dei personaggi è una donna dotata di una fortissima presenza sessuale, e questo – il probabile imbarazzo che l'argomento avrebbe suscitato negli insegnanti e negli studenti – spiega forse perché il romanzo sia stato emarginato» (ivi, pp. 17-21).

<sup>8</sup> L'accostamento tra canone ed autorità è profondamente radicato in noi, ed è possibile scorgerne semplicemente le motivazioni. Si tratta di uno strumento altamente selettivo, ed una delle ragioni per le quali necessitiamo di usarlo è la nostra carenza di una memoria sufficiente ad elaborare tutto. La sola alternativa è una distruzione dadaista del passato e della sua letteratura: non una sua accoglienza universale. Deve quindi essere protetto da coloro che lo possiedono e bramato da coloro che ne difettano. [...] I canoni sono dunque complici del potere; e sono utili in quanto ci consentono di gestire depositi storici altrimenti ingestibili. Lo fanno affermando che alcune opere sono più preziose di altre, più degne di un'attenzione minuziosa. Che l'effettivo valore di queste dipenda interamente dal fatto di essere individuati in questo modo è un problema contestato (la citazione è tratta da F. KERMODE, *Canon and period*, in *Debating the canon: a reading from Addison to Madafi*, ed. by L. MORRISSEY, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 147-51. Mia la traduzione).

si tratti di operazioni ideologico-letterarie. E si tratta di condizionamenti poco evidenti, percepiti come non invasivi, come Quondam stesso nota:

La forma antologia [...] ha un rilievo ideologico nettissimo, che, proprio in quanto mascherato da procedure ambigue e sottili, necessita d'una particolare e radicale attenzione critica. Se discriminazioni o interdetti possono essere – e sono – lanciati su «saggi» e «storie letterarie», ove un discorso ideologico si fa manifesto e la contrapposizione diventa frontale, dinanzi alle antologie l'atteggiamento è costantemente intonato a maggior benevolenza che in ogni caso annulla il *non possumus* già sancito per il discorso critico: l'illusione (come indizio di un probabile successo del travestimento dell'ideologia) è che tutto sommato un'antologia sia fatta di testi e basta, e i testi sono testi, indenni da manipolazioni e distorcimenti, in grado di sopravvivere oltre l'interpretazione storico-critica, che risulta sempre datata, provvisoria, rettificabile.<sup>9</sup>

Le altre due sollecitazioni avanzate da Quondam vertevano invece sull'aspetto più pragmatico del “filtro” antologico. Lo studioso si chiedeva infatti innanzitutto se fosse possibile individuare la mediazione concretamente, ed in seconda battuta come ne venisse eventualmente organizzato e realizzato l'uso materiale. A entrambe le domande la risposta nasceva da considerazioni sul rapporto tra valore e quantità nelle antologie, oltre che da una riflessione sul camuffamento del giudizio critico in esse:

Strutturalmente, la forma antologia si presenta – rispetto al saggio o al disegno storico del manuale – con una specifica e individua organizzazione, che è segno e veicolo d'un processo ideologico: l'attribuzione in esclusiva del compito di scandire i gradi del *valore* (che resta l'obiettivo essenziale, di fondo, dell'operazione) con proporzioni di *quantità*. La misurazione qualitativa (virtualmente assegnata, se non in esclusiva almeno in concessione privilegiata, all'operazione storiografica e critica) si riorganizza camuffandosi – dentro la struttura antologica – in rapporti di quantificazione, che risultano peraltro direttamente omologhi alla celebrazione non mediata dei livelli di qualità realizzata dall'esercizio critico. Le proporzioni materiali che si stabiliscono nell'antologia tra gli autori esemplati e, in modo direttamente conseguente, tra i testi (sia dello stesso autore che di altri) sono segni oggettivi di un discorso «critico» che è o altrove o dentro l'antologia stessa. E sono oggettivi non solo perché facilmente computabili e confrontabili, ma perché trasferiscono sul piano materiale quello stesso discorso critico, lo quantificano con procedure proporzionali alla rilevanza e persuasione dei rilievi sul «valore».<sup>10</sup>

Nella condivisione delle argomentazioni dello studioso, si tenterà di trasportare il modello da questi tratteggiato nella tradizione della letteratura dialettale napoletana,

---

<sup>9</sup> A. QUONDAM, *Petrachismo mediato*, cit., pp. 11-12.

<sup>10</sup> Ivi, p. 11.

chiaramente tenendo conto delle debite proporzioni e differenze. Innanzitutto bisogna considerare infatti che il canone tramesso dalle antologie dialettali napoletane può estendersi lungo un arco cronologico molto più esteso (dal Cinquecento al tardo Ottocento, ma con variazioni: § 4.4), e che dunque i dati non andranno interpretati come verità assolute ma in quanto indicatori di tendenze. In seconda battuta, poi, occorre tenere presente che la produzione dialettale napoletana si è avuta nella sua espressione più significativa e fortunata in due momenti, per motivi differenti fondamentali: il Seicento, cioè, e l'Ottocento. Bisognerà quindi fare attenzione al peso delle attestazioni anche in relazione alle coordinate storico-letterarie e sarà forse necessario ipotizzare la circolazione contemporanea di due canoni cronologicamente distinti. Infine non tutte le antologie utilizzano lo stesso criterio: sincronia e diacronia sono valutate infatti diversamente dai curatori; e pertanto, acquisiti e schedati i dati trasmessi da ciascuna di queste, sarà necessario discuterli e sistematizzarli in maniera adeguata, tentando di conciliare il dialogo di forme che nascono geneticamente differenti.

Nei prossimi paragrafi si procederà allo spoglio di un *corpus* di antologie dialettali napoletane, selezionate quali campioni eterogenei di strutture macrotestuali.

#### 4.4. Descrizione delle antologie napoletane del Novecento

Scegliere tra le antologie che raccolgono la produzione dialettale napoletana è un lavoro che presenta, considerato il materiale disponibile, un problema di eterogeneità niente affatto trascurabile. Diverse sono infatti le periodizzazioni proposte, diversi gli atteggiamenti assunti nella riproposizione di testi anonimi, diverse le dinamiche d'inclusione di generi testuali differenti. Lasciar parlare i dati senza alcun filtro, dunque, rischierebbe di rivelarsi operazione tanto dispendiosa quanto infruttuosa. Per questa ragione sono state selezionate delle raccolte che consentano di interrogare il materiale (macro)testuale da diverse prospettive: trasmissione dei testi, criteri di allestimento, rapporto con la tradizione, prospettive storico-letterarie.

##### 4.4.1. I *poeti napoletani* di Alberto Consiglio

Il primo tentativo novecentesco di sistemazione della materia poetica dialettale napoletana è del 1945,<sup>1</sup> un anno la cui portata si autoevidenzia e che si portava dietro infatti varie implicazioni, specie nel rapporto del testo con il fascismo (cfr. *infra*). Curatore ne è Alberto Consiglio: collaboratore della rivista «Nuova Antologia», redattore capo del quotidiano monarchico «Italia Nuova», e studioso principalmente di Edoardo Scarfoglio (di quest'ultimo e di Matilde Serao curò anche un'antologia).<sup>2</sup>

Alla prima edizione dell'*Antologia dei poeti napoletani. Ottocento e Novecento* ne seguì una seconda nel 1956, sprovvista però del sottotitolo periodizzante, la quale fu poi lievemente modificata e ripubblicata nella collana «Varia classici» da Mondadori a

---

<sup>1</sup> Ad essere più precisi, bisognerebbe parlare di primo tentativo "antologico". Una *sistemazione* precedente, infatti, o quantomeno una prima indagine critica, fu infatti A. TILGHER, *Poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1930, la cui lettura è tutt'oggi utile. Il saggio di Adriano Tilgher consiste in una raccolta di brevi note, precedentemente pubblicate in giornali politici, all'interno delle quali vengono talvolta citati stralci di opere dell'autore discusso. Non ha dunque valore antologico, ma può certamente essere uno strumento valido per delle riflessioni sulla costituzione del canone napoletano tra Ottocento e Novecento: gli autori presentati sono, secondo l'ordine di apparizione, Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Rocco Galdieri, Eduardo Nicolardi, Libero Bovio, Ernesto Murolo, Luca Postiglione, Raffaele Chiurazzi, E.A. Mario, i «Poeti della plebe» (Aniello Costagliola, Aniello Califano, Giovanni Capurro, Pasquale Cinquegrana, Leopoldo Spinelli), Ugo Ricci (cfr. A. TILGHER, *Poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1930; 3ª ed. 1944, recentemente ristampata in ID., *Poesia dialettale napoletana 1880-1930*, con notizie bio-bibliografiche a cura di L. GARCÍA Y GARCÍA, Roma, Bardi, 2001).

<sup>2</sup> Circa il profilo cfr. *Enciclopedia italiana*, cit., 3ª appendice, 1961, s.v. *Consiglio, Alberto*. Il suo interesse critico per Scarfoglio trovò compimento nel volume: A. CONSIGLIO, *Edoardo Scarfoglio ed altri studi romantici*, Lanciano, Carabba, 1932. Le sue antologie sono di qualche anno più tarde: E. SCARFOGLIO, *Le più belle pagine*, a cura di A. CONSIGLIO, Milano, Treves, 1932 (poi Milano, Garzanti, 1939); M. SERAO, *Le più belle pagine*, a cura di A. CONSIGLIO, Milano, Treves, 1934.

partire dal 1973.<sup>3</sup> Il lavoro dovette riscuotere un discreto successo, tanto da meritare oltre alle tre edizioni appena menzionate due ulteriori ristampe nel 1978 e nel 1986. Si farà riferimento alle differenti edizioni secondo le seguenti sigle:

C<sup>1</sup> - *Antologia dei poeti napoletani. Ottocento e Novecento*, a cura di A. Consiglio, Roma, OET-Edizioni del Secolo, 1945.

C<sup>2</sup> - *Antologia di poeti napoletani*, a cura di A. Consiglio, Firenze, Parenti, 1956.

C<sup>3</sup> - *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. Consiglio, Milano, Mondadori, 1973.

C<sup>1</sup> presenta una struttura rudimentale: il volume si apre infatti con una lunga introduzione dedicata a Croce, dal titolo *Spiriti e forme della poesia napoletana*, cui seguono poi sette componimenti anonimi, una rassegna di poeti senza alcuna partizione interna, ed infine la prima versione del *Glossario*, che si espanderà progressivamente con le varie edizioni della raccolta.<sup>4</sup> Dal punto di vista della *mise en page* i testi vengono proposti senza alcun supporto. Mancano, cioè, note linguistiche e/o esplicative a piè di pagina, cappelli di presentazione dell'autore, eventuali *accessus* ai testi presentati e qualsiasi altra forma di intervento del curatore: le uniche informazioni presenti a testo sono il nome del poeta, quando noto, ed i suoi estremi bibliografici.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Antologia dei poeti napoletani. Ottocento e Novecento*, a cura di A. CONSIGLIO, Roma, OET-Edizioni del Secolo, 1945 (2<sup>a</sup> ed. Firenze, Parenti, 1956, 3<sup>a</sup> ed. Milano, Mondadori, 1973).

<sup>4</sup> Sulla storia redazionale del glossario importanti informazioni sono fornite dallo stesso Consiglio: «Questo glossario [...] è il risultato di una profonda revisione del glossario di una prima edizione di questa antologia. Nella redazione del 1945 erano stati largamente utilizzati il glossario della prima edizione delle *Poesie* di Di Giacomo, di cui fu autore il poeta Francesco Gaeta, amico di Benedetto Croce, e quello delle *Poesie* di Ferdinando Russo: editori del primo volume allora il Ricciardi ed ora Arnoldo Mondadori, e del secondo volume la Editrice Tirrena di Renato Angiolillo. Questo primo materiale venne, naturalmente, aggiornato e accresciuto di tutti i vocaboli necessari al più facile intendimento delle altre poesie raccolte nella antologia. Per una seconda edizione (1956), il glossario nuovamente aggiornato e minuziosamente riveduto, è stato arricchito di circa trecento vocaboli. Ci si augura che esso riesca utile non solo alla lettura delle poesie che compongono questo volume; ma anche a più vaste letture napoletane. [...] In quest'ultima e definitiva revisione il glossario è stato ulteriormente accresciuto» (*Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, 3<sup>a</sup> ed. cit., p. 461).

<sup>5</sup> Mancano, inoltre, anche indicazioni bibliografiche puntuali circa la provenienza del materiale proposto. A questa lacuna doveva sopperire la *Notizia bibliografica* posta prima dell'introduzione, ma tale lavoro di documentazione fu posticipato: «Per quel che ci è dato sapere al momento della pubblicazione di questa antologia, che è stata compilata in gran parte durante l'occupazione nazifascista di Roma, le opere di tutti o quasi tutti gli autori napoletani inclusi in questa raccolta sono esaurite. Date, dunque, le circostanze e la difficoltà delle comunicazioni, rinviando ad altra edizione il necessario corredo bibliografico» (*Notizia bibliografica*, in *Antologia dei poeti napoletani. Ottocento e Novecento*, a cura di A. CONSIGLIO, ed. cit. 1945, p. n.n.).



I poeti selezionati in C<sup>1</sup> sono ventisette, per un totale di centotrentasette componimenti,<sup>6</sup> cui vanno aggiunti i dodici testi anonimi che portano il conteggio ad un totale di centoquarantanove.<sup>7</sup>

Anche C<sup>2</sup> apre con l'introduzione di C<sup>1</sup>, cui ne fa però seguire una seconda, fondata questa volta sul valore delle arti popolari nella tradizione dialettale napoletana, ed in particolare sulla consistenza fondamentale della canzone all'interno del canone. La nuova introduzione, inoltre, offre a Consiglio la possibilità di tornare su alcuni aspetti della prima edizione, rivendicando il carattere politico della pubblicazione in clima nazifascista e offrendo un pubblico elogio alla figura dell'editore Trevisani, provvisto di «vasta cultura umanistica»:

La iniziativa di Trevisani e mia, aveva anche un certo intento polemico. Nell'ultimo decennio del regime fascista, Mussolini, raccogliendo il suggerimento offertogli da alcuni giornalisti piaggiatori, aveva bandito una sorta di crociata contro i dialetti: aveva fatto sciogliere numerose associazioni regionali; aveva fatto bandire dalle terze pagine dei giornali qualsiasi scritto sull'arte dialettale, ed era stato fatto obbligo, non potendosi addirittura sopprimere le compagnie del Govi, del Musco, dei De Filippo, del Baseggio, di tradurre i titoli dei lavori del teatro dialettale, in italiano! Erano queste sciocchezze, quelle che ci mandavano maggiormente in bestia. [...] Che poi non erano affatto sciocchezze, ma solo manifestazioni di ignoranza: dare il bando ai dialetti, in Italia, significava precludere lo studio di un mondo di tradizioni, di cultura, di costumi, quello stesso mondo di vita feconda alla quale il nostro paese attinge la sua principale forza, la sua maggiore originalità. Le conseguenze di quella crociata contro l'arte e la cultura dialettale sono state molto gravi. Ma non ne ebbi una sensazione precisa quando raccolsi i documenti per la prima edizione dell'*Antologia*. Ne ho

---

<sup>6</sup> Il conteggio dei componimenti andrà inteso in questo frangente come computo dei testi ermeneuticamente autonomi. Quattro sonetti della stessa raccolta ma tra loro indipendenti, cioè, verranno conteggiati come quattro componimenti diversi, mentre verrà considerata come unità singola quella che, seppur composta da più testi, ne presupponga una lettura sequenziale. Di conseguenza, in caso di porzioni testuali estratte da operazioni poetiche di ampio respiro, come ad esempio un poema in ottave, il numero delle ottave non sarà rilevante nel conteggio dell'unità, mentre lo sarà l'autonomia testuale dei passi selezionati.

<sup>7</sup> I testi anonimi trasmessi sono i seguenti: *A Ferdinando II, Canzone 'e copp' 'o tammurro* (*Aggio saputo ca la morte vene, A l'acqua, a l'acqua de li ffuntanelle, Amaie na nenna pe tridece mise, Amaie nu ninno cu' sudore e stiente, Arbero peccerillo, te chiantaie*), *Fenesta ca lucive, Fenesta cu sta nova gelusia, Fenesta vascia, Giugno 1799, Maria Carolina, Michelammà*. I poeti antologizzati sono invece (tra parentesi l'indicazione dei testi di ciascun autore): Domenico Bolognese (1), Libero Bovio (7), Roberto Bracco (7), Marchese di Caccavone (8), Giovanni Capurro (6), Raffaele Chiurazzi (10), Pasquale Cinquegrana (3), Enrico Cossovich (1), Marco D'Arienzo (4), Giovan Battista De Curtis (1), Achille De Lauzières (1), Salvatore Di Giacomo (23), Alfonso Fiordelisi (1), Enzo Fusco (1), Rocco Galdieri (18), Giulio Genoino (1), Duca di Maddaloni (1), E.A. Mario (6), Rocco Mormile (1), Ernesto Murolo (11), Edoardo Nicolardi (4), Gennaro Ottaviano (1), Ferdinando Russo (13), Vincenzo Russo (1), Raffaele Sacco (1), Peppino Turco (1), Raffaele Viviani (4). Ad un primo sguardo è immediatamente possibile verificare l'affermazione di Quondam: la quantità esprime innegabilmente un giudizio di valore.

raggiunto la certezza ora che, dopo dieci anni, ritornato con maggiore serenità e distacco agli studi che mi erano familiari, mi sono rimesso innanzi alle ombre e alle opere che composesero, tra il 1860 e il 1920, il grande mondo “dialettale” napoletano.<sup>8</sup>

Dopo l'introduzione, così come in C<sup>1</sup>, si procede alla rassegna dei *Poeti napoletani*. Ancora una volta la sezione testuale dell'antologia si apre con una selezione di componimenti anonimi – i medesimi dell'edizione precedente – cui segue una carrellata di poeti presentati l'uno dopo l'altro, in ordine cronologico, senza partizioni. Anche l'impaginazione è pressoché invariata, ma la carenza di informazioni sussidiarie registrata per C<sup>1</sup> è qui arginata con l'introduzione, in coda al volume e prima del *Glossario*, di una sezione intitolata *Note, postille e marginalia*, nella quale vengono discussi ed approfonditi gli autori o i componimenti presentati. Secondo lo stesso Consiglio, d'altronde, «era chiaro, e più che chiaro doveroso, che una seconda edizione dovesse abbondare in aggiunte e in completamenti, e che dovesse arricchirsi di un più nutrito glossario», oltre che «di qualche nota illustrativa».<sup>9</sup> Rispetto a C<sup>1</sup>, dunque, vengono aggiunti tredici autori, per un apporto di quarantuno nuovi componimenti, il che porta i dati finali, considerando la stabilità dei testi anonimi – come detto, gli stessi di C<sup>1</sup> – e qualche lieve modifica alle scelte effettuate nella prima edizione, a quaranta autori e centonovantanove componimenti.<sup>10</sup>

La versione proposta per Mondadori, C<sup>3</sup>, presenta qualche lieve variazione nella struttura rispetto a C<sup>2</sup>, seppur non sostanziale. L'introduzione, infatti, sotto il titolo di quella preposta alla prima edizione – *Spiriti e forme della poesia napoletana* –, riunisce in sé i contenuti delle proprie omologhe presenti in C<sup>1</sup> e C<sup>2</sup>. Rispetto alle due edizioni precedenti, tuttavia, il contenuto viene bipartito in maniera piuttosto netta; in aper-

---

<sup>8</sup> *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, ed. cit. 1956, pp. 39-40.

<sup>9</sup> Ivi, p. 41. Tali miglioramenti valsero alla seconda edizione la definizione di «opera ponderosa [...], riccamente annotata e, quello che conta di più, con fioriture di prospettive critiche e dotte osservazioni sulla Poesia napoletana» (E. DE MURA, *Introduzione alla prima edizione*, in *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, 2 voll., a cura di E. DE MURA, Napoli, Marotta, 1989<sup>5</sup>, p. XVII n. 1).

<sup>10</sup> I poeti contenuti nell'antologia sono: Domenico Bolognese (1), Libero Bovio (9), Roberto Bracco (7), Marchese di Caccavone (8), Giovanni Capurro (6), Raffaele Chiurazzi (10), Pasquale Cinquegrana (6), Emma Coppola di Canzano (1), Enrico Cossovich (1), Aniello Costagliola (2), Marco D'Arienzo (4), Giovan Battista De Curtis (2), Armando De Gregorio (1), Eduardo De Filippo (5), Achille De Lauzières (1), Ettore De Mura (2), Salvatore Di Giacomo (23), Alfonso Fiordelisi (1), Enzo Fusco (1), Michele Galdieri (5), Rocco Galdieri (18), Giulio Genoino (1), Duca di Maddaloni (1), Tito Manlio (3), E.A. Mario (6), Rocco Mormile (1), Ernesto Murolo (11), Edoardo Nicolardi (4), Gennaro Ottaviano (1), Giovanni Panza (2), Diego Petriccione (6), Luca Postiglione (6), Raffaele Ragione (5), Pasquale Ruocco (2), Ferdinando Russo (15), Vincenzo Russo (2), Raffaele Sacco (1), Peppino Turco (1), Pacifico Vento (1), Raffaele Viviani (4).

tura vengono proposte le composizioni di matrice popolare: *Canzone 'e copp' 'o tammurro*, *Li cante antiche de lo popolo napoletano*, *Canti popolari politici*;<sup>11</sup> la parte centrale del volume, la più corposa, è invece dedicata ai *Poeti napoletani dell'Ottocento e del Novecento*. In chiusura del volume è nuovamente presente la sezione *Note, postille e marginalia*, sostanzialmente con lo stesso ruolo dialogico nei confronti del testo manifestato in C<sup>2</sup> (e con le integrazioni bibliografiche all'edizione precedente), ed in ultimo la versione finale del *Glossario*, giunto ad oltre millecinquecento vocaboli presenti nei testi. Gli autori selezionati in C<sup>3</sup> sono quarantuno, per un totale di centonovantatré componimenti, cui vanno sommati quarantatré testi anonimi, che portano il conteggio a duecentotrentasei testi totali.<sup>12</sup> Le integrazioni rispetto a C<sup>2</sup> risultano dunque estremamente povere, quantomeno per la sezione *Poeti dell'Ottocento e del Novecento*. Il dato emerge chiaramente dalla comparazione analitica delle varie edizioni, riportata nella seguente tabella. Accanto al nome dell'autore si darà il numero dei componimenti

<sup>11</sup> È la sezione più rinnovata dell'antologia, che da dodici componimenti poco organizzati giunge a quarantatré testi divisi in tre sezioni: *Canzone 'e copp' 'o tammurro*, *Li cante antiche de lo popolo napoletano*, *Canti politici*. A precedere queste a testo è poi *Michelammà*, nota canzone seicentesca attribuita a Salvatore Rosa, ma da ritenere anonima. Di seguito l'elenco dei testi presenti: *Michelammà*, I. *Canzone 'e copp' 'o tammurro*: *Aggio saputo ca la morte vene*, *A l'acqua*, *a l'acqua de li ffuntanelle*, *Amaie 'na nenna pe' tridece mise*, *Amaie nu ninno cu' sudore e stiente*, *Arbero piccerillo*, *te chiantaie*, *Fenesta ca lucive*; II. *Li cante antiche de lo popolo napoletano*: *Fenesta cu' 'sta nova gelosia*, *Fenesta vascia e patrona crudele*, *Guarda, comme se spezza chisto zùto*, *Quanno nascette io nascette a mmare*, *Che fusc'acceso l'ommo e chi nce ha fede*, *Quanno me fece chella cara mamma*, *Me jette a confessà: – Oje Pà, – le disse, Abu! faccia de na pimmicia fetente*, *Aggio saputo vuò nzorarte*, *ninno!*, *Passa e repassa sotto a stu barcone*, *Faccio l'ammore co no botteggiero*, *Addò so ghiute tant'abbracciamente*, *Quanno nennella mia s'ha da nzagnare*, *Vorria ca mo no pesce addeventasse*, *Ajuto, ajuto, lo munno è perduto!*, *Oi mamma, mà, lo ricciolillo io voglio*, *Palazzo che si auto ciento miglia*, *Vorria addeventare no marvizzo*, *Me voglio fare no pinto cartiello*, *Jesce la luna pe mme fa despetto*, *Bella, chist'uochie tuoje so doje scoppette*, *Stongo cantanno sotto a sta muraglia*, *Vi che l'ammore è comm'a na nocella*, *Nennillo bello, che staje malatiello*, *Nennella, si vuò essere vasata*, *Vi' quante mme ne fa sto parmo d'ommo!*, *No juorno jenna a spasso pe lo mare*, *Volimmo fa sta pace se dio vole?*, *Ammore mio, campanelluccio d'oro*, *Sciorta tiranna e barbera, crudele sciorta mia*, *Jette a lo nfierno ca nce fuje mannato*, *Me donaste no milo mozzecato*, *Ab! Quanto è bello lo morire acciso*; III. *Canti popolari politici*: *Giugno 1799*, *A Ferdinando II*, *Maria Carolina*.

<sup>12</sup> Ed esattamente, in ordine alfabetico (tra parentesi l'indicazione dei testi di ciascun autore): Domenico Bolognese (1), Libero Bovio (9), Roberto Bracco (7), Marchese di Caccavone (8), Giovanni Capurro (7), Raffaele Chiurazzi (10), Pasquale Cinquegrana (5), Emma Coppola di Canzano (1), Enrico Cossovich (1), Aniello Costagliola (2), Marco D'Arienzo (4), Giovan Battista De Curtis (2), Armando De Gregorio (1), Eduardo De Filippo (5), Achille De Lauzières (1), Ettore De Mura (2), Salvatore Di Giacomo (23), Alfonso Fiordelisi (1), Enzo Fusco (1), Michele Galdieri (5), Rocco Galdieri (18), Giulio Genoino (1), Duca di Maddaloni (1), Tito Manlio (3), E.A. Mario (6), Rocco Mormile (1), Ernesto Murolo (11), Edoardo Nicolardi (4), Gennaro Ottaviano (1), Giovanni Panza (2), Diego Petriccione (6), Luca Postiglione (6), Raffaele Ragione (5), Ugo Ricci (4), Pasquale Ruocco (2), Ferdinando Russo (17), Vincenzo Russo (2), Raffaele Sacco (1), Peppino Turco (1), Pacifico Vento (1), Raffaele Viviani (4).

attestati nelle singole raccolte, specificando di volta in volta la presenza di testi inseriti per la prima volta:

Autori	C <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>		C <sup>3</sup>	
		= C <sup>1</sup>	Nuovi	= C <sup>2</sup>	Nuovi
Bolognese Domenico	1	1	—	1	—
Bovio Libero	7	7	2	9	—
Bracco Roberto	7	7	—	7	—
Caccavone, Marchese di	8	8	—	8	—
Capurro Giovanni	6	6	—	6	1
Chiurazzi Raffaele	10	10	—	10	—
Cinquegrana Pasquale	3	3	3	5	—
Coppola di Canzano Emma	—	—	1	1	—
Cossovich Enrico	1	1	—	1	—
Costagliola Aniello	—	—	2	2	—
D'Arienzo Marco	4	4	—	4	—
De Curtis Giovan Battista	1	1	1	2	—
De Gregorio Armando	—	—	1	1	—
De Filippo Eduardo	—	—	5	5	—
De Lauzières Achille	1	1	—	1	—
De Mura Ettore	—	—	2	2	—
Di Giacomo Salvatore	23	23	—	23	—
Fiordelisi Alfonso	1	1	—	1	—
Fusco Enzo	1	1	—	1	—
Galdieri Michele	—	—	5	5	—
Galdieri Rocco	18	18	—	18	—
Genoino Giulio	1	1	—	1	—
Maddaloni, Duca di	1	1	—	1	—
Manlio Tito	—	—	3	3	—
E.A. Mario	6	6	—	6	—
Mormile Rocco	1	1	—	1	—
Murolo Ernesto	11	11	—	11	—
Nicolardi Edoardo	4	4	—	4	—
Ottaviano Gennaro	1	1	—	1	—
Panza Giovanni	—	—	2	2	—
Petriccione Diego	—	—	6	6	—
Postiglione Luca	—	—	6	6	—
Ragione Raffaele	—	—	5	5	—
Ricci Ugo	—	—	—	—	4
Ruocco Pasquale	—	—	2	2	—
Russo Ferdinando	13	13	2	15	2
Russo Vincenzo	1	1	1	2	—
Sacco Raffaele	1	1	—	1	—
Turco Peppino	1	1	—	1	—
Vento Pacifico	—	—	1	1	—
Viviani Raffaele	4	4	—	4	—
Testi nuovi	137	50		7	
Testi totali	137	187		193	
Percentuale testi nuovi	100%	26,7%		3,62%	

Tab. 25

Tralasciando per ora le valutazioni in materia di canone, si registra un incremento materiale di C<sup>3</sup> solamente del 3,62%, molto meno sostanzioso di quello che aveva interessato il passaggio da C<sup>1</sup> a C<sup>2</sup>. L'unico autore nuovo è infatti Ugo Ricci, con quattro componimenti.<sup>13</sup> Ben diversa è invece la situazione per quanto interessa i testi anonimi, che crescono in C<sup>3</sup> fino al numero di quarantatré, rappresentando il 18,2% dell'intero patrimonio testuale del volume e diventando di fatto la principale nuova acquisizione della terza edizione:

Antologia	C <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	C <sup>3</sup>
Testi totali	149	199	236
Autori	27	40	41
Testi	137	187	193
Media testi per autore	5,07%	4,67%	4,71%
Testi anonimi	12	12	43
Percentuale testi anonimi	8,05%	6,03%	18,2%

Tab. 26

Dopo aver illustrato la *morfologia* delle varie edizioni dell'antologia di Consiglio, è ora possibile focalizzare l'attenzione sul contenuto e sulle scelte del curatore. Un primo macroscopico rilievo è – indubabilmente – la totale assenza di autori seicenteschi e settecenteschi. Nomi oramai definitivamente acquisiti quali patrimoni della letteratura dialettale e non solo, infatti, come Cortese e Basile (per citare i casi più lampanti), non fanno parte del *corpus* di autori scelti. Le motivazioni emergono sin dalla prefazione alla prima edizione,<sup>14</sup> muovendo da alcune considerazioni sul trattato del Galiani menzionato in precedenza, *Del dialetto napoletano*:

Sebbene non raggiungesse mai il rango che il Galiani, patriotticamente gli attribuiva, pure il dialetto napoletano, tra Sei e Settecento, correva la sua grande avventura. A dimostrazione della sua tesi, il brillante abate esponeva un catalogo di diciotto autori fioriti tra la metà del secolo decimosettimo e la metà del decimottavo, da Giambattista Basile, autore del

<sup>13</sup> Ugo Ricci era inoltre anche l'ultimo autore inserito da Tilgher nel suo saggio sulla poesia dialettale napoletana (cfr. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana*, a cura di L. GARCÍA Y GARCÍA, cit., pp. 101-105).

<sup>14</sup> La prefazione rappresenta a tutti gli effetti una soglia, un luogo proemiale specificamente deputato ad accogliere avvertimenti proemiali, indicazioni sulle modalità di lettura, giustificazioni delle scelte effettuate. Nella storia della forma antologica esso ha avuto sempre un ruolo estremamente rilevante, sin dai tempi di Meleagro di Gadara che utilizzava lo spazio preposto all'antologia per paragonare ogni poeta a un fiore particolare (Vd. F. ARNALDI-G. NATALI-A. ROSTAGNI, s.v. *Antologia*, in *Enciclopedia Italiana*, I 1929).

*Pentamerone* ovvero *Lo cunto de li cunti*, a Giulio Cesare Cortese, autore de *Lo Cerriglio incantato* [...]. Pur con ogni buona volontà e indulgenza, noi non possiamo considerare questo gruppo di scrittori come una letteratura autonoma. Essa, evidentemente, è solo una sezione, tra le più caratteristiche, della letteratura italiana barocca. Infatti le ragioni di questo improvviso fiore di poesia vernacola vanno ricercate non solo nel contemporaneo rigoglio di grandi ingegni meridionali [...] ma anche nel gusto barocco che sollecitava la nativa propensione napoletana all'immaginoso.<sup>15</sup>

L'improvvisa esplosione testuale in dialetto napoletano del Seicento, insomma, per Consiglio non rappresentava altro che una declinazione locale del più ampio fervore barocco nazionale. Una lettura, questa, che rigettava quindi l'idea di una letteratura seicentesca connotabile come *napoletana*, e avanza come ipotesi più congrua quella di uno sfogo tipico di un fenomeno più ampio.<sup>16</sup> L'autore poi continuava:

La verità è che proprio Basile, Cortese, Sgruttendio, Sarnelli e gli altri, tanto in apparenza colti, tanto abili nel tradurre la *Gerusalemme*, il *Pastor Fido* e l'*Eneide*, sono dei tipici *dialettali*: la loro efficacia è limitata a quegli scorci, a quelle dipinture, a quei momenti di vita popolare che esigono un diretto passaggio dalla fantasia all'espressione. Possibilità, dunque, limitate: allorquando il poeta si eleva in una sfera più vasta, ecco che la sua lingua si contorce e si ghiaccia, più letterata, ahimé, di quella toscana. Ma Basile, si obietterà, ne *Lo cunto de li cunti* svolge le sue favole con più costante e persuasiva naturalezza. Certo! Ed egli rimane perciò l'unico grande scrittore napoletano del periodo predigiacomiano. Però quale piombo seicentesco e barocco è appeso alle ali di quella fantasia!<sup>17</sup>

Secondo Consiglio, dunque, così come si legge nel passo citato, per i poeti seicenteschi napoletani si poteva parlare di autori *tipicamente* dialettali. L'aggettivo, però, è inteso dal curatore dell'antologia in un'accezione piuttosto limitativa: *dialettale*, secondo quanto si legge oltre, è definito infatti il poeta capace d'efficacia unicamente nella trasposizione «dalla fantasia all'espressione» di «momenti di vita popolare», e la cui lingua, invece, «si contorce e si ghiaccia» al minimo tentativo di elevarsi a una «sfera più vasta». Il passaggio è innanzitutto poco chiaro: in cosa consiste l'appena citata «sfera più vasta»? Nel poetare lirico? Eppure alcuni dei segmenti in versi di Sgruttendio sono stati considerati degni di altissimi paragoni (§ 5.1.4). Né si intende in cosa consista la «persuasiva naturalezza» capace di isolare positivamente la pro-

---

<sup>15</sup> *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, ed. cit. 1973, pp. 11-12.

<sup>16</sup> Brevini ha però fatto presente che il senso della dialettalità barocca non è intendibile «se non si coglie il rapporto che unisce la deviazione dialettale alla ricerca del peregrino, dell'inusitato, del meraviglioso» (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., p. 678). E tale ricerca non pare così distante dalla «nativa propensione napoletana all'immaginoso» individuata dallo stesso Consiglio.

<sup>17</sup> *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, ed. cit. 1973, pp. 12-13.

duzione del Basile fino a definirlo «l'unico grande scrittore del periodo predigiacomiano»: forse nel trascendere l'orizzonte popolare? Eppure proprio la capacità di Cortese di osservare la plebe «con un'attenzione quasi etnografica, ma anche con una vivacità mimetico-scenica»,<sup>18</sup> gli è valsa infine l'accesso al canone nazionale (§ 5.1.2.). Giuste o sbagliate che fossero, ad ogni modo, le valutazioni di Consiglio miravano a postulare una frattura, a persuadere il lettore dell'esistenza di una barriera invalicabile ai cui lati si ponevano la *poesia dialettale* napoletana del Seicento e la *poesia in dialetto* napoletano di due secoli più tarda:

Il lettore potrà rimanere sorpreso e perplesso innanzi a questa raccolta che s'intitola *Antologia dei poeti napoletani dell'Ottocento e del Novecento*. Manca forse un vocabolo? Non doveva dirsi dei *poeti dialettali napoletani*? Il primo proposito era appunto questo. Ma quel termine, *dialettale*, è caduto, quando, in vista della raccolta, è intervenuta la riflessione critica. [...] Mentre rivedevo gli scritti dei principali poeti, e ricercavo testi rari e quasi anonimi per comporre una antologia rispondente a rigorosi criteri estetici, [...] m'è accaduto di scoprire una *letteratura napoletana*, diversa da quella che abbiamo negata poc'anzi. Non, cioè, la letteratura di una plebe, il limitato mondo di un vernacolo, ma la profonda, emozionante manifestazione di un popolo, di una nazione. Quale nazione? Quale popolo? Quello, appunto, del regno di Napoli.<sup>19</sup>

La sostanziale idea di fondo che informa il testo, quindi, è che la poesia propriamente *napoletana* nasca solamente in un secondo momento, e più precisamente nell'Ottocento, in concomitanza con le prime ricezioni della scuola verista francese.<sup>20</sup> Si tratterebbe, secondo l'autore, del naturale esito di un processo di gestazione secolare: le ingiustizie e le difficoltà poste dalla storia di fronte ai napoletani, infatti, avrebbero maieuticamente generato in questi peculiarità specifiche, fondate soprattutto sul contrasto tra «una infinita miseria e una acutissima intelligenza».<sup>21</sup> E di questa inclinazione, inoltre, capace di disvelare numerosi ed improvvisi universi poetici (la miseria sociale, l'infanzia abbandonata, il rapporto tra madre e figlio), Consiglio chiamò a testimoniare la poesia di Ferdinando Russo, definendolo, con un inatteso

---

<sup>18</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di BREVINI, cit., p. 688.

<sup>19</sup> *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, ed. cit. 1973, pp. 13-14.

<sup>20</sup> Secondo Consiglio, infatti, il terreno italiano si mostrava «particolarmente adatto e fertile» per lo sviluppo dell'estetica del documento umano; e questo, spinto alle estreme conseguenze, «doveva necessariamente promuovere una grande fioritura di letteratura dialettale» (ivi, p. 26).

<sup>21</sup> Ivi, p. 35. Anche la scelta degli autori, sin da C<sup>1</sup>, è dichiaratamente funzionale a sostanziare questa lettura, come conferma lo stesso Consiglio nell'introduzione a C<sup>2</sup>, rivelando che «la scelta delle poesie, malgrado le intenzioni estetiche, mirava prevalentemente ad illustrare le tesi esposte nel saggio introduttivo» (*Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, ed. cit. 1956, p. 41).

ribaltamento semantico positivo, «un *dialettale* puro, autore cioè di componimenti il cui valore poetico *trascende di poco il documento umano*» (mio il corsivo).<sup>22</sup>

Nella mimesi linguistica e documentaria, dunque, che il curatore attribuiva alla letteratura dialettale (ma che in realtà consisteva in un intento perseguito dalla scuola verista tutta, e non sempre attraverso evidenze dialettali), Consiglio credette di individuare il fattore decisivo per considerare la poesia napoletana tra XIX e XX secolo «il centro di tutta la letteratura italiana».<sup>23</sup>

Nella volontà di proporre questa linea, la cesura tracciata nei confronti della letteratura seicentesca diviene allora un fatto anche concretamente linguistico:

Quei poemi e quelle canzoni non formano una letteratura autonoma, proprio perché la loro consistenza è prevalentemente letteraria. Salvo che in scarsi documenti, il mondo poetico di uno Sgruttendio, di un Sarnelli, di un Cortese, materiato di fantasia napoletana, non si concreta direttamente in linguaggio napoletano, ma passa prima attraverso una forma tipicamente italiana per essere poi «tradotto» in un dialetto che era già lingua in senso scientifico, con le sue regole rigorose.<sup>24</sup>

Ma anche se nella letteratura dialettale napoletana si fosse evidenziato a un tratto, nella sua storia plurisecolare, un passaggio da una consistenza «prevalentemente letteraria» a una fase ispirata alla restituzione esatta della realtà (affermazione in ogni caso da ricalibrare, considerate le diverse singolarità poetiche non così agevolmente riducibili *ad unum*), stupisce ad ogni modo questa necessità di proporre una frattura tanto netta rispetto al passato: tutte le letterature dialettali che abbiano la fortuna di una tradizione di lunga durata, infatti, hanno sperimentato nel corso della loro storia soluzioni espressive differenti, anche sulla scorta delle varie spinte centripete ricevute dalle poetiche nazionali (accolte con il citato «quarto d'ora di ritardo» continiano). E sarà pertanto preferibile, meno drasticamente, pensare a fasi o periodi del napoletano letterario senza con ciò negare l'esistenza di una continuità innanzitutto linguistica.<sup>25</sup>

Ritornando in ogni caso al discorso sul canone, dati i termini cronologici sinora illustrati C<sup>1</sup> rappresenta il primo tentativo di sistematizzare autori e testi napoletani

---

<sup>22</sup> *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, ed. cit. 1973, p. 29.

<sup>23</sup> Ivi, p. 36. Per certi versi, pur se raggiunte da una prospettiva differente ed in relazione a un altro canone, queste conclusioni appaiono in qualche modo avvicinabili a quelle di Pasolini, che nel «realismo» napoletano, come si è visto (§ 3.8.2.), individuava il punto d'origine del canone dialettale novecentesco.

<sup>24</sup> Ivi, p. 12.

<sup>25</sup> Un analogo caso di tradizione dialettale di lunga durata, e quindi periodizzabile, è ad esempio quella del romanesco letterario, che pur evolvendosi nel tempo attraverso varie connotazioni stilistiche e tematiche è considerata ad esempio nella sua linearità e unitarietà in C. GIOVANARDI, *“Io vi ricordo ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa”*. *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo, 2013.



dialettali dei secoli XIX e XX, e andrà quindi assunta quale campione fondamentale con il quale confrontare le scelte delle antologie successive.

#### 4.4.2. *Dal Seicento ad oggi*: la proposta di De Mura

Una seconda sistemazione antologica della poesia napoletana ebbe luogo a soli cinque anni dall'uscita di C<sup>1</sup>, con il titolo *Poeti napoletani: dal Seicento ad oggi*.<sup>26</sup> Il curatore fu Ettore De Mura: autore di diversi componimenti in dialetto e grande studioso della cultura locale, distintosi in particolare per la realizzazione di una monumentale enciclopedia della canzone napoletana dalle origini al 1968.<sup>27</sup>

Anche la sua antologia, come quella di Consiglio, ha conosciuto diverse edizioni, sebbene non tutte presentino revisioni e/o aggiornamenti: ampliamenti del *corpus* di autori, infatti, si ebbero esclusivamente nel 1963, con l'uscita della seconda, e dieci anni più tardi, in occasione della quarta. La terza e la quinta edizione, invece, pubblicate rispettivamente nel 1966 e nel 1989, non costituiscono che ristampe delle precedenti.<sup>28</sup> Per questa ragione, si terranno in considerazione solamente le tre edizioni significative, alle quali si farà riferimento in questo modo:

DM<sup>1</sup> - *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. De Mura, Napoli, Conte, 1950.

DM<sup>2</sup> - *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi. Seconda edizione riveduta ed ampliata*, a cura di E. De Mura, Napoli, Marotta, 1963.

DM<sup>3</sup> - *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi. Quarta edizione riveduta e ampliata*, a cura di E. De Mura, Napoli, Marotta, 1973.

La prima edizione è, ovviamente, quella più acerba dal punto di vista strutturale: all'*Introduzione* del curatore, che sarà poi riproposta per tutte le stampe successive, seguono infatti direttamente la scelta dei poeti – non organizzati in sezioni – ed il

---

<sup>26</sup> *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, Napoli, Conte, 1950 (Napoli, Marotta, 1963<sup>2</sup>, 1966<sup>3</sup>, 1973<sup>4</sup>, 1989<sup>5</sup>).

<sup>27</sup> E. DE MURA, *Enciclopedia della canzone napoletana*, 3 voll., Napoli, Il Torchio, 1969. Come poeta pubblicò diverse raccolte: E. DE MURA, *Sciure assurtite... e spine 'mmiscate*, Napoli, s.i.t., 1921; ID., *Palummelle*, Napoli, Ardenza, 1930; ID., *Grappulo d'uva*, Napoli, Vulcania, 1933; ID., *Poesie napoletane*, Napoli, Ciccarella, 1943; ID., *Stelle filante*, Napoli, Conte, 1953; ID., *Grazie, Napule*, Napoli, Bideri, 1963; ID., *'O sciaraballo*, 2 voll., Napoli, Edizioni di "O sciaraballo", 1965; ID., *Napule pecc'hé sà*, Napoli, Marotta, 1973. Si occupò inoltre della curatela di testi inediti di alcuni grandi autori napoletani: G. CAPURRO, *Dal marciapiede al palcoscenico. Prose*, a cura di E. DE MURA, Napoli, Conte, 1952; F. RUSSO, *Suspiro a Pulcinella. Poesie sparse ed inedite*, a cura di E. DE MURA, Napoli, Conte, 1952.

<sup>28</sup> L'ultima edizione senza colpe dell'autore, ormai deceduto da tempo al momento della sua pubblicazione.

*Glossario* finale. Sin da DM<sup>1</sup>, tuttavia, a ogni autore è dedicato uno spazio ben più ampio della somma dei propri componimenti: per ciascun poeta, infatti, sono presenti un breve cappello introduttivo di natura prevalentemente biografica, l'elenco delle sue opere dialettali, ed infine una rassegna della bibliografia scientifica interessata. È lo stesso De Mura, d'altronde, a soffermarsi nell'*Introduzione* sulla necessità di fornire un adeguato supporto bio-bibliografico ai testi proposti, soprattutto per permettere al lettore di approfondire il poeta antologizzato:

Il lettore, infatti, per la maggiore conoscenza dei Poeti, oltre al cenno biografico, troverà per ognuno di essi l'elenco delle opere poetiche e teatrali in vernacolo – soltanto quelle edite riguardanti una sola edizione –, al quale è aggiunto l'elenco della principale biografia – la più importante e la più nota –, che potrà servire da guida a chi voglia approfondirsi maggiormente sui nostri cantori». <sup>29</sup>

Il sussidio ausiliario fornito da DM<sup>1</sup> contribuisce quindi in maniera sostanziale alla diffusione e all'incremento delle informazioni relative agli autori dialettali selezionati. Ma una volta scesi nel dettaglio non sembra possibile riscontrare la stessa perizia: i testi proposti, infatti, restano privi di commento e note, generando dunque il paradosso, persistente in tutte le edizioni, di una struttura macrotestuale che agevola il lettore nell'approfondimento dei poeti inseriti ma non nella comprensione adeguata del testo. Gli autori presenti in DM<sup>1</sup> sono sessantadue, per un totale di duecentotrenta componimenti.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, ed. cit. 1989, pp. XXI-XXII.

<sup>30</sup> Il testo li dispone in ordine cronologico, criterio tanto più significativo quanto più aumenta l'arco di tempo coperto dall'antologia. Gli autori proposti in DM<sup>1</sup> sono: Velardiniello (2), Giulio Cesare Cortese (4), Giambattista Basile (4), Filippo Sgruttendio (4), Giambattista Valentino (2), Andrea Perucci (2), Francesco Biondi (3), Nicolò Lombardo (2), Nicola Capasso (3), Nunziante Pagano (3), Alfonso Maria de' Liguori (1), Giacomo Antonio Palmieri (3), Antonio Villani (3), Carlo Mormile (3), Carlo Morbilli (3), Domenico Piccinni (3), Giulio Genoino (4), Michele Zezza (4), Rocco Mormile (3), Raffaele Sacco (3), Marchese di Caccavone (4), Gabriele Quattromani (3), Marco D'Arienzo (3), Luigi Chiurazzi (3), Pasquale Cinquegrana (4), Raffaele Ragione (3), Alfonso Fiordelisi (3), Giovanni Capurro (6), Salvatore Di Giacomo (6), Giovan Battista De Curtis (3), Roberto Bracco (4), Ferdinando Russo (6), Diego Petriccione (5), Aniello Costagliola (3), Antonino Alonge (4), Giovanni Attanasio (3), Raffaele Chiurazzi (6), Ernesto Murolo (6), Luca Postiglione (6), Salvatore Ragosta (4), Rocco Galdieri (6), Edoardo Nicolardi (6), Pacifico Vento (3), Libero Bovio (6), E.A. Mario (6), Epifanio Rossetti (3), Arturo Trusiano (3), Raffaele Viviani (4), Francesco Fiore (4), Tomaso De Filippis (3), Giovanni Aliperti (3), Alfonso Mangione (5), Mario Sieyès (3), Giovanni Panza (3), Federico Mennella (4), Pasquale Ruocco (4), Mario Sessa (3), Vincenzo Morvillo (4), Emilio Gatti (3), Tito Manlio (3), Ettore De Mura (4), Alfredo Gargiulo (3).

L'edizione successiva si apre invece con un saggio introduttivo di Massimiliano Vajro,<sup>31</sup> dal titolo *La fortuna critica della poesia napoletana*. Si tratta di un breve *excursus* storico-letterario finalizzato a riflettere sulle ragioni dello scarso interesse dei critici contemporanei nei confronti della lirica dialettale napoletana. Soprattutto dopo il saggio crociano che aveva donato cittadinanza nazionale alla poesia di Salvatore Di Giacomo,<sup>32</sup> infatti, l'assenza di studi specifici sulla generazione d'oro dei poeti napoletani appariva al Vajro tanto anacronistica quanto immotivata:

Un fenomeno d'arte così fervido come quello della poesia napoletana avrebbe meritato, in altri paesi, un rigoglio di saggi e di investigazioni, un amoroso fervore critico ed illustrativo. Invece la storia della nostra poesia è ancora da fare, di molti Poeti si conosce pochissimo, scarseggiano i testi a stampa, mancano le edizioni critiche. Per taluno difettano anche le più elementari indagini, diciamo di cronaca: si è insicuri sulle date della vita, ancor più su quelle delle opere [...]. È moda codesta: ché la poesia dialettale nostra non ha ancora avuto la sua fortuna critica, nemmeno dopo che studiosi come Croce dimostrarono che l'occuparsi del dialetto non era cosa disdicevole per il critico.<sup>33</sup>

Si trattava di un disinteresse nato secondo lo studioso da un elementare sillogismo: la lingua del popolo non avrebbe potuto esprimere *evidentemente* che le dinamiche del mondo popolare. Un'impressione dunque estremamente distorta del dialetto, percepito come varietà linguistica diastraticamente livellata verso il basso, e che aveva, secondo Vajro, radici piuttosto antiche:<sup>34</sup>

Già da tempo aveva nociuto una prevenzione verso il dialetto, considerato fenomeno di «colore», spettacolo da compiacimento, e non materia prima di poesia. Quasi si pensò che, nascendo la poesia dialettale dal popolo, essa potesse al più apparire dilettevole, vivace, colorita, ma giammai cancellasse le sue origini plebee: il prodotto ultimo di un processo sentimentale che traeva origine dall'ambiente popolare non avrebbe potuto avere – sembra – raffinatezze sottili.<sup>35</sup>

La distanza esistente sia tra la poesia dialettale e il pubblico sia tra la poesia dialettale e i critici appariva dunque irriducibile, al punto da non contrarsi né quando

---

<sup>31</sup> Anche Massimiliano Vajro fu un grande studioso di letteratura napoletana. Tutt'oggi fondamentali alcuni suoi lavori sulla canzone: M. VAJRO, *Canzonette napoletane del primo Ottocento. Testi, note e glossario*, Napoli, Pironti, 1954; ID., *La canzone napoletana dalle origini all'Ottocento. Saggi di folklore musicale*, Napoli, Vajro, 1957.

<sup>32</sup> B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, in «La critica», 1 1903, pp. 401-25.

<sup>33</sup> M. VAJRO, *La fortuna critica della poesia napoletana*, in *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, ed. cit. 1989, pp. VII-XIV, a p. VII.

<sup>34</sup> Né certamente aiutarono le disposizioni fasciste in materia, citate anche da Consiglio quali motivo scatenante della compilazione dell'*Antologia dei poeti napoletani*.

<sup>35</sup> M. VAJRO, *La fortuna critica della poesia napoletana*, cit., p. VIII.

questa, dalla plebe, cominciò a fare capolino tra le case signorili,<sup>36</sup> né in seguito alla pubblicazione del trattato del Galiani, che mancò di suscitare «il movimento di interesse, di revisione e di critica della poesia dialettale, che era lecito attendersi».<sup>37</sup> In sostanza, chiudeva il Vajro, occorreva una completa revisione della poesia dialettale napoletana – definita una «parte non lieve della storia della poesia di tutti i tempi e tutti i paesi» – poiché il movimento di riscoperta e sovversione che avrebbe potuto avviarsi a partire dallo studio del Croce si era ormai arenato da qualche decennio, nonostante «l'incitamento che ne venne dall'*Antologia* (la prima opera del genere)» appena ristampata «del De Mura [...]; e dalle sillogi del Consiglio e recentemente del Malato».<sup>38</sup> Le antologie venivano dunque intese quale necessario strumento di mediazione per l'innescare di un fervido e rinnovato dibattito critico: una prospettiva in linea con quanto proposto da Quondam (§ 4.3.).

Dopo il saggio introduttivo di Vajro ed una riproposizione dell'*Introduzione alla prima edizione*, DM<sup>2</sup> proponeva una rinnovata scelta autoriale, una sezione di *Note* – deputata a polemiche rivendicazioni piuttosto che a veri e propri approfondimenti –,<sup>39</sup> ed infine una *Conclusione* dell'autore. Quest'ultimo spazio venne utilizzato dal De Mura per illustrare alcuni criteri adoperati nella scelta degli autori da includere nell'antologia: in particolare, egli spiegava come anche le pubblicazioni ed i riconoscimenti ufficiali costituissero un necessario parametro di cui tener conto nella selezione:

A conclusione della mia fatica, perché tale è stata la realizzazione di questo libro, devo chiarire che molti, o alcuni, nomi che meritavano di essere anch'essi inclusi in queste pagine, sono stati invece esclusi non per una determinata valutazione critica, ma soltanto perché

---

<sup>36</sup> Specchio di questo mancato riconoscimento era, secondo Vajro, il silenzio di Giambattista Vico, che pur «così sensibile alla poesia», non si accorse del Cortese, «di appena due generazioni precedente». I due avevano interessi e personalità estremamente dissimili, è chiaro: eppure il filosofo, pur essendo estremamente attento alle manifestazioni della vita napoletana, non citava nelle sue opere «il nome di un sol poeta dialettale» (ibid.).

<sup>37</sup> Ivi, p. IX.

<sup>38</sup> Ivi, p. XIII. L'antologia *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., venne pubblicata nel 1959, cronologicamente tra le uscite di DM<sup>1</sup> e DM<sup>2</sup>. Interessante è la distinzione tenuta dal Vajro nella terminologia: «antologia» a pieno titolo sembrerebbe essere, secondo lo studioso, esclusivamente quella curata da De Mura, mentre alle altre due spetterebbe l'appellativo di «sillogi». La presenza del De Mura-poeta all'interno dell'antologia di cui fu curatore rende plausibile l'idea che tale sottolineatura rimandi alla classificazione presente in materia epigrammatica sin dall'epoca ellenistica, secondo la quale le sillogi costituivano – almeno in origine – delle raccolte di materiale altrui assemblato ed organizzato, mentre le antologie si caratterizzavano per un intervento attivo del loro curatore, che dopo avere selezionato i «componenti migliori» dei grandi autori del passato, entrava idealmente in gara con loro (L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro*, cit.: cfr. § 3.1.).

<sup>39</sup> Non è raro, infatti, che Malato e De Mura dialogassero tra loro in maniera provocatoria (cfr. *infra*).

nella scelta ho dovuto inevitabilmente, trattandosi di un'Antologia, tener conto di pubblicazioni e di riconoscimenti più o meno ufficiali. È ovvio che, anche con l'aiuto di tale sistema, io possa aver ricordato qualcuno che forse non andava tratto dall'oblio e che abbia, invece, lasciato da parte qualche nome di autentico, anche se non ancora affermato, poeta napoletano. Può darsi che tutto ciò sia accaduto; nel qual caso, se mi capiterà ancora di scrivere ancora della poesia napoletana, sarò lieto di colmare le eventuali omissioni della presente pubblicazione.<sup>40</sup>

In maniera piuttosto netta emergeva quindi dapprima l'intrinseca correlazione tra antologia e canone, e poi il ruolo fondamentale del critico (tanto nell'apporto al secondo, quanto nella costituzione della prima). In DM<sup>2</sup> sono trattati settantaquattro autori, di cui dodici antologizzati per la prima volta, per un totale di duecentonovantotto componimenti.<sup>41</sup>

Per quanto riguarda DM<sup>3</sup>, l'edizione definitiva, un notevole incremento di testi non è seguito da altrettante modifiche strutturali: le *Note* restano invariate (con una singola aggiunta relativa a Pasquale Ponzillo), la *Conclusione* curatoriale scompare, e la bibliografia scientifica di ciascun poeta viene aggiornata. A fronte di una penuria di novità va però segnalata la presenza di una seconda *Introduzione*, che viene proposta a testo in seguito a quella originale, canonicamente trasmessa negli anni dalle varie edizioni. Il contenuto è simile a quello della *Conclusione* presente in DM<sup>2</sup>, probabilmente per questo non riproposta, e interessa ancora una volta i criteri di selezione del curatore, che stavolta parla apertamente della necessità di valorizzare anche i poeti meno noti:

---

<sup>40</sup> *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, ed. cit. 1963, p. 643.

<sup>41</sup> Gli autori proposti in DM<sup>2</sup> sono: Velardiniello (2), Giulio Cesare Cortese (4), Giambattista Basile (4), Filippo Sgruttendio (6), Giambattista Valentino (2), Andrea Perrucci (2), Francesco Di Biondo (4), Nicolò Lombardo (2), Nicola Capasso (3), Nunziante Pagano (3), Alfonso Maria de' Liguori (1), Giacomo Antonio Palmieri (3), Antonio Villani (3), Carlo Mormile (3), Carlo Morbilli (3), Domenico Piccinni (3), Giulio Genoino (5), Michele Zezza (4), Rocco Mormile (3), Raffaele Sacco (4), Marchese di Caccavone (4), Gabriele Quattromani (3), Marco D'Arienzo (3), Luigi Chiurazzi (3), Pasquale Cinquegrana (5), Raffaele Ragione (6), Alfonso Fiordelisi (3), Giovanni Capurro (6), Salvatore Di Giacomo (14), Giovan Battista De Curtis (3), Roberto Bracco (4), Ferdinando Russo (11), Diego Petriccione (5), Aniello Costagliola (3), Antonino Alonge (5), Giovanni Attanasio (3), Raffaele Chiurazzi (6), Ernesto Murolo (6), Luca Postiglione (6), Salvatore Ragosta (4), Rocco Galdieri (6), Edoardo Nicolardi (6), Pacifico Vento (3), Tommaso Gaeta (4), Libero Bovio (6), E.A. Mario (6), Epifanio Rossetti (3), Arturo Trusiano (3), Raffaele Viviani (6), Nello De Lutio (3), Francesco Fiore (4), Tomaso De Filippis (3), Giovanni Aliperti (3), Alfonso Mangione (6), Mario Sieyès (4), Giovanni Panza (4), Federico Mennella (4), Pasquale Ruocco (6), Clemente Parrilli (3), Gino Rossetti (4), Mario Sessa (4), Giovanni De Caro (3), Vincenzo Morvillo (4), Giuseppe Spirito (3), Emilio Gatti (3), Eduardo De Filippo (3), Tito Manlio (3), Ettore De Mura (4), Giuseppe Marotta (3), Alfredo Gargiulo (4), Michele Galdieri (3), Enzo D'Orsi (2), Maria Luisa D'Aquino (3), Federico Carducci (2).

Ho tenuto conto, come sempre, di pubblicazioni in commercio, cioè non stampate per uso di parenti più o meno prossimi e di riconoscimenti critici che essendo stati espressi dagli addetti ai lavori, sono curialescamente da considerarsi ufficiali. Mi sono sforzato di non cedere alla lusinga di valutazioni personali; ho soltanto cercato, in qualche caso, di riscontrare la validità dei giudizi. [...] Il fatto è che un Di Giacomo oppure un Russo o un Bovio, non te li puoi ritrovare ogni qualvolta vien fuori dalla tipografia una raccolta di versi. Così come non puoi ritrovare né Dante, né Boccaccio e neppure il Manzoni, ad aprire un qualsiasi libro in lingua. [...] Sono, codeste, espressioni che sfuggono finanche ad una pure azzardatissima previsione. È il genio che si manifesta quando e come vuole, secondo certe leggi che ignoreremo per sempre. Viceversa dobbiamo diligentemente tenere in conto tutte quelle voci che ancorché non dotate di squilli sublimi stanno pur sempre a svolgere la meritevole, giacché indispensabile, funzione di tener acceso il focherello in attesa che arrivi colui che lo tramuterà nella grande fiammata. A ciascuno il suo, secondo la parte che gli si addice.<sup>42</sup>

Il punto sollevato dal curatore è centrale nella costituzione dell'antologia: non è possibile, scrive De Mura, tenere conto esclusivamente dei grandi autori, giacché non è detto che ogni generazione ne abbia. Accanto agli aedi che plasmavano la materia, cioè, forzando una similitudine, erano necessari per il curatore anche i rapsodi, che pur non innovando avrebbero tenuto costantemente viva la tradizione. Tale criterio è restituito pienamente dal computo dei dati: DM<sup>3</sup> presenta centouno autori, di cui ventisette nuovi, e trecentottantadue componimenti;<sup>43</sup> ma è un ampliamento

<sup>42</sup> *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, ed. cit. 1989, pp. XXIII-XXIV.

<sup>43</sup> Gli autori proposti in DM<sup>3</sup> sono: Velardiniello (2), Giulio Cesare Cortese (4), Giambattista Basile (4), Filippo Sgruttendio (6), Giambattista Valentino (2), Andrea Perrucci (2), Nicola Stigliola (4), Francesco Di Biondo (4), Nicolò Lombardo (2), Nicola Capasso (3), Nunziant Pagano (3), Alfonso Maria de' Liguori (1), Giacomo Antonio Palmieri (3), Antonio Villani (3), Carlo Mormile (3), Carlo Morbilli (3), Domenico Piccinni (3), Giulio Genoino (5), Michele Zezza (4), Rocco Mormile (3), Raffaele Sacco (4), Marchese di Caccavone (4), Gabriele Quattromani (3), Marco D'Arienzo (3), Luigi Chiurazzi (3), Pasquale Cinquegrana (5), Raffaele Ragione (6), Alfonso Fiordelisi (3), Roberto Bracco (4), Giovanni Capurro (6), Salvatore Di Giacomo (14), Giovan Battista De Curtis (3), Ferdinando Russo (11), Pasquale Ponzillo (5), Diego Petriccione (5), Aniello Costagliola (3), Antonino Alonge (5), Giovanni Attanasio (3), Raffaele Chiurazzi (6), Ernesto Murolo (6), Luca Postiglione (6), Salvatore Ragosta (4), Rocco Galdieri (6), Edoardo Nicolardi (6), Pacifico Vento (3), Tommaso Gaeta (4), Libero Bovio (6), E.A. Mario (6), Epifanio Rossetti (3), Arturo Trusiano (3), Raffaele Viviani (6), Nello De Lutio (3), Francesco Fiore (4), Amedeo Mammalella (3), Tomaso De Filippis (3), Giovanni Aliperti (3), Alfonso Mangione (6), Pasquale Galante (3), Mario Sieyès (4), Salvatore Varriale (3), Giovanni Panza (4), Federico Mennella (4), Pasquale Ruocco (6), Clemente Parrilli (3), Domenico Rossi (3), Gino Rossetti (4), Mario Sessa (4), Giovanni De Caro (3), Vincenzo Morvillo (4), Giuseppe Spirito (3), Emilio Gatti (3), Eduardo De Filippo (3), Tito Manlio (3), Armando Ponsiglione (3), Ettore De Mura (4), Giuseppe Marotta (3), Alfredo Gargiulo (4), Michele Galdieri (3), Renato Benedetto (3), Peppino De Filippo (3), Giovanni Improva (3), Enzo D'Orsi (3), Mimì Romano (3), Maria Luisa D'Aquino (3), Egidio Zito (3), Feliciano De Cenzo (3), Salvatore Cerino (3), Federico Carducci (2), Alberto Canna (3), Matteo Vicidomini (2), Eduardo Fasano (3), Giovanni Boccacciarri (3), Francesco Saverio Mollo (3), Giuseppe Carullo (3), Salvatore Tolino (3), Armando Ferraro (3), Giuseppe Cicala (3), Alfredo De Lucia (3), Fulvio Masullo (3), Raffaele D'Angelo (3), Raffaele Pisani (3).

di natura estremamente diversa da quello che aveva interessato il passaggio da DM<sup>1</sup> a DM<sup>2</sup>: se in DM<sup>2</sup> i testi nuovi rispetto a DM<sup>1</sup> si dividevano infatti piuttosto equamente tra modifiche del campione testuale scelto per i vari autori e presentazione di autori assenti nell'edizione precedente, in DM<sup>3</sup> la preferenza per questa seconda tipologia è schiacciante, con un unico caso di ampliamento dei testi proposti per gli autori già presentati in DM<sup>2</sup>. Il tutto si può rilevare attraverso la seguente tabella:

Autori	DM <sup>1</sup>	DM <sup>2</sup>		DM <sup>3</sup>	
		= DM <sup>1</sup>	Nuovi	= DM <sup>2</sup>	Nuovi
Aliperti Giovanni	3	3	—	3	—
Alonge Antonino	4	2	3	5	—
Attanasio Giovanni	3	3	—	3	—
Basile Giambattista	4	4	—	4	—
Benedetto Renato	—	—	—	—	3
Boccacciarì Giovanni	—	—	—	—	3
Bovio Libero	6	6	—	6	—
Bracco Roberto	4	4	—	4	—
Caccavone, Marchese di	4	4	—	4	—
Canna Alberto	—	—	—	—	3
Capasso Nicola	3	3	—	3	—
Capurro Giovanni	6	6	—	6	—
Carducci Federico	—	—	2	2	—
Carullo Giuseppe	—	—	—	—	3
Cerino Salvatore	—	—	—	—	3
Chiurazzi Luigi	3	3	—	3	—
Chiurazzi Raffaele	6	5	1	6	—
Cicala Giuseppe	—	—	—	—	3
Cinquegrana Pasquale	4	4	1	5	—
Cortese Giulio Cesare	4	4	—	4	—
Costagliola Aniello	3	3	—	3	—
D'Angelo Raffaele	—	—	—	—	3
D'Arienzo Marco	3	3	—	3	—
D'Aquino Maria Luisa	—	—	3	3	—
De Caro Giovanni	—	—	3	3	—
De Cenzo Feliciano	—	—	—	—	3
De Curtis Giovan Battista	3	3	—	3	—
De Filippis Tomaso	3	3	—	3	—
De Filippo Eduardo	—	—	3	3	—
De Filippo Peppino	—	—	—	—	3
De' Liguori Alfonso Maria	1	1	—	1	—
De Lucia Alfredo	—	—	—	—	3
De Lutio Nello	—	—	3	3	—
De Mura Ettore	4	3	1	4	—
Di Biondo Francesco	3	3	1	4	—
Di Giacomo Salvatore	6	6	8	14	—
D'Orsi Enzo	—	—	2	2	1
Fasano Eduardo	—	—	—	—	3

Autori	DM <sup>1</sup>	DM <sup>2</sup>		DM <sup>3</sup>	
		= DM <sup>1</sup>	Nuovi	= DM <sup>2</sup>	Nuovi
Ferraro Armando	—	—	—	—	3
Fiordelisi Alfonso	3	3	—	3	—
Fiore Francesco	4	2	2	4	—
Gaeta Tommaso	—	—	4	4	—
Galante Pasquale	—	—	—	—	3
Galdieri Michele	—	—	3	3	—
Galdieri Rocco	6	6	—	6	—
Gargiulo Alfredo	3	3	1	4	—
Gatti Emilio	3	3	—	3	—
Genoino Giulio	4	4	1	5	—
Improva Giovanni	—	—	—	—	3
Lombardo Nicolò	2	2	—	2	—
Mammalella Amedeo	—	—	—	—	3
Mangione Alfonso	5	2	4	6	—
Manlio Tito	3	3	—	3	—
E.A. Mario	6	4	2	6	—
Marotta Giuseppe	—	—	3	3	—
Masullo Fulvio	—	—	—	—	3
Mennella Federico	4	4	—	4	—
Mollo Francesco Saverio	—	—	—	—	3
Morbilli Carlo	3	3	—	3	—
Mormile Carlo	3	3	—	3	—
Mormile Rocco	3	3	—	3	—
Morvillo Vincenzo	4	4	—	4	—
Murolo Ernesto	6	6	—	6	—
Nicolardi Edoardo	6	6	—	6	—
Pagano Nunziante	3	3	—	3	—
Palmieri Giacomo Antonio	3	3	—	3	—
Panza Giovanni	3	3	1	4	—
Parrilli Clemente	—	—	3	3	—
Perrucci Andrea	2	2	—	2	—
Petriccione Diego	5	5	—	5	—
Piccinni Domenico	3	3	—	3	—
Pisani Raffaele	—	—	—	—	3
Ponsiglione Armando	—	—	—	—	3
Ponzillo Pasquale	—	—	—	—	5
Postiglione Luca	6	6	—	6	—
Quattromani Gabriele	3	3	—	3	—
Ragione Raffaele	3	3	3	6	—
Ragosta Salvatore	4	4	—	4	—
Romano Mimi	—	—	—	—	3
Rossetti Epifanio	3	3	—	3	—
Rossetti Gino	—	—	4	4	—
Rossi Domenico	—	—	—	—	3
Ruocco Pasquale	4	1	5	6	—
Russo Ferdinando	6	6	5	11	—
Sacco Raffaele	3	3	1	4	—
Sessa Mario	3	3	1	4	—
Sgruttendio Filippo	4	4	2	6	—



Autori	DM <sup>1</sup>	DM <sup>2</sup>		DM <sup>3</sup>	
		= DM <sup>1</sup>	Nuovi	= DM <sup>2</sup>	Nuovi
Sieyès Mario	3	3	1	4	—
Spirito Giuseppe	—	—	3	3	—
Stigliola Nicola	—	—	—	—	4
Tolino Salvatore	—	—	—	—	3
Trusiano Arturo	3	3	—	3	—
Valentino Giambattista	2	2	—	2	—
Varriale Salvatore	—	—	—	—	3
Velardiniello	2	2	—	2	—
Vento Pacifico	3	3	—	3	—
Vicidomini Matteo	—	—	—	—	2
Villani Antonio	3	3	—	3	—
Viviani Raffaele	4	4	2	6	—
Zezza Michele	4	4	—	4	—
Zito Egidio	—	—	—	—	3
Testi nuovi	230	82		84	
Testi totali	230	298		382	
Percentuale testi nuovi	100%	27,5%		21,9%	

Tab. 27

E nel dettaglio, relativamente alla consistenza dei testi nuovi:

	DM <sup>2</sup>	DM <sup>3</sup>
Testi nuovi di autori già presenti	46	1
Percentuale sui testi nuovi	56,1%	1,2%
Testi nuovi di autori nuovi	36	83
Percentuale sui testi nuovi	43,9%	98,8%

Tab. 28

Tirando le somme, dunque, De Mura lavorava con i suoi *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi* in due direzioni: da un lato, attraverso la reiterata proposta di alcuni autori, mirava a stabilizzare un *canone napoletano* la cui continuità non conoscesse fratture storiche e dall'altro, con i periodici innesti di nuovi poeti, si sforzava di documentare – o quantomeno cercare – in questi la presenza di un *fil rouge* comune alla grande tradizione dialettale.

Delle due appena elencate, la prospettiva più significativa è probabilmente la prima, soprattutto se confrontata con la tesi verista proposta da Consiglio solamente cinque anni prima dell'uscita di DM<sup>1</sup> (§ 4.4.1.). Se quest'ultimo riteneva infatti, come si è visto, che di poesia napoletana si potesse parlare solamente a partire dalla fine dell'Ottocento, in concomitanza con la storica attenzione alla *tranche de vie*, per De Mura era invece possibile individuare un comune diacronico sentire:

Poesia sentimentale o giocosa, pittoresca o penosa, da quella del grande seicentista Giulio Cesare Cortese a quella del nostro immenso Salvatore Di Giacomo, dal misterioso

Sgruttendio al napoletanissimo Ferdinando Russo, dal nostalgico Velardiniello al filosofeggiante Giovanni Capurro, dal gustoso Nicola Capasso al pensoso Rocco Galdieri, dal fantasioso Mineco Piccinni al pittoresco Ernesto Murolo, dal dotto Lombardo al profondo Libero Bovio, dal prolifico Don Giulio Genoino al fascinoso Luca Postiglione, dal rassegnato Quattromani al multiforme E.A. Mario, dal favoloso Perrucci al suggestivo Nicolardi, dal sarcastico Barone Zezza al personalissimo R. Chiurazzi, dall'ingenuo Raffaele Sacco all'armonioso Pasquale Ruocco, dal mordace Marchese di Caccavone all'irridente Mangione e infine a tutta una schiera di poeti, nessuno privo di senso artistico, di ottimo gusto, di schietta napoletanità e di talento.<sup>44</sup>

Ancora una volta, dunque, l'antologia assolveva al ruolo di strumento di mediazione con la tradizione. Attraverso la proposta di testi che palesassero il «senso artistico» dei loro autori, il loro «ottimo gusto», la loro «schietta napoletanità» ed infine il loro – generico – «talento», De Mura tentò di veicolare un messaggio di sostanziale continuità nella poesia napoletana. Questa, infatti, «sentimentale o giocosa, pittoresca o penosa», pur conservava tratti comuni, vestendosi da fonte alla quale tutti, seppur diversamente, si erano abbeverati.

#### 4.4.3. La storia della *Poesia dialettale* napoletana di Enrico Malato

L'interesse di Enrico Malato nei confronti della letteratura dialettale napoletana è stato già ampiamente anticipato. Lo studioso, infatti, oltre ad aver coordinato personalmente l'incompleta collana di *Testi dialettali napoletani*, ha curato l'edizione critica delle opere poetiche cortesiane,<sup>45</sup> proposto in edizione moderna il trattato di Galiani (pubblicandolo con la *Grammatica della lingua napoletana* di Francesco Oliva, una sua riscoperta),<sup>46</sup> e pubblicato da editore la recente edizione critica de *Lo cunto de li cunti*, curata da Caterina Stromboli.<sup>47</sup>

Prima di tutto questo, tuttavia, Malato lavorò in giovinezza alla *Poesia dialettale napoletana*, un'atipica antologia di testi dialettali napoletani in due volumi, cui si farà riferimento con la seguente sigla:

M - *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, 2 voll., a cura di E. Malato, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960.

---

<sup>44</sup> *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, ed. cit. 1989, p. XXI.

<sup>45</sup> G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit.

<sup>46</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit.

<sup>47</sup> G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti, ovvero Lo trattenemiento de' peccerille*, 2 voll., a cura di C. STROMBOLI, Roma, Salerno Editrice, 2013.

Si è detto *atipica antologia*, poiché il lavoro di Malato appare configurarsi piuttosto come una vera e propria storia letteraria: la selezione di testi, infatti, è subordinata alla prospettiva diacronica sottesa all'opera, la quale d'altronde, anche dal punto di vista paratestuale, mostra tratti e strumenti peculiari del "libro di testo", come ad esempio sezioni dedicate a riflessioni d'insieme e quadri storici. Un'operazione, dunque, particolare e diversa dai tentativi di antologizzare la poesia dialettale napoletana precedenti, che consentì ad M, al momento della sua pubblicazione, di costituire un'effettiva novità nel panorama – progressivamente più fertile – degli studi letterari sulla poesia dialettale napoletana. Una prospettiva che tenne a ribadire nella sua prefazione all'opera anche Gino Doria.<sup>48</sup>

Iniziato su ampia scala fra le due guerre (e pensiamo che a dargli vigore contribuissero nel ventennio, per reazione e per l'innato gusto del «proibito», le stolte sanzioni contro il regionalismo e il dialettalismo), e andato via via migliorandosi nel senso che si è detto, il napoletanismo doveva necessariamente richiedere una documentazione che andasse dal severo trattato ai contributi spiccioli, dalle storie alle cronache aneddotiche, dai testi integri agli *excerpta* antologici. Il che ci porta, e ne era tempo, *in medias res*, cioè al contenuto specifico di questi due volumi. Già altre e pregevoli antologie, di Alberto Consiglio e di Ettore De Mura, senza contare quelle di minore o nulla importanza, volte per lo più ai contemporanei e fatte con criteri panegiristici, avevan veduto la luce e avevano incontrato largo favore: giunta meritatamente quella del Consiglio alla terza edizione [non si tratta di C<sup>3</sup>, bensì della prima ristampa di C<sup>2</sup>]. Cosicché ci sarebbe da chiedersi se era proprio necessaria, e non sia invece una decalcomania, l'opera che abbiamo l'onore di presentare al pubblico, a quello italiano più che al concittadino. Possiamo rispondere subito, e assicurare, che il caso è assai diverso.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Biagio Doria (detto Gino) fu una delle figure più rilevanti del primo Novecento napoletano. Conobbe e frequentò, nei diversi momenti della sua vita, personalità di spicco dell'ambiente culturale ed editoriale partenopeo, come Salvatore Di Giacomo, Giuseppe De Blasiis – presidente della Società Napoletana di Storia Patria dal 1900 al 1916 –, Benedetto Croce, Cesare De Lollis, Riccardo Ricciardi. La sua avversione all'ordine costituito, che gli costò la radiazione dall'albo dei giornalisti per aver pubblicato nel 1927, sulla «Fiera letteraria», un articolo capace di irritare profondamente Mussolini, sfociò alla lunga in uno sdegnato allontanamento dalla vita pubblica; a questo, tuttavia, fece fortunatamente da contraltare una feconda e prolifica stagione di studi e ricerche erudite. Tra i suoi studi principali d'interesse napoletano, capaci di spaziare dall'editoria alla toponomastica, vanno ricordati: G. DORIA-F. BOLOGNA-G. PANNAIN, *Settecento napoletano*, Torino, ERI, 1962; G. DORIA, *Il napoletano che cammina e altri scritti sul colore aggiuntavi la canzone del Guarracino*, Napoli, Ricciardi, 1957; ID., *I primi quarantacinque anni della casa editrice Ricciardi*, Napoli, Arte Tipografica, 1952; ID., *Le strade di Napoli*, Napoli, Ricciardi, 1943; ID., *Storia dell'editoria napoletana*, in *Storia dell'editoria italiana*, 2 voll., a cura di M. BONETTI, Roma, Gazzetta del libro, 1960, I pp. 355-382; ID., *Storia di una capitale. Napoli dalle origini al 1860*, Napoli, Guida, 1935.

<sup>49</sup> G. DORIA, *Prefazione*, in *La poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., pp. IX-XVI, alle pp. XI-XII.

Qui Doria proseguiva, addentrandosi nella struttura interna del lavoro e esplicitando le ragioni di una già anticipata innovatività dell'operazione. Ma le tracce del fattore distintivo di M, ad una attenta lettura, sono disseminate già *in limine*, preliminari alla valutazione del contenuto forse perché da questo indipendenti. Dalle parole di Doria, infatti, emergevano due criticità rispetto alle quali l'antologia di Malato sembrava avere il pregio di soprassedere: i «criteri panegiristici» delle altre operazioni antologiche, «volte per lo più ai contemporanei», e il rischio di restare confinati nel circolo del «pubblico concittadino». Attraverso lo stesso prefisso, dunque, «contemporanei» e «concittadini» rimandavano al rischio del limite, all'eventualità di restare confinati nella propria dimensione spazio-temporale, rispetto alla quale l'antologista aveva invece la necessità ed il dovere di trascendere.<sup>50</sup> La poesia dialettale, infatti, quella napoletana ma non solo, andava liberata da interpretazioni eccessivamente cronotopiche a favore di una prospettiva che indugiasse invece sulle sue differenti evoluzioni e manifestazioni nella storia.

E proprio le modalità di presentazione della materia poetica, seppur l'aggettivo risulti parzialmente improprio,<sup>51</sup> rappresentavano uno degli aspetti peculiari di M:

Un'antologia poetica, o cretomazia per dirla alla Leopardi, è di solito concepita come una raccolta, o cronologica o per argomenti, dal meglio (secondo il gusto del raccoglitore) dei singoli poeti, con il corredo delle notizie essenziali biografiche e bibliografiche e con le note storiche o linguistiche secondo i casi. In altre parole, l'antologia costituisce il corpo del libro e le notizie ne sono un sommario complemento o chiarimento. Il titolo stesso dell'opera del Malato indica che in essa accade il contrario: cioè che il corpo del libro è costituito dalla organica trattazione, sia pure per biografie (ma non senza quadri d'insieme), delle origini e del corso della poesia dialettale napoletana, mentre il florilegio che la completa non è se non un'appendice esemplificativa. Qualche cosa che si richiama, con in più il gusto moderno, alle ben note compilazioni del Tallarigo-Imbriani e dei D'Ancona-Bacci, anche se la prima è nata come cretomazia e la seconda come storia letteraria. Ma non si deduca che la parte antologica, in questo libro, sia così meschina da non dare, avulsa dal tempo storico, una immagine soddisfacente per *consecutio temporum* della nostra poesia: potrebbe

---

<sup>50</sup> Una prospettiva dunque agli antipodi rispetto a quella "ottocento-centrica" di Consiglio, che voleva la poesia dialettale scaturire dal movimento verista.

<sup>51</sup> L'antologia di Malato presenta infatti un'apertura notevole anche all'opera buffa napoletana, della quale vengono riproposti diversi testi e autori. Lo stesso Doria sottolineava il valore dell'affatto ingenua bugia del titolo: «Diciamo *letteratura*, mentre dovremmo dire *poesia* se in tal modo è enunciata, nel frontespizio, la materia del presente libro; ma allo stesso modo che non è tutta poesia quella che risponde a certi determinati precetti, formule e canoni ben definiti nelle "arti del dire", così molta schietta poesia, e sarà chiaramente esemplificata in seguito, affiora da un modesto libretto per musica o da altre forme extra vaganti della precettistica» (G. DORIA, *Prefazione*, in *La poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., pp. IX-X).

benissimo farsene un volumetto a sé e accontentare ampiamente quanti volessero gustare la musicalità o la icasticità dei versi senza preoccupazioni critiche o storicistiche.<sup>52</sup>

Come detto in precedenza, dunque, M si avvicina più ad una trattazione organica sulla letteratura in dialetto napoletano che ad una canonica antologia. E nella *Premessa* all'opera, d'altronde, lo stesso Malato sottolineava come il progetto iniziale prevedesse la realizzazione di uno studio sistematico sulla storia del dialetto di Napoli e sulle sue manifestazioni letterarie. L'idea di una silloge, invece, legata alla necessità di mettere il lettore in contatto diretto con testi poco noti o poco accessibili, sopraggiunse soltanto in un secondo momento:<sup>53</sup>

Allorché iniziai le prime indagini sistematiche sulla letteratura dialettale napoletana il fine cui miravo non era il presente lavoro – ciò che dà ragione della relativa ampiezza delle note rispetto ai testi – bensì uno studio sulla storia di quel dialetto e di quella letteratura dialettale. L'idea di un'antologia, di una silloge, cioè, che desse un esempio breve ma esauriente delle massime manifestazioni della Musa dialettale napoletana, mi venne quando dovetti rendermi conto che difficilmente sarebbe riuscito utile un lavoro critico su una letteratura in gran parte altrettanto ignota al pubblico quanto pregevole.

Da oltre un secolo gli editori napoletani hanno perduto la buona abitudine di ristampare i capolavori della letteratura dialettale. Molte opere, anzi, *Farze cavajole, villanelle*, ecc. sono tuttora inedite; moltissime, per altro stampate male, sono difficilmente reperibili o – quelle pochissime edite in tempi più recenti – difficilmente accessibili perché pubblicate quasi alla macchia in atti accademici o in riviste specializzate delle quali solo pochi esperti e qualche biblioteca sono oggi forniti. Mi è apparsa dunque chiara la necessità preliminare di mettere il pubblico in grado di venire agevolmente a contatto con questi testi, presentandogli un panorama inevitabilmente conciso, ma quanto possibile completo della letteratura dialettale napoletana dalle origini al Novecento.<sup>54</sup>

Coesistono dunque in M due istanze, una critica e l'altra documentaria, il cui dialogo genera però un costante e proficuo approfondimento – storico, linguistico, filologico – del materiale proposto. E sebbene Malato mostri in più occasioni, come la definì Doria, una «invidiabile baldanza giovanile», arrivando talvolta a polemiche ed ironiche manifestazioni di dissenso verso il lavoro compiuto da quanti lo avevano

---

<sup>52</sup> Ivi, pp. XII-XIII. I due testi citati e presi in riferimento sono: C.M. TALLARIGO-V. IMBRIANI, *Nuova crestomazia italiana. Per le scuole secondarie, con proemi storici a ciascun secolo e le notizie degli autori*, 4 voll., Napoli, Morano, 1882-1887; A. D'ANCONA-O.BACCI, *Manuale di letteratura italiana*, 6 voll., Firenze, Barbera, 1892-1904.

<sup>53</sup> Si noti come ancora una volta il problema dell'accessibilità materiale dei testi sia strettamente connesso alla genesi degli strumenti antologici di mediazione.

<sup>54</sup> *La poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., p. XVII.

preceduto, il lavoro trae giovamento anche da tale spirito di contraddizione, che si manifesta scintilla per ricerche più approfondite.<sup>55</sup>

Dopo aver chiarito le ragioni del prodotto antologico, nella *Premessa* di M si procedeva poi a descrivere i tre principali problemi occorsi durante la compilazione del lavoro: la selezione dei testi – ed in particolare l'esclusione di alcuni di questi –, la difficoltà di stabilire un testo critico, e infine l'arco cronologico da affrontare. Per quanto riguarda l'esattezza del dato testuale, il versante più filologico, Malato si arrendeva a una ricostruzione approssimativa, essendo la tradizione dei testi napoletani, specie quelli a stampa, estremamente corrotta:

La mancanza di qualsiasi lavoro preparatorio per l'accertamento dei testi critici ha reso quanto mai faticoso il lavoro del raccoglitore che ha dovuto riprodurre brani di decine di opere diverse. Nei casi in cui non esiste che una fonte, manoscritta o a stampa, del testo (per es. *Farze cavajole*, talune opere dell'Oliva, ecc.) il compito dell'editore è stato relativamente semplice, dovendo soltanto riprodurre fedelmente l'unica lezione disponibile, salvo ad esercitare la sua critica dove fosse apparso necessario. Più spesso, invece, manca sia il Ms. originale che l'*editio princeps*, offrendosi all'editore un panorama più o meno vasto di edizioni a stampa scorrettissime, ché criterio ispiratore costante degli editori napoletani sembra sia stato sempre quello di correggere liberamente il testo dove fosse sembrato opportuno, senza alcun intento critico; e spesso il più recente editore ha corretto la correzione del precedente senza tuttavia darsi pena di accertare la forma originale. In tali casi è evidente la difficoltà – accresciuta dalla frequente impossibilità di accertare l'esatta tradizione del testo – di stabilire un testo critico. Né questa difficoltà è risultata minore nei pochi casi in cui è stato possibile rinvenire l'*editio princeps* dell'opera: ché anche allora le correzioni arbitrarie dei copisti e forse dei tipografi, e i sempre numerosi errori di stampa hanno corrotto più o meno

---

<sup>55</sup> Tale venatura polemica generò ad esempio, come accennato in precedenza, una vera e propria tenzone documentaria con il De Mura: Malato mosse in M diverse pungenti critiche alla documentazione proposta in DM<sup>1</sup>, quali ad esempio la mancata citazione puntuale delle fonti o l'assenza di documentazioni probanti nell'ambito di alcune datazioni proposte, e tre anni più tardi, con l'uscita di DM<sup>2</sup>, De Mura controbatté caso per caso alle accuse mossegli, non risparmiandosi anch'egli a piccate punzecchiature. Un esempio di tali schermaglie è il caso relativo alla data di morte di Raffaele Sacco: «La data esatta della morte di questo poeta è quella che io ho pubblicata; e, per maggior precisione, ho segnato anche l'ora del trapasso; notizie tratte dall'autentico atto di morte, che mi sono procurato dopo molte ricerche, a causa della difformità delle date riportate nelle diverse biografie del Sacco. Il Malato, trattando dello stesso Poeta, conclude: "La morte del Sacco è indicata da Salvatore Di Giacomo nel 1885, ma pare più probabile che sia avvenuta nel 1872 (20 gennaio)". Benché egli non abbia fatto il mio nome in questa occasione, lo ringrazio per avere riconosciuto che la data che si legge nella mia Antologia *pare la più probabile*» (*Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, ed. cit. 1963, p. 638).

gravemente il testo. Così che la ricostruzione dei testi critici si è dovuta compiere quasi sempre per tentativi e risulta, purtroppo, spesso inevitabilmente approssimativa.<sup>56</sup>

Per gli altri due problemi accennati, invece, ossia selezione e limiti cronologici, le due istanze si venivano incontro; dirimente nella decisione relativa al materiale da tagliare per «non appesantire ulteriormente la già notevole mole dell'opera»,<sup>57</sup> infatti, si faceva proprio il fattore temporale: tanto nel caso del *terminus post quem*, con il depennamento di documenti della letteratura dialettale napoletana più antica (giacché la loro presenza avrebbe necessariamente richiesto una trattazione «della letteratura delle origini precedente all'espansione del toscano, che è letteratura *municipale* diversa da quella in *dialetto*, espressione distinta e opposta alla lingua»),<sup>58</sup> quanto in quello del *terminus ante quem*, per il quale Malato si rifaceva – con la sola eccezione di E.A. Mario – al criterio seguito *illo tempore* dal Galiani, religiosamente astenutosi «dal nominare veruno degli scrittori del nostro dialetto [...] ancor viventi»,<sup>59</sup> ché la contemporaneità avrebbe generato un difetto di prospettiva.

Passando alla struttura macrotestuale, una della peculiarità di M – non ravvisabile in nessuna delle antologie di poesia dialettale napoletana sinora descritte – è la presenza di sezioni non dedicate specificamente ad autori. Si tratta, chiaramente, di un'ovvia conseguenza dell'impostazione del lavoro, che, interessato a documentare la storia letteraria dialettale napoletana e non solamente una parte della produzione poetica a essa collegata, amplia spesso l'indagine a fattori extra-testuali. Così il primo volume presenta le sezioni *Rimatori del Quattrocento*, I «*Gliommeri*», *Le farze cavajole*, *I primordi della lirica popolare e le villanelle napoletane*, *Poeti popolari* ed *Il teatro comico e l'opera buffa*, mentre il secondo quelle *Canti popolari* e *Canzonette popolarische del primo Ottocento*.

---

<sup>56</sup> *La poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., p. XVIII-XIX. Si noti che il progetto della collana di *Testi dialettali napoletani*, diretta appunto dallo stesso Malato, mirava proprio a sopperire a questa lacuna.

<sup>57</sup> Sono esclusi per esempio Giovanni D'Antonio e Antonio Villani, pur menzionati nella *Premessa*.

<sup>58</sup> Malato proporrà più volte in seguito l'idea di una letteratura dialettale, seppur prevalentemente per l'arco compreso tra Sei e Settecento, da intendere come manifestazione oppositiva – piuttosto che associativa – a quella in lingua: «È noto che nel famoso saggio di Benedetto Croce intitolato *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, nel quale è proposto il problema storico delle letterature dialettali in Italia e del loro eventuale rapporto antagonistico o cooperativo con la letteratura ufficiale in lingua, Croce propendeva piuttosto per questa seconda ipotesi che per la prima. A me pare tuttavia che fermando lo sguardo sulla produzione dialettale napoletana tra il Sei e il Settecento, si evidenzia di preferenza un atteggiamento oppositivo di quest'ultima rispetto alla letteratura nazionale, e un'inclinazione ad assumere il dialetto come strumento di una letteratura locale, ancorché non prettamente municipale» (E. MALATO, *La letteratura dialettale campana*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Atti del Convegno di Salerno, 5-6 novembre 1993, Roma, Salerno Editrice, 1996). Si veda anche la sua *Introduzione*, in G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit.

<sup>59</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., pp. 156-57.

Uno spazio ben strutturato ed organizzato, dunque, viene concesso sia alla componente popolare della letteratura dialettale napoletana sia al costituirsi di versi e propri generi testuali (caratteristiche che avrebbe mostrato anche la collana dei *Testi dialettali napoletani*: § 4.2).

Non che, sia chiaro, quest'attenzione estesa oltre i singoli autori e testi renda la componente antologica del lavoro di scarso valore o di poca consistenza: tutt'altro. Ogni poeta è infatti introdotto da un valido cappello critico-biografico con il quale si tenta di immergerlo in dialogo con le altre voci del testo, e, nonostante manchino in M, così come in tutte le antologie della poesia dialettale napoletana sino ad ora descritte, apparati esegetico-linguistici a piè di pagina, in coda ai volumi sono tuttavia presenti due ricche sezioni di *Note*, ove sono raccolte «le note critiche alle singole opere di ogni autore – o, per i poeti più recenti, una complessiva valutazione critica della loro produzione poetica –, con brevi chiose sui punti più oscuri dei brani riprodotti». <sup>60</sup> Da questo punto di vista, dunque, l'operazione di Malato si manifestava perfettamente in linea con le altre antologie sino a quel momento pubblicate, offrendo anzi un supporto ai testi persino più puntuale. Il lavoro terminava infine con un *Glossario*.

Data la particolare morfologia de *La poesia dialettale napoletana* appena descritta, il conteggio degli autori andrà necessariamente parametrato. Considerati come tali solamente coloro i quali risultino trattati in sezioni proprie e specifiche – questa tipologia di struttura appare infatti la componente più propriamente antologica del lavoro –, è possibile distinguere nel testo di Malato cinquantuno autori e duecentosessantuno componimenti. <sup>61</sup> Ma questi dati non sono sufficienti a dare ragione del contenuto di M: alle cifre appena proposte, infatti, sono da affiancare quelle relative agli ulteriori componimenti presenti nei due volumi, ovvero quarantaquattro testi

---

<sup>60</sup> *La poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., p. XX.

<sup>61</sup> Questi, esposti secondo un ordine cronologico, sono: Pietro Antonio Caracciolo (3), Velardiniello (5), Giulio Cesare Cortese (6), Filippo Sgruttendio (17), Giambattista Basile (3), Domenico Basile (1), Giacomo Fenice (1), Giambattista Valentino (2), Andrea Perrucci (3), Gabriele Fasano (1), Nicola Stigliola (2), Francesco Antonio Tullio (2), Aniello Piscopo (1), Francesco Oliva (3), Francesco Biondi (4), Nicolò Lombardo (2), Giacomo Antonio Palmieri (5), Nicolò Capasso (5), Nunzianta Pagano (2), Pietro Trincherà (2), Gennaro Antonio Federico (2), Francesco Cerlone (2), Giambattista Lorenzi (2), Carlo Mormile (3), Giulio Genoino (4), Michele Zezza (3), Rocco Mormile (3), Raffaele Sacco (1), Marchese di Caccavone (9), Gabriele Quattromani (3), Marco D'Arienzo (3), Domenico Bolognese (2), Enrico Cossovich (2), Luigi Chiurazzi (3), Raffaele Ragione (14), Giovanni Capurro (6), Pasquale Cinquegrana (5), Alfonso Fiordelisi (2), Salvatore Di Giacomo (24), Roberto Bracco (5), Ferdinando Russo (27), Diego Petriccione (5), Aniello Costagliola (3), Luca Postiglione (5), Ernesto Murolo (8), Rocco Galdieri (17), Edoardo Nicolardi (7), Raffaele Chiurazzi (4), Libero Bovio (7), E.A. Mario (5), Raffaele Viviani (5).



anonimi e ventotto testi di autori noti ma sprovvisti di una propria sezione.<sup>62</sup> Il numero di componimenti finali salirà così a trecentoundici, suddivisi secondo il seguente schema. Con T<sub>A</sub> si indicheranno i componimenti di autori provvisti di una propria sezione antologica; con T<sub>B</sub> i componimenti di autori noti ma attestati in sezioni più generiche; con T<sub>C</sub> i testi anonimi:

T <sub>A</sub>	T <sub>B</sub>	T <sub>C</sub>	Totale
261	28	22	311
83,9%	9%	7,1%	100%

Tab. 29

Non una canonica antologia, dunque, M, ma una struttura composita. Un primo e imprescindibile quadro d'insieme sulla storia della poesia (e non solo) in dialetto a Napoli, da tenere tutt'oggi, nonostante la necessità di aggiornare i riferimenti bibliografici, quale riferimento di partenza nell'ottica di una sistematizzazione ragionata e non chiusa in se stessa delle diverse manifestazioni artistiche che hanno avuto luogo nell'area napoletana.

<sup>62</sup> I testi anonimi, disposti in ordine alfabetico, sono: *A Ferdinando II, A Ferdinando IV, A la rota, a la rota, Anca Nicola, Beata cbella crapa, Canzoni popolari dell'opera buffa* (4), *Canzune 'e copp' 'o tammurro* (5), da *Jacobo Sannazzaro, tu partuto*, da *La canterina*, da *La ricevuta dell'Imperatore alla Cava, Dialogo fra alcuni cercatori e una donna, Fatte li fatti tuoi, Fenesta ca lucive, Fenesta cu sta nova gelusia, Fenesta vascia, Frottola sopra alcuni costumi di Napoli in lingua napoletana, Fruste ccà Margaritella, Gingno 1799, Io te canto in discanto, Jesce, jesce sole, La canzone de Zeza, La canzone del Guarracino, La Rosa è bella, La socra e la nora, Lo cardillo, Lo monnezariello de Marianella, Luisella la ciardenera, Maria Carolina, Me iette a cunfessà, Michelammà, Muorto è lu purpo, Non chiovete, non chiovete, Nun me chiamate cchiù Donna Sabella, O bella de le majorane, O vedovella, «Profezia», Re Nasone, Russo melillo mio, Sera passaje, Si te credisse dareme martiello, Trasformarsi in police per mozzecar le gambe della sua signora, Vocuccia d'arciulillo de moscato, Vorria addeventare prevolillo, Vorria per arte. I testi di autori noti ma non trattati autonomamente, disposti in ordine cronologico, sono: *Facte molle e non più dura* (Pietro Jacopo De Jennaro), *Se la stagione c'è sì dolce e bella* (Pietro Jacopo De Jennaro), *Nigri serranno li mei vestimenti* (Pietro Jacopo De Jennaro), *Cricte trovare argento, et trovai rame* (Coletta di Amendolea), *Chi se tene fermo sta* (Francesco Galeota), *Pensando ad ongie mio grave peccato* (Francesco Galeota), *Ad Sveva de Sanseverino Contessa de Policastro* (Giovanni Antonio Petrucci), *Prega uno passaro che cantava a la finestra de la sua presonìa che li porte una lettera a la sua 'namorata secunda* (Giovanni Antonio Petrucci), da *Licinio, se 'l mio 'nzegno fusse ancora* (Jacopo Sannazzaro), da *Farza cavajola della scola* (Vincenzo Braca), *O Dio! Che fosse ciaola* (Sbruffapappa), *«Zia Paola»* (Sbruffapappa), *Vaga bella sirena* (Pezillo), *Fare me voglio na scoppetta a miccio* (Mase), *Vorria crudel tornare* (Gian Leonardo Dell'Arpa), *Stanotte m'insognava* (Gian Leonardo Dell'Arpa), da *Patro' Calienno de la costa* (Agasippo Mercotellis), da *Lo Simmele* (Bernardo Saddumene), da *La Rina* (Bernardo Saddumene), da *La violeieda* (Nicola Corvo et alii) (7), *Don Ciccillo alla fanfarra* (Raffaele Colucci), *Lu passariello* (Mariano Paoletta).*

#### 4.4.4. Dalla radio al testo: *Un secolo d'oro* di Giovanni Sarno

Secondo quanto ha scritto Marialuisa Stazio, nel dopoguerra italiano «la fama e la diffusione delle canzoni napoletane» vennero a costruirsi «attraverso una serie di canali». <sup>63</sup> In origine a ricoprire un ruolo fondamentale fu principalmente lo spettacolo dal vivo, soprattutto a causa della molteplicità delle sue manifestazioni: varietà, feste di piazza, *sceneggiate*, tutto contribuiva all'incremento di quello che Doria chiamava il «napoletanismo». <sup>64</sup> Successivamente, invece, ad amplificare in maniera sensibile lo spettro di diffusione della poesia e della canzone napoletana intervennero i nuovi mezzi di comunicazione di massa: la radio e la televisione. Dal 1952 al 1970, ad esempio, la RAI propose in palinsesto – prima radiofonico e poi televisivo – il *Festival della canzone napoletana*, un'ideale appendice del *Festival di Sanremo* ma presto autonomo, volto a valorizzare la canzone partenopea mediante la presentazione di inediti. <sup>65</sup>

Una delle figure più coinvolte in questo processo di diffusione e valorizzazione del patrimonio artistico partenopeo fu proprio Giovanni Sarno, curatore di diverse rubriche radiofoniche negli anni Cinquanta. Da *Concertino napoletano*, *Sentimento e fantasia* e *Una cartolina da Napoli*, trasmissioni dedicate prevalentemente al tema della canzone, vennero tratti tre omonimi libri. <sup>66</sup> La rubrica *Sono un poeta*, invece, più specificamente dedicata alla poesia, trovò sistemazione editoriale nell'antologia *Un secolo d'oro*, alla quale si farà qui riferimento con la seguente sigla:

SA - *Un secolo d'oro. Antologia della poesia napoletana dal 1860 al 1960*, 2 voll., a cura di G. Sarno, Napoli, Bideri, 1968.

Rispetto alle antologie descritte sino a questo momento, SA si presenta piuttosto acerba. Come era stato per il lavoro di Consiglio, la selezione e la proposta delle poesie in dialetto napoletano interessa un arco temporale molto preciso – considerato appunto il *secolo d'oro* –, ovvero quello compreso tra il 1860 e il 1960. In questo caso, tuttavia, diversamente da quanto accadeva in C<sup>1</sup>, il curatore non motiva né

---

<sup>63</sup> M. STAZIO, *Canta Napoli! Napoli transmediale! La canzone napoletana nell'Italia del miracolo economico e nella Napoli laurina*, in *La canzone napoletana tra memoria e innovazione*, a cura di A. PESCE-M. STAZIO, s.l., CNR-ISSM, 2013, pp. 257-302, a p. 257.

<sup>64</sup> G. DORIA, *Prefazione*, in *La poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., p. XI.

<sup>65</sup> M. STAZIO, *Canta Napoli!*, cit., p. 258.

<sup>66</sup> G. SARNO, *Concertino napoletano*, Napoli, Bideri, 1960; ID., *Sentimento e fantasia. Piccola antologia napoletana*, Napoli, Bideri, 1958; ID., *Una cartolina da Napoli. Dall'omonima rubrica radiofonica*, Napoli-Milano, Vis Radio, 1965.

giustifica le ragioni della cesura cronologica individuata, che viene dunque proposta al lettore come dato acquisito. Si tratta di un glissato metodologico che potrebbe sorprendere, ma che in realtà non deve; ad uno spoglio dell'antologia, infatti, è agevole notare come Sarno resti quasi costantemente nell'ombra della propria operazione: la *Presentazione* del testo è affidata ad Italo De Feo, la *Prefazione* a Vincenzo Talarico. Gli unici inserti curatoriali, oltre a delle brevi sinossi in lingua preposte alle poesie per esplicitarne il contenuto, sono i cappelli introduttivi preparati per ogni autore, nei quali ad una rapida esposizione della biografia segue un sintetico giudizio critico. Ma le valutazioni d'insieme effettuate, e dunque il collante che tiene unita la materia poetica selezionata, restano al lettore estranee ed ignote.

Sembra possibile, ma l'ipotesi non dispone di prove a supporto sostanziali, che Sarno tentasse di corroborare l'esistenza di una continuità tra il glorioso passato prossimo della poesia napoletana ed i poeti più giovani proposti nella raccolta. In tal senso, d'altronde, potrebbero aver spinto anche le leggi di mercato che condussero al sopracitato *Festival della canzone napoletana*: se a partire dal dopoguerra il «napoletanismo» aveva infatti generato curiosità e introiti, non improbabili appaiono i tentativi di tenere accesa una fiammella dal potenziale grande tornaconto in termini di guadagno e visibilità. Proprio in questa direzione sembra si possa interpretare un rapido passaggio della *Prefazione* di Talarico, che nel commentare la presenza nell'antologia di poeti (e non solo di autori di canzoni), si esprime proprio in merito ad una «continuità»:

E appunto in questo settore [la poesia, e non la canzone] si possono scoprire le nuovissime leve per la continuità della grande poesia napoletana. Sono nomi quali Federico Carducci, Enzo D'Orsi, Epifanio e Gino Rossetti, Armando Ponsiglione, Mario Sieyès, Vincenzo Morvillo, Pasquale Galante, Giuseppe Spirito, e, ancora, Pisani, Mirabelli, Canna, De Caro, Garofalo e tanti altri di cui un giorno o l'altro si dovrà parlare ancora.<sup>67</sup>

Quali che fossero le motivazioni, in ogni caso, molti degli autori proposti per la prima volta in SA (e dunque non ancora stabilmente appartenenti al canone) sono effettivamente ripresi e riproposti in DM<sup>3</sup> qualche anno dopo, come si vedrà meglio oltre. Il tentativo di promozione della poesia dialettale napoletana contemporanea ebbe dunque un certo riscontro nell'immediato, dovendosi invece successivamente scontrare con l'inesorabile giudizio critico della posterità, che accolse tra i propri canoni estetici solamente pochi degli autori ivi presenti.

---

<sup>67</sup> *Un secolo d'oro. Antologia della poesia napoletana dal 1860 al 1960*, 2 voll., a cura di G. SARNO, Napoli, Bideri, 1968, pp. 13-14.

La ripartizione del contenuto è in SA perfettamente simmetrica: ciascuno dei due volumi ospita trenta autori, presentati in ordine alfabetico, per un totale di sessanta poeti e duecentonovantotto componimenti.<sup>68</sup>

#### 4.4.5. *È sempre poesia*: uno sguardo alla poesia di fine millennio

L'operazione antologica di Sarno postulava dunque, seppur non esplicitamente, l'esistenza di una continuità tra la grande poesia dialettale napoletana di fine Ottocento e quella successiva, con il termine cronologico ultimo posto nel 1960. Dal punto di vista macrotestuale, pur presupponendo la visione del curatore apparentemente un approccio diacronico, i poeti venivano però esposti l'uno dopo l'altro secondo l'ordine alfabetico, rinunciando quindi di fatto ad una canonizzazione interna al testo.

Muovendo da un intento analogo, evidenziare cioè la vitalità della poesia dialettale contemporanea e il suo rapporto di filiazione diretta con la tradizione aurea, nel 1995 Vincenzo Uliva presentava *È sempre poesia. Panorama della poesia napoletana di fine secolo*, cui si farà riferimento secondo la seguente sigla:

U - *È sempre poesia. Panorama della poesia napoletana di fine secolo*, a cura di V. Uliva, Napoli, Editrice Gazzetta di Napoli, 1995.

Anche l'antologia di Uliva dispone i propri autori secondo un ordine alfabetico, ma differentemente da quanto accadeva in SA è qui rilevabile una partizione interna: alla prima sezione che accoglie i poeti ancora in vita all'epoca della pubblicazione, ne segue infatti una seconda dedicata agli autori oramai deceduti, iconicamente intitolata *Poeti tra le stelle*. Le due sezioni sono tra loro profondamente asimmetriche: la

---

<sup>68</sup> Si tratta, in ordine alfabetico, di: Antonino Alonge (4), Renato Benedetto (4), Giovanni Boccacciari (4), Enzo Bonagura (6), Libero Bovio (8), Roberto Bracco (4), Alberto Canna (4), Giovanni Capurro (8), Michele Carbone (4), Federico Carducci (4), Raffaele Chiurazzi (6), Giuseppe Cicala (4), Corrado Cinque (4), Pasquale Cinquegrana (4), Anna Maria D'Amore (4), Maria Luisa D'Aquino (4), Giovanni De Caro (4), Feliciano De Cenzo (4), Vincenzo De Crescenzo (4), Tommaso De Filippis (4), Alfredo De Lucia (4), Nello De Lutio (8), Ettore De Mura (8), Salvatore Di Giacomo (10), Enzo D'Orsi (4), Francesco Fiore (4), Renato Fiore (4), Giuseppe Fiorelli (4), Tommaso Gaeta (4), Pasquale Galante (6), Michele Galdieri (4), Rocco Galdieri (8), Alfredo Gargiulo (4), Giuseppe Garofalo (4), Amedeo Mammalella (4), Alfonso Mangione (4), Tito Manlio (4), E.A. Mario (8), Giuseppe Marotta (4), Ernesto Mirabelli (4), Vincenzo Morvillo (5), Ernesto Murolo (8), Eduardo Nicolardi (8), Salvatore Palomba (4), Giovanni Lanza (4), Vittorio Parisi (4), Clemente Parrilli (6), Diego Petriccione (4), Raffaele Pisani (4), Armando Ponsiglione (5), Luca Postiglione (4), Salvatore Ragosta (4), Epifanio Rossetti (4), Gino Rossetti (4), Pasquale Ruocco (10), Ferdinando Russo (10), Mario Sieyès (4), Giuseppe Spirito (4), Salvatore Varriale (4), Raffaele Viviani (4).

prima consta di trecentosessanta pagine, mentre la seconda solamente di cinquanta; il dato potrebbe apparire eminentemente quantitativo, ma permette in realtà di evidenziare la maggiore attenzione prestata dal curatore al *corpus* contemporaneo, vero oggetto dell'approfondimento antologico. Pur volendo infatti rispettare «la continuità della poesia napoletana», la quale sarebbe stata posta a rischio, secondo il curatore, dall'assenza degli autori presenti nella seconda sezione,<sup>69</sup> restituire una sincronica istantanea della poesia dialettale a Napoli era da considerarsi il vero obiettivo della raccolta:

Una “collettiva” di poesia napoletana contemporanea trova la sua ragione nel convincimento, maturato in tanti anni di attività di libraro: la poesia napoletana è viva e vegeta. A Napoli esistono ancora i poeti ed esiste un ampio bacino di fruitori di poesia. [...] La presente opera si propone di presentare una fotografia, un'istantanea, dell'attuale momento della poesia dialettale a Napoli.<sup>70</sup>

Rispetto a SA, dunque, il *corpus* di autori selezionati si sposta considerevolmente verso la contemporaneità: il poeta più vecchio presente in U, Feliciano De Cenzo, è infatti del 1909, e non meraviglia la sua presenza in entrambe le antologie. Del 1954 invece, data molto prossima al limite cronologico posto da SA, sono Giuseppe Esposito ed Ino Fragna, i due autori più giovani inclusi nella raccolta. Questi, come molti dei poeti tramandati da U, furono attivi poeticamente proprio a partire dagli anni '60, il che permette, sostanzialmente, di interpretare *È sempre poesia* come un lavoro in diretta continuità cronologica con *Un secolo d'oro*.<sup>71</sup> Come lo stesso Uliva dichiarava nell'introduzione, d'altro canto, seppur esistessero «altre opere collettive valide», queste si riferivano «ad un'epoca appartenente al passato». La sua antologia, invece, si proponeva «di porre una pietra miliare sul glorioso percorso della poesia napoletana, alle soglie del terzo millennio».<sup>72</sup>

Dal punto di vista strutturale, dopo una brevissima introduzione – nella quale, fra le altre cose, si pone ancora una volta l'accento sul valore anche materiale della forma antologica, necessario strumento di mediazione per restituire testi altrimenti

---

<sup>69</sup> *È sempre poesia. Panorama della poesia napoletana di fine secolo*, a cura di V. ULIVA, Napoli, Editrice Gazzetta di Napoli, 1995, p. 359.

<sup>70</sup> Ivi, p. 7.

<sup>71</sup> In U, d'altronde, sono presenti ben dodici autori nati a partire dalla seconda metà degli anni trenta. Si tratta, in ordine crescente di età, di: Salvatore Calabrese (1937), Salvatore Grieco (1937), Salvatore Cangiani (1938), Vincenzo Morra (1938), Renato Cammarota (1939), Alberto Arrichiello (1941), Giovanni Croce (1945), Roberto Di Roberto (1946), Tina Piccolo (1946), Ciro De Novellis (1948), Giuseppe Esposito (1954), Ino Fragna (1954).

<sup>72</sup> *È sempre poesia*, a cura di V. ULIVA, cit., p. 7.

irreperibili –<sup>73</sup> U propone immediatamente la selezione degli autori. La prima sezione, da considerare a ragione quella principale, propone trentacinque poeti dialettali contemporanei, ciascuno dei quali è sistematicamente anticipato da un cappello introduttivo: questi, variabili sia nella lunghezza sia nel contenuto, presentano generalmente informazioni biografiche sull'autore, notizie su suoi eventuali premi e riconoscimenti e una lista delle sue pubblicazioni. La seconda sezione, *Poeti fra le stelle*, ospita invece ventisei autori, i quali risultano però sprovvisti dello strumento isagogico: Uliva dovette forse considerare questi tanto noti a chi s'intendesse di poesia dialettale napoletana (o quantomeno sufficientemente noti), da non pensare per essi alla necessità di proporre informazioni suppletive a testo, ove pure sarebbero state talvolta necessarie. E nella stessa ottica, quella, cioè, di un'interpretazione dello statuto di tali autori oramai ben definita, come se questi costituissero un patrimonio definitivamente acquisito dal canone della poesia dialettale napoletana, pare si possa leggere anche il minor numero di componimenti presenti per ciascuno di loro rispetto ai rispettivi omologhi della prima sezione: solamente due a testa contro una media generale prossima agli otto.<sup>74</sup> L'asimmetria sembra dunque dovuta alla percezione di una storicizzazione già avvenuta.

Per quanto concerne i testi, infine, essi vengono proposti senza l'ausilio di alcun apparato di note, né esplicative né linguistiche. Questo, insieme all'assenza di un glossario finale, compromette notevolmente la leggibilità del volume in diatopia, e potrebbe forse rappresentare una spia della destinazione più locale immaginata per la raccolta. Ciò nonostante, l'operazione di Uliva costituisce il repertorio più fornito della poesia dialettale napoletana del secondo Novecento.

---

<sup>73</sup> «È vero che esistono pubblicazioni di singoli poeti, ma tante volte è difficile reperirle, o perché stampate in proprio, oppure perché non hanno avuto la distribuzione che meritavano» (ibidem).

<sup>74</sup> Gli autori contenuti nella prima sezione, in ordine alfabetico, sono: Arrichiello Alberto (8), Autriello Gennaro (8), Basurto Bruno (8), Boccacciarri Giovanni (7), Calabrese Salvatore (8), Renato Cammarota (7), Cangiani Salvatore (8), Carullo Giuseppe (8), Croce Giuseppe (8), De Cenzo Feliciano (8), De Lucia Alfredo (8), De Martino Guido (8), De Novellis Ciro (7), De Novellis Raffaele (8), Di Roberto Roberto (8), Esposito Gennaro (8), Esposito Giuseppe (7), Fasciglione Vincenzo (8), Fragna Ino (5), Grieco Salvatore (8), Maringola Gino (8), Masullo Fulvio (8), Morra Vincenzo (8), Noviello Ida (8), Palomba Salvatore (6), Pantano Maria (7), Piccolo Tina (8), Pisani Raffaele (8), Ruiz Rosetta (8), Scalese Giuseppe (8), Somma Luciano (8), Tolino Salvatore (8), Valentini Enzo (8), Vittozzi Rino (8), Zapparrata Bruno (8). Quelli contenuti nella seconda, secondo lo stesso criterio, sono: Benedetto Renato (2), Cangiano Giuseppe (2), Cerino Salvatore (2), Cicala Giuseppe (2), Clemente Nando (2), D'Aquino Maria Luisa (2), D'Angelo Raffaele (2), De Caro Giovanni (2), Del Deo Antonio (2), De Mura Ettore (2), Di Roberto Gennaro (2), D'Orsi Vincenzo (2), Izzolino Ugo (2), Gargiulo Alfredo (2), Giandomenico Vincenzo (2), Lupoli Lello (2), Mirabelli Ernesto (2), Morvillo Vincenzo (2), Novi Giovanni (2), Ottavo Gennaro (2), Pagliarulo Antonietta (1), Panza Giovanni (2), Parmiciano Giuseppe (2), Ruocco Pasquale (2), Santagata Giuseppe (2), Sessa Mario (2).

#### 4.4.6. Un nuovo approccio manualistico: la *Letteratura dialettale napoletana* di Francesco D'Ascoli

Il primo tentativo di sistemazione storico-letteraria della produzione dialettale napoletana, in particolare di quella composta tra i secoli XV e XX, ebbe luogo, come si è già visto sopra, con la pubblicazione dei di M nel 1959 (§ 4.4.3.). Ma in tale frangente, per le ragioni esposte da Malato nell'introduzione, lo sguardo non venne esteso né alla letteratura proto-dialettale, congruamente inquadrata e definita come *municipale*, né alle fatiche poetiche contemporanee, cronologicamente troppo vicine al curatore.

Espandendo invece il *focus* del proprio studio in entrambe le direzioni, pur inseguendo il medesimo bisogno di organicità che informava il suo antecedente, un cultore e studioso di lingua e letteratura napoletane, Francesco D'Ascoli,<sup>75</sup> ha più recentemente provato a realizzare una nuova trattazione d'insieme sulla letteratura dialettale napoletana, cui si farà riferimento con la seguente sigla:

DA - *Letteratura dialettale napoletana*, 2 voll., a cura di F. D'Ascoli, Napoli, Gallina, 1996.

A firmare la *Prefazione* dell'opera è ancora una volta Massimiliano Vajro, che aveva lamentato in DM<sup>2</sup> la scarsa fortuna critica della poesia napoletana, e che appariva invece ora entusiasta dell'uscita di DA, lavoro capace di colmare una lacuna «che aveva avuto soltanto alcuni tentativi di colmata, sempre accrescendo l'ansia di un'opera organica e completa».<sup>76</sup> Il giudizio è a più riprese appassionato: da un lato viene elogiato il valore metodologico dello studio, che si poneva «come sistemazione critica d'alto rigore filologico e di mirabile ampiezza, come momento fondamentale di riferimento e di proseguimento di altri studi che da questo grande fiume potranno diramarsi»;<sup>77</sup> dall'altro si insiste sulla grandiosità dell'operazione:

---

<sup>75</sup> L'autore si è interessato al dialetto napoletano sotto varie vesti: traduttore, studioso, lessicografo. Tra le sue varie operazioni si vedano: F. D'ASCOLI, *Dizionario etimologico napoletano*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1990<sup>2</sup>; ID., *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina, 1993; ID., *C'era una volta Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1995; ID., *Rimario della poesia napoletana*, Napoli, Gallina, 2001; ID., *Lingua spagnuola e dialetto napoletano*, Napoli, Gallina, 2003; OVIDIO, *Ars amatoria*, trad. napoletana di F. D'ASCOLI, Napoli, Gallina, 2004.

<sup>76</sup> *Letteratura dialettale napoletana*, 2 voll., a cura di F. D'ASCOLI, Napoli, Gallina, 1996, I p. 7.

<sup>77</sup> Ibid.

Sappiamo che molti poeti ebbero saggi monografici, prefazioni talvolta illuminanti, con avvii che altri avrebbero potuto svolgere ma che rimasero dimenticati in quei libri [...]. Ma una “storia” non c’era, nonostante che la materia fosse vastissima: mancava la personalità culturale che avesse la forza di rileggere daccapo i testi e organizzarli, disponendoli nel posto giusto e illuminandoli con dolce violenza di colori e ombre, fino a formare appunto la “storia”: che appare in questo libro come la storia di un paese e di un popolo, non solo come storia e critica di poesia ma nel suo rapporto con l’ambiente vicino, ovvero con tutto il Mediterraneo.<sup>78</sup>

Appare preliminarmente necessario focalizzare l’attenzione su un concetto cruciale: DA costituisce una storia della letteratura dialettale napoletana, che è cosa diversa da un’antologia. Se nella seconda struttura, infatti, gli autori ed i testi assumono un ruolo predominante, lasciando al curatore solamente il compito di organizzarne la disposizione, nella prima il rapporto gerarchico è sostanzialmente invertito: sarà il curatore ad indirizzare il testo secondo il proprio statuto ideologico, utilizzando i componimenti (e gli autori) per favorire la ricezione della propria prospettiva storico-letteraria. Ovviamente è chimerico pensare che la medesima cosa – un tentativo, cioè, di orientamento del lettore – non accada anche nella forma prettamente antologica, ma essendo in tal caso lo spazio di manovra dell’antologista più limitato, tale intervento sembra palesarsi come estremamente meno esplicito.<sup>79</sup>

A un problema di quest’ordine, se si vuole concettuale, se ne aggiunge poi un secondo, legato più specificamente alle differenze strutturali esistenti tra le varie tipologie macrotestuali. In particolare, il lavoro di D’Ascoli è organizzato in due volumi: il primo costituisce una trattazione d’insieme sulla letteratura dialettale napoletana (a partire dalle origini del dialetto stesso fino ad arrivare ad autori nati anche nel secondo Novecento); il secondo presenta invece unicamente una scelta di testi, esposti senza alcuna informazione co(n)testuale, la cui selezione mira ad esemplificare e documentare quanto precedentemente discusso nell’ambito della sistemazione storico-letteraria proposta. L’organizzazione del materiale, quindi, inevitabilmente differisce da quanto è stato possibile rilevare per le antologie sinora considerate: in queste, infatti, diversamente da quanto appunto accade in DA, il discorso sugli autori non veniva mai scisso dalla proposta dei loro testi, essendo la struttura antologica disposta secondo lo schema introduzione → *corpus* di testi organizzati per sezioni autoriali → eventuale materiale di appendice.

Nel caso in questione, invece, la morfologia materiale di DA, che tiene separati la *Storia* ed i *Testi* in due tomi differenti (il cui titolo rende immediatamente tautologica la distinzione), rende la classificazione dei testi e tutte le questioni tassonomiche

---

<sup>78</sup> Ivi, I p. 8.

<sup>79</sup> Si pensi, come esempio, alle differenti antologie di Mengaldo e Sanguineti (§ 3.8.1.).



ad essa collegati piuttosto problematiche. Non sempre, infatti, gli autori dei brani o dei componimenti proposti nel secondo volume godono, nel primo, di una trattazione specifica. Nel caso della sezione *Altri poeti dei nostri tempi*, ad esempio, in una sola pagina vengono citati epigraficamente, senza fornire alcuna informazione biografica, quarantaquattro autori: di questi, ben ventinove sono rappresentati nella *pars* antologica, occupando inoltre uno spazio non commisurato a quello dedicatogli nella sezione storico-letteraria.<sup>80</sup> Le trattazioni biografiche presenti nel primo volume mostrano infatti notevoli asimmetrie, che risultano però raramente restituite nel passaggio alla sezione antologica.<sup>81</sup>

Per dar conto dell'eterogeneità di tale struttura, occorrerà dunque fare ricorso ad un fattore paratestuale: D'Ascoli, infatti, utilizza il grassetto per segnalare l'inizio di una nuova esposizione o di un nuovo paragrafo, in maniera analoga a quanto accadeva nei testi manoscritti con le rubriche. Sulla base di questo criterio sarà dunque possibile distinguere due classi di autori: quelli che presentano una propria *rubrica*, il cui valore demarcativo è assimilabile a quello del cappello introduttivo solitamente presente in una canonica antologia, e quelli che invece non la presentano e che vengono citati *en passant* nella trattazione discorsiva.<sup>82</sup> Essendo ambedue le tipologie rappresentate nella sezione antologica, sarà dunque nuovamente possibile dividere i testi in T<sub>A</sub> e T<sub>B</sub>, mantenendo il criterio distintivo adottato per M: con T<sub>A</sub> si indicheranno i brani/componimenti proposti per gli autori dotati di *rubrica*, mentre con T<sub>B</sub> quelli di coloro che ne sono sprovvisti. Ancora una volta, con T<sub>C</sub> si classificheranno i testi anonimi.

Un caso limite si verifica con la sezione *L'età aurea della canzone e della poesia*, all'interno della quale, con specifici ed autonomi paragrafi, sono introdotti ben settantasei autori (i cui nomi, forse per esigenze tipografiche, risultano però assenti

---

<sup>80</sup> Ivi, I pp. 317. Si tratta di: Astuti Vittorio, Bronzini Natalia, Cacace Luigi, Cangiani Salvatore, Cangianno Giuseppe, Carbone Michele, De Curtis Antonio, De Falco Pia Tortora, De Falco Renato, De Novellis Ciro, Del Deo Antonio, Di Roberto Roberto, Esposito Salvatore, Fasciglione Vincenzo, Fiano Pasquale, Fidora Ruiz Rosetta, Gallifuoco Pasquale, Iaccarino Giacomo, Izzolino Ugo, Loni Ulisse, Lupoli Lello, Ponsiglione Armando, Santillo Silvia, Siano Francesco, Taufer Giovanni, Tortora Piccirillo Annamaria, Ugolino Alfredo, Valentini Enzo, Zapparrata Bruno.

<sup>81</sup> E talvolta nemmeno: Enrico Cossovich, Alfredo Niola, Giuseppe Russo ed Enzo Valentini, ad esempio, compaiono antologizzati nel secondo volume pur non venendo affatto menzionati nel primo.

<sup>82</sup> «Nei codici manoscritti, la lettera iniziale di ogni capitolo, o l'intitolazione di un testo o di una delle sue parti, la didascalia dei capitoli o dei paragrafi, in quanto messe in evidenza con l'impiego di inchiostro rosso (con il passare del tempo, oltre al rosso sono stati adoperati altri inchiostri, diversamente colorati), uso protrattosi fin nei primi libri a stampa» (*Il Vocabolario Treccani*, cit., s.v. *rubrica*).

dall'indice finale).<sup>83</sup> Tale sezione mostra infatti delle *rubriche* tipograficamente differenti, che si presentano oltre che in grassetto anche in corsivo, circostanza mai verificata altrove. Il dato, tuttavia, seppur notevole, non sembra mettere in crisi quanto detto in precedenza, ed appare invece manifestazione di una volontà di evidenziare le singole autonomie dei suddetti autori, senza però produrre l'impressione di una discontinuità rispetto al tema principale, *L'età aurea della canzone e della poesia*, appunto. Per questa ragione, i componimenti relativi ai poeti contenuti in tale sezione verranno considerati ascrivibili alla classe  $T_A$ .<sup>84</sup>

Prima di procedere all'esposizione dei dati numerici, appare opportuno ai fini della descrizione dell'opera mostrare esplicitamente la struttura del primo volume. Esso presenta una partizione in secoli, il cui contenuto è esposto nella seguente tabella. I titoli inseriti corrispondono ai titoli delle *rubriche*:

Duecento	Nessuna rubrica, ma informazioni generiche su: <i>Regimen sanitatis</i> ; <i>Scripta amalphitana</i> ; <i>Disticha Catonis</i> ; <i>Diurnali</i> di Matteo Spinelli; Filastrocche.
Trecento	<i>Poesie popolari</i> ; <i>Lettera di Giovanni Boccaccio</i> ; <i>I bagni di Pozzuoli</i> ; <i>Cronaca di Partenope</i> ; <i>Libro de la destructione de Troya</i> .
Quattrocento	<i>Poesia popolare</i> ;

<sup>83</sup> *Letteratura dialettale napoletana*, a cura di F. D'ASCOLI, cit., I p. 336.

<sup>84</sup> Si tratta, in ordine di proposta del testo, di: Pasquale Cinquegrana, Raffaele Ragione, Alfonso Fiordelisi, Giovanni Capurro, Roberto Bracco, Diego Petriccione, Aniello Costagliola, Giovan Battista De Curtis, Pasquale Ponzillo, Antonino Alonge, Gennaro Rainone, Giovanni Attanasio, Luca Postiglione, Raffaele Chiurazzi, Ernesto Murolo, Salvatore Ragosta, Rocco Galdieri, Edoardo Nicolardi, Pacifico Vento, Tommaso Gaeta, Epifanio Rossetti, Arturo Trusiano, Nello De Lutio, Francesco Fiore, Amedeo Mammalella, Tomaso De Filippis, Giovanni Aliperti, Alfonso Mangione, Pasquale Galante, Mario Sieyès, Salvatore Varriale, Giovanni Panza, Federico Mennella, Pasquale Ruocco, Clemente Parrilli, Domenico Rossi, Gino Rossetti, Mario Sessa, Giovanni De Caro, Vincenzo Morvillo, Giuseppe Spirito, Emilio Gatti, Domenico Tito Manlio, Armando Ponsiglione, Ettore De Mura, Giuseppe Marotta, Alfredo Gargiulo, Michele Galdieri, Renato Benedetto, Peppino De Filippo, Giovanni Improva, Enzo D'Orsi, Mimi Romano, Maria Luisa D'Aquino, Egidio Zito, Feliciano De Cenzo, Enzo Bonagura, Salvatore Cerino, Federico Carducci, Alberto Canna, Matteo Vicidomini, Eduardo Fasano, Giovanni Boccacciari, Gennaro Esposito, Francesco Saverio Mollo, Giuseppe Carullo, Aurelio Fierro, Salvatore Tolino, Armando Ferraro, Giuseppe Cicala, Salvatore Esposito, Alfredo De Lucia, Raffaele De Novellis, Fulvio Masullo, Raffaele D'Angelo, Raffaele Pisani.

	<p><i>Cronache;</i>  <i>Altri autori;</i>  <i>Poesie varie, farse, gliòmmeri.</i></p>
Cinquecento	<p><i>Velardiniello;</i>  <i>Le villanelle;</i>  <i>La commedia.</i></p>
Seicento	<p><i>Giambattista Basile;</i>  <i>Giulio Cesare Cortese;</i>  <i>Bartolomeo Zito;</i>  <i>Filippo Sgruttendio di Scafati;</i>  <i>Andrea Perrucci;</i>  <i>Pompeo Sarnelli;</i>  <i>I traduttori;</i>  <i>Gabriele Fasano;</i>  <i>Scrittori di eventi vesuviani;</i>  <i>Un poeta della storia: Agostino Tobia Granatezzà;</i>  <i>Il moralismo di Giambattista Valentino;</i>  <i>Un medico: Camillo Porzìo;</i>  <i>Il teatro.</i></p>
Settecento	<p><i>Il poema eroicomico: Nicolò Lombardo;</i>  <i>Poemi di argomento storico: Auliva, Corvo, Margolfo;</i>  <i>Due moralisti: Nicola Vottiero e Biagio Valentino;</i>  <i>Poesia encomiastica: Giuseppe Sigismondo e Vincenzo Ciappa;</i>  <i>L'opera buffa;</i>  <i>Francesco Antonio Tullio;</i>  <i>Domenico Macchia, Bernardo Saddumene e Pasquale Starace;</i>  <i>Francesco Cerlone;</i>  <i>Pietro Trincherà;</i>  <i>Gennaro Antonio Federico;</i>  <i>Aniello Piscopo, Francesco Oliva, Antonio e Giuseppe Palomba;</i>  <i>Giambattista Lorenzì;</i>  <i>La violeida;</i>  <i>Traduttori;</i>  <i>Poesie varie;</i>  <i>Le quadriglie;</i>  <i>Zeza;</i>  <i>Luigi Serio;</i>  <i>Nicola Capasso;</i>  <i>Nunziante Pagano;</i>  <i>Giovanni D'Antonio.</i></p>
Ottocento	<p><i>Giulio Genoimo e Michele Zezza;</i>  <i>Vocabolari;</i>  <i>I giornali dialettali;</i></p>

	<i>Traduttori;</i> <i>Poesie varie;</i> <i>Religione ed altro;</i> <i>Il melodramma;</i> <i>Canzoni;</i> <i>Gli epigrammi;</i> <i>Teatro;</i> <i>Pasquale Altavilla;</i> <i>Antonio Petito.</i>
Novecento	<i>Le canzoni e le poesie: le antenate;</i> <i>L'età aurea della canzone e della poesia;</i> <i>Eduardo Scarpetta;</i> <i>Raffaele Viviani;</i> <i>Ferdinando Russo;</i> <i>Salvatore Di Giacomo;</i> <i>Libero Bovio;</i> <i>E.A. Mario;</i> <i>Eduardo De Filippo;</i> <i>Altri poeti dei nostri tempi.</i>

Tab. 30

Come si evince anche dalla lettura analitica del contenuto, DA rappresenta dunque una struttura macrotestuale estremamente particolare, certamente distante dalle antologie sino a questo momento passate in rassegna. Per quanto interessa le necessità tassonomiche, tuttavia, è possibile individuare, sulla scorta dei criteri sino a questo momento esposti, ottantatré autori e centoquarantadue componenti ( $T_A$ ). A questi andranno affiancati novantadue testi di tipo  $T_B$ , riconducibili a settantatré autori sprovvisti di *rubrica*, e ventité testi di tipo  $T_C$ . I rapporti numerici e percentuali tra le tipologie sono esplicitati nella seguente tabella:

$T_A$	$T_B$	$T_C$	Totale
142	92	23	257
55,3%	35,8%	8,9%	100%

Tab. 31

Come emerge chiaramente dai dati, l'altissima frequenza dei testi  $T_B$  contribuisce a incrementare il dubbio relativo all'effettiva consistenza antologica di DA, che rispetta il vincolo tra testo e trattazione dell'autore solamente nel 55,3% dei casi, corrispondente a poco più della metà delle volte. Rispetto a quanto accadeva in M, che presentava una percentuale di testi  $T_B$  pari al 9%, ci si trova di fronte ad una

casistica quattro volte più ampia.<sup>85</sup> E anche i dati quantitativi parlano di un uso – se non incongruo – quantomeno complesso del *format* antologico. Mediante una tavola quantitativa macroscopica, infatti, è possibile rilevare immediatamente la mancata proposta di un canone: i dati sono numericamente appiattiti verso il basso, in una forma che sembra assomigliare maggiormente ad un repertorio testuale. Se ne dà il confronto con M, per mostrare l'intensificarsi di alcune tendenze devianti dalla forma antologica. Per DA si considererà il complesso di T<sub>A</sub>+T<sub>B</sub>:

Numero testi per autore	Autori	
	M	DA
1	5	127
2	12	9
3	11	7
4	3	7
5	9	2
6	2	2
7	2	—
8	1	—
9	1	2
10	—	—
11	—	—
12	—	—
13	—	—
14	1	—
15	—	—
16	—	—
17	2	—
18	—	—
19	—	—
20	—	—
20+	2	—
Totale autori	51	156

Tab. 32

La stragrande maggioranza degli autori, pari all'81,4% del totale, è dunque rappresentata con un singolo componimento, e questo vale sia per i testi di tipo T<sub>A</sub> (74,7%) che per quelli T<sub>B</sub> (89%), come è possibile evincere dalla seguente tabella:

<sup>85</sup> Ma si consideri anche la differente situazione editoriale esistente all'altezza delle uscite di M e DA: la prima poteva guardare solamente ai modelli di C<sup>1</sup> e DM<sup>1</sup>, rispetto ai quali cercava di innovare con uno sguardo più panoramico; la seconda, invece, pur avendo a disposizione tutte le antologie sino a questo momento descritte, proponeva una struttura macrotestuale differente. In questo bisogna cogliere probabilmente la volontà di un prodotto diverso.

Numero di componimenti	T <sub>A</sub>	T <sub>B</sub>
1	62	65
2	7	2
3	4	3
4	6	1
5	—	2
6	2	—
7	—	—
8	—	—
9	2	—
10	—	—
10+	—	—
Totale autori	83	73

Tab. 33

Appare di conseguenza difficile far dialogare DA con delle forme antologiche, tanto con quelle sinora descritte quanto con quelle di cui si dirà oltre. Per questa ragione appare più opportuno e prudente limitarsi a descrivere qui analiticamente il contenuto del secondo volume, riservando le interazioni tra macrotesti alle altre opere. Di seguito il contenuto di *Testi*:

a) Dalle origini al '400

T <sub>A</sub>	/
T <sub>B</sub>	<p>Francesco Del Tупpo [dalla <i>Vita di Esopo</i> (I, II); dalle <i>Favole</i> (<i>La rana scoppiata</i>; <i>La prepotenza</i>; <i>Il Re Travicello</i>)];</p> <p>Giovanni Brancati [dal <i>Libro VII di Plinio il Vecchio</i> (XXXVI, LIII, XLIII, LX)];</p> <p>Notar Giacomo (dalla <i>Cronica di Napoli</i>);</p> <p>Diomede Carafa (<i>Per il viaggio in Spagna di Federico d'Aragona</i>);</p> <p>Pietro Antonio Caracciolo (<i>Farsa dove se introduce una Cita, lo Cito, una Vecchia, uno Notaro, lo Preyte con lo Yacono, et un terzo</i>);</p> <p>Cola De Jennaro (dal volgarizzamento del <i>Secretum secretorum</i>);</p> <p>Ceccarella Minutolo [dalle <i>Epistole</i> (<i>Scrive la Donna reprimendo lo suo Teophilo, lo quale dubitava andare ad visitare al tardo</i>)];</p> <p>Giuniano Majò (dal <i>De Majestate</i>);</p> <p>Petrucci Giovanni Antonio (<i>Como, quando lo omo sta in bono stato, omne uno lo vede volentieri</i>; <i>Che meglio saria non essere nato</i>; <i>Ad Sveva Sanseverino, contessa de Policastro</i>);</p> <p>Loise De Rosa (da <i>I ricordi</i>).</p>
T <sub>C</sub>	<p><i>Fruste cà, Margaritella;</i></p> <p><i>Nullò è chiù di mal umore;</i></p> <p><i>Non secuita la luna;</i></p> <p><i>Muorto è lo purpo e sta sotto la preta;</i></p> <p><i>Non me chiammate chiù donna Sabella;</i></p>

	<p>O vedovella, quando staje a lietto;  O vedovella de Castiello a mare;  Simmo li povere, povere, povere;  da <i>Libro di Cato</i>;  da <i>I bagni di Pozzuoli</i> (<i>De Santa Nastasia in vulgari</i>; <i>De Tripergulis in vulgari</i>);  da <i>Regimen sanitatis</i>;  da <i>Libro de la destructione de Troya</i> [<i>Libro XX, De la VII<sup>a</sup> vattaglia aspra e mortale</i>];  da <i>La cronaca di Partenope</i> (<i>Come Anibale venne a campo a Napoli</i>; <i>Come li napolitani mandarno a' Romani gran tesoro per essere in loro agiuto</i>; <i>Come po' la morte di Tiberio Iulio Tarso fuorono ordinate le tre strate maistre di Napoli, dandosi nome</i>; <i>Come po' la detta ordinazione de le strate fo concesso ad ogni persona di poter edificare</i>; <i>Come fo fatta la Incoronata</i>; <i>Come lo ditto signore Andrea fo soffocato</i>).</p>
--	--

b) Il Cinquecento

T <sub>A</sub>	Velardiniello [dalla <i>Storia de cient'anne arreto</i> (II-IX); dalle <i>Ottave sulle donne</i> (I-VII); da <i>La farza de li massari</i> ; <i>Voccuccia de no pierzecco apreturo</i> ].
T <sub>B</sub>	Vincenzo Braca (dalla <i>Farza de lo maestro</i> ); Jacopo Sannazzaro (da <i>Lizinio se 'mio 'nzegno fosse ancora</i> ); Giovan Battista Del Tufo (dal <i>Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli</i> ).
T <sub>C</sub>	<i>Vorria crudel tornare</i> ; <i>Fare me voglio na scoppetta a miccio</i> ; <i>O Dio! Che fosse ciàola</i> ; <i>Vaga bella sirena</i> ; <i>Stanotte m'insognava</i> ; <i>Zia Paola</i> .

c) Il Seicento

T <sub>A</sub>	Gabriele Fasano [da <i>Lo tasso napoletano</i> ( <i>Canto primmo</i> )]; Giambattista Basile [da <i>Lo cunto de li cunti</i> (II.7); da <i>Le muse napolitane</i> (IV)]; Pompeo Sarnelli [da <i>La Posillecheata</i> ( <i>Cunto primmo</i> )]; Giulio Cesare Cortese [da <i>La Vajasseide</i> ( <i>Canto secunno</i> )]; Andrea Perrucci [da <i>L'Agnano zeffonnato</i> ( <i>Canto quarto</i> )]; Giambattista Valentino [da <i>Napole scontrafatto dapo' la pesta</i> (I-VI)]; Filippo Sgruttendio di Scafati [da <i>La Tiorba a taccone</i> ( <i>Dechiara lo nomme e la bellezzetudene cosa de la Sdamma soia</i> ; <i>Tiempo dello 'nnamoramiento</i> ; <i>Se scusa si non po' cantare le laude de Cecca comme vorria</i> ; <i>Laude de Cecca</i> ; <i>A la bella ietta-cantare</i> ; <i>A la bella pedocchiosa</i> )].
T <sub>B</sub>	Silvio Fiorillo [da <i>La Lucilla costante</i> , (I.2; IV.2; IV.18)]; Giacomo Fenice ( <i>Lo struppìo della Montagna de Somma</i> ); Giovan Battista Bergazzano (da <i>Bacco arraggiato co Vvorcano</i> ).

T <sub>C</sub>	<i>Lo guarracino;</i> <i>da Nuovo e redicoluso contrasto de matremmonio;</i> <i>da La socra e la nora.</i>

d) Il Settecento

T <sub>A</sub>	Nicolò Capasso [da <i>La guerra di Troia</i> (I, I-VI); dai <i>Sonetti</i> ( <i>Ched'è che ride, e che mme tiene mente; Nesciuno sotto pena de crepare; Na certa creatura regnolosa; Si' Masto nchiasto accociame sta rimma; Aggio no culo, che sia beneditto; Ad ogne Curia, ad ogne Tribunale, Ncopp'a no scuoglio rente a Mergogliano; No Petrarcihsta figlio de Taddeo</i> ); Francesco Oliva [da <i>L'Aminta vestuta a la napoletana</i> (Prologo)]; Nicolò Lombardo [da <i>La Ciuceide</i> (IV, 1-28)]; Nunziantè Pagano [dalla <i>Batracomiomachia</i> (I, 1-6); da <i>Le bbinte rotola de lo valanzzone</i> ( <i>Ruotolo primmo</i> ); da <i>La Fenizia</i> (III.1; III.2)]; Pietro Trinchera [da <i>La monaca fauzza</i> (II.1)]; Giovanni D'Antonio [da <i>Lo mandracchio 'nmammorato</i> (I, 1-11)]; Nicola Stigliola [da <i>L'eneide</i> (VI, 1-14); <i>A no vecchio</i> ]; Giambattista Lorenzi [da <i>L'idolo cinese</i> (I.7; I.15)]; Francesco Cerlone [da <i>L'osteria di Marechiaro</i> (I.3)]; Nicola Vottiero [da <i>Lo specchio de la cevertà</i> ( <i>Scommeglià defiette; Portà lo magniare 'n mano; Irese mmeranno la carne pe la via; Prenostecare</i> )]; Luigi Serio (da <i>Lo vernacchio</i> ); Nicola Corvo ( <i>Per Angelo Carasale</i> ).
T <sub>B</sub>	Michele Rocco [dalle <i>Bucoleche</i> ( <i>Egloga primma</i> ); dalle <i>Georgeche</i> ( <i>Libro quarto</i> )]; Gennaro D'Avino [(da <i>Annella 'e Porta capuana</i> (I.1)]; Nicola Valletta ( <i>Miserere; All'amico Giuseppe Poli per il sisma del 28-7-1805</i> ); Onofrio Galeota ( <i>Chesta cantata è Napolitana</i> ); Carlo Mormile ( <i>Pe la scajenza de li buone poete</i> ); Giovanni Antonio Cassitto (da <i>Catullo: Il passero di Lesbia</i> ); Francesco Biondi ( <i>È no perdere lo tiempo, scrivere poesie pe la cetà de Napole</i> ).
T <sub>C</sub>	<i>La quatriglia dei cetrangolari.</i>

e) L'Ottocento

T <sub>A</sub>	Michele Zezza ( <i>La sera</i> ); Giulio Genoino ( <i>Lamianto de lo Rilorgio de lo Mercatiello a chi tene voce ncapitolo</i> ) Pasquale Altavilla [da <i>Don Ciccillo alla Fanfarra</i> (II.1; II.2; III.7)] Antonio Petito [da <i>Palummella zompa e vola</i> (II.1)]; Eduardo Scarpetta [da <i>'O scarfaliotto</i> (I.1; I.2; I.3)].
T <sub>B</sub>	Gabriele Quattromani [da <i>Le odi di Orazio</i> ( <i>A Lidia; Razejone a Mercurio; A Leucònoe; A la fontana de Brannùsia; A Mecenate</i> ); Marchese di Caccavone ( <i>Miedece... e sanguette; Uomini rari; 'A frussione</i> ); Francesco Genoino ( <i>A n'ammico</i> ); Bernardo Quaranta ( <i>Lo sisco de la Primmavera</i> ); Giuseppe Rivelli ( <i>Per la morte di Maria Cristina di Savoia</i> );



	<p>Giacomo Bugni (<i>Lo scocchia e ncocchia de duje nnamorate</i>);  Giuseppe Cammarano (<i>Pe la perdeta de Bellini</i>);  Enrico Cossovich (<i>Rissa di donne</i>);  Giuseppe Gargano (<i>Ncoppa a no bello casino che n'ammico sujo s'ave fatto a li Ponte Russe</i>);  Michele Capaldo (<i>Doje femmene</i>);  Vincenzo Caprara (<i>N'ammore guaglione</i>);  Carlo De Crescenzi (<i>Contro "Te voglio bene assaje"</i>);  Gennaro Maria Galante (<i>Lo chianto de la vergene</i>);  Domenico De Marco (<i>Sonetto satirico</i>);  Rocco Mormile (<i>A Rosa la mpagliaseggia</i>);  Marco D'Arienzo (<i>Epigramma</i>);  Luigi Chiurazzi (<i>Uocchie scippacore</i>).</p>
T <sub>C</sub>	/

f) Il Novecento

T <sub>A</sub>	<p>Salvatore Di Giacomo [da <i>'O mese mariano</i> (III); da <i>'O munasterio</i>; <i>'A san Francisco</i>; <i>Era de Maggio</i>; <i>'E ccerase</i>; <i>'O vico d' 'e suspire</i>; <i>Donn'Amalia 'a speranza</i>; <i>Na tavernella</i>; <i>Nu sbaglio</i>];  Ferdinando Russo [da <i>Nparaviso</i> (<i>'O ricevimento</i>); <i>L'ugliarara</i>; <i>Malaiurio</i>; <i>'A rota d' 'a Nunziata</i>];  E.A. Mario (<i>'O vico addò se canta</i>; <i>Sciummetiello</i>; <i>Nuvole</i>);  Raffaele Viviani ([<i>Gnastillo</i>; da <i>Toledo 'e notte</i> (I.1)];  Eduardo De Filippo [da <i>Natale in casa Cupiello</i> (II.1); da <i>Non ti pago</i> (I.1)];  Roberto Bracco (<i>Tiempe passate</i>);  Edoardo Nicolardi (<i>Statua</i>; <i>Suspiro</i>; <i>Conciasegge</i>; <i>Busciarda</i>; <i>Faticatore</i>; <i>Zi' prevete</i>);  Peppino De Filippo [da <i>Amori e... balestre</i>; <i>Cuntrora</i>];  Giovanni Capurro (<i>Primmavera</i>);  Liberio Bovio (da <i>Il macchiettista</i> (I); <i>Gelusìa</i>; <i>'O telefono</i>; <i>Cunziglio</i>);  Ernesto Murolo (<i>'Nsuonno</i>; <i>Pusilleco</i>; <i>Pusi</i>; <i>Nu barcone...</i>; <i>'E ddoje risposte</i>);  Aniello Costagliola (<i>'O Scudillo</i>);  Antonino Alonge (<i>Mistero</i>);  Pasquale Cinquegrana (<i>'O pianino</i>);  Alfredo De Lucia (<i>'A nonna nonna</i>);  Luca Postiglione (<i>Serata 'e luna</i>);  Salvatore Tolino (<i>Lettera da Torino</i>);  Francesco Fiore (<i>'E cammurrìste</i>);  Tommaso Gaeta (<i>'A rosa</i>);  Enzo D'Orsi (<i>Maggio</i>);  Federico Carducci (<i>Suora celeste del "Divino Amore"</i>);  Maria Luisa D'Aquino (<i>Dummeneca d' 'e Palme</i>);  Giovanni Improva (<i>'A festa</i>);  Francesco Saverio Mollo (<i>'A guagliona brutta</i>);  Giovanni Aliperti (<i>Si me vedisse mo'...</i>);  Salvatore Cerino (<i>Oi mare</i>);  Ettore De Mura (<i>Storia sacra</i>);  Giovanni Boccacciari (<i>"Bellu sciore!"</i>);  Amedeo Mammalella (<i>'A palma</i>);  Vincenzo Morvillo (<i>Vierno</i>);</p>
----------------	---

	<p>Mimì Romano (<i>Confessione</i>);  Epifanio Rossetti (<i>Dimane</i>);  Domenico Rossi (<i>Viechio</i>);  Pasquale Ruocco (<i>Funtata scura; Vincenzo Russo; 'A diligenza</i>);  Giovanni Panza (<i>N'amico cortese</i>);  Mario Sicchè (<i>Sentite a mme...</i>);  Pacifico Vento (<i>'A festa</i>);  Raffaele Chiurazzi (<i>Mare</i>);  Salvatore Ragosta (<i>Primma matina</i>);  Rocco Galdieri (<i>L'oro e 'o sole</i>);  Raffaele Pisani (<i>Te voglio bene assaiè</i>);  Gennaro Esposito (<i>'A quinta armata americana</i>);  Giuseppe Carullo (<i>Maggio</i>);  Giovanni De Caro (da <i>Francesco Caracciolo</i>);  Aurelio Fierro (<i>Grolia, Bernà, 'ncielo te vò Giesù!</i>);  Raffaele De Novellis (<i>Desiderio 'e nu suonno</i>);  Armando Ferraro (<i>'O vecchio e 'o ciuccio</i>);  Alfonso Mangione (<i>'E Camaldulille</i>);  Mario Sessa (da <i>'A storia 'e Troia</i>);  Nello De Lutio (<i>'O mierolo</i>);  Giuseppe Cicala (<i>Voce 'e campane</i>);  Matteo Vicidomini (<i>Settembre amaro</i>);  Giovanni Attanasio (<i>'Npunto 'e morte...</i>);  Alfonso Fiordelisi (<i>Sulo</i>);  Raffaele Ragione (<i>Sciure d'arance</i>);  Feliciano De Cenzo (<i>'O primmo ammore</i>);  Eduardo Fasano (<i>Scoppole e carezze</i>);  Arturo Trusiano (<i>Sartulella</i>).</p>
T <sub>B</sub>	<p>Alfredo Niola (<i>Si chiuro l'uocchie</i>);  Enzo Valentini (<i>Digiacomiana</i>);  Michele Carbone (<i>Anno 1945</i>);  Ugo Izzolino (<i>Cierti pparole</i>);  Giacomo Iaccarino (<i>Autunno</i>);  Vittorio Astuti (<i>Canzone d'ammore</i>);  Natalia Bronzini (<i>Vurria pe' mme</i>);  Antonio Del Deo (da <i>'O libro 'e Pinocchio</i>);  Bruno Zapparrata (<i>'E ffronne d'oro</i>);  Titina De Filippo (da <i>E il gioco incominciò</i>);  Giovanni Taufer (<i>'Ncopp' 'o marciappiedè</i>);  Tina Piccolo (<i>Maschere</i>);  Renato De Falco (<i>Giesucristo cammina 'ncopp'all'acqua</i>);  Silvia Santillo (<i>Vurria vedé...</i>);  Salvatore Esposito (<i>Quanno Napule s'addorme</i>);  Antonio De Curtis (<i>'A livella</i>);  Ciro De Novellis (<i>'O suonno mariuolo</i>);  Pia Tortora De Falco (<i>Sic transit...</i>);  Pasquale Fiano (<i>Primma matina</i>);  Roberto Di Roberto (<i>Sciore 'e na serata 'e luna</i>);  Annamaria Piccirillo Tortora (<i>'A corza</i>);  Alfredo Ugolino (<i>Penna, penna mia</i>);</p>

	Armando Ponsiglione ( <i>'O vero malato</i> ); Rosetta Fidora Ruiz ( <i>'A palma</i> ); Vincenzo Fasciglione ( <i>'E purcielle</i> ); Ulisse Loni ( <i>Israele oppresso dai Madianiti</i> ); Pasquale Gallifuoco ( <i>'E sera pe' Pusilleco</i> ); Lello Lupoli ( <i>Preghiera</i> ); Giuseppe Russo ( <i>Muntagna</i> ); Luigi Cacace ( <i>'O malo pavorè</i> ); Giuseppe Cangiano ( <i>L'acquaiola</i> ); Salvatore Cangiani ( <i>'O treno</i> ); Francesco Siano ( <i>Ammore</i> ).
T <sub>C</sub>	/

#### 4.4.7. Dal tema all'autore: le operazioni antologiche di Salvatore Palomba

Particolarmente attento all'evoluzione storico-letteraria del napoletano si è mostrato a più riprese Salvatore Palomba, poeta dialettale in prima persona e curatore di diverse antologie (§ 5.1.20.). Sensibile al fascino della struttura macrotestuale, al punto da aver racchiuso la propria vita poetica nel volume *Nu cielo piccerillo. Canzoniere di una vita*,<sup>86</sup> Palomba si è infatti dedicato alla sistematizzazione della produzione dialettale napoletana di Ottocento e Novecento in tre momenti differenti: con il piccolo manuale *Napoli. Parole e poesie* (1998), con la più compiuta antologia *La poesia napoletana dal Novecento a oggi* (2003), e con il recentissimo volume tematico *Parole d'ammore. I più bei versi d'amore della poesia e della canzone napoletana* (2017).<sup>87</sup>

In questa sede si è scelto di approfondire prevalentemente i primi due lavori, essendo il terzo tematico e, di conseguenza, specchio di una prospettiva necessariamente frammentaria e disorganica.<sup>88</sup> Alle due antologie prese in considerazione ci si riferirà, di conseguenza, con le seguenti sigle:

<sup>86</sup> S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2008.

<sup>87</sup> Rispettivamente: *Napoli. Parole e poesie. Guida alla lingua e alla poesia napoletane*, a cura di S. PALOMBA, Roma, Liguori, 1998; *La poesia napoletana dal Novecento a oggi*, a cura di S. PALOMBA, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2003; *Parole d'ammore. I più bei versi d'amore della poesia e della canzone napoletana*, a cura di S. PALOMBA, Napoli, Cuzzolin, 2017.

<sup>88</sup> Per la stessa ragione non si è tenuto conto, fra gli altri, di *Mamme napoletane. Versi scelti di poeti napoletani d'ogni tempo dedicati alle mamme*, a cura di G. BOCCACCIARI, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 1994; *L'Inferno della poesia napoletana. Versi proibiti d'ogni tempo*, a cura di A. MANNA, Napoli, Del Delfino, 1994.

P<sup>1</sup> - *Napoli. Parole e poesie. Guida alla lingua e alla poesia napoletane*, a cura di S. Palomba, Roma, Liguori, 1998.

P<sup>2</sup> - *La poesia napoletana dal Novecento a oggi*, a cura di S. Palomba, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2003.

P<sup>1</sup> si presenta come un'operazione molto più ambiziosa della semplice antologia: a partire dalla constatazione dell'effettiva persistenza del dialetto in area napoletana, essa vuole infatti porre un argine al progressivo distacco, rilevato da Palomba, tra il parlante dialettale e il dialetto stesso. Uno delle spie più acute di tale frattura è ad esempio, per il curatore, la grafia:

A Napoli il dialetto è ancora molto diffuso; si può dire che non ci sia nucleo familiare che non lo usi nella parlata quotidiana alternandolo all'italiano. È in atto, però, quell'imbastardimento previsto dal lucidissimo Prezzolini. I testi delle canzoni di certi giovani cantautori e lo strano linguaggio di alcune radio private lasciano davvero sconcertati. Ci sono poi giovani che parlano bene il dialetto ma non sanno assolutamente scriverlo.<sup>89</sup>

Al fine di rappresentare «un approccio essenziale, ma al tempo stesso significativo, al dialetto napoletano parlato e scritto», P<sup>1</sup> veniva dunque a costituirsi in diverse parti (per certi versi ricordando, in questa deformazione spinta dello spazio macro-testuale, *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*: §3.8.2.), vale a dire: *Antologia della poesia napoletana*, uno spazio antologico volto a proporre, con valore esemplare, i testi dei grandi autori della poesia dialettale;<sup>90</sup> *Come si scrive, come si legge*, ovvero una breve serie di proposte di natura ortografica per una corretta scrittura del napoletano; ed infine *Piccolo dizionario italiano-napoletano*, ossia un repertorio di vocaboli, principalmente di uso comune, la cui forma fonomorfologica si discostava dalla rispettiva controparte italiana.<sup>91</sup>

Il lavoro volgeva dunque lo sguardo in due direzioni: documentare, da un lato, mediante la forma antologica, la tradizione dialettale napoletana; ed incoraggiare, dall'altro, l'acquisizione di un lessico dialettale e l'apprendimento di norme *standard* per la scrittura del napoletano. Il tutto con una piena collaborazione dei due piani:

---

<sup>89</sup> *Napoli. Parole e poesie*, a cura di S. PALOMBA, cit., p. 5.

<sup>90</sup> Tra questi era inoltre da preferire Salvatore Di Giacomo, considerato «il padre del moderno dialetto napoletano». A chi si volesse accostare allo studio del dialetto napoletano, Palomba suggeriva infatti «di leggere per prima cosa le poesie di Di Giacomo» (Ivi, p. 10).

<sup>91</sup> Per quanto riguarda il *Dizionario* che chiudeva l'opera, l'idea venne all'autore dalle sue frequentazioni didattiche: «A seguito delle mie esperienze nelle scuole, mi sono accorto che molti ragazzi anche dei ceti più popolari – grazie evidentemente alla televisione – cominciano a conoscere le parole prima o solo in italiano. Ho sentito perciò l'esigenza di compilare un piccolo dizionario italiano-napoletano» (Ivi, p. 146).

l'aspetto linguistico, ad esempio, veniva pienamente salvaguardato anche nella sezione antologica, che presentava per tutti (o quasi) i testi note linguistiche volte a chiarificare il significato dei lessemi più opachi.

Per quel che concerne la scelta dei componimenti, lo stesso autore rivelava apertamente i criteri adottati al momento della selezione, ancora una volta soggiacenti a valutazioni di tipo pragmatico:

Nella scelta dei testi sono stati tenuti presenti due criteri principali: selezionare poesie dalla scrittura dialettale quanto più omogenea e vicina al dialetto che si parla oggi, con l'ovvio fine di evitare eccessive difficoltà di lettura; escludere testi troppo datati o comunque legati ad ambienti e situazioni lontani dal sentire dei nostri giorni e dei giovani in particolare.<sup>92</sup>

Sulla scorta di quanto appena riportato, Palomba edificava poi l'antologia su alcuni specifici temi, individuati come fondanti della poesia napoletana. Ne venivano individuati undici, corrispondenti alle seguenti sezioni di P<sup>1</sup>: *Sona luntanamente, Sole, luna, mare, albere e fronne, Primavera e altre stagioni, Creature, piccerille, guagliune, Mammà e papà, I nostri amici animali, Natale, Napule doceamara, 'A storia, Ce steva na vota..., Chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare*. Ciascuna di queste è aperta da una breve introduzione del curatore, che ne ricostruisce le coordinate e ne esplicita le ragioni. Chiaramente l'organizzazione tematica dell'antologia genera una struttura macrotestuale piuttosto differente da quelle sinora descritte: se queste privilegiavano infatti l'ordine autore-testi, scandendo il ritmo della proposta mediante il reiterarsi di uno strumento liminare come il cappello autoriale, nel caso di P<sup>1</sup> la trattazione sugli autori avviene solamente in coda all'antologia, evidenziando quindi un ordine sovvertito testi-autori, e l'introduzione ai componimenti viene vincolata invece ad *excursus* tematici. Differenze strutturali dunque non da poco, e che tuttavia non paiono intaccare né la compattezza della struttura né tantomeno il biunivoco rapporto tra testo ed autore proprio di ogni antologia.<sup>93</sup> P<sup>1</sup> presenta infatti al suo interno ventinove autori, per un totale di sessanta componimenti.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 7

<sup>93</sup> Si segnala però la presenza nell'antologia di un componimento, nella sezione *Mammà e papà*, intitolato *'O faro*, scritto dagli alunni delle classi 3<sup>a</sup>C e 3<sup>a</sup>F della Scuola elementare Mazzini di San Giorgio a Cremano. Il testo venne inviato per la prima volta a Palomba nel periodo in cui questi curava una rubrica di lingua e poesia napoletane su «Il Mattino»; e trovando la poesia «veramente deliziosa», il poeta decise dapprima di pubblicarla sul giornale e qualche anno dopo di inserirla nell'antologia, allo scopo di «incoraggiare qualche bambino a scrivere poesie in dialetto napoletano» (Ivi, p. 56).

<sup>94</sup> Si tratta, in ordine alfabetico, di: Antonino Alonge (1), Libero Bovio (1), Giovanni Capurro (1), Pasquale Cinquegrana (2), Raffaele Chiurazzi (1), Pino Daniele (1), Alfonso Maria De' Liguori (1),

P<sup>2</sup> si presenta invece come un'operazione pienamente antologica, e come tale opportunamente pensata. A partire innanzitutto dall'*Introduzione*, che occupa le prime trenta pagine del volume e ospita eterogeneamente i criteri compilativi autoriali e brevi trattazioni storico-letterarie sulle varie fasi della poesia dialettale a Napoli. Il tutto a partire da un primo e fondamentale assunto: la poesia napoletana non nasce nel Seicento. Palomba scrive:

Ritengo, comunque, che non si possa pensare al Seicento – malgrado la grande dovizia di testi e di autori – come al secolo che segna l'inizio della poesia napoletana. La produzione poetica di questo periodo appare come un fenomeno letterario a sé stante.<sup>95</sup>

Si tratta della medesima convinzione che aveva animato in precedenza Consiglio, citato infatti in maniera esplicita nelle righe immediatamente successive. E insieme alle parole del curatore dell'*Antologia di poeti napoletani*, Palomba richiamava a supporto della bontà di tale cesura cronologica addirittura alcuni scritti di Salvatore Di Giacomo, di cui si riporta per esteso il passo citato in P<sup>2</sup>:

Oh, il seicento, il seicento! Coloro i quali affermano che abbia di là pigliato le mosse la poesia dialettale napoletana forse non riguardano a quello che, allora, fu il principal suo carattere, voglio dire la invasione quasi pedagogica dello scrittore nell'opera, e il suo entusiasmo più municipale che poetico. [...] Così tutta quell'abbondante e pesante fioritura vernacola che, a somiglianza del testo d'una lingua, il seicento volle preparare al secolo diciannovesimo, da questo non fu raccolta.<sup>96</sup>

Tale porzione testuale, tuttavia, non esaurisce affatto quanto Di Giacomo aveva scritto sull'apporto del Seicento alla letteratura dialettale napoletana. Per tale ragione, pare opportuno recuperare l'intero passo (mio il corsivo):

Eppur ci voleva l'avvento d'un novello secolo perché il dialetto poetico napoletano tornasse addirittura alle sue funzioni di lingua scritta. *Ed eccoci, col seicento, in piena letteratura vernacola*: ecco Basile, ecco Cortese, ecco Sgruttendio, astri minori, satelliti, per così dire, di quell'astro abbagliante che fu il nostro Giambattista Marini e scrittori in vernacolo *piuttosto per sentimento regionale che per pungolo artistico*. Così non più villotte [sic], non più canzonette

---

Maria Luisa D'Aquino (1), Giovanni De Caro (1), Eduardo De Filippo (3), Ettore De Mura (1), Salvatore Di Giacomo (7), Gennaro Esposito (1), Michele Galdieri (1), Rocco Galdieri (2), Enzo Gragnaniello (1), E.A. Mario (4), Federico Mennella (1), Ernesto Murolo (2), Eduardo Nicolardi (2), Salvatore Palomba (9), Giovanni Panza (1), Clemente Parrilli (1), Raffaele Pisani (3), Luca Postiglione (1), Pasquale Ruocco (3), Ferdinando Russo (3), Raffaele Viviani (3).

<sup>95</sup> *La poesia napoletana dal Novecento a oggi*, a cura di S. PALOMBA, cit., p. 7.

<sup>96</sup> S. DI GIACOMO, *Opere*, 2 voll., a cura di F. FLORA-M. VINCIGUERRA, Milano, Mondadori, 1946, II p. 825. Il passo riportato corrisponde testualmente a quanto citato in *La poesia napoletana dal Novecento a oggi*, a cura di S. PALOMBA, cit., p. 7.

accompagnate dal ballo, non più serenate patetiche. Il popolo che vede salita in tanto onore la sua lingua, quasi non osa più di farla cantare per le piazze o pei chiassuoli: i signori letterati se ne sono impadroniti. Essi dicono e fanno sapere che la sincrona produzione letteraria italiana ha troppo carattere esotico, ch'ella è quasi imposta di fuori, *che non bisogna rinnegare la lingua appresa da fanciulli, che occorre anzi di riportarla in luce e restituirle il rilievo che merita*. E giù poemi vernacoli a carrettate, giù immagini paradossali, esagerate, artificiose, di mezzo a una ricchezza di terminologia dialettale che ogni ottava, ogni bene architettata sestina sciorina come in un brano di vocabolario poetico. E che frange, e che ricami, e che ornati capricciosi, e che portentosi bisticci! Le metafore succedono alle frasi equivoche, le favole si spargono di personaggi sentenziosi, il capriccio letterario si sfoga all'impazzata, ascende fino alle vette più eccelse d'Elicona, s'avventa alle povere Muse impaurite, le afferra, le trascina ne' vicoli di Porto e del Pendino e qui le piega a ber vino spunto nella famosa Taverna del Cerriglio. Oh, il seicento, il seicento! Coloro i quali affermano che abbia di là pigliato le mosse la poesia dialettale napoletana forse non riguardano a quello che, allora, fu il principal suo carattere, voglio dire la invasione quasi pedagogica dello scrittore nell'opera, e il suo entusiasmo più municipale che poetico. No, no, la poesia dialettale non può nascere da' raffronti, dalle enumerazioni, da' giochi di forza della rima! Se non è piena di movimento, di romore, di calore: *s'ella non è animata, sovra tutto, da un soffio febbrile che conceda apparenza di visioni liriche ancora alle dipinture più semplici*: se tutto questo torrente di passioni e d'immagini popolane non s'abbatte nell'anima d'un poeta e d'un osservatore e non l'afferra, e non la trascina, e non la rende quasi onda di quel medesimo, *la poesia dialettale è un esperimento filologico* – e nient'altro. Così tutta quell'abbondante e pesante fioritura vernacola che, a somiglianza del testo d'una lingua, il seicento volle preparare al secolo decimottavo, da questo non fu raccolta. Ora il dialetto s'atteggiava con maggiore semplicità, con movenze più spedite e più naturali, con desiderio di successo più immediato.<sup>97</sup>

Le considerazioni di Di Giacomo, insomma, appaiono ben più complesse di quanto traspare da P<sup>2</sup>, generando talvolta delle incongruenze tra la linea tracciata dal poeta e l'impianto concettuale predisposto da Palomba: quando ad esempio Di Giacomo, riferendosi alla letteratura dialettale seicentesca, afferma che molti autori scrissero in vernacolo «piuttosto per sentimento regionale che per pungolo artistico», non pare stia esprimendo un concetto tanto dissimile dall'«essenziale bisogno di identità» tratteggiato da Palomba quale fine della poesia dialettale.<sup>98</sup> Si tratta infatti, in ambedue i casi, di affermazione della propria autoctonia, di recupero ed espressione della propria eterogeneità rispetto a processi storico-letterari di omologazione. Ed allo stesso modo, quando Di Giacomo descrive la volontà dei letterati napoletani del Seicento di non «rinnegare la lingua appresa da fanciulli», bensì «di riportarla in luce e restituirle il rilievo che merita», il poeta sembra anticipare inconsapevolmente, pur con le dovute differenze, il tentativo dei poeti dialettali del secondo Novecento «di

<sup>97</sup> S. DI GIACOMO, *Opere*, cit., II pp. 824-25.

<sup>98</sup> *La poesia napoletana dal Novecento a oggi*, a cura di S. PALOMBA, cit., p. 33.

risalire a una sorta di linguaggio originario, arcaico», rivolgendosi spesso alle «forme dialettali più periferiche» e giungendo talvolta «fino al limite estremo dell'endofasia».<sup>99</sup> Da un punto di vista storico i due fenomeni vanno naturalmente inquadrati molto distintamente: basti semplicemente pensare al progressivo decremento della disponibilità della parola dialettale, e dunque al passaggio del dialetto da *lingua del presente* a *lingua del passato*,<sup>100</sup> o al differente rapporto esistente tra lingua scritta e lingua parlata nei due momenti considerati. Eppure, stanti le notevoli differenze, lo scavo lessicale, tra l'archeologico e l'epifanico, sembra costituire una costante della poesia dialettale nei secoli. Inoltre, l'interpretazione di Di Giacomo del ruolo del poeta dialettale presuppone la capacità di tradurre il quotidiano in «visioni liriche», ma questa non è che una delle possibili inclinazioni della poesia (dialettale e non); è anzi piuttosto limitante, soprattutto nel caso della produzione dialettale napoletana, ridurre le possibili espressioni poetiche del dialetto al campo della lirica. Basti pensare al caso di Ferdinando Russo, come ha scritto De Blasi:

Se Di Giacomo è il primo grande poeta che sceglie di promuovere il dialetto al rango di lingua letteraria lirica, Ferdinando Russo è un altro grande poeta che dà vita a un verismo di ambientazione urbana, entrando in sintonia con la plebe dell'unica città italiana, che sul finire dell'Ottocento avesse – in comune con la Parigi dei naturalisti – carattere di metropoli, con tutto quanto ciò comporta in termini di problematiche sociali.<sup>101</sup>

Palomba, insomma, pare a tratti banalizzare il pensiero digiacomiano, utilizzando forse l'autorità per veicolare la visione espressa da P<sup>2</sup>. Pur parlando infatti Di Giacomo, in conclusione del suo saggio, di una lirica popolana dalla «mutata fisionomia» – definizione che pare presupporre un processo evolutivo –,<sup>102</sup> Palomba sembra invece privilegiare l'idea di una frattura, individuando come caratteri distintivi della poesia napoletana rispetto alla tradizione dialettale italiana due aspetti propri, o quantomeno *apparentemente* propri, della produzione ottocentesca e post-ottocentesca:

All'interno della tradizione dialettale italiana, la poesia napoletana ha almeno due principali caratteri distintivi. In primo luogo, la canzone è parte integrante della produzione

---

<sup>99</sup> L.M. CESARETTI SALVI, s.v. *Dialettale, letteratura*, in *Enciclopedia italiana*, cit., VII<sup>a</sup> app., 2006.

<sup>100</sup> Cfr. F. BREVINI, *Le parole perdute*, cit.

<sup>101</sup> N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, 14 voll., dir. da E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 1995-2004, VIII pp. 833-909, a p. 869.

<sup>102</sup> «Forse questa poesia non ha più, ora, il significato ch'ebbe alle origini della lingua, ma tutto, al mondo e attraverso gli anni, s'evolve: ed è de' tempi nostri la mutata fisionomia della nostra lirica popolana. Occorre di benevolmente considerarla. Poi ch'ella è antica voce d'un'antica e nobile città italiana» (S. DI GIACOMO, *Opere*, cit., II p. 827).



poetica. La massima parte dei poeti scrive, oltre che per la pagina scritta, anche per la musica e qualcuno principalmente per la musica. [...] In secondo luogo, a Napoli il dialetto è praticamente l'unica lingua della poesia. Così come non era avvenuto nei secoli precedenti, quasi tutti i poeti scelgono, a partire dalla fine dell'Ottocento, di esprimersi esclusivamente in dialetto.<sup>103</sup>

Alla canzone, ed al suo mancato divorzio con la poesia nella tradizione dialettale napoletana, viene dunque riconosciuto un ruolo di primo piano nella cosmologia napoletana, restituito, in una sorta di chiusura del cerchio, con l'immissione in P<sup>2</sup> di tre cantautori: Nino D'Angelo, Pino Daniele ed Enzo Gragnaniello. Quanto è scritto successivamente, tuttavia, sembra collidere con la prospettiva annunciata:

L'antologia si conclude con le poesie di tre cantautori: Enzo Gragnaniello, Pino Daniele e Nino D'Angelo. Mi sembra che il cerchio si chiuda: la poesia napoletana, partita dal canto popolare ritorna alle sue origini di poesia cantata quando – cinque secoli prima di Bob Dylan – si esibivano Sbruffapappa e Giovanni della Carriola, primi cantautori napoletani.<sup>104</sup>

Pare cioè che Palomba ondeggi tra il rifiuto ed il riconoscimento di una continuità all'interno della tradizione dialettale napoletana, o che quantomeno, considerando i dati, postuli la presenza di un'effettiva autonomia solamente per la produzione seicentesca. Si tratta di una contraddizione insolita, che viene superata, con la proposta di testi composti a partire dall'Ottocento, in maniera tutto sommato indolore. Ma quando il curatore dichiara di aver scelto, per «proporre ai lettori il meglio della poesia in dialetto napoletano dal Novecento ad oggi», di «privilegiare i testi più poetici rispetto ad altri, magari anche più noti e popolari»,<sup>105</sup> è inevitabile pensare a come la componente popolare abbia permeato indiscutibilmente la produzione napoletana, in volgare prima ed in dialetto poi, sin da tempi molto più antichi.

Dal punto di vista strutturale P<sup>2</sup> presenta, dopo la lunga *Introduzione*, delle sezioni autoriali tra loro continue: gli autori sono infatti proposti in ordine cronologico crescente, secondo il loro anno di nascita, ma così come accadeva in P<sup>1</sup> le schede bibliografiche sono poste soltanto al termine del volume (redatte da Stefano Fedele). Tale scelta sembra spiegarsi alla luce del contenuto dell'*Introduzione*, che trattando, talvolta in maniera più organica e talvolta più specificamente, molti degli autori contenuti nell'antologia, sembra ereditare il valore isagogico dei cappelli introduttivi,

---

<sup>103</sup> *La poesia napoletana dal Novecento a oggi*, a cura di S. PALOMBA, cit., p. 8.

<sup>104</sup> Ivi, p. 32.

<sup>105</sup> Ivi, p. 9.

delegando alla lettura delle schede finali solamente per approfondimenti specifici, secondo un procedimento già visto in Pasolini o Brevini (§ 3.8.2.).<sup>106</sup>

«Per favorire la comprensione di vocaboli o di modi di dire che si sono perduti o si vanno perdendo, anche se il dialetto napoletano è ancora fra quelli largamente parlati»,<sup>107</sup> i testi, così come in P<sup>1</sup>, sono corredati da un copioso apparato di note linguistiche. È infine da segnalare la presenza di una bibliografia, ad opera di Stefano Fedele, preposta alle schede e concentrata prevalentemente sulle antologie dialettali e sulla critica relativa alla poesia napoletana. Gli autori contenuti in P<sup>2</sup> sono trentatré, rappresentati da centocinquantatré componimenti.<sup>108</sup>

#### 4.4.8. L'evoluzione neodialettale: *Il pane e la rosa* di Achille Serrao

L'ultima antologia presa in considerazione è del 2005: cronologicamente posteriore rispetto a P<sup>2</sup> di soli due anni, ma da essa divergente in due punti sostanziali. In primo luogo, ovvero, nel riconoscimento da parte di Achille Serrao, il curatore dell'antologia, di una effettiva continuità nella tradizione dialettale napoletana, la cui produzione dal XVI al XXI secolo viene da questi, a differenza di Palomba, proposta ininterrottamente; e poi, in seconda battuta, nella differente considerazione riservata al movimento neodialettale campano, che ignorato in P<sup>2</sup>, viene invece qui proposto da Serrao, che ne era uno dei più alti esponenti, come esito ultimo della poesia dialettale napoletana. Ad essa si farà riferimento con la seguente sigla:

SE - *Il pane e la rosa. Antologia della poesia napoletana dal 1500 al 2000*, a cura di A. Serrao, Roma, Cofine, 2005.

Pur non essendo questa la sede di un'approfondita discussione sul movimento neodialettale, vale la pena riportare almeno le parole dello stesso Serrao, che in un

---

<sup>106</sup> All'interno dell'introduzione sono infatti presenti dei veri e propri paragrafi, segnalati anche da un punto di vista paratestuale con l'uso del corsivo, dedicati alla discussione approfondita di alcuni autori. Se ne elencano di seguito i titoli: *Salvatore Di Giacomo e la sua «rivoluzione»*, *Ferdinando Russo: fra antico e nuovo*, *Da Capurro a Viviani*, *Rocco Galdieri*, *Una lunga transizione*, *La poesia napoletana oggi*.

<sup>107</sup> *La poesia napoletana dal Novecento a oggi*, a cura di S. PALOMBA, cit., p. 10.

<sup>108</sup> Si tratta, in ordine alfabetico, di: Enzo Bonagura (2), Libero Bovio (8), Giovanni Capurro (7), Salvatore Cerino (2), Raffaele Chiurazzi (4), Giuseppe Cicala (1), Aniello Costagliola (2), Pino Daniele (2), Nino D'Angelo (2), Maria Luisa D'Aquino (4), Vincenzo De Crescenzo (3), Eduardo De Filippo (5), Ettore De Mura (2), Salvatore Di Giacomo (20), Gennaro Esposito (5), Giuseppe Fiorelli (1), Michele Galdieri (1), Rocco Galdieri (11), Alfredo Gargiulo (3), Enzo Gragnaniello (1), E.A. Mario (8), Giuseppe Marotta (2), Ernesto Murolo (8), Edoardo Nicolardi (8), Salvatore Palomba (6), Diego Petriccione (3), Raffaele Pisani (4), Luca Postiglione (4), Pasquale Ruocco (2), Ferdinando Russo (10), Vincenzo Russo (3), Salvatore Tolino (2), Raffaele Viviani (7).

editoriale comparso nel 2007 sul quotidiano «Periferie» tirava le fila della questione. L'intervento si articolava in quattro parti. Nella prima venivano esplicitate le «tre tentazioni esegetiche» che occorreva preliminarmente accantonare per riflettere sul tema, ossia l'ipotetico antagonismo tra lingua e dialetti come lingue della poesia, la presunta *dialettalità negata*, ed infine l'assunto della poesia dialettale quale abbandono sentimentale:

Per avviare utili riflessioni sul tema, ritengo occorra preliminarmente accantonare almeno tre tentazioni esegetiche, radicati “vezzi” critici, oramai. [...] Il primo si sostanzia (ancora, e in forme di rifiuto agguerrito della dialettalità in alcune riviste di critici emergenti) nell'antagonismo fra lingua e dialetti prescelti come lingue della poesia, nel tentativo di giustificare ipotesi di subalternità degli idiomi cosiddetti “minori”. Tali lingue sono in via di estinzione, si sostiene, e si rivela assolutamente ingiustificabile la forma espressiva che di queste si serve. Molti gli studiosi cui si deve una tale, non del tutto ponderata, declaratoria. L'indisponibilità di alcuni storici, in particolare, all'esame di prove poetiche dialettali e quindi alla loro inclusione nel capitolo sulla poesia del Novecento, nasce spesso dalla inconfessata (o confessata talvolta con disarmante e non edificante candore) ignoranza dei dialetti, della loro reale sopravvivenza e, più di frequente, dal rifiuto aprioristico di impegnarsi in un'avventura interpretativa che richiede applicazione e rigore pari, se non maggiori, di quelli pretesi dalla poesia in lingua. Molte storie che si compilano oggi evadono il primo compito d'ogni storia e cioè quello di testimoniare lo stato degli atti. E quello del Novecento pretende che si tenga conto anche, con serissima e totale immedesimazione, delle prove dialetticamente impegnate, provocatorie, linguisticamente allarmanti del *côité* vernacolare. Perché, oramai da un trentennio, si assiste ad un rigoglio creativo meditato, colto, seguito spesso in molti autori dall'abbandono definitivo della poesia in lingua in cui erano impegnati; perché mai come in questi anni il dialetto, è apparso, secondo una profezia desantisiana, il nuovo semenzaio delle lingue letterarie. Il secondo dissenso al pieno riconoscimento estetico della poesia vernacolare è opposto da alcuni studiosi e da formulette ostative quali la dialettalità negata che individuerrebbe l'atteggiamento di chi, pur possedendo la necessaria attrezzatura, respinge la tentazione di scrivere in dialetto, ritenendo che i giochi vadano giocati, più difficilmente e rischiosamente, in italiano: come si dovessero solo allo strumento linguistico adottato connotazioni di poesia e non alle capacità creative del poeta e all'uso che è in grado di fare del proprio idioma. Il terzo ingombro è rappresentato dall'assunto, miope e anacronistico, secondo cui si assisterebbe ad una pratica della poesia in dialetto come scorciatoia o abbandono sentimentale. Che davvero rivela l'assoluta ignoranza del fenomeno nelle sue articolazioni.<sup>109</sup>

Soltanto dopo lo scongiuro di tali derive interpretative sarebbe stato dunque possibile compiere (co)scientemente una disamina della neodialettalità, delle sue caratteristiche e dei suoi orientamenti operativi. E la seconda parte dell'intervento si

---

<sup>109</sup> A. SERRAO, *La poesia neodialettale: una realtà letteraria ineludibile*, in «Periferie», 44 2007, pp. 3-4.

focalizzava infatti proprio su questo, a partire dall'idea di una poesia *nuova*, che discendeva da *vecchie* esperienze «per incondizionato svolgimento o per contrasto o per effetto, talvolta, di cortocircuiti». La linea neodialettale veniva infatti collocata temporalmente nella seconda metà del Novecento, e Serrao ne sollecitava la comprensione mediante il raffronto tra le esperienze dialettali della prima metà del secolo e quelle successive:

I maggiori dialettali della prima metà del secolo lavorano, come è stato osservato, in presa diretta sul reale e in un ambiente comunitario compatto, riconoscibile, rappresentato dalla borghesia delle grandi città o delle grandi aree metropolitane come il Veneto, ponendosi in tal modo a continuazione di una secolare letteratura. Tali poeti si avvalgono (mentre scrivono in un dialetto che è “parlato”) di un pubblico organico che va individuato proprio in quella borghesia. La poesia dialettale della prima metà del secolo, sulla base di un assorbente realismo, continua, dunque, la tradizione esprimendosi ai massimi livelli sull'asse Milano-Roma-Napoli. In quanto “voce” di una comunità, la poesia del primo cinquantennio si propone in dialetti potenzialmente “corali”: nell'ambito di quella comunità il poeta opera nella profonda convinzione di un'elevata esponenza comunicativa dei propri versi presso ben individuati destinatari. Per buona parte di questa produzione costituisce riferimento costante, inteso o più spesso malinteso, la poetica pascoliana che finisce per diventare, con il concorso in alcune zone (l'Abruzzo, per esempio) di modelli dannunziani, uno zoccolo persistente di comune operatività e riconoscibilità.

Tra la produzione dialettale della prima metà del secolo e le operazioni condotte nella seconda parte esisteva dunque una forte discontinuità, della quale aveva preso coscienza per primo, come visto, Pasolini.<sup>110</sup> Ai tratti generali tracciati da Serrao per la prima metà del Novecento, infatti, si contrapponevano ora le linee di tensione di una poesia che stava ormai divenendo adulta e soprattutto sovralocale, «affinando il mezzo dialettale fino a renderlo capace di un tono che gli mancava».<sup>111</sup> Una poesia veramente *nuova*, che rompeva i vincoli con la tradizione:

Lo strumento linguistico viene investito di responsabilità, deve acquisire un tono che gli manca perché la “nuova” creatività ambisca a iscriversi in un '900 europeo anziché rimanere relegata nell'ambito angusto del localismo regionale. La richiesta pasoliniana, insomma, e il seguito teorico che produce, determinano il nuovo “ruolo”, un nuovo conio per dialetti e poesia che di questi si serve. Si tratta di convenire, intanto, sul sorgere di una letteratura che mostra di volersi sciogliere dai vincoli della tradizione popolare, impressionista, folklorica, per volgersi ad esiti di “cultura” prevalentemente espressionistici, autorappresentarsi come possibilità poetica non meno aulica della poesia in lingua. Si interrompe il continuum

---

<sup>110</sup> Cfr. L. REINA, *Sulla poesia neodialettale*, in ID., *Percorsi di poesia. Occasioni, proposte, indagini*, Napoli, Guida, 1993, p. 239.

<sup>111</sup> A. SERRAO, *La poesia neodialettale*, cit., p. 4.

esperienziale con la tradizione che aveva caratterizzato la letteratura in versi del primo cinquantennio novecentesco; la poesia è ora espressa in dialetti marginali, poverissimi e in molti casi privi di precedenti letterari; il poeta scrive in un dialetto che è sempre meno parlato, si trova a fare i conti con la perdita dei parlanti prodotta dall'irruenza omologante dei media, può convenire sul rilievo che «la floridezza dei dialetti scritti non è più (come in passato) funzione della floridezza dei dialetti parlati, ma piuttosto della loro malattia».<sup>112</sup>

Nella terza parte dell'intervento si offriva uno scorcio dei tentativi di sistemazione della produzione dialettale del secondo Novecento, soffermandosi brevemente sui tre volumi de *La poesia in dialetto* di Brevini e indulgiando invece dettagliatamente sulle caratteristiche di *Via Terra*, antologia di poesia neodialettale curata dallo stesso Serrao e da lui stesso tradotta anche in inglese.<sup>113</sup>

La quarta ed ultima parte, infine, tentava di delineare alcuni filoni entro i quali inscrivere la creatività dialettale contemporanea e pregressa. Se ne individuavano tre; uno lirico, uno comico-realista, ed infine uno sperimentale:

Il primo tratto di svolgimento della dialettalità novecentesca e di questo inizio secolo è rappresentato dalle nuove esperienze liriche che, in un tessuto segnato da influssi crepuscolari e simbolisti, mettono a frutto la lezione del Di Giacomo melico, ricalcando poi da vicino la lirica in lingua italiana. È il solco in cui si muove – e forse *pour cause*, si potrebbe dire, dopo la “mobilitazione” pro monolinguisimo propugnata da Pier Paolo Pasolini – la stragrande maggioranza dei poeti del trentennio trascorso fino ai nostri giorni, una schiera nutritissima destinata ad infoltire le proprie fila. Più “discosto” e meno frequentato è il percorso di matrice narrativa e comico-realista, tracciato sulla linea discendente da Ferdinando Russo, da Raffaele Viviani e dal Di Giacomo verista, cui sono riconducibili poeti come Raffaello Baldini, per tutto il suo lavoro, e Franco Loi, almeno per quota della sua produzione anni Ottanta, preceduti dal prestigio dell'opera-racconto di un Delio Tessa o dal “fiabesco” di un Tonino Guerra. Ma le traiettorie possono convergere, si diceva; così è avvenuto in Loi, per esempio, in cui l'impianto narrativo degli esordi inventivi si è accordato e si accorda, nelle sillogi più recenti, con un largo impiego del registro lirico. L'ultima linea individuabile è quella sperimentale includente figure come Ernesto Calzavara, che ha operato a ridosso della neoavanguardia, quella di Andrea Zanzotto, di Cesare Ruffato e dei più giovani Mariano Bàino e Giovanni Nadiani. In questi poeti, accennavo in un passo di questo intervento, il dialetto si apre a fucina di commistioni lemmatiche, di urti fra registri, addirittura di sorprendenti neologismi; ma il dialetto inclina alla sperimentazione, nei poeti della

---

<sup>112</sup> Ivi, pp. 4-5. La citazione finale è di Mengaldo: P.V. MENGALDO, *Problemi della poesia dialettale italiana del '900*, in *Poesia dialettale e poesia in lingua nel Novecento. Intorno all'opera di Marco Polo*, Atti del Seminario di Trento, Ottobre 1993, a cura di A. DOLFI, Milano, Scheiwiller, 1994, p. 20.

<sup>113</sup> A. SERRAO, *Via Terra. Antologia di poesia neodialettale*, Udine, Campanotto, 1992 (trad. ingl. di L. BONAFFINI-J. VITIELLO, New York, Legas, 1999).

più prossima neodialettalità, già attraverso la via della reinvenzione sulla vecchia parlata vernacolare o del ripescaggio archeologico di termini usciti dalla comunicazione corrente.<sup>114</sup>

Serrao, insomma, aveva ben presente lo statuto sperimentale della linea neodialettale nella quale egli stesso si iscriveva, e ciò nonostante ne proponeva in SE una diretta derivazione dalla tradizione dialettale napoletana (o quantomeno una continuità con questa), ponendo implicitamente la propria corrente come acme di un percorso secolare. Le dieci sezioni (o *Capitoli*, come riportato a testo) in cui è articolata l'antologia sembrano difatti proporre un canone piuttosto lineare, che da Velardiniello giunge ininterrottamente sino ai neodialettali: *Il Cinquecento. Un poeta musicantore: Velardiniello; Il Seicento; Il Settecento; I predigiacomiani; L'Ottocento. Dal "verismo sentimentale" al melos: Salvatore Di Giacomo; L'Ottocento. Tra "cronaca" e poesia: Ferdinando Russo; L'Ottocento. Altri poeti; Otto-Novecento. Poesia come teatro: Raffaele Viviani; Il Novecento; Novecento-Duemila. La poesia "neodialettale"*. E lo stesso Serrao, d'altronde, esplicitava nell'*Introduzione* alcuni tratti di continuità individuati nella tradizione napoletana, immediatamente assimilabili a quanto tratteggiato per l'intera produzione dialettale novecentesca:

Il percorso tracciato individua almeno tre linee alle quali si ascrive l'intera operatività dialettale. La prima, certamente la più frequentata, può definirsi "lirico-sentimentale"; la seconda è la linea "realistico-narrativa", la terza, più marcatamente attinente alle recenti operazioni poetiche, è quella che con termine abbastanza generico viene definita "sperimentale". Tutta la produzione poetica esaminata mostra i tratti dell'uno o dell'altro versante, o di due insieme combinatamente, nell'opera di uno stesso autore: si pensi a Di Giacomo, ai suoi esordi veristi e poi alla rastremazione linguistico-metafisica, di cui si fa artefice, dove tuttavia non mancano momenti realistico-narrativi; e si pensi a Ferdinando Russo, "cronista"-realista di una vita, che non si sottrae al puro sentimento e non può fare a meno di sciogliere la durezza del dettato congeniale in una quasi evanescente elegia, in canzoni come "Scètate"; o si pensi, infine, all'opera di tanti poeti contemporanei (nell'area che ci riguarda: Mariano Bàino e Tommaso Pignatelli, per esempio) che piegano il dialetto napoletano a necessità d'esperimento linguistico senza evadere del tutto richieste di tipo lirico o realistico.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> A. SERRAO, *La poesia neodialettale*, cit., p. 7.

<sup>115</sup> *Il pane e la rosa. Antologia della poesia napoletana dal 1500 al 2000*, a cura di A. SERRAO, Roma, Cofine, 2005, p. 5.

Da un punto di vista quantitativo, tale continuità viene restituita attraverso una selezione piuttosto concisa: SE propone infatti soltanto ventinove autori, per un totale di centoventi componimenti.<sup>116</sup> La scelta, tuttavia, viene effettuata «nella convinzione della esemplarità [degli autori] e nella combinata concomitante certezza della loro (estetica) capacità di assorbire il lavoro degli esclusi»,<sup>117</sup> privilegiando dunque un criterio effettivamente antologico rispetto ad un approccio repertoriale (per il quale Serrao rimandava invece, con vena polemica, alle antologie di De Mura, nelle quali il lettore avrebbe trovato «tutti, ma proprio tutti, i poeti presentabili purché campani di nascita»)<sup>118</sup>. Ciascuno degli autori è preceduto da un ampio cappello introduttivo bio-bibliografico, con note esplicative talvolta molto dettagliate, e i testi sono corredati da una traduzione letterale posta al termine di ogni componimento, oltre che da puntuali note linguistiche volte a chiarificare i luoghi testuali più oscuri. Il volume si chiude con una *Bibliografia critica generale* sulla letteratura dialettale napoletana.

---

<sup>116</sup> Si tratta, in ordine cronologico, di: Velardiniello (2), Giambattista Basile (2), Giulio Cesare Cortese (2), Felippo Sgruttendio de Scafato (8), Andrea Perrucci (1), Francesco Oliva (2), Nicolò Lombardo (2), Nunziantè Pagano (3), Sant'Alfonso Maria de' Liguori (1), Domenico Piccinni (4), Raffaele Sacco (1), Marco D'Arienzo (3), Giovanni Capurro (3), Roberto Bracco (4), Salvatore Di Giacomo (11), Ferdinando Russo (9), Ernesto Murolo (3), Rocco Galdieri (4), Edoardo Nicolardi (3), Raffaele Viviani (7), Libero Bovio (4), E. A. Mario (3), Eduardo De Filippo (2), Tommaso Pignatelli (6), Achille Serrao (7), Michele Sovente (4), Salvatore Di Natale (6), Mariano Bàino (6).

<sup>117</sup> *Il pane e la rosa*, a cura di A. SERRAO, cit., p. 3.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

#### 4.4.9. Un primo, breve, bilancio riassuntivo

Per riepilogare graficamente quanto esposto sinora, un primo strumento utile può essere il seguente quadro complessivo. Con  $T_A$  si indicherà, coerentemente a quanto fatto sinora, l'insieme di testi antologizzati riconducibili ad autori dotati di una propria sezione all'interno delle raccolte interessate. La differenza aritmetica talvolta esistente tra la colonna *Testi* e quella  $T_A$  va dunque ricercata nella presenza di testi anonimi o nella presenza di testi d'autori noti ma diversamente considerati, secondo quanto esposto nella descrizione delle diverse raccolte. Le antologie sono ordinate cronologicamente:

Antologia	Testi	Autori	$T_A$	Media testi ( $T_A$ ) per autore
C <sup>1</sup>	149	27	137	5,07
DM <sup>1</sup>	230	62	230	3,71
C <sup>2</sup>	199	40	187	4,67
M	311	51	261	5,12
DM <sup>2</sup>	298	74	298	4,03
SA	298	60	298	4,97
C <sup>3</sup>	236	41	193	4,71
DM <sup>3</sup>	382	101	382	3,78
U	321	61	321	5,26
P <sup>1</sup>	60	29	60	2,07
P <sup>2</sup>	153	33	153	4,6
SE	120	29	120	4,14

Tab. 34

Sulla base dei dati appena esposti è possibile effettuare, a partire da rilievi quantitativi, alcune considerazioni:

##### 1. Proposta autoriale

L'antologia che propone più autori è DM<sup>3</sup> (101), immediatamente seguita da DM<sup>2</sup> (74) e DM<sup>1</sup> (62). Il dominio in tal senso dei lavori di De Mura sembra assecondare la taccia di *repertori autoriali* da Serrao loro attribuita. Al di sotto del podio, le raccolte che presentano il maggior numero di autori sono U (61) e SA (60), operazioni accomunate dal tentativo di valorizzare



fortemente la poesia contemporanea, e che proprio per questa ragione, oltre che per l'assenza di una storicizzazione critica del materiale trattato, paiono mostrare un tasso di inclusione più flessibile nel giudizio estetico.

Le raccolte che contengono meno autori sono invece significativamente SE e P<sup>1</sup> (29 ciascuna): la prima si pone infatti come iperbole di selettività, in antitesi a quanto denunciato dal suo curatore per le varie edizioni demuriane; la seconda, invece, non è un'antologia *strictu sensu* bensì una sezione antologica in un impianto di lavoro più ampio.

## 2. Ricchezza testuale

L'antologia che propone più componimenti (della tipologia T<sub>A</sub>) è nuovamente DM<sup>3</sup> (382), cui seguono a debita distanza U (321) e, a pari merito, SA e DM<sup>2</sup> (298).

Quella che ne propone di meno è nettamente P<sup>1</sup> (60), che presenta addirittura la metà dei testi di SE (120), penultima per numero di componimenti trasmessi. L'anti-podio è completato da C<sup>1</sup> (137), sulla quale occorre tuttavia esprimersi con cautela, rappresentando questa il prototipo novecentesco di antologia della poesia dialettale napoletana. A fare la differenza tra le tre antologie che chiudono dal basso la tabella, permettendo di collocare P<sup>1</sup> da un lato e C<sup>1</sup> e SE dall'altro, è però la media dei testi presenti per ciascun autore: di poco superiore a 2 per P<sup>1</sup>, indice di un'effettiva scarsa documentazione della produzione testuale degli autori trattati, superiore a 4 (e addirittura a 5 nel caso di C<sup>1</sup>) negli altri due casi, a riprova di una selettività più marcata nella scelta degli autori ma di un'adeguata rappresentazione dell'opera poetica di questi.

## 3. Rappresentazione effettiva

L'antologia che propone più testi per ciascun autore è U (5,26). Ma il dato è in realtà viziato dalla struttura asimmetrica della raccolta: la sezione esplicitamente dedicata alla poesia contemporanea, infatti, presenta un'altissima media di 7,71 componimenti per autore (270 testi, 35 autori), che risulta però drasticamente abbassata da quella di 1,96 (51 testi, 26 autori) della sezione dedicata ai *Poeti tra le stelle*, dichiaratamente marginale rispetto al discorso impostato da Uliva.

Tra le altre antologie, i valori più alti sono espressi da M (5,12) e C<sup>1</sup> (5,07):

per quanto riguarda l'operazione di Malato il dato testimonia la bontà dell'aspetto prettamente antologico del testo, capace di offrire una documentazione autoriale adeguata a dispetto di un orizzonte di studio talvolta più esteso. Per ciò che concerne C<sup>1</sup>, invece (sebbene occorra per questa, come detto, una maggiore cautela nelle conclusioni in assenza di analoghe operazioni antecedenti), pare possibile individuare nell'alto valore, proprio in ragione della condizione di prototipo dell'antologia, uno specchio del tentativo di legittimare, con numerosi esempi, il canone napoletano dell'Ottocento e del primo Novecento, ivi per la prima volta proposto.

L'antologia che propone meno testi per autore è ancora P<sup>1</sup> (2,07), per le ragioni precedentemente esposte, seguita significativamente da DM<sup>1</sup> (3,71) e DM<sup>3</sup> (3,78), il cui intento di incrementare il *corpus* autoriale piuttosto che definirne una gerarchia o un canone sembra essere confermato anche dall'emersione di tali dati.

#### 4.5. Rilevazione quantitativa macroscopica

Prima di procedere nella verifica anagrafica degli autori fondanti il *canone antologico* della poesia dialettale napoletana, è possibile soffermarsi ancora un momento su aspetti di tipo quantitativo. Se l'attribuzione di un determinato valore si determina nella struttura antologica anche attraverso la scansione di rapporti di quantità, d'altronde, una descrizione macroscopica (che non scenda analiticamente nel dettaglio ma si limiti a fornire alcuni dati numerici) non può che condurre ad individuare, o confermare, i meccanismi ed i criteri di organizzazione interna delle singole antologie, talvolta concretamente esplicitati dai rispettivi curatori.

Nella seguente tabella si dettagliano le quantità fino a 20 testi; i casi di eccedenza verranno inseriti complessivamente sotto la voce 20+, e saranno poi esplicitati separatamente. Le antologie sono disposte secondo l'ordine di descrizione.<sup>1</sup>

Numero testi per autore	Autori											
	C <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	C <sup>3</sup>	DM <sup>1</sup>	DM <sup>2</sup>	DM <sup>3</sup>	M	SA	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	13	14	14	1	1	1	5	—	1	17	4	3
2	—	6	6	4	6	6	12	—	25	4	9	6
3	1	1	1	29	30	55	11	—	—	5	4	6
4	3	3	4	16	18	19	3	43	—	1	4	5
5	—	3	4	2	4	5	9	2	1	—	2	—
6	2	5	3	10	13	13	2	4	1	—	1	3
7	2	1	2	—	—	—	2	—	5	1	2	3
8	1	1	1	—	—	—	1	8	28	—	4	1
9	—	1	1	—	—	—	1	—	—	1	—	1
10	1	1	1	—	—	—	—	3	—	—	1	—
11	1	1	1	—	1	1	—	—	—	—	1	1
12	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
13	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
14	—	—	—	—	1	1	1	—	—	—	—	—
15	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
16	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
17	—	—	1	—	—	—	2	—	—	—	—	—
18	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
20+	1	1	1	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Totale autori	27	40	41	62	74	101	51	60	61	29	33	29

Tab. 35

<sup>1</sup> Le antologie di Consiglio e De Mura, infatti, presentano nella loro evoluzione editoriale prevalentemente incrementi quantitativi, e non innovazioni strutturali: si è pertanto preferito tenerle insieme, evidenziandone le continuità, piuttosto che separarle per privilegiare la successione cronologica, nella fattispecie non particolarmente rilevante.

Procedendo per ordine, è possibile sin da subito evidenziare come la presenza di autori rappresentati da un unico testo sia un tratto peculiare e ricorrente delle tre edizioni dell'*Antologia dei poeti napoletani* di Consiglio. Nel caso di C<sup>1</sup>, infatti, essi rappresentano addirittura il 48% del patrimonio testuale della raccolta: quasi la metà dei poeti ivi antologizzati lo è con un singolo componimento. Si tratta di una percentuale impressionante, e che decresce soltanto lievemente nelle due edizioni successive: in C<sup>2</sup> tale combinazione si verifica infatti nel 35% dei casi, mentre in C<sup>3</sup> nel 34,1%.<sup>2</sup>

Se nel caso di C<sup>1</sup> il dato potrebbe essere spiegabile ancora una volta alla luce dell'assenza di analoghe operazioni precedenti, e dunque con l'ipotesi che per il curatore anche una singola attestazione concorresse alla fondazione del canone, sino a quel momento non definito, della poesia dialettale napoletana dell'Ottocento e del Novecento, nella seconda edizione la scelta appare più marcatamente consapevole: dei tredici poeti che venivano rappresentati in C<sup>1</sup> con un singolo testo, C<sup>2</sup> ne ripropone infatti undici, senza ampliarne la documentazione testuale, ed a questi ne affianca tre nuovi, anch'essi presenti con un unico componimento.

Il dato in C<sup>3</sup> è sostanzialmente analogo, innovando questa prevalentemente nell'ampliamento della selezione di testi popolari anonimi ed intaccando dunque minimamente il *corpus* di autori.

Pare dunque che Consiglio non abbia tenuto in considerazione le strutture delle altre antologie di poesia napoletana pubblicate tra l'uscita di C<sup>1</sup> e quella di C<sup>3</sup>: sia i lavori di De Mura che quelli di Sarno e Malato, infatti, rarissimamente fanno uso di tale tipologia rappresentativa, privilegiando invece una documentazione testuale variabilmente più ampia.

L'altra antologia che fa un uso considerevole della rappresentazione con un singolo componimento per alcuni degli autori da essa presentati è poi P<sup>1</sup>. Il dato stavolta è più facilmente spiegabile: innanzitutto in considerazione della struttura stessa dell'antologia, per la quale alla selezione dei componimenti autoriali è preliminare una scrematura tematica, ed in seconda battuta per lo spazio materiale occupato dalla raccolta all'interno di un'operazione, come si è detto, di portata più estesa.

Osservando la composizione delle varie antologie, è poi possibile individuare sensibili oscillazioni nelle modalità di organizzazione della materia testuale proposta.

---

<sup>2</sup> Spesso, inoltre, gli autori rappresentati da un solo testo sono gli stessi in tutte e tre le edizioni. Cfr. tab. 27.

Nel caso di U, ad esempio, la bipartizione della raccolta è restituita dalla quantità di componimenti presenti per ciascun autore: i poeti contemporanei, infatti, vengono solitamente proposti con otto testi ciascuno (75,6% dei casi), mentre a quelli ormai deceduti spettano prevalentemente due componimenti a testa (96,1% dei casi). Le minime divergenze da tali valori si spiegano banalmente con dati materiali: gli autori della prima sezione rappresentati da sette, sei o cinque componimenti presentano infatti testi mediamente più lunghi, spesso oltre l'unità-pagina, ed altrettanto vale per l'unico autore della seconda sezione rappresentato da un singolo testo. La variazione quantitativa, dunque, non corrisponde nel caso di U ad un giudizio di valore, e l'idea che informa la raccolta è quindi quella di una sostanziale parità letteraria tra gli autori proposti.

Anche SA sembra privilegiare una linea di sostanziale equilibrio dei giudizi: la maggior parte degli autori è infatti rappresentata da quattro componimenti ciascuno. Ma in questo caso, rispetto a quanto appena osservato per U, le deviazioni da tale ascissa sembrano manifestare dei giudizi di valore. Pare, cioè, che in SA esista un *corpus* maggioritario di autori tra loro equiparati, restituito strutturalmente con la proposta di quattro componimenti per ciascuno dei poeti ad esso appartenente e corrispondente al 71,6% del totale, ed un secondo gruppo minore che a questo invece si oppone, presentando per ognuno degli autori da esso rappresentati un numero di testi variabilmente (ma ragionatamente) superiore a quattro.

Il criterio all'origine di tale bipartizione parrebbe essere quello dell'avvenuta storizzazione: gli autori del secondo blocco fanno infatti quasi tutti parte della generazione aurea della poesia napoletana; e salvo rari casi, come Pasquale Ruocco o Nello De Lutio, si tratta di poeti largamente eletti quali cardini della tradizione dialettale partenopea, dalla critica e/o dalle stesse antologie precedenti. Sembrano dunque configurarsi da un lato un canone acquisito e sedimentato, e dall'altro una proposta variegata per l'integrazione di questo.

Si diceva poco sopra, inoltre, che il numero di testi proposti per ciascun autore del secondo gruppo oscilla in maniera ragionata: la variazione numerica secondaria, infatti, quella cioè interna al secondo blocco e che permette di distinguere, ad esempio, i poeti rappresentati da sei componimenti dagli autori presenti invece con dieci testi, non pare affatto arbitraria, e sembra presentare un chiaro ordinamento gerarchico. I poeti rappresentati con dieci testi, il massimo presente in SA, ricevono cioè la massima investitura del curatore, che attraverso minime variazioni quantitative propone di fatto una classificazione qualitativa dei poeti operanti tra il 1860 ed il 1960 molto articolata.

Per quel che riguarda le altre antologie, invece, è possibile individuare sporadicamente delle tendenze, più che dei veri e propri schemi. Nel caso di De Mura, ad esempio, è rilevabile una predilezione per la rappresentazione con tre componimenti. In tutte le tre edizioni della sua antologia, infatti, la percentuale di poeti presenti con tre testi è largamente superiore a tutte le altre: 44,7% in DM<sup>1</sup>, 40,5% in DM<sup>2</sup>, e addirittura 54,4% in DM<sup>3</sup>. Non pare, tuttavia, che tale predominanza testuale celi una qualche indicazione gerarchica: tra gli autori rappresentati con tre testi e quelli presenti, ad esempio, con quattro (anche questi largamente rappresentati nelle operazioni demuriane) non sembrano cioè sussistere delle differenze di valore tali da giustificare la divergenza quantitativa.

La quota di sei componimenti, invece, massimale di DM<sup>1</sup> e soglia oltre la quale si stagliano soltanto due *grandi autori* di DM<sup>2</sup> e DM<sup>3</sup>, pare essere effettivamente significativa, indice di una concreta corrispondenza tra quantità e giudizio di valore. Probabilmente a partire dal suo ruolo di quota massima della prima edizione, e dunque *naturaliter* preposta ad ospitare i poeti più degni di essere rappresentati (secondo una visione piramidale che presupponga un rapporto biunivoco tra altezza e valore), essa deve infatti aver conservato nelle edizioni successive il proprio statuto liminare, fungendo contemporaneamente da tacca di legittimo valore, raggiunta dagli autori più meritevoli, e da soglia ultima, varcata solamente dai massimi poeti. A riprova di quanto appena detto pare possibile considerare il notevole incremento testuale ottenuto nel passaggio dalla prima alla seconda edizione da Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo, rappresentati in DM<sup>1</sup> da sei componimenti ciascuno e proposti entrambi con oltre dieci testi in DM<sup>2</sup> (e conseguentemente in DM<sup>3</sup>). Nelle operazioni antologiche di De Mura, dunque, il giudizio di maggiore o minor valore sembra effettivamente trovare un'espressione anche quantitativa, seppur limitato prevalentemente alla quota dei sei componimenti.

Difficile invece trovare un criterio organizzativo interno nelle altre raccolte: l'impressione è che all'aumentare dei componimenti proposti possa effettivamente corrispondere una indicazione di crescente valore positivo. Ma che ciò avvenga sistematicamente, per ogni scatto di unità, pare francamente suggestione para-strutturalista: soprattutto per strutture come quelle di Consiglio, Malato o Serrao, nelle quali gran parte degli autori vengono rappresentati con un numero di componimenti compreso tra quattro e nove, in una gradazione di valore che sembra più continua che discreta. Il problema si pone principalmente, come accennato sopra, nello scatto di unità: se delle differenze di valore vengono effettivamente postulate dal curatore, esse cresceranno infatti proporzionalmente all'ampliamento della forbice relativa al

numero di testi proposti per ciascun poeta. Un autore rappresentato da otto componimenti, cioè, sarà certamente (e nettamente) tenuto in maggior considerazione dal curatore rispetto ad un poeta presente con soli quattro testi. Ma che lo stesso meccanismo si innesti automaticamente per autori rappresentati rispettivamente da sei e sette componimenti, o da quattro e cinque, o in ogni caso da combinazioni numeriche che prevedano variazioni minime di un'unità, non sembra così evidente. Per questa ragione sarà sicuramente più prudente ragionare per soglie. In particolare, per le operazioni antologiche appena considerate, quelle, cioè, caratterizzate da una ripartizione numerica fluida piuttosto che rigida (cui è possibile aggiungere anche  $P^2$ ), sembra particolarmente rilevante la quota di otto componimenti per poeta, non eccessivamente frequente e pertanto maggiormente significativa. Oltre tale soglia, infatti, il numero di autori rappresentato diminuisce sensibilmente, permettendo così di individuare un ristretto sottoinsieme di poeti, il cui apporto al canone sembra essere effettivamente fondante.

Restrungendo tale sottoinsieme all'estremo, è poi infine possibile tenere conto degli autori rappresentati con venti o più componimenti. Tale predominio macrotestuale riflette chiaramente un giudizio di eccellenza letteraria. Nella fattispecie, il dato si verifica in quattro occasioni: due volte in M, una in  $P^2$  ed una nell'antologia di Consiglio (nelle sue varie edizioni). In tre casi su quattro l'autore così imponentemente rappresentato è Salvatore Di Giacomo; nel quarto, ma in M e dunque in coabitazione, si tratta invece di Ferdinando Russo.

Le acquisizioni della critica letteraria, dunque, che vedevano in Di Giacomo il faro indiscusso della poesia dialettale napoletana, venivano restituite ai lettori mediante una predominanza testuale assoluta, alla quale gli altri poeti non potevano che aspirare. L'aspetto quantitativo, dunque, seppur parzialmente muto, esprimeva effettivamente, ed in maniera netta e decisa, valutazioni di tipo qualitativo.

#### 4.6. Verifica degli autori

Come si è appena anticipato, il ruolo di Salvatore Di Giacomo nella storia della poesia dialettale napoletana è pienamente riconosciuto, oltre che dalla critica, anche dalla sua cospicua presenza nelle varie specifiche antologie. Ne vengono infatti riproposti nelle diverse raccolte sessantaquattro diversi componimenti, per un totale di centosettantacinque testi (considerate le ripetizioni), che ne fanno l'autore più rappresentato. Lo spoglio dei dati, tuttavia, permette di evidenziare il riconoscimento di un valore analogo anche per Ferdinando Russo: questo, infatti, pur essendo attestato nelle varie raccolte con soli centotrentacinque testi totali, quaranta in meno di Di Giacomo, viene parimenti rappresentato con sessantaquattro componimenti differenti.<sup>1</sup>

La perfetta coincidenza è ovviamente casuale, dovuta esclusivamente alla selezione delle antologie considerate. Ciò nonostante, sembra ugualmente possibile effettuare due considerazioni, non parendone la validità soggetta alla parzialità del campione analizzato. Da un lato, cioè, va evidenziata la consistenza maggiormente statica del canone testuale di Di Giacomo, rispetto al quale la proposta antologica di Russo, probabilmente in virtù della notevole eterogeneità della sua produzione, appare meno definita e più fluida; e dall'altro è possibile constatare l'avvenuta e definitiva elezione di Russo ad apice della poesia dialettale napoletana, profondamente e poeticamente diverso dal poeta di *Era de maggio*, ma a questo non affatto inferiore, malgrado la stroncatura del Croce.

Per permettere considerazioni di tal fatta sono state predisposte diverse tabelle, volte ad illustrare la presenza e la consistenza dei vari autori nelle differenti antologie. Prima di entrare a fondo nella questione, tuttavia, pare opportuno isolare rapidamente i poeti attivi fino alla fine del XVIII secolo. In tal modo sarà possibile

---

<sup>1</sup> Le due cifre rimandano a due diverse prospettive, una tesa a documentare il peso specifico di un autore all'interno del *corpus* di antologie allestito, e l'altra ad indagarne la diversificazione testuale proposta dalle varie raccolte. Il numero di componimenti totale corrisponde alla somma aritmetica di tutti i testi di un autore presenti nelle differenti antologie: sono dunque incluse nel conteggio, quali singole unità, anche le differenti e plurime attestazioni del medesimo componimento, sia che queste si presentino in due raccolte differenti, sia che compaiano in due diverse edizioni della stessa. Tale criterio si giustifica con la necessità di considerare tanto la variazione dei testi proposti per ciascun autore nelle diverse edizioni di una singola antologia, quanto l'assenza di tale variazione nel medesimo contesto, anch'essa innegabilmente un dato. Il numero di componimenti differenti, invece, non tiene conto delle ripetizioni e fornisce la cifra effettiva dei diversi testi di un autore trasmessi dalla totalità delle antologie.



verificare la tenuta del canone istituito dalla *Collezione* del Porcelli a circa due secoli di distanza. Di seguito la tabella relativa (per comodità espositiva si riportano solamente i dati delle antologie effettivamente concentrate sull'intero arco diacronico della poesia dialettale napoletana):

Autori	Numero dei testi					
	DM <sup>1</sup>	M	DM <sup>2</sup>	DM <sup>3</sup>	P <sup>1</sup>	SE
Basile Domenico	—	1	—	—	—	—
Basile Giambattista	4	3	4	4	—	2
Capasso Nicola	3	5	3	3	—	7
Caracciolo Pietro Antonio	—	3	—	—	—	—
Cerlone Francesco	—	2	—	—	—	—
Cortese Giulio Cesare	4	6	4	4	—	2
De' Liguori Alfonso Maria	1	—	1	1	1	1
Fasano Gabriele	—	1	—	—	—	—
Federico Gennaro Antonio	—	2	—	—	—	—
Fenice Giacomo	—	1	—	—	—	—
Lombardo Nicolò	2	2	2	2	—	2
Lorenzi Giambattista	—	2	—	—	—	—
Mormile Carlo	3	3	3	3	—	—
Oliva Francesco	—	3	—	—	—	2
Pagano Nunziante	3	2	3	3	—	3
Palmieri Giacomo Antonio	3	5	3	3	—	—
Perrucci Andrea	2	3	2	2	—	1
Piscopo Aniello	—	1	—	—	—	—
Sgruttendio Filippo	4	17	6	6	—	8
Stigliola Nicola	—	2	—	4	—	—
Trincherà Pietro	—	2	—	—	—	—
Tullio Francesco Antonio	—	2	—	—	—	—
Valentino Giambattista	2	2	2	2	—	—
Velardiniello	2	5	2	2	—	2
Villani Antonio	3	—	3	3	—	—

Tab. 31

Ad un primo sguardo sembra già possibile rispondere affermativamente: buona parte del canone promosso dal Porcelli è effettivamente riproposto e salvaguardato anche dalle antologie. Molti dei *nuovi* nomi pre-ottocenteschi presenti nelle varie raccolte appartengono infatti alla sfera teatrale o a quella dell'opera buffa, non considerate *illo tempore* dall'editore. E a tal proposito va inoltre osservato che si tratta di autori la cui produzione viene rappresentata esclusivamente da M, sul cui statuto composito ed eterogeneo si è già detto in precedenza. Questi sono: Pietro Antonio Caracciolo, Francesco Cerlone, Gennaro Antonio Federico, Giambattista Lorenzi, Aniello Piscopo, Pietro Trincherà e Francesco Antonio Tullio.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Pietro Antonio Caracciolo fu, più precisamente, autore di farse. Sebbene non si tratti dunque di una tipologia teatrale *stricto sensu*, questa pare certamente avvicicabile a tale sfera in virtù della sua componente recitativa. Sul tema cfr. M. BERSANI, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro aragonese di Napoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVI 1983, pp. 59-77; M.L. NEVOLA, *Le farse di Pietro*

Tralasciando dunque questi sette autori, le cui opere si ascrivono principalmente ad un genere testuale sin dall'inizio estraneo al criterio inclusivo del Porcelli (fatto salvo il caso de *La Rosa* di Cortese, in quel frangente però probabilmente documentata per riproporre l'*opera omnia* di uno degli autori-cardine dell'operazione editoriale), le antologie innovano rispetto al canone solamente in quattro casi: Alfonso Maria De' Liguori, Giacomo Fenice, Carlo Mormile e Francesco Oliva.<sup>3</sup> Questo significa che gli autori pre-ottocenteschi trasmessi dalle differenti antologie apparivano già nella *Collezione* nel 77,8% dei casi: una percentuale piuttosto alta e che testimonia la sostanziale tenuta del canone, quantomeno dal punto di vista delle innovazioni.<sup>4</sup> Tra coloro che invece non trovano posto nelle raccolte novecentesche, pur facendo parte del contenuto della *Collezione*, figurano Michele Rocco e Biagio Valentino. Se sul secondo la scelta sembra trovare radice in tutta una storica sequela di critiche mosse, in diversi momenti del dibattito letterario, alla scadente produzione dell'autore,<sup>5</sup> nel caso del Rocco tale ostracismo sembra invece ingeneroso, parendo le sue traduzioni virgiliane manifestare diversi tratti peculiari ed originali.<sup>6</sup>

Chiusa la breve, e pur necessaria, parentesi sulla resistenza letteraria del primo canone napoletano, è ora possibile provare ad estendere le brevi considerazioni mosse per Russo e Di Giacomo alla totalità degli autori presenti nelle antologie. Di questi, e della loro presenza nelle varie raccolte, si proporrà dunque preliminarmente, nella seguente tabella un quadro riepilogativo. Le antologie sono disposte in ordine cronologico, per meglio visualizzare da un punto di vista grafico i momenti di ingresso (o di uscita) dei vari autori nel canone:

---

*Antonio Caracciolo*, in EAD., *Il silenzio in Manzoni e altri saggi*, a cura di M. MONTANILE, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1995, pp. 59-68; F. TORRACA, *P.A. Caracciolo*, in *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884, pp. 70-73.

<sup>3</sup> L'Oliva, autore di traduzioni e di opere originali in dialetto ma anche di opere buffe, rappresenta in realtà un caso limite. Ma data la quantità (e la qualità) della sua produzione dialettale extra-teatrale, appare preferibile considerarlo alla luce di questa.

<sup>4</sup> Tale percentuale è stata calcolata non tenendo conto dei sette autori teatrali elencati a testo. Volendo considerarli, il canone risulterebbe chiaramente notevolmente più ampliato: ben il 44% dei nuovi autori pre-ottocenteschi andrebbe difatti considerato quale innovazione. Ma si ribadisce qui la necessità di tener conto del consapevole silenzio del Porcelli sulla produzione teatrale e lirica settecentesca.

<sup>5</sup> Vd. §4.2.2. n. 23

<sup>6</sup> Percepiti evidentemente anche da D'Ascoli, che seppur minimamente, ne ha riportato alcuni stralci in DA (ma tale assunto andrà preso con cautela: come si è accennato in precedenza, infatti, lo statuto repertoriale di tale prodotto non permette di valutare con certezza la bontà del giudizio critico sotteso alla presenza testuale).

Autori	Numero dei testi											
	C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
Aliperti Giovanni	—	3	—	—	3	—	—	3	—	—	—	—
Alonge Antonino	—	4	—	—	5	4	—	5	—	1	—	—
Attanasio Giovanni	—	3	—	—	3	—	—	3	—	—	—	—
Arrichiello Alberto	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Autoriello Gennaro	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Bàino Mariano	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
Basile Domenico	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Basile Giambattista	—	4	—	3	4	—	—	4	—	—	—	2
Basurto Bruno	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Benedetto Renato	—	—	—	—	—	4	—	3	2	—	—	—
Boccacciarì Giovanni	—	—	—	—	—	4	—	3	7	—	—	—
Bolognese Domenico	1	—	1	2	—	—	1	—	—	—	—	—
Bonagura Enzo	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	2	—
Bovio Libero	7	6	9	7	6	8	9	6	—	1	8	4
Bracco Roberto	7	4	7	5	4	4	7	4	—	—	—	4
Caccavone, Marchese di	8	4	8	9	4	—	8	4	—	—	—	—
Calabrese Salvatore	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Cammarota Renato	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—	—
Cangiani Salvatore	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Cangiano Giuseppe	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Canna Alberto	—	—	—	—	—	4	—	3	—	—	—	—
Capasso Nicola	—	3	—	5	3	—	—	3	—	—	—	7
Capurro Giovanni	6	6	6	6	6	8	7	6	—	1	7	3
Caracciolo Pietro Antonio	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—
Carbone Michele	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—
Carducci Federico	—	—	—	—	2	4	—	2	—	—	—	—
Carullo Giuseppe	—	—	—	—	—	—	—	3	8	—	—	—
Cerino Salvatore	—	—	—	—	—	—	—	3	2	—	2	—
Cerlone Francesco	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Chiurazzi Luigi	—	3	—	3	3	—	—	3	—	—	—	—
Chiurazzi Raffaele	10	6	10	4	6	6	10	6	—	1	4	—
Cicala Giuseppe	—	—	—	—	—	4	—	3	2	—	1	—
Cinquegrana Pasquale	3	4	5	5	5	4	5	5	—	2	—	—
Clemente Nando	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Coppola Emma	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Cortese Giulio Cesare	—	4	—	6	4	—	—	4	—	—	—	2
Cossovich Enrico	1	—	1	2	—	—	1	—	—	—	—	—
Costagliola Aniello	—	3	2	3	3	—	2	3	—	—	2	—
Croce Giuseppe	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
D'Amore Anna Maria	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—
D'Angelo Raffaele	—	—	—	—	—	—	—	3	2	—	—	—
Daniele Pino	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—
D'Angelo Nino	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
D'Arienzo Marco	4	3	4	3	3	—	4	3	—	—	—	3
D'Aquino Maria Luisa	—	—	—	—	3	4	—	3	2	1	4	—
De Caro Giovanni	—	—	—	—	3	4	—	3	2	1	—	—
De Cenzo Feliciano	—	—	—	—	—	4	—	3	8	—	—	—
De Crescenzo Vincenzo	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	3	—
De Curtis Giovan Battista	1	3	2	—	3	—	2	3	—	—	—	—
De Gregorio Armando	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—
De Filippis Tomaso	—	3	—	—	3	4	—	3	—	—	—	—
De Filippo Eduardo	—	—	5	—	3	—	5	3	—	3	5	2
De Filippo Peppino	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
De Lauzières Achille	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—

Autori	Numero dei testi											
	C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
Del Deo Antonio	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
De' Liguori Alfonso Maria	—	1	—	—	1	—	—	1	—	1	—	1
De Lucia Alfredo	—	—	—	—	—	4	—	3	8	—	—	—
De Lutio Nello	—	—	—	—	3	8	—	3	—	—	—	—
De Martino Guido	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
De Mura Ettore	—	4	2	—	4	8	2	4	2	1	2	—
De Novellis Ciro	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—	—
De Novellis Raffaele	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Di Biondo Francesco	—	3	—	4	4	—	—	4	—	—	—	—
Di Giacomo Salvatore	23	6	23	24	14	10	23	14	—	7	20	11
Di Natale Salvatore	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
Di Roberto Gennaro	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Di Roberto Roberto	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
D'Orsi Enzo	—	—	—	—	2	4	—	3	2	—	—	—
Esposito Gennaro	—	—	—	—	—	—	—	—	8	1	5	—
Esposito Giuseppe	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—	—
Fasano Eduardo	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Fasano Gabriele	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Fasciglione Vincenzo	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Federico Gennaro Antonio	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Fenice Giacomo	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Ferraro Armando	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Fiordelisi Alfonso	1	3	1	2	3	—	1	3	—	—	—	—
Fiore Francesco	—	4	—	—	4	4	—	4	—	—	—	—
Fiore Renato	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—
Fiorelli Giuseppe	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	1	—
Fragna Ino	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—
Fusco Enzo	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Gaeta Tommaso	—	—	—	—	4	4	—	4	—	—	—	—
Galante Pasquale	—	—	—	—	—	6	—	3	—	—	—	—
Galdieri Michele	—	—	—	—	3	4	—	3	—	1	1	—
Galdieri Rocco	—	6	—	17	6	8	—	6	—	2	11	4
Gargiulo Alfredo	—	3	—	—	4	4	—	4	2	—	3	—
Garofalo Giuseppe	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—
Gatti Emilio	—	3	—	—	3	—	—	3	—	—	—	—
Genoino Giulio	—	4	—	4	5	—	—	5	—	—	—	—
Giandomenico Vincenzo	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Gragnaniello Enzo	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—
Grieco Salvatore	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Improva Giovanni	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Izzolino Ugo	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Lombardo Nicolò	—	2	—	2	2	—	—	2	—	—	—	2
Lorenzi Giambattista	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Lupoli Lello	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Maddaloni, Duca di	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Mammarella Amedeo	—	—	—	—	—	4	—	3	—	—	—	—
Mangione Alfonso	—	5	—	—	6	4	—	6	—	—	—	—
Manlio Tito	3	3	3	—	3	4	3	3	—	—	—	—
Maringola Gino	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
E.A. Mario	6	6	6	5	6	8	6	6	—	4	8	3
Marotta Giuseppe	—	—	—	—	3	4	—	3	—	—	2	—
Masullo Fulvio	—	—	—	—	—	—	—	3	8	—	—	—
Mennella Federico	—	4	—	—	4	—	—	4	—	1	—	—
Mirabelli Ernesto	—	—	—	—	—	4	—	—	2	—	—	—

Autori	Numero dei testi											
	C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
Mollo Francesco Saverio	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Morbili Carlo	—	3	—	—	3	—	—	3	—	—	—	—
Mormile Carlo	—	3	—	3	3	—	—	3	—	—	—	—
Mormile Rocco	1	3	1	3	3	—	1	3	—	—	—	—
Morra Vincenzo	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Morvillo Vincenzo	—	4	—	—	4	5	—	4	2	—	—	—
Murolo Ernesto	11	6	11	8	6	8	11	6	—	2	8	3
Nicolardi Edoardo	4	6	4	7	6	8	4	6	—	2	8	3
Novi Giovanni	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Noviello Ida	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Oliva Francesco	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	2
Ottaviano Gennaro	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Ottavo Gennaro	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Pagano Nunziante	—	3	—	2	3	—	—	3	—	—	—	3
Pagliarulo Antonietta	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Palmieri Giacomo Antonio	—	3	—	5	3	—	—	3	—	—	—	—
Palomba Salvatore	—	—	—	—	—	4	—	—	6	9	6	—
Pantano Maria	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—	—
Panza Giovanni	—	3	2	—	4	4	2	4	2	1	—	—
Parisi Vittorio	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—
Parmiciano Giuseppe	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Parrilli Clemente	—	—	—	—	3	6	—	3	—	1	—	—
Perrucci Andrea	—	2	—	3	2	—	—	2	—	—	—	1
Petriccione Diego	—	5	6	5	5	4	6	5	—	—	3	—
Piccinni Domenico	—	3	—	—	3	—	—	3	—	—	—	4
Piccolo Tina	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Pignatelli Tommaso	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
Piscopo Aniello	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Pisani Raffaele	—	—	—	—	—	4	—	3	8	3	4	—
Ponsiglione Armando	—	—	—	—	—	5	—	3	—	—	—	—
Ponzillo Pasquale	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—
Postiglione Luca	—	6	6	5	6	4	6	6	—	1	4	—
Quattromani Gabriele	—	3	—	3	3	—	—	3	—	—	—	—
Ragione Raffaele	—	3	5	14	6	—	5	6	—	—	—	—
Ragosta Salvatore	—	4	—	—	4	4	—	4	—	—	—	—
Ricci Ugo	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—
Romano Mimi	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Rossetti Epifanio	—	3	—	—	3	4	—	3	—	—	—	—
Rossetti Gino	—	—	—	—	4	4	—	4	—	—	—	—
Rossi Domenico	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Ruiz Rosetta	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Ruocco Pasquale	—	4	2	—	6	10	2	6	2	3	2	—
Russo Ferdinando	13	6	15	27	11	10	17	11	—	3	10	9
Russo Vincenzo	1	—	2	—	—	—	2	—	—	—	3	—
Sacco Raffaele	1	3	1	1	4	—	1	4	—	—	—	1
Santagata Giuseppe	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Scalese Giuseppe	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Serrao Achille	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7
Sessa Mario	—	3	—	—	4	—	—	4	2	—	—	—
Sgruttendio Filippo	—	4	—	17	6	—	—	6	—	—	—	8
Siyès Mario	—	3	—	—	4	4	—	4	—	—	—	—
Somma Luciano	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Sovente Michele	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Spirito Giuseppe	—	—	—	—	3	4	—	3	—	—	—	—

Autori	Numero dei testi											
	C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
Stigliola Nicola	—	—	—	2	—	—	—	4	—	—	—	—
Tolino Salvatore	—	—	—	—	—	—	—	3	8	—	2	—
Trinchera Pietro	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Trusiano Arturo	—	3	—	—	3	—	—	3	—	—	—	—
Tullio Francesco Antonio	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Turco Peppino	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Valentini Enzo	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Valentino Giambattista	—	2	—	2	2	—	—	2	—	—	—	—
Varriale Salvatore	—	—	—	—	—	4	—	3	—	—	—	—
Velardiniello	—	2	—	5	2	—	—	2	—	—	—	2
Vento Pacifico	—	3	1	—	3	—	1	3	—	—	—	—
Vicidomini Matteo	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
Villani Antonio	—	3	—	—	3	—	—	3	—	—	—	—
Vittozzi Rino	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Viviani Raffaele	4	4	4	5	6	4	4	6	—	3	7	7
Zapparrata Bruno	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Zezza Michele	—	4	—	3	4	—	—	4	—	—	—	—
Zito Egidio	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—

Tab. 32

Chiaramente di tale tabella è possibile offrire solamente alcuni dei possibili spunti interpretativi, prestandosi questa a diverse e molteplici letture.

Un primo e importante rilievo pare sia ad esempio opportuno per U: in una notevole percentuale dei casi (62,3%), infatti, gli autori ivi proposti appaiono nel quadro generale monotestimoniati; non compaiono cioè né in altre raccolte precedenti – ma questo è comprensibile, considerando l’orizzonte contemporaneo della prima parte del volume – né in antologie successive. Chiaramente, il dato appare molto più significativo nel secondo caso, poiché testimonia di fatto il sostanziale fallimento del tentativo di annessione al canone di molti degli autori da essa “lanciati”.

Naturalmente, nel valutare la ricezione del *corpus* autoriale di U, bisogna tenere ben presenti tanto la struttura quanto la prospettiva ideologico-letteraria delle raccolte ad essa cronologicamente posteriori; ma stanti le singolarità di P<sup>1</sup> e SE, entrambe caratterizzate, come visto in precedenza, da una serratissima cernita autoriale,<sup>7</sup> la presenza di soli dieci poeti di U (pari al 16,4% dell’intera raccolta) in P<sup>2</sup>, che si manifesta invece generalmente piuttosto inclusiva, sembra un dato da tenere quantomeno in debita considerazione. Tanto più che dei dieci autori appena menzionati solamente quattro (appena il 6,5% del totale) appartengono alla sezione principale

<sup>7</sup> È tuttavia rilevabile che l’antologia di Serrao propone una lettura della tradizione dialettale napoletana orientata alla continuità storico-letteraria: sorvolando di fatto sulla generazione poetica antologizzata da Uliva e giungendo direttamente ai neodialettali, il giudizio di valore implicito pare, se non negativo, quantomeno poco appassionato.

di U, orientata alla valorizzazione della poesia ad essa contemporanea: Salvatore Tolino, Raffaele Pisani, Gennaro Esposito e lo stesso Salvatore Palomba.<sup>8</sup> E di questi solamente Esposito è proposta originale di Uliva: Tolino era già stato infatti antologizzato in DM<sup>3</sup>, Palomba e Pisani in SA.

Nell'ottica di una trasmissione *interantologica* degli autori, quindi, U andrà di fatto considerata un semplice strumento di mediazione, un tentativo non riuscito di inerbare il canone. Pur restando un documento valido in sincronia, infatti, esso non riesce ad indirizzare, se non in rarissimi casi, la ricezione e le letture successive.

Per i poeti più giovani della sua selezione, mai proposti precedentemente altrove, anche SA correva di fatto un rischio analogo. Ed in effetti, al vaglio dei dati, risultano del tutto assenti dalle successive antologie, compresa la più inclusiva di tutte DM<sup>3</sup>, sei degli autori del *Secolo d'oro* proposti da Sarno (pari al 10% del *corpus* della raccolta), ossia Michele Carbone, Anna Maria D'Amore, Renato Fiore, Giuseppe Fiorelli, Giuseppe Garofalo e Vittorio Parisi.

Ma se i poeti appena menzionati non ebbero fortuna nella trasmissione, restando dunque fermi sulla soglia del canone, altri autori antologizzati per la prima volta in SA hanno invece conosciuto una trafila più gratificante. Ben quindici di questi, infatti (25% del totale), sono attestati con variabile continuità nelle operazioni antologiche posteriori: in particolare, otto di loro (13,3%) sono presenti solamente in un'altra antologia, mentre sette (11,6%) compaiono in più di una raccolta.

In definitiva, dunque, dei ventuno autori proposti per la prima volta da SA, pari a poco più di un terzo del totale della raccolta, è la parte minore di questi a non aver conosciuto una continuità nella trasmissione antologica: solamente un autore su tre, infatti, non viene riproposto altrove. Gli altri due terzi, invece, sembrano riuscire ad accedere al canone, seppur con una variabile efficacia: per alcuni pare infatti instaurarsi saldamente una continuità, testimoniata dalla riproposizione in diverse raccolte e diversi momenti storici; è il caso di Raffaele Pisani, Alfredo De Lucia, Salvatore Palomba, Feliciano De Cenzo, Giuseppe Cicala, Giovanni Boccacciarri e Renato Benedetto. Gli altri autori, invece, godono di una sistematizzazione minore, secondaria, parzialmente indefinita: la singola riattestazione, infatti, che si verifica talvolta a distanza di pochi anni, talvolta di decenni, sembra spia di un interesse intermittente, scintillante, ma mai davvero acceso; si tratta di poeti per i quali è probabilmente necessario un riesame, e che sono ancora in attesa di un giudizio critico definitivo.

---

<sup>8</sup> Palomba, inoltre, non soltanto viene inserito in quanto poeta nell'antologia di Uliva, ma la cita anche in bibliografia in *Napoli. Parole e poesie*, cit., alimentando così la tesi di un rigetto, e non di una mancata conoscenza, della maggior parte degli autori proposti in U.

Sulla scorta di quanto sinora detto, un'operazione certamente utile è dunque quella della verifica complessiva della trasmissione *interantologica* degli autori. Attraverso la seguente tabella, organizzata secondo una cronologia progressiva, sarà quindi possibile visualizzare, seppur macroscopicamente, il grado di apertura di ciascuna antologia alla proposta di nuovi poeti. La prima riga indicherà il totale degli autori presenti nella raccolta indicata dalla colonna ( $A_T$ ); la seconda riga il numero di autori nuovi presenti in ciascuna antologia rispetto al complesso delle precedenti ( $A_N$ ); la terza riga il numero di *hapax legomena* di ogni raccolta, ovvero dei poeti proposti per la prima volta nell'antologia in questione e non riattestati (H); la quarta riga la percentuale che tali *hapax* ricoprono sul totale di autori nuovi proposti dalla raccolta in questione. Per quel che interessa le antologie con più edizioni, si considereranno *hapax* gli autori non presenti in altre raccolte. Se, ad esempio, un autore presente in  $C^1$  dovesse essere attestato solamente da  $C^2$  e  $C^3$ , esso verrà considerato *hapax* di  $C^1$ , ma non di  $C^2$  e  $C^3$ ; allo stesso modo, se un autore nuovo di  $C^2$  dovesse essere attestato solamente da  $C^3$ , esso verrà considerato *hapax* di  $C^2$  ma non di  $C^1$  e  $C^3$ . Nel caso di  $P^1$  e  $P^2$ , essendo questi prodotti tra loro differenti e non diverse edizioni di una medesima operazione, ci si comporterà come di fronte a due antologie distinte. Di seguito la tabella:<sup>9</sup>

Autori	$C^1$	DM <sup>1</sup>	$C^2$	M	DM <sup>2</sup>	SA	$C^3$	DM <sup>3</sup>	U	$P^1$	$P^2$	SE
$A_T$	27	62	40	51	74	60	41	101	61	29	33	29
$A_N$	27	44	3	12	11	21	1	15	39	2	1	5
H	5	6	2	10	—	6	1	10	38	—	1	?
% H	18,5	13,6	66,6	83,3	—	10	100	66,6	97,4	6,9	100	?

Tab. 33

Tali dati, oltre a fornire efficacia ad alcuni dei punti sinora toccati – l'atipicità di M, la diversa fortuna delle proposte di SA ed U, la costante documentazione autoriale delle raccolte di De Mura – permettono di riflettere su un nodo cruciale nel discorso sin qui affrontato: dei 181 autori totali trasmessi dalle antologie prese in considerazione, infatti, ben 78 restano confinati in una singola raccolta, non venendo accolti altrove e non guadagnando, di conseguenza, il canone. Si tratta del 43,1%, una percentuale considerevolmente alta e che indica la tendenza all'oblio per quasi un autore antologizzato su due.

Per restituire ora dei dati anagrafici a tali cifre, si elencano di seguito i nuovi autori

<sup>9</sup> I punti interrogativi posti alla terza e quarta riga di SE sono dovuti all'impossibilità di prevedere la futura fortuna antologica dei cinque nuovi autori da essa proposti.



presentati da ciascuna antologia, segnalando puntualmente il loro manifestarsi come *hapax*:

Antologie	Nuovi autori (riattestati)	Nuovi autori ( <i>hapax legomena</i> )
C <sup>1</sup>	Domenico Bolognese; Liberio Bovio; Roberto Bracco; Marchese di Caccavone; Giovanni Capurro; Raffaele Chiurazzi; Pasquale Cinquegrana; Enrico Cossovich; Marco D'Arienzo; Giambattista De Curtis; Salvatore Di Giacomo; Alfonso Fiordelisi; Tito Manlio; E.A. Mario; Rocco Mormile; Ernesto Murolo; Edoardo Nicolardi; Ferdinando Russo; Vincenzo Russo; Raffaele Sacco; Raffaele Viviani	Achille De Lauzières; Enzo Fusco; Duca di Maddaloni; Gennaro Ottaviano; Peppino Turco.
DM <sup>1</sup>	Antonino Alonge; Giambattista Basile; Nicola Capasso; Luigi Chiurazzi; Giulio Cesare Cortese; Aniello Costagliola; Tomaso De Filippis; Alfonso Maria De' Liguori; Ettore De Mura; Ferdinando Di Biondo; Francesco Fiore; Rocco Galdieri; Alfredo Gargiulo; Giulio Genoio; Nicolò Lombardo; Alfonso Mangione; Federico Mennella; Carlo Mormile; Vincenzo Morvillo; Nunziante Pagano; Giacomo Antonio Palmieri; Giovanni Panza;	Giovanni Aliperti; Giovanni Attanasio; Emilio Gatti; Carlo Morbilli; Arturo Trusiano; Antonio Villani.

Antologie	Nuovi autori (riattestati)	Nuovi autori ( <i>bapax legomena</i> )
	Andrea Perrucci; Diego Petriccione; Domenico Piccinni; Luca Postiglione; Gabriele Quattromani; Raffaele Ragione; Salvatore Ragosta; Epifanio Rossetti; Pasquale Ruocco; Mario Sessa; Filippo Sgruttendio; Mario Sieyès; Giambattista Valentino; Velardiniello; Pacifico Vento; Michele Zezza.	
C <sup>2</sup>	Eduardo De Filippo.	Emma Coppola di Canzano; Armando De Gregorio.
M	Francesco Oliva; Nicola Stigliola.	Domenico Basile; Pietro Antonio Caracciolo; Francesco Cerlone; Gabriele Fasano; Gennaro Antonio Federico; Giacomo Fenice; Giambattista Lorenzi; Aniello Piscopo; Pietro Trincherà; Francesco Antonio Tullio.
DM <sup>2</sup>	Federico Carducci; Maria Luisa D'Aquino; Giovanni De Caro; Nello De Lutio; Enzo D'Orsi; Tommaso Gaeta; Michele Galdieri; Giuseppe Marotta; Clemente Parrilli; Gino Rossetti; Giuseppe Spirito.	/
SA	Renato Benedetto; Giovanni Boccacciarì; Enzo Bonagura; Alberto Canna; Giuseppe Cicala; Feliciano De Cenzo; Vincenzo De Crescenzo;	Michele Carbone; Anna Maria D'Amore; Renato Fiore; Giuseppe Fiorelli; Giuseppe Garofalo; Vittorio Parisi;

Antologie	Nuovi autori (riattestati)	Nuovi autori ( <i>bapax legomena</i> )
	Alfredo De Lucia; Pasquale Galante; Amedeo Mammarella; Ernesto Mirabelli; Salvatore Palomba; Raffaele Pisani; Armando Ponsiglione; Salvatore Varriale.	
C <sup>3</sup>	/	Ugo Ricci.
DM <sup>3</sup>	Giuseppe Carullo; Salvatore Cerino; Raffaele D'Angelo; Fulvio Masullo; Salvatore Tolino.	Peppino De Filippo; Eduardo Fasano; Armando Ferraro; Giovanni Improva; Saverio Francesco Mollo; Pasquale Ponzillo; Domenico Romano; Domenico Rossi; Matteo Vicidomini; Egidio Zito.
U	Gennaro Esposito.	Alberto Arrichiello; Gennaro Autoriello; Bruno Basurto; Salvatore Calabrese; Renato Cammarota; Salvatore Cangiani; Giuseppe Cangiano; Nando Clemente; Giuseppe Croce; Antonio Del Deo; Guido De Martino; Ciro De Novellis; Raffaele De Novellis; Gennaro Di Roberto; Roberto Di Roberto; Giuseppe Esposito; Vincenzo Fasciglione; Ino Fragna; Vincenzo Giandomenico; Salvatore Grieco; Ugo Izzolino; Lello Lupoli; Gino Maringola; Vincenzo Morra; Giovanni Novi; Ida Noviello; Gennaro Ottavo;

Antologie	Nuovi autori (riattestati)	Nuovi autori ( <i>bapax legomena</i> )
		Antonietta Pagliarulo; Maria Pantano; Giuseppe Parmiciano; Tina Piccolo; Rosetta Ruiz; Giuseppe Santagata; Giuseppe Scalese; Luciano Somma; Enzo Valentini; Rino Vittozzi; Bruno Zapparrata.
P <sup>1</sup>	Enzo Gragnaniello; Pino Daniele.	/
P <sup>2</sup>	/	Nino D'Angelo.
SE	Mariano Bàino; Salvatore Di Natale; Tommaso Pignatelli; Achille Serrao; Michele Sovente.	?

Tab. 34

Un dato chiaramente fondamentale nella trasmissione antologica, facilmente rilevabile dalla lettura di queste tabelle, è quindi la continuità: in assenza di questa, l'accesso alla tradizione è difficilmente possibile. Da questo punto di vista, dunque, gli autori presenti in tutte le antologie costituiranno giocoforza il nucleo principale del canone. Ovviamente con la dovuta attenzione ai fattori cronologici e alle periodizzazioni proposte dalle varie raccolte: l'assenza di Cortese da tutte le antologie, ad esempio, non può essere interpretata come un giudizio di valore negativo sulla sua produzione, ma va letta semplicemente come il riflesso degli impianti storico-letterari sottesi alle varie operazioni; che Basile non compaia in antologie che dichiaratamente guardano all'Ottocento come all'origine della grande poesia dialettale napoletana, è cioè tutto fuorché sorprendente, e soprattutto non intacca la continuità della trasmissione dei suoi testi, presenti invece in tutte le raccolte che estendono il loro arco cronologico ai secoli precedenti. Così come d'altro tenore, ma per certi versi affine, si presenta il problema opposto: per i poeti più recenti è cioè impossibile rilevare una continuità così marcata; banalmente, ciò che è nuovo ha bisogno di tempo per stabilizzarsi. Tuttavia questo riflette un problema da sempre legato alla forma antologica: la storicizzazione letteraria del contemporaneo; e pertanto il giudizio (o la decisione di soprassedere) sul passato più prossimo non potrà che essere

demandato ai vari curatori, essendo la continuità un fattore in tale frangente non considerabile.

Per la particolare costituzione del campione di antologie preso in considerazione, nessun poeta sarà testimoniato plebiscitariamente: U, infatti, concentrandosi quasi esclusivamente sul contemporaneo, non ha interesse nel documentare la produzione di poeti ormai eccessivamente trapassati, né nell'impostare un discorso diacronico. Tuttavia, pur davanti all'impossibilità di documentare una presenza assoluta, i dati sinora esposti offrono comunque delle parzialità piuttosto rilevanti, sintetizzate dal prossimo schema.

Nella sistematizzazione dei dati ciascuna edizione di una medesima raccolta è stata considerata come un'antologia a sé: da un punto di vista computazionale, infatti, un autore attestato in un'edizione posteriore è concretamente documentato una volta in meno di un autore presente in quella precedente. Per ovviare al problema degli autori riproposti esclusivamente dalle varie edizioni di una singola antologia, si è scelto, inoltre, di evitare in questo frangente la riproposizione degli *hapax legomena* precedentemente illustrati, tautologicamente privi di continuità. Tra gli autori di seguito esposti, infine, non sono stati inseriti quelli pre-ottocenteschi, sul cui specifico canone ci si è già espressi in precedenza. Le colonne accanto al nome del poeta rappresentano il numero dei suoi componimenti totali trasmessi dalle raccolte ( $C_T$ ), quello dei suoi componimenti differenti da esse proposto ( $C_D$ ), e l'indice di comparsa media di ciascun componimento ( $I_{CM}$ ), calcolato con il rapporto  $C_T/C_D$ .<sup>10</sup> Più basso sarà il valore di  $I_{CM}$  rilevato, meno volte comparirà mediamente lo stesso testo, e dunque più alta sarà la diversificazione testuale della produzione del poeta offerta dalle varie antologie. Gli autori verranno ordinati, nelle rispettive sezioni, per numero decrescente di componimenti totali; a parità di questi per numero decrescente di componimenti differenti; ad ulteriore parità per ordine alfabetico. Di seguito la tabella:

---

<sup>10</sup> Per i criteri di classificazione delle due categorie, vd. §3.6. n. 1.

Presenze	Autori	C <sub>T</sub>	C <sub>D</sub>	I <sub>CM</sub>
11	Salvatore Di Giacomo	175	64	2,73
	Ferdinando Russo	135	64	2,11
	Ernesto Murolo	80	26	3,08
	Libero Bovio	71	30	2,37
	E.A. Mario	64	31	2,06
	Giovanni Capurro	62	28	2,21
	Edoardo Nicolardi	58	24	2,42
	Raffaele Viviani	54	25	2,16
10	Raffaele Chiurazzi	63	24	2,62
9	Roberto Bracco	46	14	3,28
	Luca Postiglione	44	17	2,59
	Pasquale Cinquegrana	38	15	2,53
	Pasquale Ruocco	37	22	1,69
	Ettore De Mura	29	14	2,07
8	Rocco Galdieri	60	42	1,43
	Diego Petriccione	39	16	2,44
	Marco D'Arienzo	27	5	5,4
	Giovanni Panza	22	12	1,83
	Raffaele Sacco	16	4	4
7	Marchese di Caccavone	45	13	3,46
	Eduardo De Filippo	26	13	2
	Tito Manlio	22	10	2,2
	Aniello Costagliola	18	4	4,5
	Rocco Mormile	15	5	3
	Alfonso Fiordelisi	14	6	4
6	Raffaele Ragione	39	24	1,62
	Alfredo Gargiulo	20	10	2
	Maria Luisa D'Aquino	17	9	1,89
	Giambattista De Curtis	14	5	2,8
5	Raffaele Pisani	22	21	1,05
	Antonino Alonge	19	11	1,73
	Vincenzo Morvillo	19	8	2,37
	Giovanni De Caro	13	8	1,62
	Michele Galdieri	12	7	1,71
	Pacifico Vento	11	4	2,75

Presenze	Autori	C <sub>T</sub>	C <sub>D</sub>	I <sub>CM</sub>
4	Salvatore Palomba	25	20	1,25
	Alfonso Mangione	21	9	2,33
	Giulio Genoio	18	8	2,25
	Salvatore Ragosta	16	4	4
	Francesco Fiore	16	4	4
	Mario Sieyès	15	8	1,87
	Michele Zezza	15	6	2,5
	Epifanio Rossetti	13	7	1,86
	Clemente Parrilli	13	7	1,86
	Tomaso De Filippis	13	6	2,16
	Federico Mennella	13	4	3,25
	Mario Sessa	13	4	3,25
	Giuseppe Marotta	12	7	1,71
	Gabriele Quattromani	12	6	2
	Luigi Chiurazzi	12	5	2,4
	Giuseppe Cicala	10	8	1,25
	Enzo D'Orsi	11	8	1,37
	Vincenzo Russo	8	4	2
	Domenico Bolognese	5	2	2,5
	Enrico Cossovich	5	2	2,5
3	Feliciano De Cenzo	15	14	1,07
	Alfredo De Lucia	15	14	1,07
	Giovanni Boccacciarì	14	13	1,08
	Gennaro Esposito	14	13	1,08
	Nello De Lutio	14	10	1,4
	Salvatore Tolino	13	11	1,18
	Gino Rossetti	12	8	1,5
	Tommaso Gaeta	12	5	2,4
	Giuseppe Spirito	10	6	1,66
	Renato Benedetto	9	8	1,12
	Federico Carducci	8	6	1,33
	Salvatore Cerino	7	5	1,4

Presenze	Autori	C <sub>T</sub>	C <sub>D</sub>	I <sub>CM</sub>
2	Fulvio Masullo	11	11	1
	Giuseppe Carullo	11	10	1,1
	Pasquale Galante	9	8	1,12
	Enzo Bonagura	8	8	1
	Armando Ponsiglione	8	8	1
	Amedeo Mammalella	7	7	1
	Salvatore Varriale	7	7	1
	Vincenzo De Crescenzo	7	6	1,17
	Alberto Canna	7	5	1,4
	Ernesto Mirabelli	6	6	1
	Raffaele D'Angelo	5	5	1
	Pino Daniele	3	2	1,5
	Enzo Gragnaniello	2	1	2

Tab. 35

Un primo dato che emerge alla lettura di tali dati è il progressivo calo, salvo rari casi, dell'indice di comparsa media di ciascun componimento per gli autori nel complesso più recenti. Ma si tratta di una circostanza tutto sommato comprensibile: l'assenza di una radicata storicizzazione, infatti, pare parallelamente permettere una diversificazione testuale più ampia e meno statica, più soggettiva e meno legata ad una tradizione ancora acerba. Sembra emblematico in tal senso il caso di Raffaele Pisani: presente in cinque distinte antologie (SA, DM<sup>3</sup>, U, P<sup>1</sup>, P<sup>2</sup>), il poeta è rappresentato in esse da ventidue componimenti dei quali solamente uno, *Figlio d' 'e vicule*, risulta ripetuto in due occasioni.

Inoltre, l'indice tende naturalmente a decrescere in proporzione diretta al numero di raccolte in cui è contenuto il relativo autore: più basso è infatti il suo numero di attestazioni, più alta sarà la probabilità che i testi scelti per mostrarne la produzione, a meno di una riconosciuta rappresentatività, non coincidano. Gli stessi curatori, d'altronde, tendono alla variazione per giustificare e sostanziare l'originalità del loro lavoro o della loro interpretazione. Una delle poche eccezioni in tal senso è il caso di Tommaso Gaeta, la cui produzione, pur venendo inclusa in tre antologie (DM<sup>2</sup>, SA, DM<sup>3</sup>) è documentata soltanto attraverso cinque testi, più volte ed in vari modi riproposti; *Ammore scurnuso*, *'A rosa* e *'O rusolio*, sono infatti presenti in ciascuna delle raccolte – circostanza decisiva alla crescita dell'indice –, le quali differiscono invece nel quarto componimento: *'A spesa grossa* (DM<sup>2</sup>, DM<sup>3</sup>) o *Piazza d' 'o Gesù* (SA).

Sul versante opposto, quello cioè dei poeti presenti in un numero cospicuo di antologie, l'indice cresce invece, in media, in maniera piuttosto sensibile, restituendo così efficacemente l'immagine di una canonizzazione che investe non soltanto gli



autori, progressivamente acquisiti quali gemme della tradizione dialettale napoletana, ma i componimenti stessi, dalla portata sempre più iconica. Soffermando l'indagine, a titolo esemplificativo, sugli autori attestati in undici antologie su dodici, è possibile infatti rilevare come per ciascuno di questi esistano dei testi nettamente più presenti, quasi irrinunciabili: per Di Giacomo si tratta di *Ammore abbasato*, *Marzo* e *'Na tavernella*, attestati rispettivamente otto, nove e dieci volte ciascuno; per Russo del primo sonetto di *'E scugnizze* (6) e di *'A Madonna d' 'e mandarine* (7); per Murolo di *Cuntrora* (6), *L'ardito* (6) e *Pusilleco addiruso* (6); per Bovio di *'O paese d' 'o sole* (6), *'Ncopp'a ll'onna* (5) e *Giulietta e Romeo* (5); per E.A. Mario di *Santa Lucia luntana* (6) e *Malincunia d' 'a città* (5); per Capurro di *Serenata* (6) e *Core 'e mammà* (6); per Nicolardi di *Voce 'e notte* (6) e *'O trammo 'e Puceriale* (5); per Viviani di *'E zingare* (7).

Le singole occorrenze testuali verranno date nella tabella in appendice.

Per quanto riguarda infine l'aspetto più strettamente legato alla costituzione del canone, è necessario che i dati sin qui esposti vengano interpretati con cautela. Se è infatti vero che gli autori che compaiono in tutte (o quasi) le antologie, soprattutto in quelle meno inclusive, svolgono un ruolo centrale nella letteratura dialettale napoletana, non sempre l'opposto è altrettanto immediato. Non sempre, cioè, gli autori meno attestati demeritano un posto nel Parnaso napoletano. È possibile infatti, e la circostanza è da tenere sempre in conto, che un antico poeta venga riscoperto all'improvviso, comparando inaspettatamente in un'antologia recente, o che di un autore particolarmente valido vengano colte immediatamente le doti, in raccolte a lui contemporanee, senza che la storicizzazione letteraria abbia il tempo di tesserne le lodi. I casi di U e SA, da questo punto di vista, testimoniano la labilità della fortuna letteraria, mostrando come la longevità poetica di un autore costituisca una scommessa sulla quale è davvero difficile fare previsioni. Ciò nonostante, però, Sarno riuscì per primo a segnalare Salvatore Palomba, Raffaele Pisani ed Alfredo De Lucia, tre dei poeti la cui descrizione del mondo (in) napoletano tutt'oggi manifesta spunti di autentica originalità. E, non a caso, tre dei poeti che guidano le rispettive "sezioni" di appartenenza: Pisani è l'autore più testimoniato tra quelli attestati in cinque antologie, Palomba lo è per quelli presenti in quattro, e De Lucia tra coloro presenti in tre.

Ne consegue, dunque, che è ovviamente necessario perseguire la qualità piuttosto che la quantità, ma che spesso, in strumenti di mediazione come le antologie, quest'ultima possa spesso fornire indicazioni determinanti sulla prima.

## 5. Proposte per una nuova antologia dialettale napoletana

### 5.1. Il prodotto cartaceo

Dall'analisi effettuata sul corpus di antologie di poesia dialettale napoletana precedentemente descritto (vd. capitolo IV, in particolare §§ 4.4.-4.6.) sono emerse dunque diverse criticità sostanziali, tanto dal punto di vista dell'impianto teorico, quanto da quello della realizzazione materiale delle varie antologie (o supposte tali).

Sotto il primo aspetto, cioè, si è evidenziata l'esistenza di una percezione diacronicamente frammentaria della letteratura dialettale napoletana. Non è affatto raro, sia chiaro, che prodotti di tipo antologico tendano a tagliare la storia letteraria in precisi attimi culturali e provino a restituirne uno spaccato sincronico: è, in fondo, la ragione sottesa a tutte le più grandi operazioni novecentesche di questo genere. Ben più raro, tuttavia, è che simili "tagli" restituiscano una frattura percepita all'interno di una continuità di tipo principalmente linguistico. Si fa riferimento, nello specifico, alla programmatica scelta di Consiglio di considerare poesia dialettale napoletana soltanto quella prodotta nella grande stagione ottocentesca (§ 4.4.1) – scelta che ha in qualche modo fatto scuola, se si dà rilievo alle osservazioni di Palomba (§ 4.4.7.) – riducendo invece il pregresso a manifestazione locale di istanze culturali di portata più estesa.

Sotto il secondo aspetto, invece, i macrotesti presi in considerazione hanno palesato all'unanimità o quasi le due medesime, fondamentali, carenze. La prima è l'assenza sistematica di un commento puntuale, o quantomeno di un soddisfacente apparato di note, ai passi proposti: strumenti che, appearing necessari in presenza di brani dialettali e quindi non immediatamente comprensibili alla maggioranza dei lettori, denunciano con la propria assenza la destinazione ristretta e locale delle operazioni che ne difettano; la seconda è invece l'esiguità dei profili autoriali, che, assimilati a repertori biografici, peccano nel rendere il lettore edotto circa lo *status quaestionis* critico (eccezion fatta da questo punto di vista per il lavoro di Malato del 1960, cfr. § 4.4.3., che ovviamente riferisce lo stato della questione a quell'altezza cronologica).

Nell'allestimento di una nuova antologia della letteratura dialettale napoletana, e in particolare in relazione alla realizzazione di un prodotto cartaceo pienamente fruibile da lettori attenti anche all'aspetto critico, sarà dunque opportuno muovere proprio dagli aspetti summenzionati.

Per quanto riguarda il primo punto, si dirà che la "periodizzazione ristretta" avanzata da Consiglio pare mostrare dei cedimenti teorici. Lo studioso, infatti, risintetizzando, considerava fondativa della vera poesia napoletana (e di proposito non usava

l'aggettivo *dialettale*) la ricezione partenopea della lezione delle scuole veriste francesi, che aveva permesso di restituire al meglio – ai poeti che ne colsero l'essenza – la natura di “vinti” dei cittadini napoletani. E, da questa prospettiva, riteneva l'eterogenea produzione precedente – in particolare quella secentesca – come corpo a questa estraneo: poco più che una manifestazione locale di un gusto barocco europeo. Ora, non entrando eccessivamente nel merito di un discorso che sembra, a mio avviso, piuttosto viziato dal tentativo di costruire un'antropologia culturale attraverso testi letterari (e d'altronde: perché il verismo napoletano non dovrebbe analogamente considerarsi una manifestazione locale del naturalismo europeo? E inoltre: cosa renderebbe tanto evidente che nel Seicento il vero «spirito» napoletano non si manifestasse pienamente in una letteratura verbosa, istrionica e polifonica come quella barocca?),<sup>1</sup> quel che pare fortemente dubbio nel porre questa motivazione a monte di una selezione antologica è l'aver reso dirimente una questione puramente letteraria per una produzione che si tiene insieme invece, per definizione, per un fattore squisitamente linguistico: quello di essere scritta in dialetto e in particolare in napoletano. Che poi, nel contesto di un discorso storico-critico, si intenda provare a fornire una periodizzazione è certamente lecito – anche se al procedimento della storia-antologia di Fortini (§ 3.8.1.) si predilige quello di Mengaldo, il quale, rinunciando all'«ordinata ricostruzione storica», preferiva «incrociare il campo con le luci di riflettori puntati in varie direzioni, e magari un po' a caso, nella fiducia che una serie di “tagli” settoriali *servisse* meglio a illuminare il gioco delle forze in presenza e le loro relazioni reciproche»<sup>2</sup> –, ma che la periodizzazione stessa, nelle sue parti, diventi motivo di negazione di una continuità linguistico-letteraria ampiamente documentata (pur, sì, nelle sue differenti manifestazioni), pare invece più discutibile.

Se è infatti necessario individuare un punto di avvio per un'antologia di letteratura (o anche solo di poesia) dialettale – nella fattispecie napoletana ma il discorso sembra estensibile a varietà differenti – il discrimine principale pare non possa che coincidere con il momento in cui il dialetto, parafrasando il titolo dell'antologia di Tesio e Chiesa (§ 3.8.2), da lingua della realtà diviene lingua della letteratura. Ossia, secondo quel che ha scritto Croce nel teorizzare la «letteratura dialettale riflessa»,<sup>3</sup> da quando l'uso letterario del dialetto è legato ad una consapevolezza di alterità linguistica rispetto alla produzione in lingua. Nel caso napoletano, quindi, malgrado le attestazioni di testi

---

<sup>1</sup> Senza contare che una supposta esclusività del genere trascura del tutto, ad esempio, il realismo di Carlo Porta, che, seppur ad altre latitudini, aveva scelto – e precedentemente – il dialetto per «aderire fino in fondo, senza riserve, al mondo degradato e avvilito delle vittime, degli esclusi dalla festa della vita» (*La poesia dialettale*, a cura di D. ASTENGO, cit., p. 9).

<sup>2</sup> *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, cit., p. XIII.

<sup>3</sup> B. CROCE, *La letteratura dialettale riflessa*, cit.

linguisticamente connotati in chiave municipale sin dai secoli precedenti – per esempio l’epistola boccacciana e gli gliommeri di Sannazaro, accomunati da motivi ludico-mimetici –,<sup>4</sup> punto di partenza ragionato appare la produzione musico-poetica di Velardiniello, autore che sembra fare da cerniera tra popolare e dialettale, e rispetto alla produzione del quale, per propria ammissione, si poneva d’altronde in una sorta di continuità manifesta la grande tradizione secentesca.

Per quanto riguarda invece il secondo punto toccato in apertura, l’assenza, ossia, di un supporto paratestuale adeguato, si è pensato di seguire parzialmente due diversi modelli: da un lato la già richiamata *Poesia dialettale napoletana* di Malato, da considerare esemplare per la proposta di cappelli autoriali che non si limitano ad insoddisfacenti repertori biografici, bensì offrono dei profili critici corredati da rinvii e aggiornamenti bibliografici puntuali e sufficienti a predisporre una valida comprensione dell’autore al quale introducono. Dall’altro la *Poesia italiana del Novecento* di Sanguineti (§ 3.9.1) e la *Poesia dialettale* di Astengo (§ 3.9.2.), rispettivamente per le note esegetiche puntuali e concretamente di sostegno al testo della prima e per gli illuminanti *accessus* ai passi della seconda.

---

<sup>4</sup> Sull’epistola si vedano F. NICOLINI, *La lettera di Giovanni Boccaccio a Franceschino di Bardi*, in «Archivio Storico Italiano», LXXXII 1924, pp. 5-102; F. SABATINI, *Lettera a Vincenzo Pernicone per il promesso articolo sull’«Epistola napoletana» del Boccaccio*, in «Studi di Filologia e Letteratura» [Università di Genova] II-III 1975, pp. 509-517; ID., *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975; ID., *Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell’Epistola napoletana del Boccaccio)*, in *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, a cura di F. ALBANO LEONI-D. GAMBARARA-F. LO PIPARO-R. SIMONE, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 167-201 (poi in F. SABATINI, *Italia linguistica delle Origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, a cura di V. COLETTI-R. COLUCCIA-P. D’ACHILLE-N. DE BLASI-L. PETRUCCI, Lecce, Argo, 1996, pp. 425-466); N. DE BLASI, *Riproposta del testo napoletano con commento*, in P. BIANCHI-N. DE BLASI-R. LIBRANDI, *Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli, Pironti, 1993, pp. 214-221; P. MANNI, *Riproposta del testo napoletano, con commento e considerazioni generali*, in EAD., *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. BRUNI, Bologna, Il Mulino, 2003; F. SABATINI, *L’Epistola napoletana. Esperimento di genere e di modalità narrative*, in *Boccaccio e Napoli: nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Atti del Convegno (Napoli-Salerno 23-25 ottobre 2013), a cura di G. ALFANO et al., pp. 13-21; ID., *Riproposta parziale del testo napoletano, con considerazioni d’insieme*, in «La crusca per voi», 47 2013, II, p.19. Sul genere gliommero (e nello specifico su quello di Sannazaro): M. BERSANI, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro aragonese di Napoli*, in «Studi e problemi di critica testuale» XXVI 1983, pp. 59-77; N. DE BLASI, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell’intrattenimento*, Atti del Convegno internazionale di Pienza (10-14 settembre 1991), Roma, Salerno editrice, 1993, pp. 129-159; ID., *A proposito degli gliommeri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in «Studi rinascimentali», 5 2007, pp. 57-76; ID., *Per il testo dello gliommero di Sannazaro*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», CXIII 1995, pp. 127-149. Il testo è edito in I. SANNAZARO, *Lo gliommero napoletano ‘Licinio se’l mio inzeño’*, edizione critica a cura di N. DE BLASI, Napoli, Libreria Dante&Descartes, 1999<sup>2</sup>.

Per questa ragione, in prospettiva di una nuova antologia della letteratura dialettale napoletana, della quale si fornirà oltre un primo campione dimostrativo e parziale, s'intende costruire ogni scheda autoriale come segue: un cappello introduttivo critico-biografico con un ricco apparato di note a piè di pagina (le quali da un lato entreranno in dialogo con i temi toccati a testo, e dall'altro si collegheranno alla bibliografia critica in maniera diretta, rinviando a contributi pertinenti all'argomento discusso o citando integralmente passi interessati); una nota editoriale relativa alla produzione dialettale dell'autore; uno o più *accessus* ai testi proposti (potenzialmente relativi a: caratteristiche dell'opera dalla quale si trae il passo antologizzato, o della raccolta poetica dalla quale si estraggono i componimenti proposti; approfondimenti su aspetti di metrica, stilistica o linguistica; contestualizzazione dei testi scelti; ulteriori rilievi vari ed eventuali); i passi selezionati; note di commento e/o linguistiche ai brani antologizzati (dal tono discorsivo e con rinvii a piè di pagina misurati e non troppo frequenti per preservare in primo luogo la lettura dei testi).

Per quanto riguarda la generale struttura, s'immagina di accogliere le osservazioni di Mengaldo nel rifiutare una partizione in sezioni, giacché innanzitutto «gli scopi di una cretomazia poetica non coincidono con quelli di una storia della poesia»<sup>5</sup> (e vale chiaramente anche per contesti extra-poetici), ed in seconda battuta perché «l'accettazione di categorie fondamentalmente manualistiche», che non rispondono, ovvero, a un'oggettività imparziale come è invece quella storica, condurrà a partizioni «in cui si troveranno forzosamente a coabitare poeti *toto coelo* diversi»,<sup>6</sup> mentre più appropriato appare celebrarne le singole specificità, lasciando eventuali accostamenti o confronti allo spazio dei cappelli introduttivi.

Nella selezione dei testi, in accordo alle caratteristiche insitamente e storicamente connaturate alla forma antologica (vd. capitolo III), da un lato si tenterà di privilegiare la tradizione, proponendo cioè quei componimenti, per così dire, tramandati di volta in volta dalle varie antologie e ormai entrati a far parte di un sedimentato patrimonio testuale della letteratura dialettale napoletana; e dall'altro si cercherà, invece, di aprire la strada a nuove acquisizioni, riportando alla luce – quasi archeologicamente – passi sinora poco considerati, che si ritengano funzionali ad esemplificare un determinato aspetto della poetica dell'autore (o, semplicemente, compiute realizzazioni estetiche). Particolarmente considerati, inoltre, saranno i brani caratterizzati da riflessioni meta-linguistiche sull'uso del dialetto.

Per quanto riguarda l'ordinamento dei componimenti all'interno delle specifiche sezioni autoriali, si preferirà disporre questi principalmente seguendone la cronologia

---

<sup>5</sup> *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, cit., p. XIV.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. XLI-XLII.

compositiva, nella convinzione che questa rappresenti spesso, anche se non sempre, l'ineludibile punto di partenza per individuare i momenti più cruciali di progressione o svolta artistica di un autore, dei quali pare essenziale dar di conto. Nondimeno, però, in alcuni casi potranno essere privilegiati accostamenti più strettamente tematici, anche con movimenti cronologici oscillatori, al fine di focalizzare nuclei ritenuti decisivi nel novero della produzione autoriale; in nota si riporteranno eventuali precisazioni.

Per quanto invece interessa la lezione dei testi proposti, ci si atterrà nell'ordine: a quella accolta dalle edizioni critiche di riferimento – non poche, grazie alla collana di *Testi dialettali napoletani* di fine Novecento (§ 4.2.3.) e a un interesse rinvigoritosi nel primo ventennio degli anni Zero –; a quella presente in pubblicazioni supervisionate, più o meno direttamente, dall'autore stesso; a quella proposta dalle edizioni ritenute attualmente più affidabili, pur se prive di una documentata nota al testo; e, infine, a trascrizioni proprie. Molti sono infatti gli autori caratterizzati da una situazione editoriale precaria, e si auspicano ancora lavori che restituiscano dignità filologica a opere oramai invece pacificamente acquisite nel loro valore estetico (esemplare in tal senso il caso di Ferdinando Russo). Ma in ogni caso non si interverrà ulteriormente sui testi, ammodernandone l'ortografia, per due ragioni, *illo tempore* esposte rispettivamente da Pasolini e Brevini: innanzitutto perché in assenza di un supplemento di indagini non è immediatamente percettibile se alcune scelte siano da ricondurre agli autori o ai loro editori (e se, nel secondo caso, potrebbe apparire lecito intervenire, nel primo si tradirebbero invece scelte autoriali, oggi probabilmente non più immediatamente comprensibili nelle loro ragioni); e successivamente anche perché, banalmente, non appare questo il compito dell'antologia, la quale deve lavorare sul rapporto tra i testi, e su quello di questi con gli autori, ma certamente non fondare un testo di riferimento – compito che spetta alle edizioni.

Nelle pagine che seguiranno, pertanto, si proporrà un primo campione di quanto si è sinora descritto. Come si è già detto, pur cursoriamente, si tratta di una selezione programmaticamente parziale e senza pretese di esaustività, volta prevalentemente a illustrare la struttura di un lavoro progettato in seguito a ricerche lunghe e trasversali. E tuttavia, attraverso gli autori scelti per questa dimostrazione, si è cercato di mappare le tendenze e gli itinerari più significativi della letteratura dialettale in questione, provando a restituirne i momenti più rilevanti attraverso parole e pagine dei protagonisti. Dell'effettiva efficacia delle loro voci, la responsabilità è solo mia.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Nel corso dell'antologia, specie nelle note di commento, si farà riferimento con frequenza a degli strumenti, principalmente repertori e lavori lessicografici, dei quali si forniscono qui preliminarmente le specifiche bibliografiche al fine di una migliore fruizione del tutto.

\*

### ALTAMURA

A. ALTAMURA, *Dizionario dialettale napoletano*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1968<sup>2</sup>.

### ANDREOLI

R. ANDREOLI, *Vocabolario napoletano-italiano*, Torino, Paravia, 1887.

### BATTAGLIA

*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. BATTAGLIA-G. BÀRBERI SQUAROTTI, 21 voll. e 2 vol. di suppl. (a cura di E. SANGUINETI), Torino, UTET, 1961-2008.

### COPPOLA

M. COPPOLA, *Grande dizionario della lingua napoletana*, 2 voll., prefazione di N. DE BLASI, Vico Equense, Associazione culturale Don Matteo Coppola, 2019.

### D'AMBRA

R. D'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, Chiurazzi, 1873.

### D'ASCOLI

F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina, 1993.

### DBI

*Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-

### DE RITIS

V. DE RITIS, *Vocabolario napoletano lessigrafico e storico*, 2 voll., Napoli, Stamperia Reale, 1845-1851.

### GALIANI, *Vocabolario*

F. GALIANI, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si discostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime degli Accademici Filopatri di. Opera postuma supplita, ed accresciuta notabilmente*, 2 voll., Napoli, Porcelli, 1789.

### GRECO

D.R. GRECO, *Nuovo Vocabolario domestico-italiano, mnemosino o rimemorativo*, Napoli, Gabriele Rondinella, 1856.

### LEDGEWAY

A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Niemeyer, 2009.

MALATO, *Glossario*

E. MALATO, *Glossario*, in G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, 2 voll., a cura di E. MALATO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, II pp. 119-310

PUOTI

B. PUOTI, *Vocabolario domestico napoletano e toscano compilato nello studio di Basilio Puoti*, Napoli, Libreria e Tipografia Simoniana, 1841 (ivi, Stamperia del vaglio, 1850<sup>2</sup>).

ROCCO

E. ROCCO, *Vocabolario del dialetto napoletano*, Napoli, Ciaio, 1882.

ROCCO-VINCIGUERRA

E. ROCCO, *Vocabolario del dialetto napoletano*, 4 voll., edizione critica della parte inedita a cura di A. VINCIGUERRA, Firenze, Accademia della Crusca, 2019, in partic. voll. III-IV.

VOLPE

P. P. VOLPE, *Vocabolario napoletano-italiano tascabile compilato sui dizionarii antichi e moderni e preceduto da brevi osservazioni grammaticali appartenenti allo stesso dialetto per Pietro Paolo Volpe*, Napoli, Gabriele Sarracino, 1869.



### 5.1.1. Velardiniello (XVI-XVII secolo)

Prima che la letteratura dialettale napoletana conoscesse, nel Seicento, la propria età dell'oro – grazie al decisivo apporto di Cortese, Basile, Sgruttendio – buona parte della produzione locale, come rilevato da Elena Barassi, era «impernata intorno alla collaborazione fra musica e poesia».<sup>1</sup> Le strade di Napoli, infatti, così come le piazze, i trivii, le sagre o le feste, accoglievano alcuni «cantori e rapsodi», che ivi «poetavano, componevano, improvvisavano e distribuivano» le loro canzoni.<sup>2</sup>

Per la maggior parte di questi musico-poeti, che Enrico Malato ha definito «popolari» e che Franco Brevini ha considerato «estranei alla cultura egemone»,<sup>3</sup> manca una documentazione biografica e testuale adeguata: l'identità di alcuni di essi è infatti ancora ignota, celata da soprannomi sui quali la bibliografia scientifica si è arenata,<sup>4</sup> e la loro eterogenea produzione è sopravvissuta in maniera pressoché esclusiva grazie ad alcuni frammenti citati dai poeti dialettali del secolo successivo.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista italiana di musicologia», 2/1 1967, pp. 74-110, a p. 85. Si tratta, cioè, del contesto socio-culturale entro il quale nacquero le *villanelle napoletane*, veri e propri «canti del popolo» (B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, p. 26). Sul tema delle villanelle e più in generale su quello della canzone napoletana delle origini cfr. G.M. MONTI, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il solco 1925; B.M. GALANTI, *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1954; S. DI MASSA, *La canzone napoletana e i suoi rapporti col canto popolare*, Napoli, Rispoli anonima, 1939; ID., *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1982.

<sup>2</sup> F. RUSSO, *Il poeta napoletano Velardiniello e la festa di S. Giovanni a Mare*, Roma, Modernità, 1913, p. 10. Tali canzoni, come proseguiva immediatamente lo studioso, «erano storie di cose già sapute o giunte per antiche tradizioni, da altri paesi, e rifatte e ripresentate in nuova forma; eran cantilene politiche o amoroze, contrasti, leggende, strambotti, villanelle, stornelli, racconti di gesta di banditi di paladini o di condottieri; esposizioni di miracoli di Santi e di beati» (pp. 10-11).

<sup>3</sup> *Poesia dialettale napoletana*, 2 voll., a cura di E. MALATO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960, I p. 97; *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 voll., a cura di F. BREVINI, Milano, Mondadori, 1999, I p. 489. Sul tema: B. CAPASSO, *Sulla poesia popolare in Napoli*, in «Archivio storico per le Province Napoletane», VIII/2 1883, pp. 316-31.

<sup>4</sup> Se dietro Gialleonardo Dell'Arpa è stato infatti identificato Giovanni Leonardo Mollica (sul quale: C. CORSI, s.v. *Mollica, Giovanni Leonardo*, in DBI, 75 2011), ancora oscure restano le identità di «Junno cecato», Jacoviello, Cola, Giovanni della Carriola (vd. G. GANGEMI, s.v. *Cariola, Giovanni della*, in DBI, 20 1977), Sbruffapappa o Pezzillo, tutti cantori dei quali non resta che il soprannome. Cfr. da ultimo, sulla questione, il contributo di A. CALOGIURI, *Per una rassegna critica dei poeti popolari napoletani dal XVI al XVII secolo*, in «Critica letteraria», 3 2012, pp. 549-562.

<sup>5</sup> Soprattutto nella *Tiorba a taccone* di Felippo Sgruttendio de Scafato (v. *infra*): «*Quanto abbottai de guallara e scartiello / dica Giovanne de la Carriola, / e lo poeta Cola, / Inno cecato, Nardo e Iacoviello, / perzì Bennardiniello, / e sopra tutte chella gran cocozza, / Ciardullo, dico, lo poeta Vozza*» (VII, 64-70).

Velardiniello, però, considerato dagli studiosi il «*pater familias*» di tale cerchia oltre che la «prima figura rilevata del Parnaso napoletano»,<sup>6</sup> costituisce in tal senso una parziale eccezione; è certamente vero, infatti, come è stato scritto da Croce, che del profilo dell'autore – come per gli altri cantori – non rimane che il «ricordo del solo nome»:<sup>7</sup> ne fa infatti menzione Sgruttendio, che lo definisce «*musico nfra li buone e nfra li maste*», e lo ricorda più distesamente Cortese, descrivendolo come poeta che «*facea ire a llava li vierze*».<sup>8</sup> Ma è altrettanto vero che la quantità di componimenti superstiti di Velardiniello è rispetto ai suoi omologhi molto più rilevante, il che costituisce un elemento sostanziale ai fini di un più accurato affondo sui temi d'interesse del poeta.

Con il suo nome sono note la *Storia de cient'anne arreto*, che consiste nel rimpianto di una ormai trascorsa età dell'oro e che dovette avere un'ampia circolazione già nel tardo Cinquecento se Cortese poté definirla «*tanto laudata e tanto brava*»;<sup>9</sup> la *Farza de li massare*, uno spaccato a tre voci di vita contadina inaridita dalla carestia; una serie di ottave misogine, appartenenti presumibilmente a un più ampio lavoro di cui si sono smarrite le tracce; la villanella *Voccuccia de nu pierzeo apreturo* (seppure sussistano nel merito dubbi attributivi); e infine una sonettessa indirizzata a *Simon Puorco*.<sup>10</sup>

Dalla lettura di queste opere e dai temi in esse proposti emerge con chiarezza la cifra della poesia velardinielliana, che concordemente a quanto asserito da Brevini si mostra fortemente immersa nella «realità popolare» e vicina alla «materia di piazza»,<sup>11</sup> anticipando per certi versi lo sguardo dal basso che sarà poi costitutivo dell'opera di Cortese. La storia redazionale della *Storie de cient'anne arreto*, inoltre, per la quale Fer-

---

<sup>6</sup> Le due citazioni sono rispettivamente in: A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, Napoli, Giannini, 1918, p. 273; *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 489.

<sup>7</sup> B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., p. 26. Il nome “ricordato”, inoltre, non appare nemmeno del tutto codificato: al poeta si fa infatti riferimento anche come Berardiniello, Bennardiniello o Belardinello. Del tutto ingiustificata è invece l'attribuzione del cognome Passaro proposta da Pietro Martorana (P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874, p. 322), dovuta alla misinterpretazione di un passo del *Micco Passaro 'nnammorato* di Cortese nel quale il protagonista – di cognome Passaro appunto – cita Velardiniello durante l'*excursus* della propria genealogia (G.C. CORTESE, *Micco Passaro 'nnammorato*, II XIII 2-3).

<sup>8</sup> SGRUTTENDIO, *La Tiorba a taccone*, I IX 10; G.C. CORTESE, *Micco Passaro 'nnammorato*, II XIII 2-3.

<sup>9</sup> G.C. CORTESE, *Micco Passaro 'nnammorato*, II XIII 4-6.

<sup>10</sup> Per quanto riguarda le edizioni di tali testi, cfr. *infra* la nota editoriale.

<sup>11</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, I p. 489. È dunque ravvisabile la medesima «scelta e impostazione di argomenti che rinviano ad un punto di vista popolare» che Francesco Bruni aveva individuato nei *Ricordi* di Loise de Rosa e nella *Cronaca di Ferraiolo* (F. BRUNI, *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992, p. 643).

dinando Russo ha dimostrato l'esistenza di interpolazioni e rimaneggiamenti seicenteschi,<sup>12</sup> testimonia sia il basso gradiente d'autorialità di cui disponevano i cosiddetti musico-poeti, sia la loro capacità – e nella fattispecie quella di Velardiniello – di aderire a temi particolarmente sentiti, la cui ciclica attualità nello spazio letterario napoletano viene certificata dalle anonime riprese successive.<sup>13</sup>



La produzione letteraria di Velardiniello è tradita tanto da manoscritti quanto da stampe.

La villanella *Voccuccia de nu pierzeco apreturo*, attribuita al poeta data la compresenza con la *Storia de cient'anne arreto* in un antico manoscritto oggi ignoto (*Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, 28 voll., a cura di G.M. PORCELLI, Napoli, Porcelli, 1789, XXIV p. 9), ha la sua prima attestazione documentata in una stampa del 1537: *Canzone villanesche alla napolitana novamente stampate. Libro primo*, Napoli, Giovanni da Colonia, 1537.

Della *Storia de cient'anne arreto* esistono differenti redazioni: un primo codice, dal quale è tratta la lezione attestata nel volume XXIV della *Collezione Porcelli*, è ignoto. Un secondo testimone, ms. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, XXXI A 9, è menzionato da Ferdinando Galiani nel suo trattato *Del dialetto napoletano* (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di F. NICOLINI, Napoli, Ricciardi, 1923, pp. 296-97), e contiene una versione della *Storia* monca delle ottave XI e XVII-XXIII del testo Porcelli (A. ALTAMURA, *Sul testo della Storia di Velardiniello*, in ID., *Curiosità letterarie napoletane*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1970, p. 21). Una terza redazione, rinvenuta da Ulisse Prota-Giurleo (U. PROTA-GIURLEO, *Vecchie polemiche e nuovi documenti sul poeta dialettale Giulio Cesare Cortese*, in «Nostro tempo», VI 1957, pp. 15-21, n. 29), è recata da un opuscolo conservato nella Biblioteca Alessandrina di Roma, misc. Cerroti, XIII A 58/5, datato alla seconda metà del Cinquecento sulla base dei caratteri tipografici utilizzati: il testo è stato reso noto in A. ALTAMURA, *Sul testo della Storia di Velardiniello*, cit., pp. 23-32. L'opuscolo in questione reca inoltre sulla carta di guardia la scritta «Belardinello musico. Opera nella

---

<sup>12</sup> Tra le prove di un'interpolazione posteriore, oltre alla veste metrico-sintattica «incontestabilmente tutta saturata della influenza del poeta seicentesco Giulio Cesare Cortese», che comportava degli endecasillabi estremamente lavorati se confrontati con prodotti coevi (F. RUSSO, *Il poeta napoletano Velardiniello e la festa di S. Giovanni a Mare*, cit., p. 62), Russo aveva individuato due elementi interni di sicura incompatibilità cronologica con la collocazione cinquecentesca: la celebrazione nostalgica della festa di San Giovanni a Mare, riproposta ancora invece fino al XVII secolo inoltrato, e il rinvio a Francesco Maresca, capitano della Ottina dei Giubbonari almeno dal 1626. La proposta dello studioso venne in un primo momento rigettata da Croce (B. CROCE, *Una sconosciuta versione della «Storia de cient'anne arreto»*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXIX 1914, pp. 81-94), il quale accettò però l'ipotesi di Russo al rinvenimento di una redazione più antica e priva proprio delle ottave problematiche dal punto di vista dell'incompatibilità storica (B. CROCE, rec. a F. RUSSO, *Il poeta napoletano Velardiniello e la festa di S. Giovanni a Mare*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXII 1913, pp. 416-20).

<sup>13</sup> Il tòpos della nostalgia per un'età dell'oro trascorsa segnerà lungamente l'intera produzione locale: dallo glommero di Jacopo Sannazaro *Licinio, se 'l mio inzegno fusse ancora* e dai *Ricordi* di Loise de Rosa, attraverso la *Storia* di Velardiniello e le rivisitazioni tassiane di Francesco Oliva, fino al lamento dello stesso Ferdinando Russo nel suo poema *'O Luciano d' 'o rre* e alle recenti poesie di Tommaso Pignatelli.

quale si ragiona delle cose di Napoli», ovvero una didascalia identica a quella di una stampa datata 1590 e resa nota in K. CHRIST, *Ältere Drucke volkstümlicher italienischer Dichtung in der Preussischen Staatsbibliothek*, Berlin, 1921, p. 26 n. 25, il cui testo è restituito, con lievi varianti, in B. CROCE, *Una sconosciuta versione della «Storia de cient'anne arreto»*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXIX 1914, pp. 81-94 (il testo proposto da Croce è in realtà quello di una ristampa del 1614 – *Opera di Belardinello Musico, nella quale si ragiona delle cose di Napoli, dal tempo del Ré Marocco insino al dì d'hoggi. Novamente ristampata, et corretta*, Venezia, Bonfadino, 1614 – ma le differenze con l'ipotesto sono definite dallo studioso lievi e non significative: B. CROCE, *Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, 1922, p. 93 n. 1). Nel 1913, poi, Ferdinando Russo ha proposto la *Storia* in una nuova edizione, correggendone alcune lezioni dubbie e integrando il testo Porcelli di un'ottava inedita rinvenuta nel commento alla *Vaiasseide* di Bartolomeo Zito (F. RUSSO, *Il poeta napoletano Velardiniello e la festa di S. Giovanni a mare*, Modernità, Roma 1913, pp. 123-38). La redazione più antica, quindi, pur mancando una datazione precisa, appare quella rinvenuta da Prota-Giurleo.

Il testo della *Farza de li massare* è tramandato dal ms. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, XXVIII D 15, una miscellanea di versi napoletani appartenuta a Francesco Orlando, il quale nel 1805 ne integrò alcune pagine lasciate bianche proprio con la *Farsa* velardinielliana e le sue *Ottave* misogine. Il nucleo primitivo di questa parrebbe conservarsi, già ristampato, in una stampa tardocinquecentesca rinvenuta da Luigi Emery, ovvero *Il lamento di Ianni, Antuoni, & Parmieri delle lor disgratie, & delle loro moglieri. Nuovamente ristampato*, Venezia, Frezzaria, 1590. Ad ogni modo, testo e notizia della *Farza* sono in B. CROCE, *Velardiniello e la sua inedita farsa napoletana: memoria letta all'Accademia Pontaniana*, Napoli, Giannini, 1910; L. EMERY, *Il Lamento e La farza de li massari di Velardiniello*, in «Archivio storico per le province napoletane», LXI 1936, pp. 324-40. Le *Ottave* summenzionate, invece, furono pubblicate per la prima volta da Bartolomeo Capasso sul «Giambattista Basile»: B. CAPASSO, *Le ottave di Velardiniello*, in «Giambattista Basile», III/1 1885, pp. 2-3.

La sonettessa *Berardiniell'a Simo(n) Puorco*, infine, è contenuta nel ms. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10286; il testo è stato pubblicato in P. SABBATINO, *Lingua letteraria e idioma napoletano nel Cinquecento (con un inedito di Velardiniello)*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. Atti del Convegno di Salerno (5-6 novembre 1993), Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 473-524, a p. 521.

Della *Storia* si propone il testo rinvenuto da Prota-Giurleo, degli altri brani la loro unica lezione.



da la *Storia de cient'anne arreto*

Certamente il testo più noto tra quelli attribuiti a Velardiniello, la *Storia de cient'anne arreto* – titolo con il quale esso è principalmente conosciuto dalla *vulgata* in virtù del suo *incipit* – ha come nucleo tematico il rimpianto di una cronologicamente non ben precisata età dell'oro. In un reiterato e ciclico lamento, il testo confronta puntualmente in diacronia aspetti centrali nella vita popolare e nella cultura materiale – il cibo, le feste, i giochi – dipingendo l'immagine di una caduta verticale della società e dei suoi abitanti. Nella redazione più nota, pubblicata nella collezione Porcelli, la *Storia* termina con un distico particolarmente suggestivo: «Saje quanno fuste, Napole, corona? / Quanno regnava Casa d'Aragona». Le stampe tardocinquecentesche non accennano però a tale dimensione storico-politica, convergendo invece nel finale sulle caratteristiche materiali del supporto di scrittura: «N'otra cosa pe scompì lo fuoglio: / cinco tornise lo quarto de l'uoglio!». È probabile, dunque, che l'esplicito riferimento all'età aragonese vada considerato frutto di una rivisitazione *a posteriori* del testo originale volta a conferire maggiore memorabilità alla chiusura.

1. Cient'anne arreto che era viva vava,  
nanti che fosse Bartomeo Coglione,<sup>1</sup>  
stato m'è ditto che l'auciello arava  
e se sguazzava a lo Chiatamone.  
Erance re Marocco che s'armava  
de panzera, de lanza e toracone:  
e po' ieva a affrontar li Mammalucche  
co balestre, libarde e co trabucche.<sup>2</sup>
2. Questo fu in tempo che Berta filava,  
con quello dolce vivere alla antica.<sup>3</sup>  
Brache portava e nullo delleggiava;  
«Quattr'ova a Cola!» diceva la pica.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> 'Cento anni prima che fosse viva nonna, prima dell'esistenza di Bartolomeo Colleoni?'. Quest'ultimo fu un capitano di ventura italiano vissuto tra il 1395 e il 1475, ma come spiegato da Ferdinando Russo l'apertura della *Storia* va intesa esclusivamente come rinvio a un passato remoto e non come un riferimento cronologico preciso (F. RUSSO, *Il poeta napoletano Velardiniello e la festa di S. Giovanni a Mare*, cit., p. 40: «l'espressione "Cient'anne arreto ch'era viva vava" si usa fra noi anche ora, non già per dinotare alcun che di preciso, ma per accennare fantasiosamente ad un lontano tempo che fu»).

<sup>2</sup> Il riferimento al re Marocco e alla sua battaglia contro i Mamelucchi, guardie personali dei sultani d'Egitto, allude alle antiche leggende popolari di mori e saraceni. L'intento finzionale è lo stesso dei versi precedenti (*toracone*, 'corazza': cfr. D'ASCOLI, s.v.).

<sup>3</sup> Anche il richiamo al tempo mitico in cui «Berta filava» e «l'auciello arava» (I, 3) è di tipo proverbiale e rinvia alla *dolce* dimensione del «vivere all'antica» (*La poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I p. 524).

<sup>4</sup> Il verso richiama esplicitamente la villanella *O Dio che fossi ciaola*, attribuita al cosiddetto Sbruffapappa e notissima all'epoca (il testo è stato soggetto a riscritture popolari per più di tre secoli; alcune redazioni si leggono in L. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei*

L'ommo che per caso llà passava,  
sempe dicea: «Dio te benedical».  
Mo, comme parla, e quella se coruccia.  
Che pensate che sia? Donna Maruccia.

3. O bell'ausanza, comme s'ì squagliata?  
Comme non torni, dolce tempo antico?<sup>5</sup>  
Pigliave co lo visco, a na chiammata,  
ducento aucielle a no turzo de fico.  
Le femmene, addorose de colata,  
insieme se affrontavano a no vico,  
danzanno tutte insieme a bona fede  
la chiaranzana con la spontapede.

4. Di' ca la trovi mo quella lianza!  
Lo marito s'ì caro a la moglie,  
che tutt'insieme 'ntravano a la danza  
co chelle ciaramelle tanto autere!  
Vedive a chioppa a chioppa na paranza  
de quelle vecchie semplice e leggiere.  
Lo vecchio a chillo tempo pareva citiello,  
co le brache strengate a lo 'npariello.<sup>6</sup>

[...]

22. La pizza che pareva rota de carro,  
quanto no picoro era lo capone!  
Avivi quanto volivi senza caparro:  
va' piglia mo in credenza no pormone!  
A mala pena puo' accattare farro,  
che non t'assocci indosso lo ieppone.<sup>7</sup>

---

*varii dialetti*, Napoli, Lubrano, 1916<sup>2</sup>, p. 348; *La poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I p. 107).

<sup>5</sup> I due interrogativi in apertura della terza ottava hanno funzione cataforica: anticipando al lettore il tòpos nostalgico, infatti, essi fungono da apripista alla lunga digressione successiva che oppone ai fasti del passato le contemporanee difficoltà economiche e il declino dei costumi.

<sup>6</sup> Nella terza e nella quarta ottava vengono difatti celebrati, come simboli di un tempo prospero, il tema dell'abbondanza (i duecento uccelli richiamabili da un unico ramoscello di vischio), quello della fedeltà (la *lianza* tra marito e moglie, che iniziavano a ballare insieme al suono severo delle ciaramelle: cfr. D'ASCOLI, s.v.), e quello della leggerezza (il vecchio che appare *citiello*, legato per i calzoni durante la danza, e le donne che ballano «a bona fede», ovvero 'con sincerità, con schiettezza d'animo': ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv. *strenga*, *zitiello*; PUOTI, s.v. *di bona fede*).

<sup>7</sup> Puoi a mala pena comprare il farro, senza venire bastonato'. Il significato di 'percuotere, bastonare, e per estensione punire' per *pegliare la misura de lo jeppone; acconciare, agghiostare e simili lo jeppone* è in

Li cofani de dattole arbanise  
come a nocelle de li calavrise.<sup>8</sup>

23. Non c'è speranza de vederlo chiùne,  
lo tiempo buono nc'è asciuto de mano.  
Quilli pastieri con tanti fiaduni  
a quella festa de San Giuliano;  
li spiti di galline e di picciune,  
mangiar per quillo prato e quillo grano,  
co tanti canti e suoni a ogni taverna:  
parea che intrasse nella vita eterna.<sup>9</sup>

[...]

26. Di' che se fanno mo ste cose magne,  
tanto bello piacere e tante feste!  
De carne, maccarune e de lasagne  
vedive ciento sporte e ciento ceste.  
E mo si accatte no poco de carne  
te nce contano le setole e le creste;  
e tando tu l'avive senza scrupolo  
e stàvate cinco tornise lo ruotolo!
27. Mo nc'è venuta la famma e l'allanca,  
e ricco è chi se satura de pane!  
Vide la gente accidere a la chianca,  
la carne gialla comme zaffarana;  
sopra lo vitto ogni cosa era franca,  
non c'erano gabelle né doana.  
E nc'è n'autra cosa mo de chiùne:  
sti maleditti inciense e sti pisune!<sup>10</sup>

---

ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *jeppone* (letteralmente 'giubbone'). In questo caso le percosse sono metaforiche, e fanno riferimento al costo altissimo della vita evidenziato dai due versi precedenti.

<sup>8</sup> I due versi che chiudono l'ottava, invece, portano alla luce la mancanza di discrezione tra i prodotti acquistabili, che indipendentemente dalla loro qualità sono accomunati da un altissimo costo (i datteri albanesi costano quanto le nocciole calabresi).

<sup>9</sup> Anche in questa ottava viene celebrato il tema della nostalgia, accompagnato però da un pessimismo circa la «speranza» di pervenire in futuro ad un «tempo» altrettanto «buono», addirittura accostabile alla «vita eterna». Si richiama inoltre qui la festa pasquale di San Giuliano, i cui dolci tipici ricordati a testo – le pastiere, i fiadoni – sono preparati ancora oggi nel medesimo periodo (le pastiere in area campana, i fiadoni in quella abruzzese).

<sup>10</sup> In questa ottava e in quella precedente il costo e la qualità del cibo divengono specchio della degenerazione in atto. Muovendo dall'abbondanza delle feste antiche, infatti, l'autore denuncia qui la penuria contemporanea: i cittadini sono agitati da una fame rabbiosa (*allanca*: COPPOLA, s.v.), e non disdegnerebbero uccidere per una fetta di carne (*chianca*, 'macelleria': COPPOLA, s.v.) nonostante i costi

28. Dove mo spiende lo carlino nuovo  
 spendive poco più de n'armellina;  
 et è lo vero, e d'óngote a lo chiuovo,  
 va' prova sulo ad accattar tunnina.  
 Cussì te costa dui tornise l'oro,  
 si non paresse gallo né gallina:  
 lo lardo, la presotta e l'autre 'mbroglie  
 non ve le pozzo dicere pe doglie.
29. Lo meglio de la cosa avea scordato:  
 lo caso cuotto e lo caso cellese,  
 lo meglio che pareva e chiù sforgiato  
 non te passava cinco o sei turnise,  
 e quatto grana lo caso mostrato.  
 Chilli foro buon'anne e buone mise!  
 N'otra cosa pe scompì lo fuoglio:  
 cinco tornise lo quarto de l'uoglio!<sup>11</sup>

---

proibitivi e il deperimento di questa (a ciò pare alludere il colorito giallo). In chiusura vengono infine menzionati gli ulteriori motivi di malessere degli abitanti del popolo: il costo delle abitazioni (*pisune*, 'pigiuni, fitti di casa', cfr. D'ASCOLI, s.v. *pesóne*) e le tasse sugli alimenti (causa della rivoluzione masanelliana di lì a breve). *Incienze* potrebbe valere qui figuratamente 'tributi', secondo un'interpretazione metonimica della locuzione *da' lo 'ncienzo*, 'onorare, tributare' (cfr. COPPOLA, s.v. *'ncienzo*).

<sup>11</sup> Viene nuovamente denunciato qui, nelle ottave finali, l'aumento dei prezzi rispetto al passato: ciò che prima costava infatti un'armellina, ossia la 'moneta d'argento, del valore di mezzo carlino' coniata da Ferdinando d'Aragona (G. CASTELLANI, s.v. *Armellino*, in *Enciclopedia italiana*, cit., 1929), costa ora esattamente il doppio, ovvero un carlino intero ('moneta d'oro del valore di tredici grana' coniata da Carlo I d'Angiò: COPPOLA, s.v. *carlino*). L'evidenza di questo aumento dei prezzi (*dare a lo chiuovo* vale infatti 'colpire nel segno', e dunque qui per estensione 'fornire una prova': cfr. COPPOLA, ROCCO, s.v. *chiuovo*) è per esempio il lievitato costo della *tunnina*, ossia il 'salume confezionato con la schiena del tonno' (D'ASCOLI, s.v.), dell'olio e dei formaggi (il *caso cellese* è il formaggio che 'si fa in Celle, presso Troja nella capitanata', il *caso cuotto* è un 'formaggio pecorino salato a cui per mezzo dell'acqua bollente si dà un color giallo'; cfr. ROCCO, s.v. *caso*).



*Voccuccia de no pierzeco apreturo*

La villanella attribuita a Velardiniello si regge su una metafora alimentare piuttosto diffusa nella poesia popolare: la donna amata come frutto del desiderio. Monti ha scritto per essa di una «vaga sensualità» espressa con una «grazia appassionata»,<sup>1</sup> ma pare possibile rilevare, a dire il vero, una sessualità ben più pronunciata di quanto ravvisato dallo studioso. Il testo, che è stato definito da Malato «di un'ingenuità prettamente popolare»,<sup>2</sup> potrebbe inoltre avere debiti – secondo quanto rilevato da Michele Rak – con un'ulteriore celebre villanella, *Parzonarella mia, parzonarella*.<sup>3</sup> In esso è ravvisabile uno dei tratti tipici delle villanelle: il *refrain* che si ripete in tutte le strofe ed avvia alla risoluzione finale che si verifica nell'ultima.

Voccuccia de no pierzeco apreturo,  
mussillo de na fica lattarola,<sup>4</sup>  
s'io t'aggio sola dinto de quist'uerto,  
nce pozza restà muorto  
si tutte sse cerase non te furo.<sup>5</sup> 5

Tanto m'affacciarraggio pe ste mmura,  
fin che me dice: «Intra ne la scola».<sup>6</sup>  
S'io t'aggio sola dinto de quist'uerto,  
nce pozza restà muorto  
si tutte sse cerase non te furo. 10

E ssi na vota entrar me ce assecuru,  
tu non me ne farrage cchiù cannavola.<sup>7</sup>  
S'io t'aggio sola dinto de quist'uerto,  
nce pozza restà muorto  
si tutte sse cerase non te furo. 15

<sup>1</sup> G.M. MONTI, *Le villanelle alla napoletana*, cit., p. 125.

<sup>2</sup> E. MALATO, *Poesia dialettale napoletana*, cit., I p. 530.

<sup>3</sup> M. RAK, *Napoli gentile. La letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 94-95.

<sup>4</sup> L'utilizzo del termine *apreturo*, 'sul punto di aprirsi' (si dice specie della pesca che si stacca facilmente dal nocciolo), così come quello del diminutivo *mussillo*, 'piccolo labbro', lasciano pensare a una destinataria piuttosto giovane, sul punto di sbocciare anche al di fuor della metafora botanica.

<sup>5</sup> Il ritornello, che vede l'autore minacciare letteralmente di rubare (*furu*, 'rubare', vd. D'ASCOLI, s.v.) tutte le ciliegie dell'amata una volta rimasto da solo con lei nell'orto, sembra facilmente traslabile sul piano sessuale, con l'orto a simboleggiare il letto e le *cerase* a indicare il "frutto proibito" della fanciulla.

<sup>6</sup> Il distico che apre la seconda strofa vuole evidenziare la perseveranza dell'amante, pronto ad affacciarsi alle mura dell'orto fino all'invito dell'amata ad entrare *ne la scola*. Anche in questo caso non pare aleatoria l'allegoria erotica, soprattutto se pensata in relazione all'atto dell'iniziazione al sesso di una fanciulla ancora vergine.

<sup>7</sup> L'apertura della terza strofa, che vede l'amante affermare che il suo desiderio (*cannagola*, 'acquilina, tentazione', cfr. COPPOLA, s.v. *cannaóla*) si placherà soltanto dopo essere entrato nelle mura – ancora una volta sembra autoevidente la metafora – pare manifestarne un'attrazione per la fanciulla quasi ossessiva.

E ssi nce saglio ncoppa de ssa noce,  
tutta la scogno pe sta Santa Croce!  
Ahimmé ca cocel, te farraggio dire,  
e bene resentire  
te potarraie, ma non auzà la voce.<sup>8</sup>

20

---

<sup>8</sup> Nell'ultima strofa il significato allegorico del testo pare emergere con ancora più chiarezza. La volontà da parte dell'amante di *scognare tutta la noce* una volta salitovi, infatti, rinvia all'atto di abbacchiare l'albero, ovvero di percuoterlo fino a coglierne finalmente i frutti. Fuor di metafora, pare di leggervi l'intenzione di godere della verginità dell'amata, pur consapevole del dolore che questa avrebbe provato (in questa direzione pare vadano la previsione del bruciore a cui sarà sottoposta la fanciulla, il di lei *resentire*, 'lamentare', e l'invito finale a non alzare la voce).

Nella sonettessa attribuitagli,<sup>1</sup> Velardiniello si rivolge personalmente a Simon, ricco rappresentante del ceto benestante, invitandolo a non disprezzare le qualità degli uomini del popolo (dei quali lo stesso musico si fa portavoce). Così facendo, in maniera coerente con il resto della sua produzione, lungo i ventisei versi che compongono il testo l'autore sviluppa il tema della sostanziale uguaglianza degli esseri umani, la cui estrazione sociale non ne pregiudica in alcun modo l'acume o la virtù. Dal punto di vista linguistico, la sonettessa mostra l'impasto di lessico toscano e dialettale tipico della poesia popolareggiante del Cinquecento: in particolare è possibile notare come più ci si avvicini alla coda e più il lessico dialettale svanisca quasi del tutto.

Compare tu mi tien da baboino  
che cridi ch'aggia l'archi allo tallo(ne)<sup>2</sup>  
o pensi ch'io sia nato a Casandrino,  
che non conosca l'auro dal'attone.

Io conosco la seta dallo lino 5  
e lo vozzacchio ancor dallo falco(ne).  
Se hai pieno il sacco e colmo il barriciello  
non delleggiar, compar, Velardiniello.<sup>3</sup>

Se ne casco l'aniello  
ci son rimaste ancor le iedetelle 10  
ch'io spero un dí piglia(r) gran(n)ci e patelle.<sup>4</sup>

Non bisogna novelle  
che povertate ancor che si disprezza  
virtú l'exalta in duol di chi la sprezza;

---

<sup>1</sup> La sonettessa, in quanto forma metrica, consiste in una variazione del sonetto caudato che si distingue da questo per il suo reiterare la coda a volontà.

<sup>2</sup> La locuzione *avere archi a lo tallone*, in seguito ad uno spoglio cursorio, non appare documentata dalla lessicografia napoletana. Una possibile chiave di lettura, tuttavia, considerata la professione di Velardiniello, potrebbe risiedere nell'accezione musicale di *tallone*, ossia 'uno dei due capi dell'arco degli strumenti a corda da dove, dalla parte dell'impugnatura, si dipartono i crini' (BATTAGLIA, s.v. *tallone*). In quest'ottica, infatti, considerando la simmetria tra i due distici iniziali, il valore negativo che emerge ai vv. 3-4 – nei quali l'autore contesta il pregiudizio che lo vuole incapace di distinguere l'oro dall'ottone – potrebbe essere esteso anche ai due versi precedenti, rivelando forse come la pratica di fissare i crini al tallone dello strumento (invece che alla *testa*) venisse interpretata come una spia di incompetenza del musico.

<sup>3</sup> Se nella prima quartina Velardiniello recrimina a Simon di avere dei pregiudizi nei suoi confronti – dovuti al suo appartenere al popolo, come si evince dai versi successivi –, nella seconda tenta invece di sovvertirne il giudizio. Il poeta ribalta infatti l'accusa del verso precedente, nel quale gli si recriminava l'incapacità di distinguere l'oro dall'ottone, affermando di essere invece pienamente in grado di riconoscere la vera qualità (distinguendo il lino dalla seta, il bozzagro dal falcone). Il *barriciello colmo* e il *sacco pieno*, quindi, simboli della ricchezza di Simon, non sono ragioni valide per disprezzare il poeta, dotato invece di intelligenza e virtù.

<sup>4</sup> La prima terzina della sonettessa mostra un potente valore metaforico: pur perdendo l'anello, simbolo nobiliare e di una condizione economica agiata, all'uomo restano pur sempre le dita (*iedetelle*, cfr. D'AMBRA, s.v.), le quali sono sufficienti a procurarsi il cibo (granchi e patelle, appunto).

che golosa ricchezza	15
hai da saper ch'in picciol tempo passa	
e quando piú diletta allor ti lassa	
gonfia di vino e ingrassa; <sup>5</sup>	
ch'altro no(n) serra tu ch'u(n) guarda, vuoi	
poi morte e attendi pure a i piacer tuoi; <sup>6</sup>	20
ch'un(n) passaggio di gruoi,	
Compar mio dolce, è il viver nostro frale	
ch'al meglio del volar so(n) tronch(e) l'ale;	
gusta il parlar col sale	
ché chi fortuna fa salir tropp'alto	25
al cader giú fa far maggior il salto. <sup>7</sup>	

---

<sup>5</sup> Il *non bisogna novelle* del v. 12, da interpretare come 'è cosa risaputa, non necessita di nuove prove', regge tutto quanto segue a testo fino al v. 23. È dunque un sapere condiviso e noto, secondo l'autore, che la *golosa* ricchezza *lassa gonfia di vino e ingrassa*, mentre la *povertate* esalta la virtù. Il punto di vista del cantore popolare è in queste righe fortemente evidente.

<sup>6</sup> Il distico ai vv. 19-20 è di difficile interpretazione per la sua complicata sintassi, ma è forse possibile intendervi una sentenza sulla vita, beffardamente compresa tra il desiderio (il *guardare* precede il *volere*) e l'impossibilità di godere (per *attendere al piacere* è infatti necessaria prima la *morte*).

<sup>7</sup> La chiusura è anch'essa esplicativa: Velardiniello diffida Simon dal dileggiare toni, costumi e discorsi popolari (*parlar col sale*, 'parlare in modo vivo, piccante': G. GHERARDINI, *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi*, Milano, Bianchi, 1840, s.v. *sale*), poiché la fortuna e l'agiatezza sono condizioni di imprevedibile durata.

### 5.1.2. Giulio Cesare Cortese (Napoli, 1573-1622?)

Come scritto da Giorgio Fulco, uno dei massimi esperti sul tema, tra il 1612 e il 1621, in poco meno di dieci anni cioè, «prende corpo, in edizioni di qualità modesta e di formato tascabile, ma non assimilabili alle stampe popolari, la straordinaria avventura fondativa della letteratura dialettale napoletana». <sup>1</sup> L'intervallo temporale non è casuale: sono gli anni, infatti, entro i quali si concentra l'intera produzione dialettale di Giulio Cesare Cortese, definito dal Galiani il «primo poeta nostro». <sup>2</sup>

La biografia del poeta è stata a lungo caratterizzata da «rovesci romanzeschi più intuibili che decifrabili». <sup>3</sup> Fino al terzo quarto del secolo scorso, infatti, la bibliografia scientifica disponeva di pochissime informazioni solidamente documentate, quali ad esempio il conseguimento della laurea *in utroque* del 1597 o la presenza dell'autore in Calabria, Spagna e Basilicata, <sup>4</sup> e corredeva il profilo cortesiano attingendo alle notizie presenti nelle opere coeve o nell'autobiografia letteraria del poeta. <sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, 14 voll., Roma, Salerno, v pp. 813-67, a p. 824. Sul tema cfr. anche *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 690, che dilata gli estremi cronologici definiti da Fulco: «L'imponente fioritura dialettale napoletana costituisce un fenomeno cronologicamente ben circoscritto, tra la fine del XVI secolo e le rivolte del 1647-48. Se per un verso partecipa della ripresa dell'orgoglio municipale che si manifesta un po' in tutta la penisola, in concomitanza con l'isterilirsi della norma toscana, per un altro verso esprime una situazione sociale attraversata da vivaci fermenti: una parte dell'aristocrazia schierata su posizioni antispagnole, una borghesia in rapida evoluzione che soffre i vincoli del dominio, una plebe che di lì a poco avrebbe espresso Masaniello».

<sup>2</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 137: «Somma naturalezza negli avvenimenti e nelle descrizioni, facezie ingegnose, grazia e varietà di stile, felicità di espressioni e di metafore, tutto infine quel che in sì fatti poemi si richiede (all'infuori dell'eccessiva bassezza del linguaggio e del soggetto [...]), assicurano al Cortese la gloria di primo poeta nostro, giustificano le numerose ristampe, gli presagiscono l'immortalità».

<sup>3</sup> S. NIGRO, s.v. *Cortese, Giulio Cesare*, in DBI, 29 (1983).

<sup>4</sup> I documenti vennero rinvenuti grazie al certosino lavoro di scavo in archivio di Luigi Settembrini e Croce: L. SETTEMBRINI, *Le carte della scuola di Salerno e gli autografi degli illustri letterati laureati nella città di Napoli*, in «Nuova Antologia», XXVI 1874, pp. 942-62; B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., in partic. pp. 28-35.

<sup>5</sup> È il caso del *Defennemiento contra la censura dell'Accademmece Scatenate* di Bartolomeo Zito, un commento a *La vaiasseide* stampato nel 1628 insieme a una versione profondamente rimaneggiata dell'opera, nel quale sono raccontati episodi altrimenti ignoti della biografia del Cortese (quali la presenza alla corte del Granducato di Toscana nel 1603). Il testo a cui si fa riferimento è il seguente: *La Vaiasseida, poema heroico di Giulio Cesare Cortese, novamente arricchito di Annotazioni, & di Dichiarazioni a ciascun Canto. Con una Difesa, nella quale si sostiene, che sia Poema perfetto, e di maraviglioso esempio conforme gl'insegnamenti di Aristotele. Contro la Censura degli Accademici Scatenati. Per Bartolomeo Zito, Detto il Tardacino*, Napoli, Beltrano, 1628. Il *Defennemiento* è in appendice, con numerazione delle pagine autonoma.

Grazie ad alcuni documenti rinvenuti da Fulco e pubblicati da Malato nel 1977, lettere e atti notarili, le precedenti acquisizioni sulla vita di Cortese sono state tuttavia di necessità riconsiderate: questi testi, infatti, oltre ad essere latori di aspetti biografici inediti,<sup>6</sup> certificavano il poeta ancora in vita almeno al 1640 (contrariamente a quanto asserito dalla *vulgata* precedentemente, che ne datava la morte al più tardi al 1627),<sup>7</sup> aprendo così al sospetto di una morte congegnata a tavolino e di un'attività letteraria fintamente postuma condotta sotto pseudonimo.<sup>8</sup>

La ridefinizione cronologica successiva al rinvenimento di tali documenti è stata lungamente considerata attendibile, definitiva; ma il recentissimo contributo di Palmisciano potrebbe aver procurato un nuovo scossone: lo studioso ha infatti reperito sia la fede di battesimo di «un Giulio Cesare Cortese, figlio di Fabio»,<sup>9</sup> il quale venne «battezzato presso la chiesa di S. Angelo a Segno di Napoli, il 6 gennaio 1573», sia – e soprattutto – un attestato di decesso, nel quale si afferma che «Giulio Cesare Cortese [...] morì a 22 di xbre 1622 et fu sepolito nella Ven.e chiesa del Rosario».<sup>10</sup> Va da

---

<sup>6</sup> Si tratta di una serie di lettere e atti notarili parzialmente editi in E. MALATO, *Nuovi documenti cortese-sgruttendiani*, in «Filologia e Critica», II/3 1977, pp. 417-43. Essi documenterebbero la presenza dell'autore in Spagna e a Firenze ancor prima della laurea del 1597, con speranze di ascesa sociale, e l'attività di prestito a usura praticata dal Cortese in quegli anni in seguito a una grave crisi economica familiare. Essenziale per il profilo cortesiano, dello stesso anno ma precedente all'articolo appena citato, è poi E. MALATO, *La scoperta di un poeta: Giulio Cesare Cortese*, in «Filologia e critica», II/1 1977, pp. 35-117.

<sup>7</sup> La testimonianza più citata in tal senso è quella di Giovan Battista Basile, che nell'edizione del 1627 delle *Ode* scrive: «Il più caro, il più onorato amico dell'autore [...] fu Giulio Cesare Cortese», usando il passato remoto e lasciando supporre una sua ormai sopraggiunta morte (*Ode del cavalier Gio. Battista Basile conte di Torone, & gentil huomo dell'Altezza di Mantova*, Napoli, Roncagliolo, 1627, p. 57). Altrettale notizia si legge più esplicitamente anche nella traduzione napoletana del *Pastor fido* di Domenico Basile del 1628, ed in particolare nel madrigale inaugurale indirizzato all'autore da suo padre Mattia: «Canta, Basile figlio, che singhe beneditto a braccia stese; canta, ca sulo si, no' nc'è Cortese» (cfr. D. BASILE, *Il Pastor fido in lingua napoletana*, a cura di G. CLIVIO, Roma, Benincasa, 1997, p. 7).

<sup>8</sup> Ad avanzare l'ipotesi è stato Nigro, il quale ha supposto che dietro Bartolomeo Zito (autore appunto della già menzionata difesa alla *Vaiasseide*) e Giuseppe Starace d'Afflitto (soldato di mestiere, sospettato di essere autore di versi altrui e ritenuto l'identità celata sotto lo pseudonimo Felippo Sgruttendio de' Scafato: sul tema cfr. *infra*), si nascondesse in realtà il Cortese stesso: «Lo Zito e lo Starace d'Afflitto sono forse i corpi di comodo nei quali si è reincarnato il Cortese “postumo”, per poter parlare oltre la “morte”: oltre la conclusione di un programma letterario realizzato con piena consapevolezza critica ed estremo rigore» (S. NIGRO, s.v. *Cortese*, cit.). L'identità di Cortese e Sgruttendio è stata inoltre sostenuta anche da Malato e Russo, cfr. E. MALATO, *Nuovi documenti cortese-sgruttendiani*, cit.; F. RUSSO, *Il gran Cortese. Note critiche sulla poesia napoletana del '600*, Roma, Modernità, 1913.

<sup>9</sup> Secondo la genealogia comunemente attribuita a Cortese: cfr. S. NIGRO, s.v. *Cortese*, cit.

<sup>10</sup> V. PALMISCIANO, «Corrigenda» per la bibliografia di Giulio Cesare Cortese, in «Studi Secenteschi», LX 2019, pp. 189-199, risp. alle pp. 189 e 199.

sé che mentre la prima data non pone particolari problemi, corrispondendo sostanzialmente a quel che ipotizzava già Croce,<sup>11</sup> la seconda finisce per invalidare i documenti rinvenuti da Fulco. La questione è dunque ben lungi dall'essere definitivamente risolta, e sarà necessario un riesame approfondito del materiale d'archivio per sanare questa incongruenza.

Sul versante della produzione del poeta, sei sono le opere dialettali di cui si ha contezza, concentrate come detto tra 1612 e 1621. Il testo d'esordio pare essere stato *La vaiasseide*, un poema eroicomico volto (secondo la storia letteraria) a dileggiare le dame fiorentine in seguito a un'infelice avventura amorosa del Cortese alla corte di Firenze.<sup>12</sup> Immediatamente a questo successive dovettero essere *La rosa*, favola teatrale d'ambientazione pastorale,<sup>13</sup> e *Li travagliuse ammure de Ciullo e Perna*, rivisitazione in chiave napoletana del romanzo bizantino:<sup>14</sup> i due testi, infatti, insieme a *La vaiasseide*, assolvevano secondo Brevini all'«iniziale, ambizioso programma» di Cortese di offrire alla nascente letteratura dialettale «i modelli dei tre generi chiave dell'epoca: il poema eroicomico, la commedia e il romanzo».<sup>15</sup>

A questo trittico vanno accostati poi *Micco Passaro 'nnamorato*, un secondo poema eroicomico fondato sul rovesciamento popolare del tòpos dell'eroe cavalleresco;<sup>16</sup> il *Viaggio di Parnaso*, l'opera nella quale il Cortese, oltre a trarre un bilancio, apertamente

---

<sup>11</sup> Muovendo dalla data di laurea, certamente documentata, Croce aveva infatti ipotizzato come possibile anno di nascita del Cortese il 1575: B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., p. 29.

<sup>12</sup> Nella citata difesa alla *Vaiasseide* di Zito è infatti raccontato l'invaghimento del poeta per una dama fiorentina, risoltosi in un rifiuto da parte di questa e in una dolorosa *scarponiata*, 'pestaggio con scarpe'. Un'ulteriore prova della non-finzionalità di tal ricostruzione parrebbe essere la posizione proemiale, all'interno de *La vaiasseide*, del componimento *Alle sdamme sciorentine*, dal quale traspare un certo risentimento del poeta per le donne fiorentine che non intendevano *calarsi per lui*, 'abbassarsi al suo livello'.

<sup>13</sup> Sul cui valore cfr. A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, cit., p. 42: «*La rosa* del poeta Giulio Cesare Cortese è una favola pastorale che ha non trascurabili pregi di fattura e che costituisce il primo esemplare di componimento teatrale scritto in dialetto dalla prima all'ultima scena. Fu rappresentata più volte da dilettanti e la sua fama si protrasse per oltre un secolo. Un tentativo, e nulla più; ma notevole appunto perché compiuto quando il tipo napoletano appariva di rado e in secondo posto nella commedia scritta, e sul teatro dominavano la commedia dell'arte e tutta una folla di buffoni, tra i quali aveva oramai fermo lo scettro Pulcinella»

<sup>14</sup> Al genere del romanzo bizantino, ispirato agli antichi autori greci e particolarmente fortunato nella Spagna dei secoli XV e XVI, Cortese dovette potersi avvicinare dal vivo in occasione di uno dei suoi viaggi in terra iberica. È plausibile, inoltre, che l'autore si fosse avvicinato in quei medesimi soggiorni anche al genere picaresco, dal quale poté trarre qualche spunto per il resto della sua produzione.

<sup>15</sup> *Poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 693.

<sup>16</sup> A mutare fortemente, oltre alla caratterizzazione del protagonista, è anche lo scenario: «Alle grandi gesta degli eroi epici si sostituisce la demistificante ferialità dei municipi. I luoghi della nuova epica carnevalizzata non sono le città idealizzate del poema cavalleresco (Parigi, Gerusalemme, ecc.), ma concretissimi agglomerati urbani, brulicanti di un'umanità disperatamente viva» (ivi, p. 677).

enuncia le proprie ragioni poetiche;<sup>17</sup> e infine *Lo Cerriglio 'ncantato*, terzo poema eroicomico dell'autore, nel quale il tema della conquista di una celebre osteria napoletana viene declinato con un'apertura all'universo fiabesco.<sup>18</sup>

Come notato più volte dalla critica, la cifra originale dell'operazione poetica cortesiana all'interno del panorama letterario secentesco consiste nell'attenzione all'universo popolare, «fremite di tipi, mestieri, costumi, figure, aneddoti, curiosità, bizzarrie»;<sup>19</sup> a tale mondo, infatti, il poeta sembra aderire animato da «un'istintiva simpatia» piuttosto che da una «sensibilità sociale»,<sup>20</sup> ed è nella rappresentazione descrittiva di quell'ambiente, di quei caratteri, di quelle usanze, che Cortese si esprime al meglio,<sup>21</sup> risultando invece più farraginoso sul versante narrativo, dove spesso l'*inventio* perde di brio e le trame procedono a fatica.<sup>22</sup>

Ovviamente anche la questione linguistica riveste un'importanza fondamentale nella proposta letteraria cortesiana: se ad un primo livello la scelta di usare il dialetto può essere ritenuta parte di «un'adesione consapevole ed esplicita [...] a un ambiente entrato in precedenza nella letteratura *ufficiale* soltanto in funzione caricaturale e satirica»,<sup>23</sup> analisi più approfondite mostrano invece come la questione si fondi in realtà

---

<sup>17</sup> Il filone allegorico del viaggio in Parnaso riscontrò molto successo tra XVI e XVII secolo, periodo nel quale tale espediente narrativo pareva «una forma assai arguta di esporre concetti morali, elogi o satire di persone e di cose» (B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., p. 125)

<sup>18</sup> *Lo Cerriglio 'ncantato*, con la sua presenza, è inoltre decisivo nel confermare l'attendibilità di una lista di quattordici opere dialettali che il Cortese aveva concesso di stampare all'editore Fabrizio De Fusco. Il documento è stato rinvenuto da Croce (ivi, pp. 34-35), e menziona i seguenti titoli: *Lo colascione*, *Lo regno de la buscia*, *Posilepo roffiano*, *La serena npazzuta*, *Partenope schioccata*, *La rota delli cauce*, *La repubbreca de caccagna*, *Lo molino a biento*, *La ciarantola*, *L'arcadia sconquassata*, *L'ospitale de li pazze*, *Lo Cerriglio ncantato*, *Lo nore falluto*, *Lo munno ammascarato*.

<sup>19</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 680.

<sup>20</sup> G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, a cura di E. MALATO, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, I p. XXI. Come Malato scrive più avanti, infatti, l'impedimento del poeta ad «andare più in là di una rappresentazione veristica di questo ambiente» derivava «dall'incapacità dell'uomo di cultura [...] di superare la distanza che tradizionalmente lo separava [...] da uomini e ambienti non impegnati culturalmente» (ivi, p. XXIX). Sul tema cfr. anche *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 689: «Anche l'immagine del popolo, in quanto istinto, sensualità, astuzia, conferma una paternalistica distanza, nella quale si riconosce facilmente l'*imprinting* aristocratico. Suggestionato dalla brulicante vitalità dei quartieri popolari, Cortese dipinge un mondo immobile, senza evoluzione. Lo sguardo del poeta è quello divertito e affascinato che si porta su un universo inedito».

<sup>21</sup> Cfr. *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 688: «Quando Cortese dipinge la scena popolare, lo fa con un'attenzione quasi etnografica, ma anche con una vivacità mimetico-scenica, che segna senz'altro una delle più originali acquisizioni della sua pagina». Non è quindi un caso che gli studiosi abbiano parlato di «verismo cortesiano» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. XXI).

<sup>22</sup> Secondo Brevini infatti, «nessuna figura riesce ad andare veramente oltre il proprio schema comico» in Cortese, il che pregiudica la sostenibilità delle trame (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 688).

<sup>23</sup> G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. XX.



su ragioni più stringenti della vicinanza al ceto popolare. Nel *Viaggio di Parnaso*, che funge da dichiarazione poetica, il poeta rivendica infatti la dignità dell'uso letterario del napoletano, contestando il primato del toscano. E non si tratta di una posizione, per così dire, campanilista: secondo Cortese infatti, non sussisteva alcuna corrispondenza tra valore poetico assoluto e veste linguistica adottata; e tuttavia, se il toscano letterario si palesava ormai stantio, affettato e artificioso, il napoletano con la propria «antica naturalezza» poteva invece concretamente «rivitalizzare la tradizione letteraria».<sup>24</sup>

In conclusione, dunque, Cortese costituisce senza dubbio la pietra angolare nel panorama della tradizione dialettale napoletana, interpretando il «salto di qualità» da poeta-cantastorie a letterato *tout court*,<sup>25</sup> e anticipando la vertigine barocca con assaggi di straniamento linguistico. La sua produzione, tuttavia, va considerata ormai imprescindibile anche in un qualsiasi discorso legato alla letteratura nazionale del Seicento; a lui è infatti legata la genesi del filone eroicomico,<sup>26</sup> così come suo è il merito di aver portato per primo sul palcoscenico letterario italiano quella che nelle parole di Asor Rosa veniva definita una «massa enorme di diseredati, di parassiti dei pochi ceti produttori, abbruttiti dalla miseria, dall'ignoranza, dalla superstizione, dalla totale mancanza di dignità sociale, turbolenti, rissosi, dediti spesso a losche attività, il furto, il meretricio»: il vivido e variopinto universo della plebe urbana.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 698. Sul tema cfr. S. NIGRO, s.v. *Cortese*, cit.: «Come alternativa al consumo accademico della lingua, il Cortese propone una soluzione: l'adozione del dialetto naturalisticamente intesa come recupero della dignità espressiva attraverso le *vuce chiantute* – piene, robuste – *de la maglia vecchia*. Proprio in questo riaggancio alla tradizione, entro la quale è conquistata l'autorizzazione alla deviazione linguistica, è evidente il moderatismo della poetica dialettale del Cortese».

<sup>25</sup> Così scrive infatti Giacinto Spagnoletti: «Quando dalle ottave di *Storia de' cent'anne arreto* passiamo alle ottave dei poemi di Giulio Cesare Cortese il salto di qualità è già avvenuto. Il poeta-cantastorie è diventato un letterato di grande raffinatezza che sa come trattare una materia popolare in dialetto legandola agli spunti e alla tecnica del poema eroicomico» (*Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, 2 voll., a cura di G. SPAGNOLETTI-C. VIVALDI, Milano, Garzanti, 1991, II p. 842).

<sup>26</sup> Cfr. G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. XIX: «Giulio Cesare Cortese appare alla più avveduta critica moderna soprattutto l'iniziatore, ancora «misconosciuto, [...] di quella letteratura che il Tassoni definì «eroicomico», e che nelle sue maggiori manifestazioni – si pensi allo stesso Cortese, al Tassoni, al Lippi – costituisce un aspetto non secondario e non trascurabile della vicenda poetica seicentesca».

<sup>27</sup> A. ASOR ROSA, *Il Seicento*, in *Antologia della letteratura italiana*, dir. A. VITALE, 5 voll., Milano, Rizzoli, III 1966, citato da Malato in G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. XXIX.



Manoscritti latori della produzione di Giulio Cesare Cortese sono ad oggi ignoti.

Per quanto riguarda *La vaiasseide*, l'editio più antica (che è anche la stampa cortesiana più remota in assoluto) è datata 1612 e si trova conservata a Firenze: *La vaiasseide, poema Napoletano di Giulio Cesare Cortese il Pastor Sebeto, A compiuta perfettione ridotta, Con gli argomenti, et alcune prose di Gian Alesio Abbactutis. Dedicata al Potentiss. Re de' Venti*, Napoli, Longo, 1612. Come notato da Fulco, la dicitura «a compiuta perfettione ridotta» autorizza ad immaginare l'esistenza di un precedente esemplare (nel *Defennemiento Zito* accenna per esempio a una stampa mai reperita del 1604), ma ad oggi quella che potrebbe essere la *princeps* resta ancora sconosciuta (G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., p. 825; e sul tema cfr. T. MEGALE, *Un dittico epistolare inedito: G.C. Cortese e G.D. Chiaiese corrispondenti di Cosimo II de' Medici*, in «Filologia e Critica», XXIV, 1999, pp. 83-89, che porta alla luce una lettera di Cortese a Cosimo II de' Medici scritta in accompagnamento all'edizione del 1612 donata al medico). Il poema venne poi stampato in un'ulteriore edizione tre anni dopo, probabilmente una ristampa di quella del 1612 – *La Vaiasseide poema, di Giulio Cesare Cortese il Pastor Sebeto, A compiuta perfettione ridotta, con gli Argomenti, et alcune prose di Gian Alesio Abbactutis. Dedicata al Potentiss. Re De' Venti. Con Privilegio*, Napoli, Longo, 1615 –, prima di venire pubblicato con un testo particolarmente rivisto nel 1628, nell'edizione contenente il *Defennemiento* di Zito: *La Vaiasseida poema heroico di Giulio Cesare Cortese, novamente arricchito di Annotazioni, et di Dichiarazioni a ciascun Canto. Con una Difesa, nella quale si sostiene, che sia Poema perfetto, e di maraviglioso esempio conforme gl'insegnamenti di Aristotele. Contro la Censura degli Accademici Scatenati. Per Bartolomeo Zito, Detto il Tardacino*, Napoli, Beltrano, 1628. La prima edizione moderna del testo è in G.C. CORTESE, *La Vaiasseide*, a cura di A. ALTAMURA, Napoli, Fiorentino, 1964.

La *princeps* de *Li travagliuse ammure de Ciullo e Perna* è stata rinvenuta di recente e si trova conservata a Firenze presso il fondo Magliabechi della Biblioteca Nazionale Centrale. L'esemplare è il seguente: *Delli travagliuse ammure de Ciullo, et de Perna, libri otto, di Giulio Cesare Cortese il Pastor Sebeto*, Napoli, Scoriggio, 1614. La descrizione è in A. LAZZARINI, *Ancora sui rapporti tra letteratura dialettale riflessa e toscano: una dedicatoria di G.C. Cortese a G.B. Basile*, in «Studi Secenteschi», LVII 2016, pp. 159-83.

Anche del *Viaggio di Parnaso* è nota una stampa piuttosto antica, pubblicata a Venezia già al 1621: *Viaggio di parnaso poema di Giulio Cesare Cortese. Dedicato all'Illustriss. Signore Don Diego di Mendoza*, Venezia, Misserini, 1621. Il testo è stato edito in età moderna in G.C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, a cura di E. MALATO, Napoli, Fiorentino, 1963.

De *Lo Cerriglio 'ncantato* si conosce invece una stampa messinese del 1628: *Lo Cerriglio 'Ncantato Poema eroico di Giulio Cesare Cortese. Dato in luce per l'Accademico Napolitano detto lo Sviato*, Messina, Brea, 1628.

Tutte le restanti opere cortesiane risultano pubblicate per la prima volta, insieme a quelle di cui si è appena detto, in collettanee d'autore. Se ne offrono le coordinate bibliografiche in ordine cronologico: *Opere burlesche in lingua napoletana di Giulio Cesare Cortese, cioè la Vaiasseide, Li travagliuse ammure, Micco Passaro nammorato, Viaggio de Parnaso, La Rosa favola drammatica*, Napoli, Maccarano, 1621 (ristampe: Napoli, Beltrano, 1629 e 1635; Napoli, Cavallo, 1644. Del ritrovamento di due esemplari dell'edizione del 1621 si dà notizia in A. LAZZARINI, *Due esemplari ignoti delle 'Opere burlesche' di Giulio Cesare Cortese*, in «Studi secenteschi», LVII 2016, pp. 324-34); *Opere di Giulio Cesare Cortese in lingua Napoletana, In questa XV. impressione purgate con somma accuratezza da infiniti errori, che le rendevano manchevoli, e difettose, e ridotte alla vera Perfettione dell'Autore. All'Illustrissimo, et Eccellentiss. Sig. Don Giulio Mastrillo Duca di Marigliano, e*

*Marchese di S. Marzano*, Napoli, De Bonis, 1666; *Opere di Giulio Cesare Cortese detto il Pastor Sebeto*, 3 voll., Napoli, Porcelli, 1783.

Si segnalano infine l'edizione critica curata da Malato delle opere poetiche di Cortese (che comprende *La vaiasseide*, *Micco Passaro 'nnammorato*, *Viaggio di Parnaso* e *Lo Cerriglio 'ncantato*): G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, 2 voll., a cura di E. MALATO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960; e la recente edizione critica de *La Rosa*: G.C. CORTESE, *La Rosa. Favola*, a cura di A. LAZZARINI, Lucca, Pacini Fazzi, 2018.

I testi proposti sono tratti per lo più dall'edizione curata da Malato, ad eccezione di *Cinillo e Perna*, trascritto direttamente dalla collezione Porcelli.



*Conzìglio dato da lo Chiaiese  
ad una perzonna che l'addemannaie quale fosse meglio  
'nzorarese o stare senza moglie*

Il dottor Chiaiese, una vera e propria celebrità napoletana d'inizio Seicento secondo quanto riporta Malato,<sup>1</sup> è qui usato da Cortese come mezzo per inscenare un divertente dialogo dal gusto popolare tra un uomo interessato a soppesare pregi e svantaggi del matrimonio e lo stesso dottore, che pur non prendendo posizione netta asseconda le divagazioni del primo. Il tema, come ricorda Croce, non è del tutto originale essendo stato già trattato analogamente da Rabelais e da Giordano Bruno,<sup>2</sup> ma la conclusione è qui particolarmente icastica: scegliere è solo un'illusione, poiché ognuna delle due possibilità apre a una potenziale infelicità.

Decette a lo Chiaiese,  
ch'èie ommo saputo e letterato:  
«T'èccote no tornese,  
e dimme: è buono l'essere 'nzorato?»<sup>3</sup>  
«Bonissimo, diss'isso, a la bon'ora,  
se tu non sì 'nzorato, e tu te 'nzora».<sup>4</sup>

5

«Aggio na gran paura,  
io le decette, non desse de pietto  
a na mala ventura:  
ed àuzate se puoie, po', da sso nietto,  
E di' ch'è pezza che se pò stracciare».<sup>5</sup>

10

<sup>1</sup> G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., pp. XXVII-XXVIII. Altrove nel testo il dottore viene definito «buffonesca celebrità popolare» (ivi, p. 143 n. 43.7).

<sup>2</sup> Il riferimento è al *Candelaio* di Bruno (V 24) e al *Pantagruel* di Rabelais (III 9): B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., pp. 115-16. Il tema, però, come osservato da Russo e poi da Malato, è declinato nella letteratura italiana anche molto prima dei due autori individuati da Croce: è possibile infatti risalire quantomeno al XIV secolo con l'opera del poeta fiorentino Antonio Tucci (F. RUSSO, *Il Gran Cortese*, cit., p. 121; G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., pp. 495-96).

<sup>3</sup> È questo il motivo che origina l'intero discorso: sposarsi (*'nzorarsi*, cfr. PUOTI, s.v.) è conveniente?

<sup>4</sup> Lo schema che sosterrà l'andamento di tutto il dialogo si mostra già nel primo scambio di battute: il Chiaiese, infatti, non fa che assecondare le considerazioni dell'interlocutore, lasciandolo ragionare senza intervenire con delle riflessioni proprie. Dal punto di vista linguistico si nota qui, nella formula che si ripete alla chiusura di ogni due tornate, una proclisi della particella pronominale all'imperativo. Ma tale struttura, che Malato aveva definito come «comune nel napoletano del Seicento» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. 496 n. 6), non viene segnalata nella trattazione dedicata agli imperativi della *Grammatica diacronica del dialetto napoletano* di Ledgeway (cfr. LEDGEWAY, § 13.1).

<sup>5</sup> Le preoccupazioni dell'interlocutore del dottore consistono nell'eventuale possibilità di 'imbattersi' (*da' de pietto*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *pietto*) in una condizione spiacevole e l'irreversibilità che questa potrebbe avere (la locuzione *auzarse da 'o nietto* va infatti intesa antifrasticamente, avendo quella *ire int' 'u nietto* il significato di 'non poter capitare meglio': ANDREOLI, s.v. *nietto*, 'pulito').

Ed isso disse: «E tu non te 'nzorare».

«Se vao pe ssi pentune  
n' auzarraggio, diss'io, na spennazzola,  
o farraggio a costiune 15  
e puosto ne sarraggio a na gaiola;  
e nge vò bona agresta a 'scire foral!»<sup>6</sup>  
Ed isso me decette: «E tu te 'nzora».

«Vorrà ire sforgiosa,  
diss'io, che nge vorrà tutta la dota; 20  
sarrà na schifenzosa  
che scariglia farrà cchiu de na vota:  
io me 'ntorzo e non pozzo comportare...»<sup>7</sup>  
Responnette isso: «E tu non te 'nzorare».

«Starraggio sempre sulo, 25  
io le decette, e puosto a no pentone  
iusto comme a cuculo,  
chiagnenno de menestra no voccone,  
ca na mogliere te ne abbotta ogn'ora».<sup>8</sup>  
Diss'isso: «Frate, adonca, e tu te 'nzora» 30

«Me farrà tanta figlie,  
io disse, che iarranno pe la casa  
iusto comme a coniglie;  
starraggio sempre maie drinto la vrasa,  
Penzanno comme l'aggio da campare».<sup>9</sup> 35  
Ed isso leprecaie: «No' te 'nzorare».

---

<sup>6</sup> Seguendo la strada appena tratteggiata (*pentune*, 'angolo di strada': COPPOLA, s.v. *pentone*), però, ossia rinunciando al matrimonio, aumenterebbe il rischio di invecchiare ammalandosi (*spennazzola*, 'malattia che colpisce il cuoio capelluto, facendone cadere i capelli': D'ASCOLI, s.v.) o quello di finire in galera (*fare a costiune*, 'attaccare brighe'; *gaiola*, 'gabbia': D'ASCOLI, s.vv. *custione, gaiola*) dilapidando il proprio patrimonio (*agresta* è l'uva acerba, ma vale qui figuratamente 'denaro', vd. MALATO, *Glossario*, s.v.).

<sup>7</sup> La preoccupazione dell'incerto interlocutore del dottore si riversa allora sull'aspetto patrimoniale – teme infatti che l'ipotetica futura moglie possa amare il lusso (*sforgiosa*, 'lussuosa': COPPOLA, s.v. *sforgiuto*) e in tal senso rivelarsi spendacciona – e poi su quello caratteriale – si preoccupa della possibilità di una personalità litigiosa (*schifenzosa*, 'schifosa'; *ja' scariglia*, 'litigare': D'ASCOLI, s.vv. *schifenzuso, scariglia*).

<sup>8</sup> A favore di una decisione positiva è invece la preoccupazione della solitudine: la moglie rappresenta infatti anche la stabilità del focolare domestico (in tal senso è da intendere il parallelo tra la condizione di fame prospettata e l'immagine della donna premurosa e pronta a nutrire continuamente il marito).

<sup>9</sup> Ritornano nuovamente i timori economici, stavolta legati ai figli e alle difficoltà connesse al mantenerli (*vrasa*, 'fig. guai, malanni': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.).

«Ma se cado ammalato  
 chi me fa na panata o no cristiero?  
 Diss'io, e abbannonato  
 so' dall'ammice comme a no sommiero. 40  
 N'è meglio tanno, arrasso sia, ch'io mora?»<sup>10</sup>  
 «S'è chesso, me respose, e tu te 'nzora».

«N'aggio granne appetito,  
 diss'io, ma s'have male cellevriello  
 e me manna a Cornito 45  
 chella che piglio, padre de l'agnello,  
 E po' torno a Forcella ad abetare?...»<sup>11</sup>  
 «Scumpel, diss'isso, e tu no' te 'nzorare».

«Voglio propio sapere,  
 diss'io, da te c'hai lietto lo Donato 50  
 dove m'aggio a tenere:  
 àggiome da 'nzorare o star squitato?  
 Ca comme me resuorve, a la stess'ora  
 me proveo de mogliere o de signora.»<sup>12</sup>

Disse Chiaiese tanno: 55  
 «O ca piglie l'ammica o ca te 'nzure,  
 sempre haie quarche malanno  
 ed haie causa de chianto e de dolore;  
 e sto conziglio avere a mente puoie:  
 tutte so' guaie, e piglia quale vuoie». 60

<sup>10</sup> Se tra gli aspetti negativi dello sposarsi viene ripetutamente menzionata la condizione patrimoniale, tra quelli positivi ritorna ciclicamente il valore del matrimonio come rifugio dalla solitudine. In questo scambio il concetto è ribadito ricorrendo all'immagine domestica della moglie che si prende cura del marito con cibo e assistenza medica (*panata*, 'minestra di pane'; *cristiero*, 'clistere': COPPOLA, s.vv.)

<sup>11</sup> La preoccupazione maggiore, e infatti l'ultima, è però quella di essere tradito (*andare a Cornito*, 'avere le corna': MALATO, *Glossario*, s.v. *Cornito*). L'allusione è costruita sul ritorno metaforico da Cornito – letteralmente Corneto, antico nome di Tarquinia – a Forcella (per quanto riguarda la locuzione *abetare a Forcella* vale quanto detto per *andare a Cornito*: ivi, s.v. *Forcella*), ma anche sulla condizione menzionata di *padre dell'agnello*, ovvero di montone, animale dotato appunto di corna.

<sup>12</sup> Nell'incapacità di scegliere, l'interlocutore si affida quindi al Chiaiese, sperando che la sua istruzione (*aver letto il Donato* vale qui 'conoscere la grammatica' e per estensione 'essere istruito': il rinvio è infatti a Elio Donato, autore latino del quarto secolo, la cui *Grammatica* costituì a lungo il testo di riferimento nelle scuole europee) possa fornire una risposta oggettiva e insindacabile: è meglio sposarsi o restare celibe (*squitato*, 'celibe': COPPOLA, s.v. *scoitato*)? È meglio sistemarsi con una *mogliere* o accompagnarsi a una *signora*, un'amica, senza impegni?

dal *Canto primmo*

Come si è accennato nell'introduzione al poeta, pare che Cortese raggiunga le vette più alte della propria ispirazione laddove indugia nelle rappresentazioni descrittive dell'universo popolare. Nel caso della *Vaiasseide*, il passo situato dopo la tradizionale invocazione alla musa, per l'occasione sovvertita e riconvertita alla natura comica del poema, sembra particolarmente indicativo di questo aspetto: la descrizione delle *vaiasselle* (diminutivo di *vaiasse*) è difatti un vero e proprio tripudio lessicale, capace di proiettare il lettore nel folclore della plebe napoletana attraverso delle immagini attinte al repertorio della cultura materiale.

11. «Songo le vaiasselle iusto iusto  
cenère e ianche commo na rapesta,  
colloritelle propio comma arrusto  
e saporite cchiù ca n'è l'agresta:<sup>1</sup>  
o sia de lo iennaro o sia d'agusto,  
o iuorno de lavore o de la festa,  
le vide cchiù attellate e cchiù lucente  
ca no' lo Sant'Antuono le iommente.<sup>2</sup>

12. «Tutte so' sciure e tutte penneriglie  
e cannacche e scioccaglie e zagarelle;  
se radeno lo fronte co le striglie  
pe parere cchiù lustre, ianche e belle;  
se vanno 'ntonacanno po' le ciglie  
de mille scotellucce ed arvarelle  
che le patrone teneno stipato,  
co l'acqua de cocozza e solemato.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La descrizione delle *vaiasse* ('fantesche, serve': D'ASCOLI, s.v.) ribalta parodicamente il concetto cinquecentesco di bellezza muliebre celebrato dai petrarchisti: queste non sono infatti affatto tenere (*chè nere*, 'morbide': MALATO, *Glossario*, s.v. *ceniero*. La *rapesta* – ossia il 'ramolaccio': ALTAMURA, s.v. – è una radice la cui parte commestibile è particolarmente dura), non presentano pallore (*colloritelle comme arrusto*, ossia scure; non è da escludere che il riferimento sia a un colorito dovuto al sudiciume), e difettano in dolcezza (la pietra di paragone è infatti l'uva acerba, in chiave ovviamente antifrastica). Sin da subito Cortese chiarisce quindi quanto le *sue* donne si distinguano da quelle presenti nelle opere dei suoi contemporanei e, di riflesso, quanto la sua materia si mostri fortemente originale.

<sup>2</sup> Sant'Antonio Abate era considerato il protettore degli animali, e il giorno della sua festa (11 gennaio) prevedeva che asini, cavalli, buoi, venissero ornati di «serti di mozzarelle, formaggi, ciambelle e altre cose commestibili» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., pp. 30-31 n. 11). Da questo avvicinamento alla sfera animale, la virtù delle *vaiasse* non può chiaramente che uscirne parodizzata.

<sup>3</sup> Nell'ottava in questione l'autore fa riferimento all'aspetto estetico delle *vaiasse*, sottolineando ironicamente come, evidentemente in assenza di doti naturali, queste possano apparire belle soltanto con l'ausilio di orpelli – fiori, ciondoli, collane, orecchini, nastrini (cfr. D'ASCOLI, s.vv. *penneriglio*, *cannacca*,

13. «Le scarpette (ora lloco te voglio!)  
 chi vedde maie la cchiù attellata cosa?  
 Dimmello a me, ch'ancora me ne doglio  
 perché a ste spalle n'aviette na 'ntosa!<sup>4</sup>  
 Craie o pescraie penzo c'arrecoglio  
 e n'accatto no paro a Preziosa  
 de sommacco piccato, co la sòla  
 d'unnece punte, pe mo ch'è fegliola.<sup>5</sup>
14. «Ma io me ne so' sciso troppo priesto  
 e n'aggio ditto de l'uocchie e lo naso,  
 e de le belle vucche, e de lo riesto  
 cchiù saporito ca non è lo caso.<sup>6</sup>  
 Chella cornuta me levaie de siesto  
 e songo insicco mo friddo rommaso.  
 Aiuta, Musa, pe l'arma de zia,  
 la nova vaiassesca fantasia.<sup>7</sup>
15. «Ora le vertolose qualetate  
 chi sarrà chillo che le pozza dire?  
 Lloro sapeno fare le frittate,  
 maccarune e migliaccie da stupire,  
 le nobele pignate mmaretate,

---

*sciucquàglio, zagarèlla*) – o d'un trucco di dubbia qualità (conservato con acqua di zucchine e sublimato). Il rovesciamento parodico, inoltre, è reso evidente dal rinvio alle *striglie*: invocate qui come strumenti per radere la peluria sul viso, esse servivano principalmente per ripulire il manto peloso dei cavalli.

<sup>4</sup> Il riferimento autobiografico parrebbe qui sostanziare l'autenticità della *scarponiata* narrata dallo Zito (vd. *supra*), che potrebbe avere quindi effettivamente inciso nella composizione del poema (*'ntosa* vale infatti 'bastonata, colpo [in particolare alla testa]': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.).

<sup>5</sup> Sul *sommacco piccato* cfr. G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., pp. 30-31 n. 13.7: «*sommacco* è pelle o cuoio conciato con le foglie del sommacco; *piccato* vuol essere forse una scherzosa indicazione di condimento, come *carne piccata*, e simili». L'autore, manifestando la volontà di regalare delle scarpe a una fanciulla, parrebbe qui quasi voler esorcizzare il menzionato episodio della *scarponiata*; ma non sembra da escludere l'ipotesi che il tutto celi una dimensione ironica e che il nome *Preziosa* vada invece inteso come "nome parlante" della dama responsabile dell'episodio, che il poeta poté probabilmente ritenere rea di troppa altezzosità nei suoi confronti (cfr. il sonetto *Alle sdamme sciorentine*, nel quale queste vengono accusate di non *calarsi per lui*).

<sup>6</sup> In quattro versi è qui parodisticamente declinato ciò che Giuseppe Pozzi ha definito «canone breve», ossia la descrizione letteraria della donna, in versi, relativa agli elementi del viso ed estendibile al più al collo, alla mano o al seno (G. POZZI, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 460 sgg.). Il paragone instaurato dal Cortese con un referente materiale di poco pregio – il *caso*, 'formaggio' – appare in tal senso una sfida al paradigma descrittivo tipico dei petrarchisti.

<sup>7</sup> La *cornuta* menzionata, colpevole di aver fatto improvvisamente (*insicco*, 'all'improvviso, inaspettatamente': COPPOLA, s.v.) impazzire il poeta (*levà da siesto*, 'far impazzire': D'ASCOLI, s.v. *siesto*), potrebbe essere appunto la dama fiorentina protagonista dell'episodio della *scarponiata*.



zéppole ed altre cose da stordire,  
agliata, e sàuze, e mille aute sapure,  
cose de cannarute e de Segnure.<sup>8</sup>

16. «Cheste fanno na pósema riale  
che te dura pe cchiù de miezo mese,  
né hai paura d'ire a lo 'spetale,  
ca spienne poco cchiù de no tornese;  
na vota me ne 'nchiette no stevale,  
pe paura de Mastro lo Franzese.  
O vaiasselle meie, belle e comprite,  
rosecarelle comme so' l'antrite.<sup>9</sup>

17. «Le vaiasse so' bone p'onne cosa  
e sempre maie te danno 'sfazione,  
so' sempre frescolelle commo a rosa,  
sanno servire po' tutte perzone.  
Di' ca ne truove maie nulla schifosa  
e che dica: – Ste cose non so' bone –.  
Non se pò stare propio senza lloro:  
onne vaiassa vale no tesoro.

18. «Chi vò sapere commo sia l'ammore  
una vaiassa nce lo pò 'mmezzare.  
Va' la festeggia, va' schitto doie ore,  
e vi se non te face pazziare.  
Súbeto se ne vene e dice: – Core,  
la grazia toìa me fa spasemare –.<sup>10</sup>  
Che cosa è chella, chi non zuca e licca  
come fa cola [de] <co> la franferlicca?<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Da questo punto in avanti, la descrizione delle *vaiasse* smette di focalizzarsi sull'aspetto fisico e passa alle *vertolose qualetate*. In quest'ottava se ne loda ad esempio il talento culinario e la capacità di preparare *cose* tanto buone – frittate, maccheroni, migliacci, *pignate mmaritate* (minestre di carne), zeppole, minestre d'agli e salse varie – *da stordire*.

<sup>9</sup> Come ha notato Malato, sembra che qui Cortese intenda giocare sulla familiarità delle *vaiasselle* con l'amido (*pósema*, 'amido sciolto in acqua': ALTAMURA, s.v.), «che evidentemente doveva essere ritenuto un profilattico contro la sifilide (*Mastro lo Franzese*)» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. 32 n. 16).

<sup>10</sup> Nell'ottava precedente era celebrata l'assenza di schifilosità (*schifosa* vale infatti 'schizzinosa') delle *vaiasse*, capaci di *servire po' tutte perzone*, senza distinzioni. Che il sottinteso fosse di natura erotica, pare lo confermi l'attacco di quest'ottava, dove si afferma che ogni *vaiassa* può insegnare l'amore (*mmezzare*, 'insegnare', ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) in sole due ore.

<sup>11</sup> Il distico finale è stato interpretato da Malato come segue: «chi non vezzeggia le *vaiasse*, e addirittura non le lecca come fa una gazza con lo zucchero filato; *franferlicca*» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. 32 n. 18). Data la natura delle due ottave precedenti a questa conclusione, tuttavia, appare possibile

19. «Falle quatto carizze, àmale sulo,  
ca de manciare non te pò mancare:  
schitto che tu le dinghe no cetrulo,  
de pettorina te fa satorare,  
de còtene te carrega no mulo,  
e te dà quanto maie pòte aboscare  
e te ietta da suso a la fenestra  
pe fi' a lo vruodo e pe fi' a la menestra.<sup>12</sup>

---

che il riferimento sia ancora di tipo erotico, legato nello specifico a una pratica, quella del sesso orale, considerata forse svilente da parte delle donne *schifose* menzionate poco sopra. In tale prospettiva, il senso del verso parrebbe il seguente: ‘che donne sono quelle (*chella* avrebbe quindi valore sineddotico) che non succhiano e leccano così come fa la gazza con i bastoncini di zucchero filato (*franferlicca*: ALTAMURA, s.v. *franfèllicchè*)?’.

<sup>12</sup> La descrizione si chiude poi sulla generosità delle *vaiasse*, le quali, a patto di ricevere *quatto carizze* e il *cetrulo* – chiara «anfibologia oscena», come nota anche Malato (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. 32, n. 19) – provvederanno a tutti i bisogni dell’uomo (*pettorina* è la ‘pancetta di maiale’, ma per traslato anche l’organo genitale femminile).

## *Viaggio di Parnaso*

### *Lo poeta a li leieture*

Nell'introduzione del poeta ai lettori viene chiarita quella che è la considerazione fondamentale sottesa all'operazione cortesiana: la poesia non ha natali. Come ha rilevato Croce infatti, il *Viaggio* consiste in «una vigorosa difesa della libertà e indipendenza dell'arte contro le barriere convenzionali»,<sup>1</sup> la cui diretta conseguenza è la rivendicazione del diritto di cittadinanza del napoletano in Parnaso. L'argomentazione è sviluppata con un *excursus* storico-letterario teso a dimostrare il relativismo di ciascuna argomentazione campanilista. Dal punto di vista stilistico, la prosa cortesiana non possiede ancora le spiccate caratteristiche accumulative di quella che sarà del Basile (e del barocco tutto), ma ne mostra talvolta il germe accanto a una già rilevabile propensione al discorso metaforico.

Non è possibile che quarche travo rutto non strida, e che quarche strenga rotta non se metta 'n dozzana, decenno da quanno niccà le povere Muse so' diventate de lo Lavinaro; da quanno niccà la fontana de Puorto è Ippocrene e Capo de Monte Aonio.<sup>2</sup> A chiste nce vorria pe 'nnante pasto na trippa de sette sàpate a li morfiente,<sup>3</sup> e po' vorria che me dechiarassero a quale casale nascertero le nove sore d'Apollò:<sup>4</sup> se chillo me dirrà ca 'n Grezia, e portarrà pe testimonio chillo cecato che cantaie de Chilleto e d'Alessa, io le dirraggio po' (se vale pe testimonio l'autoretate de chillo che spremmette quanto aveva 'n cuorpo 'ncoppa lo fonnamiento de Romma) ca le Muse so' latine.<sup>5</sup> Ma vèccote ca trasarria pe tierzo quarche Provenzale, e se nce

---

<sup>1</sup> B. CROCE, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., p. 136.

<sup>2</sup> Lo stridio di una trave e la presenza di una cinghia rotta tra quelle buone vanno intese come 'fastidi' e, fuor di metafora, simboleggiano le polemiche che l'autore si aspetta di ricevere all'opera per la sua veste linguistica (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. 250 n. 1). La presunta incompatibilità tra poesia e dialetto napoletano, l'obiezione principale che Cortese presuppone possa venir mossa al suo lavoro, è resa mediante un trittico di domande retoriche che mirano a generare un effetto paradossale accostando simboli napoletani a elementi tipici del mito poetico: le Muse al Lavinaro, la fontana del porto (la famosa *Cocovaia de Puorto*, sulla quale cfr. A. COLOMBO, *La fontana degli incanti*, in «Napoli nobilissima», VII/8 1898, pp. 113-15) a Ippocrene, mitica fonte dell'Elicona, e Capodimonte ai monti Aoni (dov'erano appunto l'Elicona, la fonte Aganippe e il Citerone, sacri alle Muse).

<sup>3</sup> L'autore vorrebbe mettere a tacere i polemici, impegnandone la bocca con un metaforico antipasto di trippa vecchia di circa due mesi (*sette sàpate*, 'sette sabati'), durissima e dolorosa per i denti (*morfienti*, 'denti incisivi': ALTAMURA, s.v. *morfentè*).

<sup>4</sup> Da qui muove l'intera arringa del proemio al *Viaggio di Parnaso*. Coloro che criticano l'uso del dialetto napoletano divengono infatti destinatari di una domanda fondamentale: qual è il luogo di nascita delle muse (le 'nove sorelle d'Apollò'), se ve n'è uno?

<sup>5</sup> A chi avesse indicato la Grecia perché terra di Omero, cantore delle gesta di Achille e Ulisse (*Chilleto* e *Alessa*), l'autore avrebbe replicato con un nume altrettanto tutelare, Virgilio, per evidenziare la candidabilità di Roma.

farria fare tanto d'uocchie a mantenere ca so' de lo paiese suo, e nce farria 'nzammenare Gogliermo Ventadorno, Arnaudo Daniello, e cient'autre;<sup>6</sup> sautarria po' de brocca no Sciorentino, e ne vorria vedere quanto n'è, proffedianno ca so' toscane, e ghiurarria[no] a quatto mane Dante e lo Petrarca, co n'otra mmorra de lo paiese;<sup>7</sup> né nce perdarriano la coppola a la folla li Spagnuole, ca se farriano la iostizia co le mano lloro, e porriano dicere ca le Muse so' Spagnole, e pe prova 'nzammenarriano lo nnemmico lloro Bembo, che chiammaie le Muse co lo titolo de "donne" quanno dicette: «*Donne ch'avete in man l'alto governo del colle di Parnaso*»: essenno cosa chiara ca «no» schitto «n» chesta nazione se 'nora «no» co sto titolo de "donne",<sup>8</sup> ota che fortefecarriano la causa lloro co l'autoretate de lo Conte Salina, de Lope de Vega, de l'Arziglia, de Garzilasso, de Voscano, e d'autre; ma lo Franzese non monnarria nespola, ca subbeto vorria commattere a steccato,<sup>9</sup> volenno provare ca so' galle, o pe dicere meglio galline, e ca 'ncoppa li munte Pereneie covano l'ova de li conciette poeteche, e mostraria perzò ciento testemmonie de lo Rosa, de lo Birtas, e d'autre, e sicche de singolo.<sup>10</sup> Perzò è chiafèo chillo che bòle che siano necessariamente de chesta e de chella terra: ca se buono buono conziderammo, le Muse so' ghionmente d'alloghiero, ed ognuno se ne pò servire pe quarche viaggio, paganno perrò l'alloghiero de tempo perduto e de gòveta rotte,<sup>11</sup> e le poverelle so' portate de carrera

<sup>6</sup> Ma a quel punto un terzo contendente sarebbe entrato nel dibattito (*trasarria pe tierzo*): un concittadino di Bernart de Ventadorn e Arnaut Daniel, il quale avrebbe perorato (*mantenere*, 'sostenere un'opinione', ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) l'origine provenzale delle muse invitando ad esaminare la produzione dei suoi autori (*'nzamennare*, 'esaminare, specialmente in giudizio', ivi, s.v.). Il nome Guglielmo che precede *Ventadorno* è secondo Malato una «svista del poeta» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. 251 n. 4), ma pare possibile anche che il testo presenti in realtà un trittico di autori piuttosto che una coppia – il Guglielmo citato sarebbe cioè Guglielmo IX d'Aquitania, capostipite della tradizione provenzale e dunque simbolicamente in prima posizione –, e che la confusione possa essere attribuita a una banale omissione di una virgola durante la fase editoriale.

<sup>7</sup> Dopo il provenzale, sarebbe poi improvvisamente (*de brocca*, 'all'improvviso': D'ASCOLI, s.v. *brocca*) spuntato fuori un fiorentino, che, richiamando l'autorità di Dante, Petrarca e moltissimi altri (*na morra*, 'un branco, uno sciame': ALTAMURA, s.v.), avrebbe avanzato con caparbieta (*proffediare*, 'contrastare, ostinarsi?': ivi, s.v.) la genesi fiorentina delle Muse.

<sup>8</sup> Nemmeno gli spagnoli avrebbero sfigurato (*perdere la coppola a la folla* è una locuzione proverbiale, e vale 'restare umiliati') in tale disputa. Oltre ai propri poeti di rilievo internazionale – Diego de Silva y Mendoza conde de Salinas, Félix Lope de Vega, Alonso de Ercilla y Zuñiga, Garcilaso de la Vega e Juan Boscan Almogaver – la Spagna poteva infatti utilizzare anche una carta "lessicale" per attribuirsi la paternità delle Muse: soltanto lì, infatti, esse venivano chiamate *donne*, così come aveva fatto Bembo in una sua poesia (cfr. P. BEMBO, *Rime*, XLI 1-2).

<sup>9</sup> Le locuzioni *monnare nespole* e *commattere a steccato* valgono rispettivamente 'perdere tempo' (e dunque per estensione 'starsene a guardare': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *monnare*) e 'partecipare a un torneo' (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., pp. 251-52 n. 8).

<sup>10</sup> Giocando sull'antico nome dei francesi, i galli, l'autore sviluppa l'immagine metaforica della covata di concetti poetici sui Pirenei. A perorare la nazionalità francese delle Muse, così come negli altri casi, ne vengono richiamati i campioni: Pierre de Ronsard, Guillaume de Salluste du Bartas e altri (*sicche de singolo* è corruzione del latino *sic de singulis*, e vale 'e così via').

<sup>11</sup> La conclusione è dunque evidente: è stupido (*chiafèo*, 'persona sciocca, stupida, melensa': D'ASCOLI, s.v.) chi ritiene di poter attribuire la paternità delle Muse a un singolo paese. L'ispirazione poetica si

mo 'n Grezia, mo a Sciorenza, mo a Spagna, mo a Franza, e mo a Panecuocolo, e spisso pe lo troppo correre a scapizzacuollo fanno de chelle 'ntroppecate che se lèieno ne le gazzette de li Poete.<sup>12</sup> Che mmaraveglia èie addonca ca io puro a lo cerriglio de Febo m'aggio allogato una de cheste ghiolle, e aggio curzo pe fi' a mo cinco poste?<sup>13</sup> Che le manca a Napole che non pozza isso perzi stirarese la cauza, e dicere ca le Muse so' nasciute 'nzino ad isso? E che sia lo vero, corrano puro quanto se voglia ste fegliole dallo Gance a lo Nilo, e da li Nasamune 'n culo a lo munno, ca sempe so' de buono retuorno a le belle foglia torzute de sto paiese, ch'è la vera casa llo, pocca non c'è taverna che non aggia lo lauro, non c'è solachianiello o potecaro che non aggia la cétola, non c'è poteca de tentore che non aggia la fontana, non c'è cecato che non canta vierze, e le faccia 'nore.<sup>14</sup> Perzò se ne pò tornare co na mano 'nnante e n'utra dereto sto mala lengua, et appilare ca n'esce feccia, pocca accossì è de laude mmerdevole lo scrivere d'una lengua comma de n'utra;<sup>15</sup> e puro che lo Poeta saglia a trionfare 'ncoppa l'astreco de la Grolia, ped avere la girolanna, poco 'mporta ca nce va co levrèra gialla o verdevaie.

---

muove di posto in posto e gli autori non possono che trarne il massimo prima di vederla nuovamente andar via (in questo senso le Muse sono quindi *ghiommente d'alloghiero*, 'giumente in affitto' di volta in volta cavalcate da personalità di provenienza imprevedibile).

<sup>12</sup> La cattiva poesia è dunque metaforicamente legata al continuo andirivieni delle muse, che nel passare freneticamente da un luogo all'altro rischiano talvolta di inciampare rovinosamente.

<sup>13</sup> Si ritorna dunque all'interrogativo iniziale: è lecito dileggiare un'opera perché scritta in napoletano? Cortese, in fondo, non ha fatto altro che prendere anch'egli, presso la taverna d'Apollo, una di quelle giumente (*ghiolle*) in affitto menzionate in precedenza, percorrendovi a dorso cinque tappe – ovvero le cinque opere scritte dall'autore in napoletano sino a quel momento: *Vaiasseide*, *Micco Passaro*, *Rosa*, *Ciullo e Perna* e il *Viaggio di Parnaso* stesso (a meno di un'altra opera rimasta ignota).

<sup>14</sup> Perché se ne possa quindi avanzare la candidatura come città natale delle Muse, difetta forse Napoli di qualcosa? Tutt'altro. E anzi, continua il Cortese, con tutta probabilità è proprio quella la loro patria se in ogni taverna si trova l'alloro, se ogni bottegaio o ciabattino (*solachianiello*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) possiede una cetra (*cétola*, 'cedra, strumento a corda: COPPOLA, s.v.), se ciascuna tintoria dispone di una fontana, se ogni cecato non fa che cantare versi (il riferimento è ai cantastorie). La simbologia poetica è qui dunque richiamata per sostanziare la naturale predisposizione napoletana alla poesia.

<sup>15</sup> La conclusione è quindi evidente: la poesia andrà lodata indipendentemente dalla veste linguistica scelta, poiché questa non connota negativamente o positivamente un componimento e la percezione poetica è legata esclusivamente a fattori estetici.

dal *Libro secunno*

A metà del Cinquecento, alcuni autori a lungo dimenticati come Longo Sofista, Achille Tazio ed Eliodoro vennero tradotti in italiano, francese, inglese, tedesco: la riscoperta del romanzo greco di cui parla Guido Mazzoni avvenne in quel momento ed ebbe un'influenza decisiva per le sorti della narrativa barocca europea.<sup>1</sup> L'intreccio di questa tipologia narrativa è sostanzialmente sempre lo stesso, ed è il medesimo del testo cortese: due giovani si promettono amore eterno e sono chiamati a superare una serie di ostacoli prima di riuscire ad unirsi in matrimonio. Il passo che si propone è quello dell'incontro di Ciullo e Perna, dove si leggono anche alcune filastrocche e canzoni popolari.

Eje la Cetate de Genova a lo maro Toscanese, setovata a le ppettole de certe montagnie spennate, che le serveno de guardaculo e la defenneno da la furia de la tramontana;<sup>2</sup> ave la faccie votata a miezojuorno, e secunno le storie fu fravecata, da chill'ommo de doje faccie che teneva l'uocchie nnanze e dereto,<sup>3</sup> chesta ped'essere la cchiù ricca che sia 'n tutta Talia, e la cchiù soperba che se pozza vedere. Ora smontate che fujene, Baccio e Ciullo jero deritto a l'alloggiamento, che le steva già apparecchiato, co preposeto, de subbeto che avevano pigliato no muorzo, de ire vedendo la Cetate; ma magnato ch'aperro, Baccio fu mannato a chiammare de lo Generale, e non potte fa compagnia a Ciullo, e perzò, datole na mano de sordate che l'accompagnassero, lo mannaje passejanno. Jeva Ciullo co l'uocchie de speretato e 'nzallenuto tenenno mente pe le strate e pe li palazze, mo allommano sta femmena e mo chell'auta;<sup>4</sup> e accossi passiano palillo palillo jonze a na chiazza, che stace quase

---

<sup>1</sup> G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 80. In Spagna, ad esempio, terra che Cortese ebbe modo di frequentare e dalla quale tornò con più di una suggestione, nel 1617 venne pubblicato uno dei capolavori assoluti del genere: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

<sup>2</sup> Dopo una brevissima introduzione, il secondo libro si apre con la descrizione della città di Genova. Ne vengono innanzitutto fornite le coordinate geografiche: affacciata sul mare che bagna la Toscana (designato oggi come mar Ligure), la città è situata alle pendici delle *montagnie spennate*, gli Appennini (*ppettole*, 'radici, dette di monti': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *pettola*). Rispetto a questi, Genova si trova a sud (per proteggere la città dalla tramontana, infatti, essi devono necessariamente frapporsi al vento che soffia da nord).

<sup>3</sup> La toponomastica oggi ritiene che l'origine del nome Genova, filtrata dal latino GENUA, debba esser ricondotta alla radice indoeuropea *genu-* ('mascella, bocca'), che alludeva *illo tempore* alla forma dell'insediamento sul mare o alla foce (*bocca* del fiume) di un antico corso d'acqua (cfr. G. SICARDI, *Genova*, Torino, UTET, 1990, p. 355). Nel medioevo, però, in seguito al mutamento del toponimo in IANUA (che in latino vale 'porta, passaggio'), prese piede la leggenda che voleva la città trarre il proprio nome da Giano, la nota divinità bifronte a cui fa menzione anche Cortese. Nella cattedrale di San Lorenzo, d'altronde, è possibile leggere la seguente scritta: «Janus, primus rex Italiae de progenie gigantum, qui fundavit Genuam tempore Abrahæ» (G. MISCOSI, *Origini di Genova. Protostoria italiana*, Genova, Scuola tipografica Opera SS. Vergine di Pompei, 1961, p. 22).

<sup>4</sup> Il verbo *allummà* vale in napoletano 'adocchiare, guardare' (D'ASCOLI, s.v.).

'mmiezzo la Cetate e se chiamma Sarzana,<sup>5</sup> addove, secunno l'aosanza de lo pajese, vedette na mano de zetelle zite, che pigliannose pe la mano facevano na rota, ch'a lengua lloro chiammano la rionna,<sup>6</sup> e a Napole se dice: «A la rota, a la rota, Mastro Agnielo nce joca, nce joca la zita, e maddamma Margarita».<sup>7</sup> Ciullo a sta bella vista restaje ammisso e comm'a n'ommo de paglia,<sup>8</sup> tenenno mente mo a chesta e mo a chella: chi le pareva na fata, chi na luna, chi co l'uocchio de farcone pellegrino, e chi co li capille d'oro; né sapeva dove se stesse, s'era a Genova, o dove le stelle a lo vottafuoco de le sfere fanno tordeglione;<sup>9</sup> e mentre steva accossí attoneto, chelle fegliole, addonatese d'isso, aperzero la rota e lo ficcaro dinto commo fanno sempe co tutte, e bozero che facesse la rionna; Ciullo pe n'essere descortese, pigliaje pe la mano una de chelle, e commo voze la sciorta soja le mmattió la cchiú bella, che pareva fra l'aute commo la rosa 'n fra li sciure, e sole 'n fra le stelle.<sup>10</sup> Chesta era la figlia de lo Signore Pelagio, gruosso mercante, ricco e de cunto: non poteva arrivare ancor a sidec'anne; desposta de perzona; avea n'occhio frezzante, che sfracassava le ggente; na vocca, che redenno accedeva, parlanno faceva decozzione de l'arme;<sup>11</sup> le sguanche doje schiocche de fraole; lo pietto no campo de neve, dove Ammore aveva fatto doje palle pe ghiocare a lo maglio;<sup>12</sup> la mano pareva n'argano, che tirava

<sup>5</sup> *Passeggiare palillo palillo* vale 'camminare adagio, pian piano' (ivi, s.v. *palillo*). La piazza menzionata a testo è ancora oggi nota, con lieve mutamento, come Piazza Sarzano.

<sup>6</sup> Cfr. G. CASACCIA, *Vocabolario genovese-italiano*, Genova, Pagano, 1851, s.v. *rionda*: «Spezie di divertimento puerile, che si fa prendendosi molti fanciulli per mano, e danzar intorno cantando».

<sup>7</sup> I primi due versi della filastrocca sono riportati anche in una delle lettere di Basile – quella intitolata *A l'Uneco Shiammeggiante, che po' rompere 'no becchiero co le Muse* – insieme ad altri nomi di giochi popolari (cfr. G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenimento de peccerille, Le muse napoletane e le lettere*, a cura di M. PETRINI, Bari, Laterza, 1976, p. 594). Secondo il Galiani la canzone è «antica assai e fatta ne' tempi del re Carlo III di Durazzo e della regina Margherita d'Angiò» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 122): la Margherita citata a testo, dunque, corrisponderebbe proprio alla regina. Per una compiuta disamina della questione, cfr. *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I pp. 498-500.

<sup>8</sup> La locuzione *restare comm'a n'ommo de paglia* vale qui 'rimanere imbambolato' (*ommo de paglia* è infatti 'uomo da nulla', ma alla lettera 'fantoccio': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *paglia*). Nella fattispecie, pare che l'espressione vada ricondotta alla condizione inanimata del fantoccio, replicata da Ciullo che non riesce a proferire parola).

<sup>9</sup> Da intendere probabilmente come 'dove le stelle danzano al segnale dei pianeti': se le *sfere* sembrano infatti poter essere identificate come 'pianeti', il *tordeglione* è una 'sorta di ballo antico' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) mentre il *vottafuoco* l'asta adoperata dagli artiglieri per comunicare il fuoco alla carica del cannone (D'ASCOLI, s.v. *vottafuoco*).

<sup>10</sup> *Mmattere* vale 'imbattersi, incontrare per caso' (COPPOLA, s.v.), ma l'uso transitivo del verbo sembra in questo caso mostrare un'accezione vicina a 'capitare' ('la sua sorte volle che gli capitasse la più bella'). Gli iperonimi *rosa* e *sole*, usati in contrasto a *sciure* e *stelle*, simboleggiano l'emergere di Perna su tutte le altre ragazze.

<sup>11</sup> Probabilmente 'uno spettacolo d'anime' (*decozzione*, 'trasl. declamazione, recita': COPPOLA, s.v.).

<sup>12</sup> Il riferimento è al *pallamaglio*, gioco diffuso nei secoli XVI e XVII «in Italia e in Francia, poi passato nei paesi anglosassoni e trasformatosi negli odierni sport del *cricket*, del *croquet* e del *golf*». Per giocare si usavano mazze a forma di maglio e una piccola sfera, tutto di legno (cfr. *Enciclopedia italiana*, XXVI, s.v. *pallamaglio*).

li core;<sup>13</sup> e 'nsomma aveva tanta grazia e bellezza da la capo a le pede, che chillo petto, che boze pegnere Venere, senza che facessero zita bona tanta femmene a la nnuda poteva da chesta sola pigliare lo 'nziempro de la bellezza.<sup>14</sup> Ora chesta avengo pigliato Ciullo pe la mano, accommenzaro a botare, e le zetelle cantavano nfra sto miezo na canzona, che a la lengua nostra dice accossì:

Le fegliole che n'hanno Ammore,  
songo nave senza la vela,  
so' lanterne senza cannela,  
songo cuorpo senza lo core,  
le fegliole che n'hanno ammore.

Le fegliole, che n'hanno Amante,  
so' comm'arvole senza frutte,  
so' terrene sicche, ed asciutte,  
che non fanno sciure, nè schiante,  
le fegliole, che n'hanno ammante.

Le fegliole, che n'hanno amice  
sanno poco che cosa è bene;  
quanno po' la vecchiezza vene  
s'asciarranno triste, e 'nfelice,  
le fegliole, che n'hanno ammice.

Zetellucce belle e cianciose  
mo gostate, che tempo avite,  
mo che tennere, e fresche site;  
tempo è cogliere mo le rose,  
zetellucce belle e cianciose.<sup>15</sup>

Già li sbirre d'Ammore avengo trovata l'arma de Ciullo sfortunato che, scordata de se stessa, non faceva autro che contemplare la bellezza de Perna (ch'accossì se

---

<sup>13</sup> Nonostante si tratti di un testo in prosa, che avrebbe potuto secondo Pozzi estendere la descrizione anche ad elementi al di sotto del busto (in accordo a quello che lo studioso definì «canone lungo»: G. POZZI, *Alternatim*, cit., pp. 460 sgg.), la descrizione di Perna si arresta in ogni caso alla mano, entrando così perfettamente nella tipologia del «canone breve» accennata sopra.

<sup>14</sup> Per ritrarre Venere, cioè, un pittore avrebbe potuto semplicemente guardare Perna – che è dunque assimilata alla dea della bellezza – senza avere necessità di far spogliare altre donne (la locuzione *fare zita bbona* vale 'mostrarsi o rimaner nudo': si tratta di una corruzione del latino *cedo bonis* e consisteva in «una cerimonia che facevano i debitori che non potevano pagare, mostrando il sedere presso una colonnetta dinanzi al tribunale della vicaria». Cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *zitatbona*).

<sup>15</sup> La breve filastrocca, che sembra effettivamente cortesiana, dopo aver esaltato i valori dell'amore e dell'amicizia, culmina nella celebrazione della giovinezza, secondo un tòpos che in Italia pare rinviare in particolare alla celebre canzone di Lorenzo il Magnifico, *Quant'è bella giovinezza*. D'altronde Cortese fu certamente a Firenze in cerca di un mecenate, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, e se la canzone fosse effettivamente sua – e non una di quelle adespite popolari –, non è da escludere che egli l'avesse composta tentando di strizzare l'occhio alla corte medicea.



chiammava la zetella), l'avevano portata, pe dessusola, de zeppa e de pesole dintro la presonia d'Ammore,<sup>16</sup> da dove la poverella a bote a bote mannava fore quacche sospiro pe suppreca p'attenere la grazia. Perna dall'auta banna jocava a la rota, ma lo cellevriello le rotava chiù de no molino a biento, dove macenava mille penziere; pocca nò accossì priesto aveva pigliato pe la mano lo giovene, che se sentio trasire 'n cuorpo lo zerre zerre d'Ammore;<sup>17</sup> ma chi non se sarria jettata a le sciamme, veddeno no giovene accossì bello e comprito? Aveva Ciullo no fronte spaziuso da 'nnammorà le pprete, l'uocchie a balestra che tiravano parrettate da spertosare no pietto a botta, na vocca che pareva na fontana de manna, e sopra tutto la faccia commo ferrajuolo vecchio senza nullo pilo.<sup>18</sup> Chiste bellizze, e mill'aute che aveva Ciullo, squatranno, Perna diceva: «Oimmè, che frostiere è chisto ch'è benuto a levareme la lebertate mia? Da dove è benuta sta bella sciamma a conzomareme? Chi non se squagliasse commo 'nzogna a la tiella?»<sup>19</sup> E accossì dicenno, li raggie dell'uocchie lloro facevano a tozza martino l'uno scontranno l'auto, e l'arme lloro facevano le gguattarelle pe le pertosa dell'uocchie cercanno de mmescarese nzieme;<sup>20</sup> e beneva vota, ch'a lo mmeglio de lo botare, se fermavano stoppafatte e commo statole tennose mente ll'uno a ll'altro.

---

<sup>16</sup> L'*arma dessusola* va qui intesa come 'l'anima ormai resa inutile dalla bellezza di Perna', che la pervade totalmente rendendola inabile ad altro (*dessusole* vale infatti 'disutile, non buono a nulla': ROCCO, s.v.). La locuzione *de zeppa e pesole* vale 'immediatamente, di botto' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *zeppa*).

<sup>17</sup> Figuratamente il suono dell'amore (*zerrezzerre*, 'strumento di legno o di stagno in cui una ruota dentata urtando in una linguetta produce un suono stridulo: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.).

<sup>18</sup> Anche la descrizione fisica di Ciullo si limita al volto: una fronte tanto ampia da innamorare anche le pietre, occhi penetranti come dardi (*parrettata*, 'colpo di verretta': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), una bocca dolce come la manna, il volto allo stesso tempo giovane e virile.

<sup>19</sup> La sugna (*'nzogna*) è l'insieme delle parti grasse e molli del maiale che a contatto con il calore di una padella sul fuoco (*tiella*: ALTAMURA, s.v.) non può che sciogliersi, come l'anima di Perna.

<sup>20</sup> La locuzione *fare a tozza martino* vale 'cozzare, scontrarsi' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.); *fare le guattarelle*, invece, significa 'guardare di nascosto' (ivi, s.v. *guattarella*), nella fattispecie attraverso gli incavi degli occhi (*pertuso*, 'buco': D'ASCOLI, s.v.).

### 5.1.3. Giambattista Basile (Napoli, 1570/1572 - Giugliano, 1632)

Una polemica dedica *A lo re de li viente*, firmata da Gian Alesio Abbattutis e datata agosto 1612, apriva la prima edizione conosciuta della *Vaiasseide*, pubblicata a Napoli nel medesimo anno.<sup>1</sup> In coda al poemetto, inoltre, la stessa edizione presentava quattro componimenti epistolari, sottoscritti con nomi accademici fittizi – *Lo Chiafeo*, *Lo Smorfia* –, e datati tutti al primo lustro del Seicento (una al 1601, le altre al 1604).<sup>2</sup>

Benché la paternità di questi ultimi sia stata oggetto di dibattito,<sup>3</sup> nessun dubbio interessa invece l'identità dell'autore della dedica: sotto lo pseudonimo di Gian Alesio Abbattutis, adoperato probabilmente per tutelare sia il proprio prestigio di poeta di corte sia la condizione socio-economica a questo connessa,<sup>4</sup> si celava infatti Giambattista Basile, il cui essenziale contributo alla genesi e allo sviluppo della letteratura

---

<sup>1</sup> Cfr. *supra* la nota editoriale cortesiana.

<sup>2</sup> Si danno nel dettaglio, e in ordine di successione, le intestazioni e le formule di datazione di queste: I. *A lo multo Lostrissemu, e Magnifeco / Comm'a frate carnale Messer Uneco / [...] Da Trocchia boie de Cotufro iuorne quinnece / Mille, e sei cento, e zero co no cbilieto*; II. *Comme vuoi frate mio [...] Da [segue spazio bianco], cbillo mese che non se deve nommenare alle pecore se V.S. ha leiuto Sannazaro, 1604*; III. *All'Uneco Shiammeggiante che pò rompere no becciero co le Muse [...] Da [segue spazio bianco] a 20 de lo mese che Apuleio cantanno mette paura alli liune del anno 1604*; IV. *A lo settemo gheneto de Messere, zoè frate mo carnale lo chiù stritto parente che stace a Cosenza [...] lo iuorno che lo Petrarca commenzaie ad havere dell'aseno 1604*. La prima e la quarta sono sottoscritte da *Lo Chiafeo*, la terza da *Lo smorfia*, la seconda non presenta alcuna sottoscrizione.

<sup>3</sup> Secondo il parere di Fasano e Malato, infatti, la prima e la quarta lettera – ovvero un componimento di 124 endecasillabi sdruciolli ed un prosimetro contenente un sonetto caudato e un'ottava (anch'essa in versi sdruciolli) – sarebbero da attribuire a Cortese, mentre la seconda e la terza lettera – entrambe integralmente in prosa, connotate da un gusto per l'accumulazione lessicale e la variazione sinonimica – andrebbero invece ricondotte a Basile. Non di quest'opinione è invece Mario Petrini, curatore della prima edizione dell'opera omnia basiliana (G. BASILE, *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille. Le Muse napoletane e le lettere*, in appendice il *Glossario*, a cura di M. PETRINI, Roma-Bari, Laterza, 1976), che attribuisce tutte le lettere al solo Basile. Sulla questione cfr. P. FASANO, *Gli incunaboli della letteratura dialettale napoletana («belle lettere che fecero cammarata colla Vaiasseida»)*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. BINNI, Roma, Bulzoni, 1974, II pp. 443-88, alle pp. 446-60; G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. PETRINI, cit., pp. 667-74; E. MALATO, *La scoperta di un poeta*, cit., pp. 65-69; e infine M. RAK, *Napoli gentile*, cit., pp. 160-69.

<sup>4</sup> Il punto è però controverso. Brevini aveva infatti rilevato che «il tratto più immediatamente evidente accostandosi all'opera del Basile è proprio la forte polarizzazione tra produzione toscana e produzione dialettale. [...] Il letterato di successo ben introdotto negli ambienti cortigiani coltivava la sua musa dialettale come un esercizio rigorosamente distinto e caratterizzato da uno statuto giocosamente minore. Basile aveva un'immagine ufficiale da tutelare» (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 711); Andrea Lazzarini ha invece di recente notato, in seguito al rinvenimento di alcuni documenti che testimonierebbero la precoce ricezione della poesia cortesiana a Firenze, che «il significato storico e linguistico della scelta del dialetto da parte di Cortese e Basile parrebbe da valutare nel quadro di una produzione rivendicatamente letteraria, pensata per proiettarsi immediatamente su uno scenario colto, non localistico e già italiano» (A. LAZZARINI, *Ancora sui rapporti tra letteratura dialettale*

dialettale napoletana ha fortemente impattato anche il panorama letterario nazionale ed europeo.<sup>5</sup>

La biografia di Basile è meno oscura di quella cortesiana, e permette di tracciare, fatte salve minime incertezze ed un periodo di totale carenza documentaria,<sup>6</sup> un profilo piuttosto dettagliato dell'autore: nato a Napoli, probabilmente tra 1570 e 1572,<sup>7</sup> lasciò a vent'anni la città dimostratasi «incapace di valorizzare i suoi figli».<sup>8</sup> Dal 1604 al 1607 fu militare nell'isola greca di Candia, al soldo di Venezia, dove fu attivo anche come poeta, iscrivendosi all'Accademia degli Stravaganti. L'anno successivo, il 1608, fece ritorno a Napoli e raggiunse la sorella Adriana, «cantatrice di prima grandezza»,<sup>9</sup> presso la corte del principe Luigi Carafa di Stigliano. Lì i due soggiornarono insieme

---

*riflessa e toscano*, cit., p. 168). Le due conclusioni appaiono dunque – se non in evidente contrasto – quantomeno dissonanti: da un lato Basile avrebbe praticato la poesia dialettale come proprio *divertissement* e in una dimensione privata, dall'altro avrebbe invece tentato di affermarsi sulla scena letteraria nazionale. La questione andrà certamente riconsiderata, non tralasciando in ogni caso che la scelta basiliana di mascherare la propria Musa dialettale dietro uno pseudonimo pare evidenza di una volontà ben precisa di non-riconoscibilità.

<sup>5</sup> Al di là del noto giudizio di Croce, che ha definito il *Cunto de li cunti* «il più bel libro italiano barocco» (B. CROCE, *Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, in «La Critica», 23 1925, pp. 65-99, a p. 75), e del più recente di Brevini, che ha parlato invece del «massimo prodotto della narrativa italiana del XVII secolo» (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 711), di capitale importanza appare l'impatto che il *Cunto* ebbe in tutta Europa sulla pratica della rielaborazione artistica di fiabe popolari. «Se non il primo a trattare temi fiabeschi in sede di letteratura aulica», infatti, Basile fu «certo il primo ad assumere quei temi come materia generale della propria narrativa» e i suoi testi, che ebbero circolazione europea, vennero «presto assunti a modello di altri esercizi letterari analoghi, pur con procedure e finalità spesso diverse» (E. MALATO, *Premessa*, in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti, ovvero Lo trattenemiento de' peccerille*, 2 voll., a cura di C. STROMBOLI, Roma, Salerno Editrice, 2013, I pp. X-XI).

<sup>6</sup> Degli anni compresi tra la nascita e la partenza da Napoli non si hanno infatti notizie, fatta eccezione per la testimonianza dell'amicizia intrattenuta fin dall'età scolare con Cortese contenuta nel *Viaggio di Parnaso* (IV 40): «Dire non saparrìa quanto sentiette / piacere audenno nnommenare a chillo / che la fortuna ammico me facette / da che ghieva a la scola peccerillo».

<sup>7</sup> La datazione è proposta in G. FULCO, *Verifiche per Basile: materiali autografi e restauro di una testimonianza autobiografica*, in «Filologia e Critica», X 1985, pp. 372-406, alle pp. 401-406 (poi in ID., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 216-50, alle pp. 245-50), e si basa su alcuni indizi autobiografici rilevati dallo studioso nella favola marittima *Le avventurose disavventure*, testo in lingua del Basile composto verosimilmente nel 1610. Dirimente ai fini della datazione risulterebbe infatti il passo II 5, nel quale il protagonista Nifeo – alter ego dell'autore – rientra a Napoli in seguito a un'assenza durata diciotto anni. Nonostante si legga in A. ASOR ROSA, s.v. *Basile, Giambattista*, in DBI, VII 1970, la data del 1566 era stata invece rigettata già da Croce (cfr. B. CROCE, *Introduzione*, in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti (Il pentamerone). Testo conforme alla prima stampa del 1634-36*, a cura di B. CROCE, Napoli, s.i.t., 1891, pp. CXCI-CXCII).

<sup>8</sup> «Le cause della partenza, sempre stando alle allusioni di Basile nella *pièce* teatrale, sarebbero da ricercare in una cocente delusione che avrebbe frustrato le sue ambizioni professionali o letterarie, una disattenzione o un rifiuto di una patria incapace di valorizzare i suoi figli» (G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., p. 844).

<sup>9</sup> Ivi, p. 845.

per qualche anno, ma mentre Adriana venne trasferita nel 1610 a Mantova alla corte di Vincenzo I Gonzaga, Giambattista restò invece a Napoli, dove nel 1611 divenne socio dell'Accademia degli Oziosi. Fu comunque una separazione piuttosto breve: il poeta decise infatti di raggiungere la sorella nel 1612, e a Mantova ottenne l'agognata consacrazione sia sul piano letterario, stampando l'edizione completa delle sue *Opere poetiche* in lingua, sia su quello politico, ricevendo il blasone onorifico di Cavaliere e Conte Palatino.<sup>10</sup> Ritornò a Napoli poi nel 1613, ed ebbe modo di trarre giovamento dal prestigio riconosciutogli: nel giro di pochi anni infatti, dal 1615 al 1619, ricoprì diversi incarichi vicereali, curò alcune edizioni dei lirici rinascimentali e fu tra i fondatori dell'Accademia dei Dogliosi.<sup>11</sup> Di lì alla sua morte, che avvenne il 23 febbraio 1632, Basile divenne membro dell'Accademia degli Incauti, esercitò due governatorati regi,<sup>12</sup> ed ebbe un ultimo incarico feudale a Giugliano, dove spirò durante un'epidemia influenzale. In tutti quegli anni non trascurò mai le proprie muse poetiche, né quella in lingua né quella dialettale, e diverse sue opere vennero pubblicate postume dalla sorella e da alcuni amici: il *Teagene*, una rielaborazione poetica delle *Storie etiopiche* di Eliodoro, ma soprattutto *Le Muse napoletane* e *Lo cunto de li cunti*.

Tra le due fatiche dialettali, nonostante la storia editoriale penda verso il *Cunto*,<sup>13</sup> sembra che la precedenza cronologica spetti alle *Muse napoletane*. Nell'avvertenza *Alli leggetture* infatti, che Croce ritenne attribuibile a Basile pur in assenza di sottoscrizione

---

<sup>10</sup> Il volume mantovano citato è il seguente: *Opere poetiche di G.B. Basile il Pigro, cioè Madriali et Ode prima e seconda parte. Venere addolorata, Favola tragica. Egloghe amorose e lugubri. Avventurose disavventure, Favola Marittima. Pianto delle Vergine, Poema sacro*, Mantova, Osanni, 1613. Per quanto interessa la produzione in lingua di Basile, di cui non si dirà a testo, si rinvia a G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., pp. 846-48. Sulla posizione di Basile a corte cfr. G. BASILE, *Le opere napoletane. I. Le muse napoletane*, a cura di O.S. CASALE, Roma, Benincasa, 1989, pp. XV-XVI: «Vantava altresì, [...] accettando fino all'ultimo il proprio ruolo di intellettuale di corte 'degradato', una brillante posizione e un notevole successo letterario, in virtù di una ricca produzione in lingua ossequiosa di tutti i modi della poesia aulica d'occasione e celebrativa degli 'eroi'».

<sup>11</sup> Sul piano politico fu governatore feudale a Montemarano nel 1615, a Zungoli nel 1617 e ad Avelino nel 1619. Per quanto riguarda invece la sua attività di editore e filologo, si occupò delle seguenti opere: *Rime di M. Pietro Bembo de gli errori di tutte l'altre impressioni purgate. Aggiuntovi l'osservationi, la varietà de' testi, e la tavola di tutte le desinenze delle Rime. Del cavalier Gio. Battista Basile nell'Accademia degli Stravaganti di Creti, e de gli Otiosi di Napoli il Pigro*, Napoli, Vitale, 1615; *Rime di M. Giovanni Della Casa riscontrate co' migliori originali, & ricorrette*, Napoli, Vitale, 1617; *Rime di Galeazzo di Tarsia nobile cosentino raccolte dal cavalier Basile nell'Accademia de gli Otiosi il Pigro*, Napoli, Roncagliolo, 1617; *Osservationi intorno alle rime del Bembo, e Del Casa. Con la tavola delle desinenze delle rime, & con la varietà de' testi nelle rime del Bembo di Gio. Battista Basile Cavaliere, Conte Palatino et gentiluomo dell'altezza di Mantova nell'Accademia de gli stravaganti di Creti et de gli Otiosi di Napoli il Pigro*, Napoli, Vitale, 1618.

<sup>12</sup> Rispettivamente a Lagolibero nel 1622 e Aversa nel 1627.

<sup>13</sup> Cfr. *infra* la nota editoriale.

autoriale,<sup>14</sup> il testo viene definito come il «primo relanzo» per compensare la morte di Cortese («la perduta fatta»),<sup>15</sup> il che autorizza a immaginare l'esistenza di un *secundo relanzo*, probabilmente il *Cunto*, e ad attribuire ai rispettivi numerali ordinali un valore connesso alla successione redazionale.<sup>16</sup>

Al di là delle considerazioni legate alla cronologia delle due opere, ad ogni modo, tanto le *Muse* quanto il *Cunto* vennero più volte ripubblicate e tradotte tra il Seicento e la prima metà del secolo successivo.<sup>17</sup> Ma a questa fortuna editoriale non corrispose una ricezione critica altrettanto notevole: nel 1779, infatti, Galiani stroncò la produzione basiliana con un giudizio così tranciante – «un sublimato di gratuita acrimonia»<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> B. CROCE, *Introduzione*, in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., pp. LXXXVIII-LXXXIX: «Nel 1635 furono messe a stampa le *Muse Napolitane*, che, – *mirabile dictu!* –, non sono precedute da nessuna dedica di nessun editore. Ma, viceversa, c'è una prefazione e un'avvertenza dell'autore, che forse il Basile dové lasciare preparate per la stampa».

<sup>15</sup> G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. 10.

<sup>16</sup> Sulla base degli stessi dati, assumendo come ipotesi di partenza che la morte di Cortese – come a lungo ritenuto dalla critica – fosse avvenuta nel 1627, la bibliografia scientifica ha inoltre tentato di collocare la stesura delle *Muse napolitane* «all'incirca tra il 1627 e il 1632» (G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. XV: «Essendo il 1627 il termine dal quale il Cortese veniva considerato morto dall'amico, elaborazione e progetto editoriale dell'opera devono presumibilmente essere stati messi a punto dal Basile all'incirca tra il 1627 e il 1632»). I recenti rinvenimenti d'archivio, però, che sembrano anticipare la morte di Cortese al 1622 (V. PALMISCIANO, *'Corrigenda' per la bibliografia di Giulio Cesare Cortese*, cit.), invitano a ricalibrare nuovamente la conclusione: se la redazione delle *Muse* seguì davvero subitaneamente la morte dell'amico, infatti (B. CROCE, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., p. 44: «Il Basile, solamente dopo la morte del Cortese, si risolse a pubblicare una delle sue opere dialettali: *Le Muse napolitane*»), anche la genesi del testo andrà anticipata di un lustro. Con un'eventuale non secondaria conseguenza: l'arco temporale compreso tra concepimento dell'opera e morte dell'autore si estenderebbe secondo tale ricostruzione a circa un decennio; il che, pur mantenendo una necessaria cautela nelle conclusioni, parrebbe indebolire l'ipotesi, invalsa negli studi, di una correlazione tra la morte improvvisa dell'autore e la mancata pubblicazione delle sue opere dialettali (B. CROCE, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., p. 48: «fu colto dalla morte prima che potesse eseguire il suo disegno»; G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. XV: «la quale [morte], sopraggiunta improvvisamente, impedì la realizzazione della stampa, rimasta pertanto affidata alle cure degli eredi»). Qualche riserva in merito anche per Carolina Stromboli, per la quale «Basile aveva cominciato a lavorare molti anni prima della morte, forse già a partire dal 1615» ai suoi due progetti dialettali (G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di C. STROMBOLI, cit., p. XVI).

<sup>17</sup> A. ASOR ROSA, s.v. *Basile, Giambattista*, cit.: «La fortuna delle opere napoletane del Basile fu grande in Italia durante il '600 (sei edizioni del *Cunto*; sei edizioni delle *Muse*) e nella prima metà del '700 (varie edizioni in dialetto; traduzioni in altri dialetti italiani e in lingua)». Sulle edizioni cfr. *infra* la nota editoriale; per quanto riguarda le traduzioni, si rinvia al repertorio allestito da Carolina Stromboli in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di C. STROMBOLI, cit., pp. XLIX-LI.

<sup>18</sup> G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. XI. Secondo l'abate Basile aveva infatti tentato di imitare Boccaccio non avendone i mezzi: «a tanta impresa mancavangli intieramente i talenti per eseguirla. Privo in tutto e di genio elevato e di filosofia e di felicità d'invenzione e di ricchezza di cognizioni a potere immaginare o adornare novelle graziose o interessanti o tragiche o lepidi e morali, altro non seppe pensare che d'accozzare racconti di fate e dell'orco così insipidi, mostruosi e

secondo le parole di Casale – da pregiudicare fortemente, fatta eccezione per la quasi contemporanea inclusione all'interno della *Collezione Porcelli*, la successiva storia editoriale delle opere dialettali basiliane, mai più ristampate fino alla rivalutazione critica del secolo successivo ottenuta grazie ai decisivi lavori di Imbriani e Croce.<sup>19</sup>

Allentatesi le maglie del razionalismo settecentesco, però, in coda all'Ottocento, la rivalutazione del barocco letterario coincise con l'assoluzione di Basile e «di quelle metaforacce, di que' traslati, di que' bisticci e contraposti» che ne avevano sublimato il dettato, tanto in prosa quanto in versi. Soprassedendo sulla questione della «lingua inventata» basiliana, infatti, argomento sul quale la critica è tra l'altro tutt'oggi ancora divisa,<sup>20</sup> appare evidente come il desiderio di recuperare «tutte le forme de lo parlare napoletano», annunciato nella già menzionata avvertenza,<sup>21</sup> non potesse, per Basile,

---

sconci, che gli stessi Arabi, fondatori di questo depravatissimo gusto, si sarebbero arrossiti d'avergli immaginati». Il ben poco lusinghiero giudizio non tralasciava questioni stilistiche: «Or un periodo sullo stile del Boccaccio, messo in bassissimo napoletano ed aggiuntavi ad arte la più laida e forzata caricatura, diviene cosa così nauseosa che è impossibile leggerlo, anche a stomaco digiuno, e non vomitare. Ma questo non gli basta: volendo esser grazioso e far ridere, e non avendo alcun talento a ciò fare, in luogo delle vere lepidezze si avvale unicamente di quelle metaforacce, di que' traslati, di que' bisticci e contraposti, de' quali il suo infelice secolo essendo stato tutto inondato, può però dirsi con verità che verun scrittore ne facesse maggior scempio di lui» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., pp. 129-31). Su un più lucido rapporto dell'opera con il *Decameron*, si rinvia a G. GETTO, *Barocco in prosa e poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, in partic. pp. 382-83.

<sup>19</sup> Pionieristico, in particolare, lo studio di Vittorio Imbriani: V. IMBRIANI, *Il gran Basile*, in «Il giornale napoletano di filosofia, lettere, scienze morali e politiche», 1 1875, pp. 23-55. Di Croce si veda invece quanto citato sinora: B. CROCE, *Introduzione*, in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti (Il pentamerone)*, cit.; ID., *Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, cit.; ID., *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., in partic. pp. 1-122. Le prime edizioni del *Cunto* e delle *Muse napolitane* successive al trattato di Galiani (non considerando quelle Porcelli) sono infatti rispettivamente del 1891 (G. BASILE, *Lo cunto de li cunti (Il pentamerone)*, a cura di B. CROCE, cit.) e del 1962 (G. BASILE, *Le muse napolitane. Egloghe di Giambattista Basile*, a cura di M. PETRINI, in «Studi secenteschi», III 1962, pp. 107-84, IV 1963, pp. 117-92). Il giudizio di Galiani, d'altronde, fu talmente aspro da indurre Malato a commentare: «Se non ci fosse un buon secolo e mezzo di distanza tra Giambattista Basile e l'abate chietino si potrebbe supporre che un grave fatto personale abbia spinto quest'ultimo a formulare la sua acrimoniosa critica all'opera del primo» (*Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., p. 193).

<sup>20</sup> Galiani attaccò Basile infatti anche sul territorio lessicale, accusandolo di costringere alla fonomorfologia dialettale napoletana «un gran numero» di parole toscane, proponendo nel *Cunto* forme quindi «non mai adoperate», inventate appunto (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 131). La posizione di Galiani ha trovato nel tempo il supporto di Russo, Croce e Rak, mentre ad osteggiarla è stato prevalentemente Luigi Serio; di recente, infine, De Blasi ha affermato che la lingua del *Cunto* corrisponde effettivamente, dal punto di vista fonomorfologico, al napoletano secentesco. Sulla questione cfr. F. RUSSO, *Il gran Cortese*, cit., p. 313; B. CROCE, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., pp. 66-69; M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 314; L. SERIO, *Lo vernacchio. Risposta a lo 'Dialecto napoletano'*, Napoli, s.i.t., 1780, p. 27; N. DE BLASI-F. FANCIULLO, *La Campania*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di M. CORTELAZZO et al., Torino, Utet, 2002, pp. 628-78.

<sup>21</sup> G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. 10.

che risolversi in uno strepitoso virtuosismo lessicale, in un'erudizione verbale «ghiribizzosamente ricercata»,<sup>22</sup> in un ipnotico proliferare di accumulazioni sinonimiche, parallelismi sintattici e retorici, perifrasi, giochi di parole, paremiologie popolari.<sup>23</sup>

L'aspetto linguistico, d'altronde, «sorprendente per ricchezza, nerbo sonoro, intrinseca forza inventiva»,<sup>24</sup> costituisce probabilmente la cifra più significativa del discorso artistico di Basile, che tanto in prosa quanto in versi afferra gli elementi del linguaggio «sulle labbra di popolani arguti e rissosi incontrati per le strade della città» e li restituisce al lettore con una raffica «a mo' di girandola o di fuoco d'artificio».<sup>25</sup> Ma non è l'unica: accanto all'interesse linguistico-mimetico, infatti, nella produzione basiliana si respira onnipresente un bonario moralismo, con il quale, secondo Casale, l'autore intendeva probabilmente controbilanciare «l'amara consapevolezza del progressivo e inarrestabile decadimento della società contemporanea».<sup>26</sup> Il motivo della corruzione dei costumi, difatti, forse inevitabile in un clima controriformista, sostanzia tutte le *Muse napoletane* e fa da contraltare alla dimensione fiabesca del *Cunto* nelle egloghe che intervallano le varie *iornate*.



Sono ad oggi ignoti manoscritti latori della produzione dialettale di Basile, e, come già ricordato a testo, questa venne pubblicata per intero, a cura della sorella e di amici, dopo la morte dell'autore.

Per quanto interessa le *Muse Napolitane*, le due edizioni più antiche risalgono entrambe al 1635: *Le muse napolitane egloghe di Gian Alesio Abbattutis*, Napoli, Maccarano, 1635; *Le muse napolitane egloghe di*

---

<sup>22</sup> G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., p. 850.

<sup>23</sup> Come nota Malato, Basile «sposa decisamente la dimensione barocca del linguaggio e della costruzione letteraria, e lo fa con una esuberanza che ha pochi uguali nella produzione del tempo, con una capacità di invenzione e di fantasiosa superfetazione linguistica sorprendente, che tenta di unire alla “meraviglia” del lettore per la materia insolita e imprevedibile una altrettale “meraviglia” per la forma brillante, immaginifica, perfino incidentalmente pirotecnica del linguaggio» (E. MALATO, *Premessa*, in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., p. XIII). Casale, in sostanziale accordo con la tesi di Imbriani che vedeva in Basile un *demopsicologo*, aveva rilevato anche che «l'opzione del nostro per il dialetto non era alimentata dal solo gusto per la novità, bensì dall'allettamento di uno strumento linguistico spontaneo e genuino, attraverso il quale far emergere un universo di mitologia popolare e folklore, sedimentatosi ‘naturalmente’ attraverso una secolare tradizione» (G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. XXII), ma Brevini par ridimensionare quest'ultimo aspetto, attribuendo a Basile un interesse prevalentemente retorico: «Se per Cortese l'universo della plebe partenopea rappresentava un esotico reperto etnografico, a Basile si offre soprattutto come un affascinante thesaurus idiomatologico»; e oltre: «c'è in lui più interesse tecnico e retorico che etnografico» (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I pp. 715-16).

<sup>24</sup> G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., p. 852.

<sup>25</sup> Entrambe le citazioni sono in A. ASOR ROSA, s.v. *Basile, Giambattista*, cit.

<sup>26</sup> G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. XVII.

Gian Alesio Abbattutis, Napoli, Montarano, 1635. Per la seconda edizione è plausibile, come notato da Casale, che il cognome dell'editore sia in realtà Montarano, e che Montarano sia invece dovuto a una svista tipografica (cfr. G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. 234, n. 3).

Tutte stampate in tipografie di Napoli le successive edizioni secentesche e settecentesche.

Del Seicento: *Le Muse napoletane 'egloghe'*, di Gian Alesio Abbattutis, Napoli, Cavallo, 1643 (ivi, id., 1647<sup>2</sup>); *Le Muse napoletane egloche*, di Gian Alesio Abbattutis, Napoli, Tomasi, 1660; *Le Muse napoletane 'egroche' di Gian Alesio Abbattutis. Addedecato à lo muto illustro Signore, e Patrone mio asservandissimo, lo Signore Peppo Monte medico azzellentissimo, e poeta fammosissimo*, Napoli, Paci, 1669; *Le Muse napoletane 'egroche' di Gian Alesio Abbattutis addedecate a 'lo muto illustro Signore' lo Signore Ciccio Montecorvino*, Napoli, s.i.t., s.a. [ma 1678]; *Le Muse napoletane 'egroche' di Gian Alesio Abbattutis*, Napoli, Mollo, 1693.

Del Settecento, invece: *Le muse napoletane egroghe di Gian Alesio Abbattutis*, Napoli, Mosetano, 1703; *Le Muse napoletane egroghe di Gian Alesio Abbattutis. Dedicate al molt'illuste signore il dottor signor Francesco Fuschino*, Napoli, Palmiero, 1719; *Le Muse napoletane egroghe di Gian Alesio Abbattutis*, Napoli, Langiano-Vivenio, 1745; e infine *Le Muse napoletane del medesimo Cavalier Basile*, in *Lo Cunto de li Cunte, e le Muse napoletane*, 2 voll., Napoli, Porcelli, 1788, II pp. 215-348.

Seguono quasi due secoli di totale silenzio editoriale per le *Muse*, riedite solamente nella seconda metà del Novecento: G. BASILE, 'Le muse napoletane'. *Egloghe di Giambattista Basile*, a cura di M. PETRINI, in «Studi Secenteschi», III 1962, pp. 107-84, IV 1963, pp. 117-92; G. BASILE, *Le Muse napoletane egloghe di Gian Alesio Abbattutis*, in ID., *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille. Le Muse napoletane e le lettere*, ed. critica a cura di M. PETRINI, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 440-572.

L'ultima edizione attualmente di riferimento è G. BASILE, *Le opere napoletane. I. Le muse napoletane*, ed. critica a cura di O.S. CASALE, Roma, Benincasa, 1989.

Per quanto interessa il *Cunto*, invece, la prima edizione venne pubblicata a Napoli tra il 1634 e il 1636 in cinque volumetti separati, uno per ogni *iornata*. Nell'ordine: *Lo Cunto deli Cunti ovvero Lo Trattenemiento de' peccerille. De Gian Alesio Abbattutis*, Napoli, Beltrano, 1634; *Lo Cunto deli Cunti ovvero Lo Trattenemiento de' Peccerille. De Gian Alesio Abbattutis. Iornata seconna*, ibid., id. 1634; *Lo Cunto deli Cunti ovvero 'Lo Trattenemiento de' peccerille'. De Gian Alesio Abbattutis. 'Iornata terza'*, Napoli, Scoriggio, 1634; *Lo Cunto de li Cunti ovvero 'Lo Trattenemiento de' peccerille'. De Gian Alesio Abbattutis. 'Iornata quarta'*, ibid., id., 1635; *Lo Cunto deli Cunte ovvero Lo Trattenemiento de' Peccerille. De Gian Alesio Abbattutis. Iornata quinta*, Napoli, Beltrano, 1636. Della quarta giornata si conosce inoltre un frontespizio alternativo, identico a quello descritto ma datato 1634.

Nel 1637 Beltrano ristampò le prime due *iornate*, forse per andare incontro a tirature originariamente limitate, mentre è del 1645 l'edizione successiva vera e propria, ancora divisa tipograficamente in cinque *iornate*: *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille. De Gian Alesio Abbattutis. Iornata primma*, Napoli, Cavallo, 1645; *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille. De Gian Alesio Abbattutis. Iornata seconna*, ibid., id., 1645; *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille. De Gian Alesio Abbattutis. Iornata terza*, ibid., id., 1645; *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille. De Gian Alesio Abbattutis. Iornata quarta*, ibid., id., 1645; *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille. De Gian Alesio Abbattutis. Iornata quinta*, ibid., id., 1645.

L'edizione successiva venne pubblicata nel 1654 – nonostante il frontespizio rechi per errore la data del 1644 (cfr. G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di C. STROMBOLI, cit., p. 994) – ed è la prima a mostrare una numerazione continua per le cinque giornate: *Lo Cunto de li cunti. Onero lo trattenemiento de peccerille. De Gian Alesio Abbattutis. Iornate cinco*, Napoli, Cavallo, 1644.

Nel 1674 appariva invece per la prima volta il titolo di *Pentamerone* sul frontespizio, in un'edizione a cura di Pompeo Sarnelli (autore sul quale vd. *infra* nell'antologia) e interessante pertanto sul versante



della tradizione letteraria napoletana: *Il Pentamerone Del Cavalier Giovan Battista Basile, ovvero Lo Cunto de li Cunte Trattenemiento de li Peccerille di Gian Alesio Abbattutis Nuovamente restampato, e co tutte le zzeremonie corrietto. All'Illustrissimo Sig. e Padron Oss. Il Signor Piero Emilio Guaschi Dottor delle Leggi, e degnissimo Eletto del Popolo della Fedelissima Città di Napoli*, Napoli, Bulifon, 1674.

Sulla base dell'edizione Sarnelli vennero esemplate tutte le edizioni del secolo successivo, fino a quella contenuta nella *Collezione Porcelli*. Di seguito l'elenco: *Il Pentamerone del cavalier Giouan Battista Basile, ovvero Lo cunto de li cunte trattenemiento de li peccerille di Gian Alesio Abbattutis. Novamente restampato, e co tutte le zzeremonie corrietto. Al illustrissimo sig. e padron coll. il signor Giuseppe Spada*, Roma, Lupardi, 1679; *Il Pentamerone del cavalier Giouan Battista Basile, ovvero lo Cunto de li Cunte Trattenemiento de li Piccerille di Gian Alesio Abbattutis*, Napoli, Muzio, 1697; *Il Pentamerone del cavaliere Giovan Battista Basile, ovvero lo cunto de li cunte trattenimientio de li piccerille di Gian Alesio Abbatutis. Nuovamente restampato, e co tutte le zzeremonie corrietto*, ivi, id., 1714 (ivi, id., 1717<sup>2</sup>, 1722<sup>3</sup>, 1728<sup>4</sup>); *Il Pentamerone del cavalier Giovan Battista Basile ovvero lo cunto de li cunte. Trattenemiento de li peccerille de Gian Alesio Abbattutis nchesta utema 'mpressione, corrietto co tutto lo jodizjo*, ivi, id., 1749; *Il Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile ovvero Lo Cunto de li Cunte Trattenemiento de li Piccerille*, in *Lo Cunto de li Cunte, e le Muse napoletane*, cit., I pp. 3-371, II pp. 1-212.

Come per le *Muse napoletane*, anche nel caso del *Cunto* all'edizione Porcelli seguì un lungo silenzio editoriale. Dopo poco più di un secolo tuttavia, Croce, contribuendo alla rivalutazione critica dell'autore, ne approntò una nuova nel 1891: G. BASILE, *Lo cunto de li cunti (Il pentamerone). Testo conforme alla prima stampa del 1634-36*, a cura di B. CROCE, Napoli, s.i.t., 1891.

All'edizione crociana ne sono seguite poi altre due novecentesche: G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. RAK, Milano, Garzanti, 1986; G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero trattenemiento de peccerille de Gian Alesio Abbattutis*, in ID., *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille. Le Muse napoletane e le lettere*, a cura di M. PETRINI, cit., pp. 5-439.

Le problematiche sollevate circa la correttezza filologica del testo proposto da tali edizioni, principalmente quella Rak (per le quali cfr. V. VALENTE, *Il 'Cunto' di G. Basile. Vicende editoriali e interpretative*, in «L'Italia dialettale», LII 1989, pp. 199-204; E. MALATO, *Per l'edizione critica de 'Lo cunto de li cunti'*, in «Filologia e Critica», XXVIII 2003, pp. 243-63), hanno infine acuito l'esigenza di un'ultima edizione critica, realizzata da Carolina Stromboli nel 2013: G. BASILE, *Lo cunto de li cunti, ovvero Lo trattenemiento de' peccerille*, 2 voll., a cura di C. STROMBOLI, Roma, Salerno Editrice, 2013.

Delle *Lettere*, infine, che accompagnarono la *Vaiasseide* sin dalla prima edizione conosciuta, l'edizione di riferimento è ancora quella di Mario Petrini: G. BASILE, *Le lettere*, in ID., *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille. Le Muse napoletane e le lettere*, a cura di M. PETRINI, cit., pp. 573-603.

I testi proposti sono tratti dall'edizione delle *lettere* di Petrini, e dalle rispettive edizioni critiche di Casale (*Muse napoletane*) e Stromboli (*Cunto*).



dalle *Lettere*

*A lo re de li viente*

La lunga lettera di dedica che accompagnava la *Vaiasseide* sin dal 1612 – anno dell’edizione più antica nota sino ad oggi – si presentava polemicamente senza un vero destinatario. Come è stato infatti notato da Malato, «nel Cinque e Seicento le dediche, spesso di tono adulatorio, avevano funzione di ringraziamento dell’autore del libro a colui che ne aveva accettato il pacrocinio, che generalmente consisteva almeno nel finanziamento, totale o parziale, della stampa» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., I p. 7). La scelta di indirizzare il proprio lavoro al *vento*, di conseguenza, vale a dire sostanzialmente ‘disperderla nel nulla’, celava una recriminazione – da parte di Basile, ma probabilmente estensibile a entrambi gli autori – per la ormai scarsa considerazione entro la quale erano tenuti, presso i signori di corte, tanto l’onore della dedica quanto il valore dei poeti. Dal punto di vista stilistico sono ancora assenti i virtuosismi lessicali tipici della prosa successiva.

Avenno lo segnore Giulio Cesare Cortese, dapo’ d’ avere quarche vota ’nzoperato dalli studij toscanise e de cchiù funnamiento, pe pigliarese quarche ricrio, repuoso e stennecchiamiento compuosto no poemma arroico a laude delle vaiasse de Napole; e dapo’ d’averence co no granne stimmo e sprommimento penzeniato la notte e lo iurno, avennolo a gran merzé d’Apollo scomputo, aveva fatto penziero de dedecarelo a quarcuno che no’ le fosse scanoscente commo a li qualisse, che non tanto priesto l’haie ’norato co li scartacce tuoie, che quanno t’affrontano fanno nfenta de non te canoscere;<sup>1</sup> io mo, perché le songo tanto affrezionato, le disse: «Vi ca faie ciento arrure, frate mio, a scervellarete pe le gente de sto munno, ca tu porrisse dedecare l’opere toie a lo Prevete Ianne: ca nce pierde la rasa e, *quot peio*, pe ionta de lo ruotolo, quanto ca te vide venire ciento rotola scarze, e chi te cerca no libro da ccà, e chi n’altro da llà, perché quanno la casa s’arde scarfammonce tutte, e come t’aduone nce averai refuso le legature e le coperchie de cueiero.<sup>2</sup> E chesto è niente

---

<sup>1</sup> L’inizio della lettera ripercorre brevemente la redazione della *Vaiasseide*, raccontando come Cortese l’avesse composta per diletto (*ricrio*, ‘delizia, divertimento’: D’ASCOLI, s.v. *addicrea*), per distrarsi e scioperare cioè dai ‘più fondamentali studi toscani’ (*’nzoperare*, ‘scioperare’: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), e come avesse deciso poi di dedicarla a qualcuno capace di mostrare vera riconoscenza per tale onore (non ‘come i tali che, non appena erano stati onorati dai testi del poeta, fingevano di non riconoscerlo all’incontro’). Al di là della *ficcio*, il fatto che la prima opera dialettale napoletana stampata nel Seicento si accompagni con una lettera che ne sminuisce la pretesa letteraria sin dal primo periodo, pur con lo smalto ironico che informa la dedica, appare significativo e sintomatico di una consapevolezza della “non ufficialità” del circuito letterario entro il quale questa si andava a inscrivere.

<sup>2</sup> La retorica scelta per la dedica è quella del dialogo; dopo la breve premessa nella quale si ricostruisce la genesi del poemetto cortesiano, è Basile – sotto la maschera di Gian Alesio Abbattutis – a parlare a Cortese in prima persona, rimproverandogli la troppa premura manifestata per le persone: sarebbe infatti inutile (*perdere la rasa*, ‘fare opera vana’: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *rasa*), l’avverte l’amico, persino dedicare le proprie opere a una persona come il Prete Gianni (personaggio leggendario presente in molti testi medievali, probabilmente individuabile nel re d’Etiopia), perché questi non se ne cure-

affronte a lo 'nsammoramiento de chille a chi se dedecano l'opere, comme l'aggio provato io cchiù de quatto vote, che pe grammerzé avimmo súbeto sparentato.<sup>3</sup> Perzò saria de parere che no' stampasse mai, o si puro avisse da fare sto spreposito saria de penziero che dedecasse a lo Viento, pocca chisto deve essere lo cchiù granne ommo de lo munno, ca da onne uno lo sento mentovare, dicenno ca faticano ped isso.<sup>4</sup> Vèccote mo chille che serveno 'n corte; sierve mo, sierve po', sierve oie, sierve craie, quando ched è, ched è, comm'haie fatto e fatto, e portata l'acqua co l'aurecchia a lo patrone, tocca ca t'è notte, e dàtte 'na vota, e levate, tanto che puoie dicere avere servuto a lo Viento. E Dio sa quanta nce ne songo de chille, che pe parte de dàrete 'sfazione all'utemo de l'utemo te ne fanno 'scire co 'na quarera de furto.<sup>5</sup> Lo 'nnamorado perzì passeia, rasca, sternuta, curre, suda, crepa, abbotta, chiagne e sospira, e quando se penza averenne a lo mmanco 'n'occhio a zennariello da la sfastiosa, quanto ca lo poveriello se ascia avere faticato a lo Viento; e de chesto se gualiaa lo Petrarca, dicenno:

Quante speranze se ne porta il vento!<sup>6</sup>

---

rebbe. Senza contare, aggiunge Basile, il problema dei doni: il poeta, infatti, acconsentendo alle richieste di tutti coloro che intendono avere una copia dell'opera come cimelio poetico (in tal senso va intesa la frase *quando la casa s'arde scarfammonce tutte*, 'quando la casa brucia, riscaldiamoci tutti'), rischia di rimetterci 'rilegature e coperte', ovvero di ritrovarsi in difficoltà economiche.

<sup>3</sup> Basile adduce la propria esperienza come prova di quanto sta dicendo: per ben quattro volte, infatti, egli racconta, i rapporti con i dedicatari delle sue opere si erano poi interrotti per il disamore di questi ('*nsammoramiento*, 'disprezzo, scherno, disamore'; *sparentare*, 'separarsi, osteggiarsi': D'ASCOLI, s.vv. '*nsammoramiento*, *sparentà*'). Alla data del 1612 – o meglio: al momento della stampa della *Vaiasseide* – Basile aveva effettivamente pubblicato quattro opere: *Il pianto della Vergine* (Napoli, Longo, 1608), *Madrigali et ode* (ivi, Roncagliolo, 1609), *Le avventurose disavventure* (ivi, Gargano-Nucci, 1611), e le *Egloghe amorose o lugubri* (ivi, Roncagliolo, 1612), ma secondo l'opinione di Malato «è evidente che qui egli non intende muovere specifiche accuse a nessuno di coloro cui ha dedicato i suoi libri», e che si tratti di espediente puramente narrativo (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., I p. 8 n. 4).

<sup>4</sup> Di conseguenza, sarebbe meglio non stampare affatto; ma se proprio si volesse commettere un tale errore (*spropòseto*, 'spropósito, errore': ALTAMURA, s.v. *spropòseto*), continua Basile, sarebbe opportuno scegliere come dedicatario il Vento, verosimilmente 'l'uomo più grande del mondo', data la mole di persone che continuamente affermano di lavorare per esso. Il passo, qui chiaramente ironico, si fonda sul significato metaforico della locuzione *faticare pe' 'o viento*, ossia 'lavorare invano' (*a lo viento*, *a viento*, 'invano': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.).

<sup>5</sup> Il periodo successivo è dedicato alla condizione dei poeti di corte, i quali si prodigano in una 'schia vitù a tutta prova' nei confronti del proprio signore (la locuzione *portare l'acqua co l'aurecchia* vale infatti 'servire a tutta prova, cordialmente': D'AMBRA, s.v. *acqua*), ricavandone, ché *servono a lo viento*, nient'altro che dispiaceri. La locuzione *dàrese na vota e levarse*, infatti, vale 'innalzarsi ed impiccarsi' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *vota*), ed è qui usata per enfatizzare la frustrazione provata dal poeta alla fine della giornata quando, dopo essersi speso per compiacere il signore, realizza di trovarsi nella stessa condizione in cui versava in precedenza se non in una addirittura peggiore (*quarera de furto*, 'accusa di furto').

<sup>6</sup> Il poeta di corte viene dunque accomunato all'innamorado che, dannatosi e disperatosi per la propria amata, si aspetterebbe da questa almeno uno sguardo d'intesa (*uocchio a zennariello*, 'sguardo malizioso': D'ASCOLI, s.v. *zennariello*), ma resta invece dispettosamente ignorato (*sfastio*, 'dispetto': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.). A sostanziare la propria interpretazione, Basile chiama – strizzando l'occhio probabilmente alla cultura letteraria egemone – poi un verso di Petrarca.

Accossì puro li povere poete. Soniette da ccà, sdrusciole da llà, madrigalle a chisto e barzellette a chillo, commo s'adona se trova la capo vacante, lo stommaco devacato, le goveta stracciate, sempre sta 'mpede pilo, va sempre arreto comm'a lo funaro e va sempre nnudo comm'a lo peducchio, e quanto fa vace a lo Viento, commo so' iute le cose meie.<sup>7</sup> Perzò, già che tutte serveno a lo Viento, d'alle tu perzi le cose toie, ca da isso a lo mmanco ne puoie avere quacche servizio che non te lo pò fare nesciun altro de chiste che vorriano essere servute e reingraziate».<sup>8</sup>

Ausolate cheste ragioni, l'ammico ch'è comprennuoteco responnette: «Pocca tu, frate, ped averelo servuto tanto hai pigliato sciato cod isso, d'alle sto poemma de mano toia, ca m'accatte pe schiavo 'ncatenato».<sup>9</sup> Ora io, che non pozzo mancare de favorire l'ammico, ne vengo a fare presiento a Vui, cchiù ca 'Zzellente, a nomme e parte soia, soppreca dove ad azzettarene lo buon anemo et ad essereve io, 'nzemmera co isso, recommannate, essenonce mo cchiù che mai lo faore vuestro necessario, pocca avenno viste tante nostre fatiche iute 'n fummo e a besentierio, nce abbotta tale guallara (parlanno co lleverenzia) che si no' ce mettite 'n grazia de Scerocco bisogna che nce facimmo na carriola e ghiammo vennenno storie de no tornese l'una pe pote' campare.<sup>10</sup> [...]

Ma chi pò dicere 'n tutto li favure che vui facite a la gente, o Viento buono, o Viento liberale? Senza te farriano funge le nave allo Mantracchio, senza te porria aspettare buono lo ferraro che se facesse caudo lo fierro, né se porriano lassare le scorze d'ova sane pe tirare lo Carnevale, né se iettariano ventose o se fariano serviziale senza lo sciato vuestro, o Viento piatuso: che quanno no pover'ommo have li tratte, schitto che allarga no poco le gamme tu l'alleggerisce lo dolore.<sup>11</sup> E quanta

<sup>7</sup> Quanto descritto nel periodo precedente per l'innamorato è qui traslato sul piano del poeta, il quale, affannatosi a scrivere – sonetti, madrigali, versi sdruciolli, barzellette –, e a dedicare quanto composto ai signori di corte, si ritrova in ultimo pezzente (*capo vacante* e *goveta stracciate*, ovvero 'senza cappello' e 'con gli abiti stracciati sui gomiti'), affamato (*stommaco devacato*, 'stomaco vuoto'), in costante regresso dal proprio *status* originale (*andare arreto comm'a lo funaro*, giacché «il funajuolo nel suo lavoro cammina rinculando a ritroso»: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *funaro*). In chiusura, Basile fa nuovamente accenno (fittiziamente?) alla propria condizione autobiografica, a testimonianza di quanto detto.

<sup>8</sup> Alla luce di tutto quanto appena esposto, Basile esorta dunque l'amico a dedicare il poema al Vento, poiché da questo, quantomeno (*a lo manco*, 'almeno': D'ASCOLI, s.v. *manco*), avrebbe ottenuto benefici inaccessibili agli altri papabili dedicatari (l'allusione, ironica, pare qui essere al significato di 'ventosità, peto' di *viento*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.).

<sup>9</sup> La lettera presenta poi l'immaginaria risposta di Cortese che, intelligente ('*comprennuoteco*': D'ASCOLI, s.v.), riconosce la familiarità di Basile con la pratica del lavorare *a viento*, e accetta dunque ironicamente di dedicare il proprio lavoro al Vento.

<sup>10</sup> Basile si rivolge in prima persona al Vento dando inizio effettivo alla dedica. Dopo avergli offerto in dono il poema (*presiento*, 'regalo': D'ASCOLI, s.v.), il poeta prega questi di prendere sotto la propria protezione tanto Cortese quanto se stesso, poiché altrimenti, dopo aver visto le loro precedenti fatiche andare incontro al disinteresse, entrambi sarebbero stati costretti a svendere le proprie opere, per strada, per potersi permettere da vivere. L'espressione *abbottare la guallara*, ironicamente reverenziale, vale letteralmente 'gonfiare l'ernia' ma è da intendere qui come 'rendere oltremodo stufo'.

<sup>11</sup> In chiusura della lettera, in un continuo scambio tra il livello simbolico del vento e quello letterale, vengono elencati gli essenziali apporti di questo al mondo materiale: se il vento non soffiaste, infatti,

femmene cadute da 'ncoppa l'astreche, schitto ch'aggiano fatto campanaro de la gonnella tu l'haie pontellate da sotta e fattole venire senza pericolo abbascio!<sup>12</sup> O Viento forte, che co li fracasse tuoie haie fatto nascere nove isole ne lo maro: tu faie macenare cchiù grano a no molino che si lo votassero ciento cavalle, tu fai 'mprenare le iommente a Spagna senza fare vescazzie!<sup>13</sup>

Ora si site tanto serveziale a chi non te face favore nesciuno, quanto cchiù potimmo avere speranza nuie, che te simmo serveture e nce puoie commannare a bacchetto!<sup>14</sup> Perzò te facimmo sto presiento, e con chesto t'offerimmo tutte l'autre fatiche fatte pe lo passato, pregannote ped ultemo de chesto: che se quarche uno, ped essere tenuto letterummeco, volesse dicere male de chisto poemma, o te ne porta e sparafonna le chiacchiere soie, o le manna tanta porvere all'uecchie che non veano l'arrure che nce songo.<sup>15</sup> E pe scompetura te vaso la mano.

Da Napole, dui mise 'nnanze l'Ottufro 1612.  
Trebataro vostro.

GIAN ALESIO ABBACTUTIS

---

le navi marcirebbero senza poter salpare (*fà 'e funge*, 'ammuffire, star sempre chiuso': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *fungio*); i fabbri aspetterebbero invano il riscaldarsi del ferro; sarebbe inutile conservare i gusci delle uova per poi tirarli a Carnevale (nel Seicento era infatti diffuso l'uso a Napoli di riempire gusci d'uova con confetti ed acque profumate per poi lanciarli sulla gente: cfr. G.B. DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, a cura di M. COLOTTI-O.S. CASALE, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 228); non si potrebbero effettuare clisteri (*serveziale*, 'clistere a stantuffo': COPPOLA, s.v.), né si potrebbero emettere peti, raro sollievo per gli uomini doloranti (*trato*, 'agonia': D'ASCOLI, s.v.).

<sup>12</sup> E anche le donne cadute dal terrazzo (*astreco*, 'lastrico solare, solaio, terrazzo': D'ASCOLI, s.v.) sono state salvate dal vento, il quale le ha accompagnate dolcemente al suolo aprendo la gonna a campana come paracadute.

<sup>13</sup> Il vento, continua ancora Basile, ha generato nuove isole (il rinvio pare all'episodio mitologico della nascita delle Eolie), ha permesso ai mulini di macinare più velocemente, ha reso gravide le giumente spagnole senza che queste ricevessero il seme maschile (*vescazzia*, 'coito': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.); la leggenda delle giumente ingravidate dal vento era narrata, come già ricordava Croce, nelle *Naturalis Historiae* pliniane. Cfr. il volgarizzamento di Brancati in M. BARBATO, *Il libro VIII del Plinio napoletano di Giovanni Brancati*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 76-77: «È manifesto in la Lusitania, vicino al castello Ulixipone et al fiome Tago, le cavalle, voltate quando è el vento favogno, conciperno el spirito animale et quil se far figliolo et nascer così velocissimo, ma non passar tre anni de la sua vita»).

<sup>14</sup> La chiusa è ironicamente esemplare: se il vento ha offerto i propri favori a chi non lo ha mai riverito – tutti gli agenti, cioè, citati sino a quel momento – allora i due poeti, che si stanno proponendo come servitori, possono essere speranzosi di riceverne i benefici.

<sup>15</sup> Un'ultima indicazione, *excusatio* del tutto in linea con la soglia proemiale: qualora qualche letterato di poco conto avesse avuto qualcosa da ridire sull'opera (*letterummeco*, 'letteratucolo': ALTAMURA, s.v.), Basile invitava il vento a disperderne le chiacchiere, o a gettargli polvere negli occhi di modo che non riconoscesse gli errori presenti nel testo.

da *Le muse napolitane. Egroche*

da *Euterpe ovvero La Cortisciena. Egroca seconna*

Nel disegno parodico basiliano le egloghe sono affidate alla *soprantennenzia* delle muse: ognuna è chiamata ad ispirare e cantare una materia e la distribuzione di queste si fonda sulle qualità delle Muse e sulle sfere d'influenza dei vari pianeti celesti da queste abitati – in particolare del pianeta che, di volta in volta, «dell'indole umana influenza proprio la passione o il sentimento o l'aspetto principale emergente nel componimento» (G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. XVI). La seconda egloga delle *Muse* è quindi intitolata a Euterpe, musa della poesia melica «che sta nell'arma de Mercurio, perché l'una segnifica delectare assai, l'altro è tutore dell'accordamessere e delli mariuole, che so' carne ed ogne co le pottane» (ivi, p. 5). L'egloga, nello specifico, ruota intorno al tentativo di un vecchio saggio, Antoniello, di dissuadere il giovane Giangrazio dal ricercare il diletto nelle meretrici. Lo stile comincia a mostrare il gusto per l'enumerazione e i parallelismi, oltre che per i preziosismi lessicali.

- Ant. Torna, torna 'n te stisso,  
e levate da tuorno ste Megere! 110  
Vide ca te fa ire addebeluto  
co mascara de ninfa no paputo!<sup>1</sup>
- Gia. Non vide tu co 'ss'uocchie,  
la causa che me tira co no straolo?  
Non vide chelle trezze che m'attaccano?  
Non vide l'uocchie tu che me spertosano?  
Non vide chelle sguancie che me sfrieno?  
Non vide la voccuzza pe chi spanteco?  
Non siente le parole che affattorano?  
Ca si le vide tu, ca si le siente, 120  
de quanto hai ditto cierto ca te piente.<sup>2</sup>
- Ant. Fosse mai Cocetrigna?  
Fosse lo cuccopinto de la gente?  
Lo spanto de la terra?  
Lo sfuorgio de le femmene? 125

<sup>1</sup> Le *megere* menzionate a testo sono appunto le meretrici: l'attrazione che queste esercitano, debilitante per il giovane, è descritta infatti come demoniaca (il *paputo* che indossa una *mascara de ninfa*, ovvero il 'demonio con maschera da donna').

<sup>2</sup> La risposta di Giangrazio è immediata: come può Antoniello definire demoniache tali bellezze? Non riesce a vedere ciò che lo trascina come un traino (*straolo*, 'traino, carretto rusticano senza ruote tirato da buoi': COPPOLA, s.v.)? Non vede le trecce che lo legano (*attaccà*, 'legare': D'ASCOLI, s.v.)? Gli occhi che lo penetrano (*spertosà*, 'bucare', ivi, s.v.)? Le guance che lentamente lo rosolano (*sfrière*, 'soffriggere, friggere leggermente': ivi, s.v.)? La bocca per la quale spasima? Non sente le parole ammalianti (*affatturà*, 'incantare, ammaliare con poteri magici, stregare': ivi, s.v. *affattucchià*)? Se sentisse e vedesse tutto questo, sostiene Giangrazio, allora non potrebbe che pentirsi di quanto detto. È questo un caso tipico di procedimento per parallelismi sintattici basiliano.

L'isce bello d'Amore?  
 La pipata de l'arme?<sup>3</sup>  
 Quacche brutta chiarchiolla  
 t'ha 'ncantato la vista:  
 tu te 'nganne, Giangrazio, 130  
 'sta bellezza che laude,  
 è pìnolo 'nnorato,  
 ch'è bello fore e dentro amariato;  
 è no vacile d'oro che sta chino  
 de tuosseco e venino; 135  
 è 'no prato scioruto,  
 che dentro 'nc'è no serpe nasconnuto.<sup>4</sup>  
 Non te 'mprenare de capille iunne,  
 levate sto crapiccio,  
 ca so' de cuorpe muerte e so' a posticcio! 140  
 Non sperare de facce ianche e rosse,  
 ca so' conce de magra e solemato:  
 sì tu la vase rieste 'ntossecato.  
 Non credere a chille uecchie a zinnariello,  
 né a gruognuole, né a squase, 145  
 né a carizze, né a vase:  
 tutte so' trademiente,  
 la bellezza fauzaria,  
 li vierre fegnicce,  
 le parole bosciarde; 150  
 t'alliscia, sì, ma po' te spenna ed arde.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> La risposta di Antoniello presenta lo stesso procedimento espositivo, accumulando domande retoriche: la donna dalla quale Giangrazio non riesce ad allontanarsi è per caso Venere (*cocetrigna*, 'attributo della dea Venere': D'ASCOLI, s.v.)? È forse Cupido (*cuccopinto*, 'uovo dipinto', ma qui sembra 'epiteto scherzoso attribuito a Cupido, dio dell'amore': *ivi*, s.v.)? È la meraviglia della terra (*spanto*, 'meraviglia: Coppola, s.v.)? Il fasto delle donne? La suprema bellezza (*isce*, 'inter.: per rafforzare espressioni che denotano bellezza': D'ASCOLI, s.v.)? La bambola delle anime (*pipata*, 'bambola, ragazza bella e pulita: *ivi*, s.v. *pupata*)?

<sup>4</sup> Antoniello procede nella sua argomentazione: Giangrazio è stato ingannato, probabilmente da qualche ragazza di discutibile caratura (*chiarchiolla*, 'sozza, squaldrinella poco pulita': ALTAMURA, s.v. *chiàrchiaro*). La bellezza decantata dal giovane, infatti, è come una pillola indorata che brilla all'esterno ma all'interno si scopre amara; come un barile d'oro che riserva al suo interno tossico e veleno; come un prato fiorito nel quale si nasconde una serpe. È possibile notare qui un'altro aspetto costitutivo dello stile basiliano: il gusto per la metafora, in questo caso calata addirittura in un triplice parallelismo.

<sup>5</sup> L'arringa del saggio si conclude con un'esortazione al giovane a non cedere a tante effimere bellezze: a non invaghirsi di capelli biondi poiché sono finti o di cadaveri (*'mprenare*, letteralmente 'ingravidare': COPPOLA, s.v. *'mprenà*); a non spasimare per volti bianchi e rossi, giacché questi sono dovuti soltanto a macra e sublimato e il solo baciarli lo intossicherebbe (*macra*, 'ocra rossa': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.); a non credere a occhi maliziosi, né a vezzi e smancerie (*gnuognole* e *squase*: *ivi*, s.v. *gnuognole*, *squaso*), né a carezze e baci. Tutto infatti tradisce: la bellezza falsa, le finte moine, le parole bugiarde: questo tipo di donna seduce per poi in ultimo approfittarsene.

da *Tersicore* ovvero *La Zita. Egroca quinta*

La quinta egloga discorre delle bellezze di una giovinetta in procinto di sposarsi, e l'autore l'affida a Tersicore, musa della poesia corale «soprastante a li balle e a li saute che so' proprie delle nozze, tanto cchiù ped essere posta nell'anema de Giove, chianeta de gusto e d'allegrezza» (G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. 7). Il passo proposto di seguito fa da sostanziale complemento all'estratto scelto dall'*egroca seconna*: in quel caso, infatti, le meretrici corrompevano i sensi del giovane invaghito, e l'amore, da rifuggire, veniva descritto come fittizio e menzognero; qui, invece, l'amore è sincero e non condizionato dalla corruzione morale, ma viene comunque descritto, con un vocabolario pressoché identico, attraverso il filtro di un'evidente ironia.

Mas. Si tu sentisse che parole duce  
se dicen fra loro,  
te ne iarrisse 'n siecolo,  
te ne iarrisse 'n zuoccolo!<sup>1</sup>  
Isso la tira e se la zzezza 'n sino, 230  
e po' le dice: «Stienneme sto musso,  
speranza, speretillo,  
arma, visciola, core,  
uecchio deritto mio,  
sciamma de chisto pietto, 235  
cuccopinto de 'st'arma,  
gioiello de sta vita,  
pepella de chist'uecchie,  
bella penta palomma,  
luna mia 'n quinquagesima retonna, 240  
Fata Morgana mia, bellezza, schiecco,  
isce bello!, tesoro, sfuorgio, spanto,  
sciore d'aprile, rosa spampanata,  
spasso, confuorto», e tante belle cose;<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L'avvio del passo, oltre a spianare la strada al successivo e lunghissimo elenco, rivela qualcosa anche della poetica basiliana: per capire l'amore dei due giovani, si legge infatti, la via immediata è quella di ascoltarne le *parole duce*, il cui suono provoca estasi e visibilio ('*n siecolo*, 'in visibilio', *iresenne 'n zuoccolo* 'venir meno per voluttà, andare in estasi': ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv. *nzecolo*, *nzuoccolo*). Viene dunque esaltato il valore della parola che, seppur ironica nella fattispecie, può plasmare, evocativa e densa, la realtà conoscitiva di chi la ode – una cifra tanto più significativa all'interno di una reiterazione lessicale come quella basiliana.

<sup>2</sup> Comincia l'elenco delle *parole duce*. L'innamorato, dopo aver preso l'amata in braccio e averle chiesto un bacio (*stienneme sto musso*, 'porgimi questa bocca'), inizia a vezzeggiarla con una serie di ipocoristici: lei, le ripete, è la sua speranza, forza vitale (*speretillo*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), anima, le sue viscere, il suo cuore, la sua prediletta (*essere l'occhio deritto de carcuno*, 'esserne il prediletto, essergli caro quanto gli occhi suoi': ivi, s.v. *uocchio*), la fiamma del suo petto, il *cuccopinto* della sua anima (vd. *supra*), il gioiello della sua vita, la pupilla dei suoi occhi, la sua bella («è comune dire *penta palomma* o *palommella* ad una bella giovinetta»: ivi, s.v. *pinto*), la sua luna piena ('*n quinquagesima retonna*, 'tonda in quintadecima', cioè 'piena'), la sua fata Morgana, la sua bellezza, il suo specchio, il suo *isce bello!* (vd. *supra*), il suo tesoro,



	e datole 'no vaso a pezzechillo, secoteia, e le dice: «Tu sì lo capomastro de le pintate cose; tu sì Quatto de l'Arte de le cianciose e belle;	245     250
	tu sì l'accoppatura de li frutte amoruse; tu sì lo primmo taglio de la carne d'Ammore; famme luce, lanterna de lo Sole, damme mpumma, fontana de docezza, votame ss'uecchie, parlame, canazza, cacciacore, nennella: vide pacione tuo ca zo' muerto pe tene;	255       260
	scetate, peccerella; io zo' ro tata e tu ra mammarella». <sup>3</sup>	
Lel.	Ed essa che le dice?	
Mas.	Fa de la contegnosa, torce lo musso, e vota la faccella, la facce rossolella, iusto comm'a doi spalle di Vattente, e co certe squasille e gnuognuole da farete morire e co na voce cianciosella dice:	265      270
	«Lazzame zzare, ca ro dico a mamma; che puezz'essere... lazzame, te dico!	

---

il suo lustro, la sua meraviglia, il suo fiore d'aprile, la sua rosa fiorita (sul senso di *spampanata*, Casale rinvia a GALIANI, *Vocabolario*, s.v. *spampanare*: «nel senso naturale è il distendere i pampini, che fa la vite, e la rosa, e 'l garofalo le lor frondi nella felice stagione»), il suo diletto, il suo conforto.

<sup>3</sup> Dopo una breve pausa, dovuta a un bacio sulle labbra (*vaso a pezzechillo*, 'bacio alla francese': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *pezzechillo*), egli prosegue nella sua dichiarazione: lei è il capolavoro di tutti i dipinti, il *non plus ultra* delle fanciulle belle e cianciose, il fior fiore dei frutti amorosi, il primo taglio della carne d'amore (i termini usati per innescare il meccanismo della metafora rinviano tutti alla sfera dell'eccellenza: *capomastro* era il 'dirigente di un gruppo di operai', i *Quatto de l'Arte* presiedevano le corporazioni insieme ai consoli, l'*accoppatura* è la parte superiore del frutto, quella migliore, e il *primmo taglio* di carne è quello più prelibato; cfr. COPPOLA, s.vv. *capo masto*, *accoppatura*, G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. 123 n. 249); lei è lanterna del Sole, e lui le chiede luce; lei è fontana di dolcezza, e lui le implora acqua (*mpumma*, 'voce infantile per indicare l'acqua': COPPOLA, s.v.); la dichiarazione termina proiettando nel futuro la dimensione dei due innamorati, che vengono definiti con i termini genitoriali: *tata* e *mammarella*. Relativamente alla presenza di forme come *zo'*, si legga quanto annotato in G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. 123 n. 260: «il ricorso a voci alterate foneticamente che imitano il linguaggio infantile ha l'evidente scopo di rendere vezzoso, e quindi più tenero e dolce, il dialogo tra i due innamorati».

Uh, comme zì sfrontato, tiene mente,  
 non fare ze vregogne 'nanze a gente!»<sup>4</sup>  
 Ed isso leprecheia: 275  
 «Renzolla, bene mio, non me vuoi bene?»  
 «Voglio», essa dice, isso responne: «Quanto?»  
 Essa: «Fi' 'ncoppa a l'astraco». E 'n chesso siente l'una vocca e l'altra  
 fare comm'a dui mafare 'ndegeste, 280  
 né dico paparacchie,  
 ca non sai si so' sische o so' vernacchie.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Dopo il lunghissimo monologo dell'innamorato, segue il ritratto della giovinetta, che appare timida e imbarazzata, e che tra vezzi e moine chiede all'amato di contenere tali slanci d'amore in pubblico. Il rossore del volto è parodicamente associato a quello delle spalle dei Flagellanti, o *Vattenti*, membri di una confraternita che correvano a petto nudo per le chiese della città, «percuotendosi con flagelli le reni e il petto, sino a squarciarne la pelle e grondar sangue»: D'AMBRA, s.v. *Vattente*. Chiaramente, l'insero anticlimatico non è nelle parole dell'amato, ma in quelle del poeta-narratore.

<sup>5</sup> In ultimo i due futuri sposi si confermano il proprio reciproco amore, e nuovamente torna il giudizio icastico del poeta, che paragona il suono proveniente dalle bocche dei due a quello prodotto, di solito, dai fondoschiena (*mafaro*, 'culo, podice': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), non riuscendo, in ultima analisi, a distinguere se si tratti di parole o peti (*sisco* vale infatti anche 'deretano, in ragione dei peti che fa', e *vernacchio* è appunto 'peto, correggia': *ivi*, s.vv.).

da *Calliope ovvero La Museca. Egroca nona*

La *sovranantennenzia* della *nona egroca*, incentrata sul tema della musica e dei canti popolari, *laude de lo cantare*, è affidata a Calliope «ch'è anima de lo munno e segnifeca bona voce» (G. BASILE, *Le opere napoletane*, a cura di O.S. CASALE, cit., p. 7). Si tratta probabilmente del più celebre tra i componimenti basiliani, spesso citato dalla bibliografia scientifica per connotare la letteratura dialettale napoletana secondo il topos delle *parole chiantute* qui delineato. Differentemente dal *Viaggio cortesiano*, che mirava a fornire cittadinanza teorica alla musa dialettale (in particolare a quella partenopea), *La Museca* appare un momento di acuta riflessione sulle specificità della propria tradizione letteraria; questo è declinato secondo il ricorrente motivo della nostalgia dei tempi andati.

Mic. Titta mio, pe te dire  
propio comme la sento, 110  
sse canzune de musece de notte,  
de poete moderne,  
non toccano a lo bivo.<sup>1</sup>  
O bello tempo antico,  
o canzune massicce, 115  
o parole chiantute,  
o conciette a doi sòle,  
o museca de truono,  
mo tu non siente mai cosa de buono!<sup>2</sup>  
E dove so' sporchiate 120  
chelle che componeva  
Giallonardo de l'Arpa,  
che ne 'ncacava Arfeo,  
dove se conservava  
doce comme a lo mele 125  
la mammoria de Napole ientile?<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Si apre qui la digressione sulla degenerazione della musica e della poesia contemporanea: Micco non percepisce alcuna capacità di turbamento nelle arie dei moderni cantori di serenate notturne (*lo bivo*, 'la parte viva e facile ad essere impressionata': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *vivo*).

<sup>2</sup> Una volta, durante lo *bello tempo antico*, la situazione era differente: le poesie erano *massicce*, le parole *chiantute* (i due termini, dall'accostabile significato di 'pesanti, piene, dense', rinviano a una dimensione materiale, concreta, vivida, percepita evidentemente da Basile come caratterizzante la precedente produzione napoletana), i concetti eccellenti («dicesi a *doje sole*, a *quatto sole* e simili per denotare eccesso nel bene e nel male»: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *sole*), la musica tonante (*truono*, 'tuono': *ivi*, s.v.; ma cfr. anche il significato di 'stare in ottima sanità' proposto per la locuzione *stare comm'a truono*: in questa interpretazione, il passo andrebbe più propriamente intepretato come 'musica vigorosa'). Mentre ora, scrive il poeta, non si ascolta invece più nulla di buono. Per quanto riguarda il concetto espresso, cfr. come possibile antecedente S. FIORILLO, *L'Amor giusto. Egloga Pastorale in Napolitana e Toscana lingua*, Napoli, Stigliola, 1605, p. 16: «cierte parole grosse, grasse, e chiate, a doi sòle, e tónne».

<sup>3</sup> Ciò che è scomparsa, per il poeta, è la memoria, dolce come il miele, della Napoli gentile (l'aggettivo *gentile* si riscontra accostato a Napoli già dal 1444: cfr. *Descrizione della città di Napoli e statistica del Regno*

Dov'è iuto lo nomme  
 vostro, dove la famma,  
 o villanelle mei napoletane?  
 Ca mo cantate tutte 'n toscane,  
 coll'airo a scherechesse, 130  
 contrarie de la bella antichetate,  
 che sempre cose nove hanno 'mmentate!<sup>4</sup>  
 E peo de li stromiente  
 de musece modierne: 135  
 l'arceleiuto, l'arcesordellina,  
 l'arceteorba e l'arcebordelletto,  
 l'arcechitarra e l'arpa a tre reistre,  
 che malannaggia tante 'mmenziune!<sup>5</sup>  
 Sia benedetta l'arma a li Spartane, 140  
 ca 'mpesero na cetola  
 perché se 'nc'era aggjonta 'n'autra corda,  
 ca mo fuorze faria lo pennericolo  
 lo mprimmo che ha guastato  
 lo calascione, re de li stromiente, 145  
 co tante corde e tante,  
 c'ha perduto lo nomme, e se pò dire  
 «Quanto mutato, ohimé, da chillo ch'era!».<sup>6</sup>

---

*nel 1444*, a cura di C. FOUCARD con note di B. CAPASSO, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», II/4 1877, pp. 731-57). Emblema proposto di tale età dell'oro è Gian Leonardo dell'Arpa (cfr. il profilo proposto di Velardiniello *supra*), il quale, pur generando invidia addirittura in Orfeo (*'ncacà*, 'umiliarsi, stizzirsi per la propria inferiorità, mortificarsi': D'ASCOLI, s.v.), non era stato preso come esempio dai musico-poeti napoletani successivi (alla lettera 'dove sono germogliati i suoi concetti?': *sporchià*, 'germogliare', *ivi*, s.v. *purchiè*).

<sup>4</sup> Nostalgicamente sono vagheggiate allora le antiche villanelle napoletane, appunto il genere testuale in cui Gian Leonardo dell'Arpa aveva raggiunto il successo, delle quali, insieme alla fama, sono oramai caduti nell'oblio persino i titoli (dei quali Basile darà successivamente un elenco). Queste sono richiamate qui per fare da contrasto all'età presente, nella quale i poeti, preferendo non deviare dalla norma, si adagiano nella scrittura di baggianate in toscano (così sembra vada interpretato il passo; *scherechesse* pare infatti deformazione di *scheresse*, 'chiacchiere, ciarle', ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *schernessà*).

<sup>5</sup> Oggetto della successiva invettiva sono gli strumenti musicali contemporanei, simbolicamente assunti ad emblemi della crisi della semplicità e linguisticamente deformati in chiave ironica con l'ausilio del prefisso *arzi-*. Oggetto particolare della polemica sono i nuovi strumenti a corde, che aggiungendo corde non previste a strumenti antichi ne snaturavano arbitrariamente struttura e suono.

<sup>6</sup> Contestando la proliferazione dei nuovi strumenti, l'autore elegge la condotta spartana ad esemplare (secondo l'aneddotica, infatti, l'eforo Ecrepe, contrario alle innovazioni, recise con un colpo secco d'ascia le corde del liuto del musico Frinide, riducendole da nove a sette: cfr. PLUTARCO, *De Musica*, 37). Traslando la questione sul piano dei tipici strumenti napoletani, egli lamenta inoltre la distorsione alla quale è stato sottoposto il *calascione*: da re degli strumenti quale era, dotato in origine di tre corde al massimo, questo si era ora tanto snaturato da perdere persino il proprio nome. L'aggiunta di corde e il mutamento di nome citati, interpretati come un'evoluzione da *calascione a tiorba* – strumento a più corde –, hanno fatto sì che tale passo sia stato letto anche in relazione al *calascione* cortesiano, e quindi

	Valea cchiù lo consierto de lo tiempe passato,	150
	lo pettene, la carta, l'ossa 'mmiezo a le deta, lo crò–crò che parlava, lo bello zuco–zuco, la cocchiara sbattuta	155
	co lo tagliero e co lo pignatiello, lo vottafuoco co lo siscariello, che te ne ive 'n siecolo! Tutte le bone osanze mo so' iute a l'acito:	160
Ciul.	o stagiune cagnate, peo le presente assai che le passate! <sup>7</sup> Io songo, o Micco, de lo stesso omore, e pe na cosa antica me faria sbennegnare: e perzò canta, canta si vuoi quacche medaglia vecchia, che dà a lo core e tilleca l'arecchia. <sup>8</sup>	165

---

come una testimonianza della conoscenza, da parte di Basile, di un'evoluzione del nucleo originario di questo in quello più espanso della *Tiorba a taccone* (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 705).

<sup>7</sup> Restando nella sfera musicale, Basile propone un elenco di antichi strumenti popolari teso a dimostrare lo scarto sussistente tra l'età presente e quella passata. Allora, infatti, un concerto valeva molto di più che nell'età moderna, e si faceva musica con il pettine e carta (ovvero uno «strumento popolare consistente in un pettine involto in un pezzo di carta su cui si fa scorrere il fiato cantando»: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *pettene*), usando le nacchere (*naccara*, 'ossi o cocci messi fra le dita della sinistra e fatti sonare con quelli della destra': ivi, s.v. *naccara*), il crò–crò che parlava ('raganella, sonaglio rotante': COPPOLA, s.v. *zèrrezèrre*) il bello zuco-zuco ('strumento di canne e corde fatto a imitazione del violino dalla gente minuta': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), la cucchiaia percossa su tagliere e pignatiello, il buttafuoco ('antico strumento della plebe': ivi, s.v. *vottafuoco*, identificato nella cennamella in E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, cit., alle pp. 90-92) e lo zufolo (*siscaro*, 'zufolo': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.).

<sup>8</sup> In seguito al lamento di Micco il passo vira poi su Ciullo, che affermando di esser pronto a barattare la propria vita per qualcosa di antico (*sbennegnare*, 'uccidere': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), invita Titta a cantare vecchie canzoni (*medaglia* vale qui 'canzone': ivi, s.v. *medaglia*) per rinfrancare i cuori ed allietare le orecchie. Grazie a tale *ficcio* letteraria, di qui in avanti, per alcuni versi (vv. 168-235), il testo si trasforma in documento musico-folklorico e propone in rassegna un elenco di titoli delle villanelle antiche, talvolta impreziositi da qualche strofa superstite.

da *Lo cunto de li cunte, ovvero Lo trattenemiento pe' li peccerille*

da *La Coppella* (egloga, *Iornata primma*)

Le egloghe, come detto, svolgono nel *Cunto* una funzione complementare ai racconti, facendo da contraltare alla dimensione fiabesca, portando il discorso sul piano della realtà, e proponendo una «diagnosi dei mali di una società fondata sull'inautenticità, sulla prevaricazione, sulla corruzione» (G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., pp. 856-67). I titoli appaiono particolarmente esplicativi in tal senso: la *coppella* è difatti il 'crogiolo per saggiare metalli' e per distinguere l'oro vero da quello falso; la *tenta* è la 'tintura', ossia qualcosa che distorce la natura delle cose; la *stufa* è il 'bagno caldo' dove vanno a colare, mescolandosi, male e bene; e infine la *vorpara*, ovvero 'l'uncino' con il quale l'umanità, avida e mascherata, afferra senza freni beni materiali. Il seguente estratto, tratto dall'egloga *primma* (che chiude la prima *iornata*), riprende sostanzialmente il tema della dedica della *Vaiasseide*: il disperato statuto dei poeti nella società del tempo.

Iac. E lo scuro poeta  
delluvia ottave e sbufara soniette,  
strude carta ed angresta,  
secca lo cellevriello  
e conzumma le goveta e lo tiempo  
sulo perché la gente 755  
lo tenga pe n'oracolo a lo munno.<sup>1</sup>  
Va comme a spiretato,  
stentato e 'nsallanuto,  
pensanno a li conciette  
che 'mpasta 'n fantasia 780  
e va parlanno sulo pe la via,  
trovanno vuce nove a mille a mille:  
«torreggianti pupille»,  
«liquido sormontar di fiori e fronde»,  
«funebri e stridule onde», 785  
«animati piropi  
di lubrica speranza»,  
«o che dismisurata oltracotanza!»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Il poeta profonde tutto se stesso nella poesia: scrive una gran quantità di versi epici e lirici (così pare vadano intese le indicazioni metriche di *ottave* e *soniette*), consumando la carta e l'inchiostro (*angresta*: 'inchiostro': COPPOLA, s.v.), la mente e il corpo, il tempo, con l'unica speranza di essere percepito in quanto vate dai suoi lettori.

<sup>2</sup> Nella condizione di logorio appena descritta, egli si destreggia confuso, intontito, spiritato; cammina da solo, alla ricerca della parola poetica, e i vocaboli gli sovengono in mille accostamenti. Si noti che le *vuce nove* udite dal poeta sono qui in lingua, a spezzare il discorso dialettale: considerando l'esito del passo, è possibile immaginare che queste simboleggino la necessità di una rivitalizzazione del discorso letterario – probabilmente non solo dal punto di vista lessicale.

Ma s'isso è coppellato  
 se ne va tutto 'n fummo. 790  
 «Oh che bella composta!». E loco resta.  
 «Che matricale! ». E spienne.  
 E fatto lo scannaglio,  
 quanto fai vierse chiù manco nc'è taglio.<sup>3</sup>  
 Lauda chi lo disprezza, 795  
 essauta chi l'affanna,  
 stipa mammoria eterna  
 de chi se scorda d'isso,  
 dà le fatiche soie  
 a chi mai le dà zubba;<sup>4</sup> 800  
 cossì la vita sfragne:  
 canta pe gloria e pe miseria chiagne.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Ma quando egli è sottoposto al giudizio della coppella tutto va in fumo: i pur numerosi complimenti non sono seguiti da un sostegno tangibile, e a nulla serve perseverare nel poetare. Precedentemente, vv. 47-53 della medesima *egroca*, l'utilità della coppella veniva descritta nel modo seguente: «a primma prova cacciarria la macchia de quanto ha 'n cuorpo ogne ommo, de quanto vale ogn'arte, ogne fortuna, perché ccà drinto vide s'è cocozza vacante o si nc'è sale, se la cosa è sofisteca o riale». Nel passo selezionato, che si colloca tra due analisi dei tipi umani dell'innamorato e dell'astrologo, la figura del poeta viene quindi considerata priva di reale valore pur se apparentemente lucente.

<sup>4</sup> In questa quaterna simil-ossimorica si definisce l'essenza del poeta, ingenuo e sprovveduto: loda chi lo disprezza, esalta chi lo affanna, conserva eterna memoria di chi si dimentica di lui, concede le sue fatiche a chi non gli dà mai nulla (*zubba*, 'un cavolo, un corno': D'AMBRA, s.v.).

<sup>5</sup> Il distico finale sublima tutto il discorso condotto: con tutto quanto appena detto, il poeta frange la propria vita (*sfragne*, 'frange, macina, rovina': D'ASCOLI, s.v. *sfràgnere*), ondeggiando tra ricerca di gloria e lamento di miseria.

Nel *Cunto de li cunti* si leggono per la prima volta alcune fiabe comuni alle tradizioni orali di molti popoli, che fanno qui il proprio «ingresso aperto e rumoroso» nel mondo della letteratura, «sfoggiando tutta la pompa dell'immaginazione popolare e parlandone l'ingenuo e pittoresco linguaggio» (B. CROCE, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., p. 52). I temi e contenuti popolari di queste, che ne costituiscono la dimensione primaria, vengono inoltre da Basile non soltanto riproposti, ma manipolati e contaminati con inserti dalla tradizione colta, rendendo così il *Cunto* ben più di una semplice antologia scritta di fiabe tramandate oralmente, e avvicinandolo all'opera d'arte *tout court*. Si propone qui *Cagliuso*, elaborazione del motivo del gatto con gli stivali (in precedenza già nelle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola, raccolta fiabesca cinquecentesca progenitrice del *Cunto*).<sup>1</sup>

*Cagliuso pe 'n nustria de na gatta lassatole da lo patre diventa signore, ma mostrannosele sgrato  
l'è renfacciata la sgratetudene soia.*

Essenno tiempo che Tolla pagasse lo cienzio che doveva, sborzanno da la vocca le monete d'oro de le belle parole, cossì a lo debeto suo sodesfece:

– La 'ngratetudene, segnure, è chiuovo arroggiuto che, 'mpezzato all'arvolo de la cortesia, lo fa seccare; è chiaveca rotta che spogna li fonnamiente de la affrezzione; è folinea che, cascanno dintò lo pignato de l'amecizia, le leva l'adore e lo sapore, comme se vede e prova formalmente, e ne vedarrite no designo abbozzato ne lo cunto che ve diraggio.<sup>2</sup>

Era na vota a la cettà de Napole mio no vecchio pezzente pezzente, lo quale era cossì 'nzenziglio, sbriscio, grimmo, granne, lieggio e senza na crespa 'n crispo a lo crespiano, che ieva nudo comme a lo peducchio.<sup>3</sup> Lo quale, essenno a lo scotolare de li sacche de la vita,<sup>4</sup> chiammaie Oraziello e Cagliuso, figlie suoie, decennole: «Già so' stato zitato sopra lo tenore de lo stromiento pe lo debeto c'aggio co la natura; e crediteme, se site cristiane, ch'io senterria no gusto granne de scire da sto Mantracchio d'affanne, da sto mantrullo de travaglie, si non fosse ca ve lasso scadute, granne

<sup>1</sup> Il testo si legge in edizione moderna in G.F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, a cura di D. PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2000.

<sup>2</sup> Secondo la consuetudine espositiva del *Cunto*, il tema del racconto viene brevemente anticipato dalla narratrice. Nel caso specifico, il motivo è quello dell'ingratitude, che viene paragonata, con il consueto incedere di metafore, al chiodo arrugginito che causa il rinsecchimento dell'albero della cortesia, alla fogna rotta (*chiaveca*: D'ASCOLI, s.v.) che immarcesce l'affetto, alla fuliggine (*folinea*: *ivi*, s.v. *felinia*) che, cadendo nel tegame dell'amicizia, ne inquina odori e sapori.

<sup>3</sup> Il periodo presenta due tratti tipici della prosa basiliana: l'accumulo lessicale, qui parzialmente sinonimico (*'nzenziglio*, *sbriscio*, *grimmo*, *granne* e *lieggio* valgono infatti nell'ordine 'spoglio di tutto', 'vuoto di denaro', 'misero, tapino', 'grande' – ironicamente e antifrasticamente – e 'privo di beni di fortuna': ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv.), e il gusto per il gioco di parole intensificato nella fattispecie anche da un'allitterazione (*crespa*, *crispo* e *crespiano*; sulla locuzione, la quale vale 'senza un soldo', cfr. D'ASCOLI, s.v. *crespa*: «per spiegarsi la frase occorre tener presente che *créspa* richiama l'idea *créspicello* = 'denaro' e che *crespiano* vuol dire 'borsa'»).

<sup>4</sup> Letteralmente 'facendo cadere dai sacchi della vita il residuo', e fuor di metafora: 'in punto di morte'.



comme a S. Chiara, a le cinco vie de Melito e senza na maglia, nieste comme a bacile de varviere, liste comm'a sorgente, asciutte comm'uosso de pruno, che n'avite quanto porta 'mpede na mosca, e si corrite ciento miglia no ve cade no picciolo, pocca la sciorte mia m'have arredutto dove li tre cane cacano, che n'aggio la vita, e comme me vide cossí me scrive, che sempre comme sapite aggio fatto alizze e crucelle e me «so» corcato senza cannela.<sup>5</sup> Co tutto chesso, voglio puro a la morte mia lassareve quarche signo d'ammore: perzò tu, Oraziello, che sì lo primogeneto mio, pigliate chillo crivo che stace appiso a lo muro, co lo quale te puoi guadagnare lo pane; e tu, che sì lo cacanitolo, pigliate la gatta, ed allecordateve de lo tata vuestro». <sup>6</sup> Cossí decenno, scappaie a chiagnere, e poco dapo' decette: «A Dio, ca è notte!». Oraziello, fatto atterrare pe lemosina lo patre, pigliatose lo crivo, iette cernenno da ccà e da llà pe abboscare la vita, tanto che quanto chiú cerneva chiú guadagnava. E Cagliuso, pigliata la gatta, disse: «Ora vide che negra redetà m'ha lassato pàtremol! Che n'aggio da campare pe mene, e mo averraggio da fare le spese a dui! Che se n'ha visto de sto scuro lasseto? Che meglio se no fosse stato!». <sup>7</sup>

Ma la gatta, che sentette sto taluerno, le disse: «Tu te lamiente de lo sopierchio e hai chiú sciorte che sinno, ma non canusce la sciorte toia, ca io so' bona a farete ricco, sì me nce metto». Cagliuso, che sentette sta cosa, rengraziaie la gattaria soia, e facennole tre o quattro allessiate sopra la schena se le raccomandannaie caudamente; tanto che la gatta, compassionevole de lo negrecato Cagliuso, ogne matina che lo sole co l'esca de la luce posta co l'ammo d'oro ne pesca l'ombre de la notte, <sup>8</sup> se consignava o a la marina de Chiaia o a la Preta de lo pesce e, abbistanno quarche cefaro gruosso o na bona aurata, ne la zeppoliava e portava a lo re, decenno: «Lo signore Cagliuso, schiavo de Vostra Autezza fi' 'ncoppa all'astraco, ve manna sto pesce co leverenzia e dice: "A gran signore piccolo presiento"». Lo re, co na facce allegra, comm'è solito de fare a chi porta robba, respose a la gatta: «Di' a sto signore che non canosco ca lo rengrazio, a gran merzè». <sup>9</sup>

<sup>5</sup> La preoccupazione del vecchio, sul punto di spirare, è quella di lasciare in miseria i due figli Cagliuso e Oraziello, narrativamente intensificata ancora una volta attraverso il ricorso a virtuosismi linguistici e retorici: la vita è definita, nuovamente mediante allitterazione, un *Mantracchio* d'affanni e un *mantrullo* ('covile per animale domestici, prigionie': D'ASCOLI, s.v. *mandrullo*) di travagli; la condizione di povertà è restituita con una serie di metafore: le *cinco vie* di Melito, e in particolare il *Fascenaro*, erano frequentate ad esempio da accattoni; *niette comme a bacile de varviere* vale paremiologicamente 'senza un soldo alcuno' e altrettale significato hanno certamente l'espressione *avere quanto porta 'mpede na mosca* e forse, pur più oscura, quella *stare dove li tre cane cacano* (G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di B. CROCE, cit., p. 202).

<sup>6</sup> I figli, secondo un tòpos comune nella narrativa fiabesca, ricevono quindi un dono a testa: Oraziello eredita un crivello, così da potersi guadagnare da vivere lavorando, mentre al più pantofolaio Cagliuso (*cacanitolo*, 'casalingo, che ama starsene in casa': ROCCO, s.v. *cacandidolo*) viene lasciata una gatta.

<sup>7</sup> Cagliuso maledice inizialmente il dono del padre, recriminandone non soltanto l'inutilità ma anche l'onerosità: in difficoltà nel badare a se stesso, egli dubita infatti di poter accudire altri esseri viventi.

<sup>8</sup> Una delle numerosissime metafore su alba e tramonto presenti nel *Cunto*, sulle quali cfr. I. CALVINO, *La mappa delle metafore*, in *Sulla fiaba*, a cura di M. LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 1988, pp. 129-46.

<sup>9</sup> Per migliorare le condizioni di vita di Cagliuso, la gatta prova a tessere un legame tra questo ed il re attraverso diversi stratagemmi. Primo di questi è quello di consegnare al sovrano, giorno dopo giorno e a nome del proprio padrone, del pregevole pesce fresco sgraffignato presso la marina di Chiaia o la *Preta de lo pesce* (*zeppolià*, 'sgraffignare, rubacchiare': D'ASCOLI, s.v. *zeppulià*; sulla *Preta de lo pesce* cfr. C.

Quarc'otra vota correva sta gatta dove se cacciava, a le Padule o a l'Astrune, e comme li cacciature avevano fatto cadere o golano, o parrella, o capofuscolo, ne l'auzava e lo presentava a lo re co la medesima 'm)masciata.<sup>10</sup> E tanto usaie st'arteficio, ficché lo re na matina le disse: «Io me sento cossí obrecato a sso signore Cagliuso, che lo desidero canoscere pe le rennere la pariglia de sta 'morosanza che m'ha mostrato». A lo quale respose la gatta: «Lo desiderio de lo signore Cagliuso è mettere la vita e lo sango pe la corona soia; e crai matino senz'altro, quanno lo sole averrà dato fuoco a le restocchie de li campe dell'aiero, venerrà a fareve leverenzia».<sup>11</sup>

Cossí, venuto la matina, la gatta se ne iette da lo re decennole: «Signore mio, lo signore Cagliuso se manna a scusare si non vene, perché sta notte se ne so' foite certe cammariere, e no l'hanno lassato manco la cammisà». Lo re, sentenno chesto, subeto fece pigliare da la guardarobba soia na mano de vestite e de biancarie e le mannaie a Cagliuso; e no passaro doi ore che isso venne 'mpalazzo guidato da la gatta, dove appe da lo re mille compremiente; e fattolo sedere a canto ad isso le fece no banchetto da strasecolare.<sup>12</sup>

Ma 'ntanto che se magniava Cagliuso a bota a bota se votava a la gatta, dicendole: «Mosce mia, sianote arrecommannate chelle quatto peruoglie, che non vagano a mala via»; e la gatta responneva: «Sta' zitto, appila, non parlare de ste pezzentariel». E lo re volenno sapere che l'accorreva, la gatta responneva ca l'era venuto golío de no lemonciello piccolo; e lo re mannaie subeto a lo giardino a pigliarene no canestriello; e Cagliuso tornaie a la stessa museca de le zandraglie e pettole soie, e la gatta tornaie a dicere c'amafarasse la vocca, e lo re domannaie de nuovo che l'accorresse, e la gatta co n'otra scusa pronta pe remmediare a la viltate de Cagliuso.<sup>13</sup>

---

CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori*, 5 voll., Napoli, Raillard, 1692, IV p. 247: «Luogo dove si raccoglie la pesca fatta per conto dei negozianti in grosso o "capiparanze" che la distribuiscono ai pescivendoli. Era allora come ora sulla via della Marina»).

<sup>10</sup> Altre volte faceva altrettanto ma recandosi presso le Paludi o gli Astroni – ossia «due zone di caccia: la prima era un'area paludosa nella parte orientale della città; la seconda era la riserva reale di caccia, presso il lago di Agnano» (G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di C. STROMBOLI, cit., p. 333 n.3) – e raccogliendo ciò che i cacciatori lasciavano cadere (*golano*, *parrella* e *capofuscolo* sono ornitonimi relativi rispettivamente a 'rigogolo', 'cinciallegra' e 'capinera': D'ASCOLI, s.vv.).

<sup>11</sup> Gli stratagemmi vanno a buon fine: il re desidera incontrare il mittente di tanti doni per ringraziarlo della generosità, e la gatta organizza una visita il giorno successivo (precisamente 'quando il sole avrà dato fuoco alle stoppie dei campi dell'aria': ancora una metafora relativa al sorgere e al calare del sole, sulle quali vd. *supra*).

<sup>12</sup> Per non disvelare l'inganno a presentarsi all'appuntamento è però soltanto la gatta, la quale, conscia del guardaroba del proprio padrone, di certo provvisto di abiti consoni a una visita al palazzo reale, finge che questo sia stato derubato del proprio vestiario da alcune cameriere. All'ascolto di tale storia il re è mosso a compassione, e decide di inviare personalmente della biancheria a Cagliuso, che indossandola arriverà a palazzo poco dopo per godere di un eccezionale banchetto.

<sup>13</sup> La vera natura di Cagliuso traspare però continuamente: nel bel mezzo del banchetto, infatti, questi si rivolge alla propria gatta invitandola a badare agli stracci precedentemente indossati (*peruoglie*, *pettole* e *zandraglie* valgono tutti 'cenci, stracci': ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv.), costringendola così a inventare continue scuse per mascherare la reale dimensione economico-culturale del padrone.

All'utemo, manciato e chiacchiarato no piezzo de chesto e de chell'altro, Cagliuso cercaie lecenzia e la gatta restaie co lo re descrevenno lo valore, lo 'nciegno, lo iodizio de Cagliuso, e sopra tutto la recchezza granne che se trovava pe le campagne de Romma e de Lommardia, pe la quale cosa meretava d'apparentare co no re de corona. E demannanno lo re che se poteva trovare, respose la gatta ca non se poteva tenere cunto de li mobele, stabele e soppellettole de sto riccone, che non sapeva chello che aveva, e si lo re se ne volesse 'nformare avesse mannato gente cod isso fore lo regno, ca l'averia fatto canoscere a la prova ca non c'era recchezza a lo munno comme la soia.<sup>14</sup>

Lo re, chiamato certe fedate suoie, le commannaie che se fossero 'nformate menutamente de sto fatto, li quale iettero pe le pedate de la gatta,<sup>15</sup> la quale, co scusa de farele trovare refrisco pe la strata de passo 'n passo, comme fu sciuta li confine de lo regno, correva 'nante, e quanta morre de pecore, mantre de vacche, razze de cavalle e vranche de puorce trovava, deceva a li pasture e guardiane: «Olà, state 'n cellevriello, ca na mano de vannite vonno sacchiare quanto se trova a sta campagna! Però, si volite scappare sta furia e che sia portato rispetto a le cose vostre, decite ca so' robbe de lo signore Cagliuso, ca no ve sarrà toccato no pilo». Lo simile deceva pe le massarie che trovava pe lo cammino; tale che dovonca arrivavano le gente de lo re trovavano na zampogna accordata, che tutte le cose che scontravano l'era ditto ch'erano de lo signore Cagliuso;<sup>16</sup> tanto ch'essenno stracque d'addeammannare chiú, se ne tornaro a lo re, decenno mare e munte de la recchezza de lo signore Cagliuso. La quale cosa sentenno, lo re promese no buono vereraggio a la gatta si trattava sto matremmonio, e la gatta, fatto la navettola da cà e da llà, all'utemo concreuse lo parentato. E, venuto Cagliuso e consignatole lo re na grossa dote e la figlia, dapo' no mese de feste disse ca ne voleva portare la zita a le terre soie, e accompagnate da lo re fi' a li confine se ne iette a Lommardia, dove pe conziglio de la gatta comperaie na mano de territorie e de terre, che se fece barone.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Una volta rimasta sola col re la gatta mette in atto una nuova fase del proprio piano, dipingendo il proprio padrone al sovrano come un ricco possidente di territori nelle campagne romane e lombarde. Incuriosito e affascinato da quanto narrato, il re chiede maggiori informazioni all'animale sui territori menzionati, e questa si propone allora di accompagnarvi degli emissari reali il giorno successivo, così che questi potessero vedere e testimoniare personalmente.

<sup>15</sup> La locuzione *ire pe le pedate* vale 'seguire le orme': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *pedata*.

<sup>16</sup> Muovendosi furbescamente in anticipo sugli emissari, con la scusa di approntare loro dei banchetti, la gatta sparge la voce della presenza di alcuni temibili banditi nella zona, e invita pastori e proprietari di masserie nei dintorni, qualora li incontrassero, a fare il nome del «signore Cagliuso» per garantire la tutela dei propri beni. Il piano dell'animale si rivela successivamente in tutta la sua efficacia quando la *gente del re*, interrogando i menzionati pastori e proprietari per accertare la proprietà dei vari possedimenti, riceve plebiscitariamente in risposta il nome di Cagliuso (sull'espressione *zampogna accordata* cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *zampogna*: «dicesi di più persone che si accordano a dire lo stesso»).

<sup>17</sup> Il re, convinto di quanto gli hanno riferito i propri emissari, decide allora di concedere sua figlia in sposa a Cagliuso per contrarre un matrimonio apparentemente vantaggioso. La menzogna non viene smascherata neanche successivamente poiché, sotto consiglio ancora della demiurga gatta, usando il denaro appena ricevuto in dote Cagliuso acquista davvero dei territori in Lombardia, non generando così sospetti quando un mese dopo, accompagnato dal re, vi si trasferisce con la nuova moglie.

Ora mo Cagliuso, vedennose ricco a funno,<sup>18</sup> ringraziaie la gatta che non se pò dicere chiù, decenno ca da essa riconosceva la vita e la grannezza soia da li buone afficie suoie, che l'aveva fatto chiù bene l'arteficio de na gatta che lo 'nciegnò de lo patre, e però poteva fare e sfare de la robba e de la vita soia comme le pareva e piaceva, dannole parola che, comme fosse morta da llà a ciento anne, l'averria fatto 'mbauzmare e mettere drinto a na gaiola d'oro drinto la stessa cammara soia, pe tenere sempre 'nanze all'uocchie la mammoria soia.<sup>19</sup>

La gatta, che sentette sta spanfiata, non passaro tre iurne che fegnennose morta se stese longa longa drinto lo giardino; la quale cosa vedendo la moglie de Cagliuso gridaie: «Oh marito mio, e che desgrazia granne: la gatta è morta!». «Ogne male vaga appriesso ad essa! – respose Cagliuso – Meglio ad essa ch'a nui!». «Che ne farimmo?» replecaie la moglie; ed isso: «Pigliala pe no pede e ièttala pe na fenestra!».<sup>20</sup>

La gatta, che sentette sto buono miereto quanno manco se l'averria 'magenato, commenzaie a dicere: «Chesta è l'a gran merzè de li peducchie che t'aggio levato da cuollo? Chesta è l'a mille grazie de le petacce che t'aggie fatto iettare, che nce potive appennere le fusa? Chisto è lo cammio d'averete puosto 'n forma de ragno e d'averete sbrammato, dove avive l'allanca, pezzente, stracciavrache? Che iere no sbrenzolato, sdellenzato, spetacciato, perogliuso, spogliampise!<sup>21</sup> Cossì va chi lava la capo all'aseno!<sup>22</sup> Va' che te sia marditto quanto t'aggio fatto, ca non mierete che te sia sputato 'n canna!<sup>23</sup> Bella gaiola d'oro che m'avive apparecchiata! Bella sepetura che

<sup>18</sup> L'espressione *a funno* vale 'a fondo, grandemente': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *funno*.

<sup>19</sup> Cagliuso, riconoscendo il proprio debito verso la gatta – il cui artificio si era mostrato più decisivo per la sua ascesa di quanto avesse fatto l'ingegno del padre –, le promette eterna memoria e di tenerla per sempre con sé, anche imbalsamata e in una gabbia d'oro se fosse morta nei cento anni successivi.

<sup>20</sup> La gatta, per mettere alla prova il proprio padrone, decide allora di fingersi morta. Ma nel momento in cui la messinscena viene messa in atto, la *viltate* di Cagliuso torna a galla: dimenticando la millantata riconoscenza, infatti, una volta trovata il finto cadavere dell'animale egli invita semplicemente la moglie a gettarne la carcassa dalla finestra.

<sup>21</sup> Una volta scoperta la vera natura del proprio padrone, la gatta non può che inferocirsi, rinfacciando a Cagliuso di meritare ben altro ringraziamento dopo avergli tolto i pidocchi, avergli fatto gettare tutti gli stracci e averlo fatto vestire in maniera elegante (su quest'ultimo punto si veda G. BASILE, *Il racconto dei racconti ovvero Il trattenimento dei piccoli*, a cura di A. BURANI-R. GUARINI, Milano, Adelphi, 1994, p. 209 n. 2: «porsi 'n forma de ragno significava 'abbigliarsi elegantemente»). Così come era cominciato, il racconto volge al termine battendo nuovamente su virtuosismi linguistico-stilistici, dapprima con i tre parallelismi e successivamente con l'accumulazione sinonimica di aggettivi ingiuriosi rivolti a Cagliuso (*sbrenzolato*, *sdellenzato*, *spetacciato*, *perogliuso* valgono infatti tutti pressappoco 'lacerato, stracciato, sbrandellato': ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv. *sbrenzoloso*, *sdellenzare*, *spetacciare*, *perogliuso*. Lo *spogliampise* è più propriamente invece «chi compra dal boja gli abiti degl'impiccati per rivenderli, ed in generale Rivendugliolo di vecchi vestiti, e per ingiuria Furfante, Mascalzone»: *ivi*, s.v. *spogliampiso*).

<sup>22</sup> In chiusura si palesa un altro elemento tipico del *Cunto*: il forte ricorso alla paremiologia. Sul tema cfr. C. SPERONI, *Proverbs and proverbial phrases in Basile's 'Pentameron'*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1941. Il proverbio in questione fa riferimento all'inutilità di svolgere determinate azioni, come lavare la testa agli asini che continueranno ad essere sporchi.

<sup>23</sup> Su questo punto Stromboli riprende quanto si legge in G. BASILE, *Il racconto dei racconti*, a cura di A. BURANI-R. GUARINI, cit., p. 209 n. 4: «Allusione alla consuetudine popolare di sputare in bocca ai neonati come primo segno di riconoscimento e di affetto».

m'avive consignata! Va' sierve tu, stenta, fatica, suda, ped avere sto bello premio!  
Oh negrecato chi mette lo pignato a speranza d'autro! Disse buono chillo filosofo:  
“chi aseno se corca, aseno se trova”: 'nsomma, chi chiú fa, manco aspetta. Ma bone  
parole e triste fatte 'ngannano li savie e li matte».<sup>24</sup>

Cossí decenno e capezzianno se pigliaie la via de fore e, pe quanto Cagliuso co  
lo permone de l'omelità cercaie alliccarela,<sup>25</sup> non ce fu remmedio che tornasse arreto,  
ma, correnno sempre senza votare mai capo dereto, deceva:

*Dio te garde de ricco 'mpoveruto,  
e de pezzente, quanno è resagliuto —.*

---

<sup>24</sup> Rinnovato e intensificato il ricorso alla paremiologia popolare. Minima la variazione sul tema: non è saggio accordare troppa fiducia alle promesse verbali, né prodigarsi troppo per gli altri supponendo di ricevere in futuro altrettanta premura.

<sup>25</sup> «Ch'è il cibo dei gatti. E a Napoli si dicono: *polmonari* i venditori ambulanti, che vanno distribuendo per le case questo cibo» (cfr. G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di B. CROCE, cit., p. 208 n. 42).

#### 5.1.4. Felippo Sgruttendio de Scafato (XVI-XVII secolo)

Un canzoniere di liriche polimetriche in dialetto napoletano, intitolato *La Tiorba a taccone*, venne pubblicato nel 1646 per i tipi di Camillo Cavallo, l'editore napoletano che due anni prima aveva ristampato l'opera complessiva cortesiana.<sup>1</sup> Il frontespizio ne attribuiva la paternità a Felippo Sgruttendio de Scafato, ma la bibliografia critica successiva ha prima intuito e poi dimostrato la natura fittizia di tale identità.<sup>2</sup>

L'opera era strutturata in dieci sezioni, denominate *corde* in virtù della metafora musicale che dava il titolo alla raccolta.<sup>3</sup> Il nucleo maggioritario parodiava strutture

---

<sup>1</sup> Vd. *supra* la nota editoriale cortesiana.

<sup>2</sup> Già il Galiani, infatti, scriveva: «egli è sicuro che questo cognome Sgruttendio è finto e capriccioso, ed ignoriamo il vero ch'egli portò» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 138). In seguito l'intuizione dell'abate venne confermata da Minieri Riccio prima e Croce poi, i quali, verificando i censimenti e i fuochi di Scafati, città dell'attuale provincia salernitana dalla quale il supposto autore sarebbe dovuto provenire secondo lo pseudonimo adottato, non riscontrarono alcuna traccia del cognome Sgruttendio (B. CROCE, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., p. 39). Tra le possibili interpretazioni del nome, oltre a quella anagrammatica per la quale cfr. *infra*, colpisce quella avanzata da Russo. Lo studioso ha infatti ipotizzato che, concordemente a quanto avviene nell'opera, anche lo pseudonimo autoriale funga ad abbassare drasticamente il tono della questione amorosa riconducendola al basso corporeo; nel testo del canzoniere si incontra infatti spesso la parola *sgrutto*, con la sua variante *grutto*, 'rutto', la cui presenza viene spiegata come segue: «ricordiamoci innanzi tutto, che *La Tiorba* è componimento satirico, ferocemente ed amaramente satirico, e assai spesso *volontariamente* volgare: le immagini sozze ballano quasi ad ogni strofa una oscena danza. L'autore, assillato dalla gelosia, dalla rabbia, dal disinganno, dal ricordo cocente ed implacabile della cruda lezione, vomita, *erutta* – intoniamoci alla volontà ed alla intenzione evidente di lui – contro la sua donna e contro sé stesso, tutto quanto ha sul cuore, anzi... su lo stomaco» (F. RUSSO, *Il gran Cortese*, cit., p. 63). Anche il nome Felippo è soggetto a interpretazione simile, pur se addotta solamente nell'edizione successiva: «*felippe* in dialetto napoletano significa ventosità non rumorosa del ventre, e viene dalla voce *feleppina*, che vuol dire venticello invernale costante e insidioso. In parecchie regioni dell'Italia meridionale, ed anche a Napoli, si dice tuttora *fare felippe* per sgravarsi senza strepiti di certi gas superflui che emanano però un assai cattivo odore» (F. RUSSO, *Il gran Cortese e la Tiorba a taccone di Filippo Sgruttendio per la prima volta riordinata e corretta con note illustrative e glossario*, 2 voll., Napoli, Giannini, 1921, pp. 51-2). Insomma, «quel nome e cognome rappresentano la sintesi del suo concetto mordace: ai sospiri del petto, che ogni poeta amante lanciò in rima alla sua Dama, egli volle sostituire le eruttazioni dello stomaco e le corrotte evaporazioni del ventre, dedicandole per vendetta a colei che non volle intendere le smanie di così esasperata passione» (ibid.). Secondo Russo, inoltre, sarebbe da considerare un errore la lezione *de Scafato*, presente sul frontespizio sin dalla prima versione nota, alla quale andrebbe invece preferita quella *de' Scasati* – ossia dei miserabili, dei senza tetto, degli squattrinati –, perduta in seguito a una confusione tra «la *s* e la *f* minuscole, somigliantissime nei manoscritti e negli antichi libri» (ibid.).

<sup>3</sup> Cfr. G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., I p. 511 n.1: «*La tiorba* [...] era uno strumento musicale della famiglia dei liuti, «fatto a due manichi» [F. RUSSO, *Il gran Cortese*, cit., p. 144], che si distingueva dal *calascione* principalmente per il numero delle corde, che erano otto o dieci, mentre in quest'ultimo non erano più di due o tre. Il *taccone* era un pezzo di cuoio con cui veniva suonata la *tiorba*». La scelta di

della poetica petrarchista (rime in vita e in morte dell'amata Cecca alle corde *prima*, *quinta* e *decima*)<sup>4</sup> e temi dei canzonieri secenteschi (alle patologie amorose era infatti dedicata la corda *seconda*, ai capricci musicali e poetici la *terza*, alla sfilata di *belle* segnate da difetti fisici, malattie e mestieri degradanti la *quarta*, a scambi accademici di sonetti la *sesta*); e su questo, poi, si innestava un «blocco autonomo»,<sup>5</sup> tematicamente indipendente e metricamente marcato dal passaggio dalla forma-sonetto al pluristrofismo, che da un lato sviluppava il disagio dell'uomo di lettere nella società dell'epoca (*corda settema*) e dall'altro si accostava a «genuine esperienze etno-musicali»<sup>6</sup> tentando

---

intitolare il canzoniere con il nome di uno strumento musicale a corde appare un evidente richiamo alla produzione di inizio secolo e in particolare a quella di Marino, probabile bersaglio polemico dell'opera sgruttendiana (nel 1614 e nel 1620 questi aveva infatti stampato rispettivamente *La lira* e *La sampogna*). Inoltre, secondo quanto ha scritto Brevini, la *tiorba* mostrava una connotazione tematica e stilistica precisa: «Diversamente dal colascione, come dal chitarrino e dalla chitarra spagnola, la tiorba non era uno strumento popolare: in compenso aveva la funzione di ampliare il registro grave del liuto e perciò era soprattutto adatta all'accompagnamento. E nel senso di uno scavo dentro il grave, nelle note basse, va interpretata la metafora del titolo di Sgruttendio: basso, ma non popolare, appunto. Quanto alle forme musicali, nella commedia dell'arte si instaura una precisa polarizzazione. Al livello basso e farsesco delle maschere incontriamo le canzoni, le villanelle, le giustiniane, accompagnate da strumenti quali il colascione. Al livello aulico troviamo invece canzonette, madrigali o arie, appannaggio degli innamorati, per i quali si faceva ricorso alla tiorba. La tiorba allude dunque a due aree semantiche: la materia amorosa e il registro basso» (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 702).

<sup>4</sup> Ossia significativamente in apertura, al centro e in chiusura del canzoniere, come se il motivo amoroso – parodico o meno – dovesse in qualche modo valere da *fil rouge* per tutto l'esperimento poetico. Sul punto cfr. *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I p. 139: «La *Tiorba a taccone* passa, comunemente, come un canzoniere satirico tendente a ironizzare sugli usi e costumi seicenteschi, sul barocchismo letterario, sulla sdolcinata maniera di adulare ed esaltare iperbolicamente la grazia femminile, ecc.: insomma una forma di reazione al *marinismo* assimilabile a quella del Berni e della sua *scuola*. Ma in effetti, pur senza respingere tale giudizio, si deve osservare che questo scopo è affatto secondario rispetto a quello che si rivela inequivocabilmente come il vero motivo ispiratore del Canzoniere: e cioè un amore disgraziato, una tragica passione delusa». D'altronde avrebbe «orecchio assolutamente sordo alla poesia – e non solo alla poesia! – chi non avvertisse in questi sonetti [*Conta le ppene soje amoroze, Jajo d'ammore* e *Parraggio nfra isso e lo sorece*] la palpitazione di un sentimento vero, sentito, che sarebbe assurdo credere parto della fantasia del poeta» (ivi, p. 141).

<sup>5</sup> G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., pp. 836-37. Sulla bipartizione del canzoniere si legga anche quanto scritto da Rak, che ha definito il testo in parte «parodia dei canzonieri d'amore petrarchisti e barocchi, in parte come calcolata manipolazione e assemblaggio di testi musicali della cultura locale» (M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 368).

<sup>6</sup> G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., pp. 836-37. Sulla bontà di tali escursioni metriche nel territorio della danza popolare cfr. F. NICOLINI, s.v. *Sgruttendio, Felippo*, in *Enciclopedia italiana*, cit., XXI 1936: «Tra i componenti di vario metro e argomento che materiano le corde settima, ottava e nona, spiccano per perfezione artistica le descrizioni, quanto mai vivaci, di due balli figurati del tempo detti *ntrizzata* e *catubba*»; *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 710: «I risultati migliori della *Tiorba* vanno ricercati proprio su questo piano del virtuosismo formale delle corde ottava e nona».

di replicarne i ritmi attraverso un «rigoroso e sapiente controllo dello strumento linguistico» (corde *ottava e nona*).<sup>7</sup>

Il successo della *Tiorba* dovette essere pressoché immediato, se già nel 1678 Andrea Perrucci decise di annetterla al canone napoletano proposto nel suo *L'Agnano zeffonnato*.<sup>8</sup> E l'opera è stata recepita positivamente anche dagli studi critici posteriori, come testimoniato dal precoce parere di Galiani – che scrisse che «se il dialetto basso napoletano riconosce nel Basile il suo Boccaccio e nel Cortese il suo Dante, con la stessa disproportion può riconoscere in Filippo Sgruttendio il suo Petrarca»<sup>9</sup> – ma anche dal più recente, generoso, affresco di Fulco – che oltre a definire la *Tiorba* uno dei testi fondatori della «nuova tradizione letteraria napoletana»,<sup>10</sup> ne ha restituito la cifra esatta descrivendo come in essa «dalla varietà delle reinvenzioni agli accidenti amorosi inediti, d'ambito rurale o cittadino, rumori colori sapori onomatopee gesti, situazioni comiche, figure luoghi feste della tradizione popolare, si mescolino in una pirotecnica sarabanda».<sup>11</sup>

La riconosciuta bontà dei versi del misterioso poeta, che per Fausto Nicolini «in taluni movimenti sa persino precorrere in qualche guisa, sebbene con finezza parecchio minore, l'arte di Salvatore Di Giacomo»,<sup>12</sup> ha dunque incoraggiato gli studiosi di letteratura dialettale napoletana ad affaccendarsi per accertarne la reale identità. Il

---

<sup>7</sup> P. FASANO, *La questione Sgruttendio*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVIII 1971, pp. 49-81, a p. 51.

<sup>8</sup> *Agnano zeffonnato*, IV, LXVIII, 1-4. Il passo è proposto, *infra*, in questa stessa antologia.

<sup>9</sup> Aggiungendo immediatamente dopo, però: «Scusinci l'ombre onorate di questi gran lumi della poesia toscana, che colle loro produzioni fecero gloria all'intelletto umano; nè credano che noi gl'insultiamo con così sconcio parallelo. Già ognun vede sotto qual aspetto noi gli compariamo» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 138). E in realtà l'opinione del Galiani sulla poesia di Sgruttendio si arricchisce di ulteriori dettagli proseguendo nella lettura: «Non v'è mai stato poeta forse più diseguale di costui. [...] Una gran parte delle rime sue è, non diremo mediocre, ma cattiva. Molte ve ne sono infette dal corrotto e falso gusto del suo secolo, che corse dietro a' giuochi di parole, ai bisticci, ai concetti bizzarramente strani e strampalati. [...] Ma, in mezzo a tanti difetti e tante diseguglianze, s'inalza questo poeta improvvisamente, talvolta, con tale o sublimità o grazia o energia di concetti e felicità d'espressioni, che sorprende, e fa conoscere che, s'egli avesse avuta più continenza e freno nel comporre, avrebbe eguagliati i maggiori poeti d'ogni età e d'ogni nazione» (ivi, p. 140).

<sup>10</sup> G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., p. 836.

<sup>11</sup> Ivi, p. 838. Sul punto cfr. anche P. FASANO, *La questione Sgruttendio*, cit., p. 51: «*La Tiorba a taccone* è un canzoniere perfettamente barocco, un'applicazione cosciente e meditata (e occorrerà aggiungere subito, spesso mirabile) della poetica della varietà e della meraviglia, che nell'uso dialettale scopre e sfrutta ulteriori e nuovissime possibilità di arguzia concettistica».

<sup>12</sup> F. NICOLINI, s.v. *Sgruttendio*, cit.



dibattito da ciò scaturito è sino ad oggi sostanzialmente ruotato intorno alla possibile identità di Sgruttendio e Cortese, ipotesi che ha diviso la critica.<sup>13</sup>

Il primo a suggerire l'identificazione dei due autori fu Minieri Riccio.<sup>14</sup> L'ipotesi fu poi ripresa e discussa da Croce,<sup>15</sup> significativamente particolareggiata da Russo,<sup>16</sup> ampliata con nuovi documenti da Malato,<sup>17</sup> sostenuta interpretativamente da Carlo

---

<sup>13</sup> Prima che il dibattito circa l'identificazione del poeta interessasse Cortese, tuttavia, un'altra proposta venne avanzata negli ambienti napoletani. La ristampa porcelliana del trattato *Del dialetto napoletano* di Galiani pubblicata nel 1789 fu infatti corredata da alcune annotazioni del poeta Carlo Mormile, del padre domenicano Gregorio Lavazzuoli e del libraio Gaetano Altobelli; e proprio in una di quest'ultimo si leggeva: «Francesco Balzano si ascose sotto il nome di Filippo Sgruttendio, mentre pubblicò la *Tiorba a taccone*, e fu 'l primo a dar fuori un grazioso ditirambo, che fu l'ultima di lui composizione, cioè la corda *nona*» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano. Edizione seconda corretta ed accresciuta*, Napoli, Porcelli, 1789, p. 129). L'ipotesi venne prima ripresa pedissequamente da alcuni studiosi del dialetto napoletano ottocenteschi (R. LIBERATORE, *Sul dialetto napoletano*, in «Annali civili del Regno di Napoli», XIV/1 1837; DE RITIS, s.v. *Balzano*), poi ampliata con un'improbabile proposta etimologica da un discendente del Balzano (P. BALZANO, *Di Filippo Sgruttendio e delle sue poesie*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», III 1855) e infine smontata definitivamente dal Martorana sulla base di insanabili contraddizioni cronologiche (P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, cit., pp. 380-83).

<sup>14</sup> L'ipotesi viene menzionata in P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, cit., p. 383: «Epperò conchiudeva il Minieri che la *Tiorba* fosse del Cortese, confermandolo con alcuni versi della *Cecala Napolitana* di Gioambattista Valentino».

<sup>15</sup> Croce, però, pur persuaso dall'ipotesi del Minieri Riccio (le ripetute menzioni all'interno della *Tiorba* di personaggi di circa un trentennio anteriori lo inducevano infatti a considerare possibile l'esistenza di un'edizione precedente a quella del 1646), e pur in possesso di un elemento notevole ai fini dell'attribuzione dell'opera a Cortese – la lista, cioè, di opere inedite cortesiane affidata dall'autore al proprio stampatore (cfr. *supra*), una delle quali intitolata *Lo colascione* (e dunque possibile nucleo germinale della *Tiorba* secondo la metafora musicale) –, si arrestò nella ricerca ritenendo dirimente da un punto di vista cronologico quanto aveva scritto l'editore della stampa del 1646. Avendo infatti questi usato il tempo verbale presente per descrivere Sgruttendio, «un ingegno che, fra i primi, nelle delizie di Pindo *campeggia*», Croce ritenne che l'autore della *Tiorba* dovesse essere ancora vivo a quella data, constatando dunque l'incompatibilità con la cronologia cortesiana.

<sup>16</sup> F. RUSSO, *Il gran Cortese*, cit., *passim*. Ritenendo la frase che aveva arrestato Croce riferibile anche a una persona morta di cui si intendesse tuttavia celebrare la gloria poetica, Russo tornò sulla questione con nuova convinzione. Tra le principali motivazioni addotte da questi a favore dell'ipotesi di identità dei due autori figuravano la vicinanza stilistica – non attribuibile, secondo il Russo, ad un tentativo d'imitazione sgruttendiano poiché questo lo avrebbe reso non più «poeta originale» ma «volgare scimmiettatore» – e la ripetuta menzione, nella *Tiorba*, di episodi legati a colpi di zoccolo ricevuti dal poeta da Cecca. Quest'ultimo elemento, come nota Malato, parrebbe infatti proprio del patrimonio biografico di Cortese, almeno prestando fede alla narrazione presente nel *Defennemiento* di Zito (E. MALATO, *Poesia dialettale napoletana*, cit., p. 140); ciò nonostante, Fasano ha ritenuto il dato finzionale e discutibile sia per la natura letteraria del *Defennemiento*, sia per la possibilità di ricondurre il tòpos della *scarponiata* a una tradizione più antica e già documentata in area napoletana (P. FASANO, *La questione Sgruttendio*, cit., pp. 61-63).

<sup>17</sup> *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., in partic. pp. 139-40; E. MALATO, *Introduzione*, in G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., pp. XIX-XXIX, alle pp. XXV-XXIX; ID., *Nuovi documenti cortese-sgruttendiani*, cit.

Bernari,<sup>18</sup> e infine rielaborata da Nigro, il quale ha immaginato addirittura che Sgruttendio non fosse che uno dei due alter-ego “postumi” cortesiani.<sup>19</sup> A ritenerli invece personalità distinte sono stati Nicolini, il quale definì «gettar via tempo e fatica» l’occuparsi della questione sgruttendiana,<sup>20</sup> Pino Fasano, che ha avanzato il nome di Francesco Antonio Giusto,<sup>21</sup> e Giacinto Spagnoletti, che ha ripreso l’ipotesi anagrammaticamente perfetta di Giuseppe Storace D’Afflitto con decisione.<sup>22</sup>

La questione, allo stato attuale degli studi, non è ancora definitivamente chiusa,<sup>23</sup> ma alla luce degli ultimi rinvenimenti biografici cortesiani, che sembrerebbero certificarne la morte inappellabilmente al 1622,<sup>24</sup> pare sia necessario scartare quantomeno l’ipotesi di un Cortese poeticamente attivo oltre la sua fittizia morte. Sulla possibilità,

---

<sup>18</sup> C. BERNARI, *Un poeta in due: Cortese-Sgruttendio*, in «Paragone-Letteratura», 242 1970, pp. 45-62; ID., *Basile Cortese Sgruttendio: che passione!*, in «Belfagor», 40 1985, pp. 429-47.

<sup>19</sup> Insieme, secondo lo studioso, proprio allo Zito autore del *Defennemiento de la Vaiasseide* (S. NIGRO, s.v. *Cortese*, cit.; sul punto cfr. anche, in questa stessa antologia, il cappello relativo a Cortese, in partic. n. 8). Sul tema, dello stesso studioso, cfr. S. NIGRO, *Genesi della «Vaiasseide» di Giulio Cesare Cortese*, in «Syculorum Gymnasium», XXIII 1970, pp. 129-57; ID., *Ritratto di Giulio Cesare Cortese (problematica bibliografica)*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Bari», XVI 1973, pp. 461-522.

<sup>20</sup> F. NICOLINI, *Giulio Cesare Cortese e la cosiddetta “questione sgruttendiana”*, in «Atti dell’Accademia Pontaniana», VI 1956, p. 297. Cfr. anche quanto annota lo stesso Nicolini nella sua edizione di *Del dialetto napoletano* di Galiani: F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di F. NICOLINI, cit., p. 233 n. 1.

<sup>21</sup> P. FASANO, *La questione Sgruttendio*, cit., pp. 75-81. Fasano basa la propria ipotesi su una vicinanza stilistica (desunta da quattro sonetti dialettali di Giusto stampati in vari luoghi proemiali di testi coevi), sull’anagrammaticità di «SGRUTTENDIO SCAFATO» in «DOTT. FRANCES[CO] A. GIUSTO» (il titolo accademico di ‘dottore’ è confermato nella *Drammaturgia* di Leone Allacci), e infine sulla presenza di un Cicco nell’ultimo sonetto della *Corda prima* della *Tiorba*, posizione particolarmente significativa: nella prima quartina, infatti, Cecca chiama a più riprese un maiale di nome Cicco, e all’ultimo verso si legge «d’essere puorco me contento, affé», sicché Fasano può concludere che «l’ultimo verso, che chiude [...] l’intera prima corda, potrebbe assumere il valore di una firma cifrata, perfettamente coerente al gusto enigmistico secentesco; lo Sgruttendio dichiara (“affé”) d’essere puorco, cioè Cicco». Sul tema, dello stesso autore, cfr. P. FASANO, *Gli incunaboli della letteratura dialettale napoletana*, cit.

<sup>22</sup> G. SPAGNOLETTI, *Il misterioso Sgruttendio*, in «Il Belli», 2 1991, pp. 13-20. Spagnoletti presta infatti fiducia a quanto Antonio Muscettola scrisse ad Angelico Aprosio il 16 dicembre 1678: «Filippo Sgruttendio fu un tal D. Giuseppe Storace d’Afflitto». Tale documento, che sembrerebbe risolvere la questione in maniera inappellabile, apparve in verità già in E. MALATO, *Nuovi documenti cortese-sgruttendiani*, cit., pp. 440 e sgg., ma non convinse del tutto Malato: secondo quanto scritto ancora dal Muscettola nella stessa lettera, infatti, D’Afflitto soleva acquistare sonetti altrui per poi spacciarli per propri. Cosa impediva quindi che ciò non fosse accaduto anche con le carte originali cortesiane?

<sup>23</sup> Un’ultimo riepilogo sulla *querelle* è in FELIPPO SGRUTTENDIO DE SCAFATO, *La Tiorba a taccone*, con saggio introduttivo e traduzione in versi di E. GARBATO, Napoli, Magma, 2000; l’autrice non avanza tuttavia ulteriori proposte, propendendo invece per «l’accettazione incondizionata e totale del nome fornito in una lettera inviata dal poeta napoletano Antonio Muscettola» (p. 17), ossia il già menzionato Giuseppe Storace D’Afflitto.

<sup>24</sup> V. PALMISCIANO, *Corrigenda’ per la bibliografia di Giulio Cesare Cortese*, cit.

invece, che un nucleo dell'opera risalga al primo ventennio del Seicento – e dunque potenzialmente a Cortese – occorrerà probabilmente continuare ad indagare.

Indipendentemente dalla reale identità sgruttendiana, ad ogni modo, la *Tiorba* si afferma in ogni caso come un diamante del barocco italiano: un'opera, cioè, che nel parodiare temi e strutture secenteschi impolverati finisce per restituire loro una rinnovata e inaspettata vitalità attraverso vivide variazioni linguistico-stilistiche.<sup>25</sup>



Manoscritti latori della produzione di Sgruttendio sono ad oggi ignoti.

La prima stampa conosciuta, probabilmente la *princeps* (ma la questione è ancora aperta), è datata 1646: *De la Tiorba a taccone. De Felippo [sic] Sgruttendio de Scafato*, Napoli, Cavallo, 1646.

L'edizione Cavallo venne ristampata dopo circa trent'anni ancora presso una tipografia napoletana: *La Tiorba a taccone de Felippo Sgruttendio de Scafato. Dedicata al M.to Ill.re Sig.e Padron mio Oss.o il Dott. Sig. Pietro Emilio Guaschi Eletto del Popolo della Fidelissima Città di Napoli*, Napoli, Mollo, 1678. In questa edizione è presente un'avvertenza de «Lo Stampatore a chi legge», nella quale viene certificata la fama del testo probabilmente già poco oltre la metà del secolo: «M'è benuta nnanz'a l'huocchie la Tiorbia a Taccone de lo Sio Felippo Sgruttendio, che l'anne passate s'acquestaie tanta grolia ncoppa Parnaso à la presentia d'Apollo, che fò na cosa fora de li fora».

Il canzoniere sgruttendiano ebbe poi due edizioni nel Settecento; una autonoma, appena iniziato il secolo: *De la Tiorba a taccone de Felippo Sgruttennio de Scafato. Corde diece. Deddecato a lo Sig. Ciccio d'Aprèia*, Napoli, Musitano, 1703; e una più tarda all'interno della *Collezione Porcelli: La tiorba a taccone de Felippo Sgruttendio de Scafato*, Napoli, Porcelli, 1783. La dedica di Musitano a Francesco d'Aprèa dell'edizione del 1703 parrebbe inoltre porre un ulteriore mattone per l'identificazione di Sgruttendio in Giuseppe Storace d'Afflitto; in questa direzione sembrerebbe infatti andare l'utilizzo tipografico del maiuscolo nei seguenti passi: «piacquette tanto lo cantare de st'AFFRITTO core nnammorato a la Cetate de Napole» e «a me è benuto golio de fa tornare a sentire pe bia de la Stampa l'ammore de st'AFFRITTO e negrecato poeta».

In seguito al suo studio volto a dimostrare l'identità di Cortese e Sgruttendio, Ferdinando Russo propose poi un'edizione del testo caratterizzata da una disposizione alternativa e inedita delle corde: F. RUSSO, *Il gran Cortese e la Tiorba a taccone di Filippo Sgruttendio per la prima volta riordinata e corretta con note illustrative e glossario*, Napoli, Giannini, 1921. Secondo lo studioso nella *Tiorba* erano infatti rintracciabili un nucleo originale (il *Calascione* attribuibile a Cortese) e una successiva espansione, in accordo all'ordine proposto nella propria edizione.

---

<sup>25</sup> E a tal proposito pare lecito citare il giudizio che dell'opera diede Fulco, il quale la ritenne l'ultimo contributo dialettale originalmente espressionistico prima del sopraggiungere di un processo di omologazione imitativa: «La *Tiorba* utilizza un'autonoma tastiera espressionistica, liberando un'energia poetica garantita dalla freschezza e dalla spregiudicatezza di un lessico e di un immaginario affrancati, grazie all'impegno artistico di Cortese e di Basile, dai divieti di Parnaso e quasi subito esposti all'imitazione riduttiva, senza rabbia, estro e vigore, di tanti "nipotini" che omologano come genere ciò che era nato con un'intrinseca istanza di rottura» (G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, cit., p. 837).

L'edizione critica del testo è stata curata da Enrico Malato e si trova in appendice, con evidente presa di posizione circa la questione identitaria, a G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., I pp. 509-801.

Un'ultima edizione, con una traduzione in italiano in versi del canzoniere, è stata infine proposta da Elvira Garbato: FELIPPO SGRUTTENDIO DE SCAFATO, *La Tiorba a taccone*, con saggio introduttivo e traduzione in versi di E. GARBATO, Napoli, Magma, 2000.

I testi sono tratti dall'edizione delle opere poetiche di Cortese curata da Malato.



da *La Tiorba a taccone*

dalla *Corda prima*

La *corda prima* del canzoniere sgruttendiano è dedicata alle rime in vita di Cecca, donna cantata dal poeta (e per la quale sono state individuate alcune reminiscenze basiliane: cfr. F. NICOLINI, s.v. *Sgruttendio*, cit.; P. FASANO, *La questione Sgruttendio*, cit., pp. 74-75). Conformemente al tono dell'operazione tutta, che prevede un sistematico e reiterato abbassamento del sentimento amoroso, si declinano qui parodicamente anche i tòpoi dell'invocazione alle muse e della descrizione della donna amata. Se ne propongono i sonetti più notevoli dal punto di vista tematico-stilistico.

### *Ncignatura*

Sto calascione che me metto 'nzino  
e sto taccone che me piglio 'mmano  
pe fare 'mmidia a cchiù de no pacchiano  
me deze Apollo 'mmiezo a lo Pennino.<sup>1</sup> 4

Oh comme è bello liscio, oh comme è fino!  
Ha de cestunia no copierchio sano!<sup>2</sup>  
Ogne ncorda che nc'èie è no stentino  
che se sente da Puorto a Campagnano.<sup>3</sup> 8

Co sto strommimento graziuso tanto  
voglio cantare cchiù de na canzona,  
e spero tutte vincere a lo canto.

Musa, tu che staie 'ncoppa d'Alecona, 12  
mente de Cecca le bellizze canto  
lavorame de torza na corona!<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Il poeta tiene appoggiato al proprio petto (*'nzino*, 'in seno, in grembo': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *nzino*) un calascione (e non una *tiorba*: il che sembrerebbe avvalorare, considerata anche la posizione proemiale del sonetto, l'ipotesi di una raccolta originariamente intitolata *Lo colascione* potenzialmente corrispondente a quella presente nella lista di opere inedite cortesiane rinvenuta da Croce; cfr. *supra*), che gli è stato donato secondo la *factio* direttamente da Apollo, disceso nel quartiere napoletano Pendino, affinché questi potesse generare l'invidia dei cafoni (*pacchiano*, 'chi si comporta da cafone, poco conformemente alle buone usanze cittadine e signorili': ALTAMURA, s.v. *pacchiàna*).

<sup>2</sup> La *cestunia* è letteralmente la 'testuggine, tartaruga' (D'ASCOLI, s.v.), e appare quindi congrua l'interpretazione del verso data da Malato: «è fatto con un intero guscio di tartaruga» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., I p. 512 n.6). Nonostante *cestunia* valga anche 'donna brutta e intrattabile, vulva' (ancora D'ASCOLI, s.v.), infatti, sembrano qui escludibili tanto il senso allegorico quanto quello anfibologico.

<sup>3</sup> Ogni corda – forse perché fatte di budella – viene associata a un intestino (*stentino*: ALTAMURA, s.v.), e *visceralmente* risuona per tutta la città di Napoli (dal Porto a via Campagnano, una via del Pendino).

<sup>4</sup> La corona richiesta alla Musa, immaginata sull'Elicona, è chiaramente non di alloro ma di cavoli, in accordo alla mitologia napoletana inaugurata da Cortese (*torza*, 'torsi di cavolo': COPPOLA, s.v. *túrzo*).

\*

*Dechiara lo nomme e la bellezzetudene cosa de la Scamma soia*

Cecca se chiamma la Signora mia,  
la facce ha tonna comme a no pallone;  
ha lo colore iusto de premmone  
stato no mese e cchiù a la vocciaria.<sup>5</sup> 4  
Ha l'uocchie de ceféscola o d'arpia,  
ha li capille comme l'ha Protone;  
no pede chiatto ha dinto a lo scarpone  
che camminanno piglia meza via.<sup>6</sup> 8  
È cchiù vavosa che non è l'anguilla,  
cchiù saporita che non so' le spere:  
bellottola cchiù assai d'Annucchia e Milla.<sup>7</sup>  
S'hai desederio de guadagno avere 12  
tienela, Ammore, a na gaiola, e strilla:  
«A tre tornise chi la vò vedere!».<sup>8</sup>

\*

*Paraggio nfra isso e lo sorece 'ncappato a lo mastrillo de Cecca*

La sciorta mia e toia, o sorecillo,  
tutta è na cosa, e simmo dui pacchiane:

---

<sup>5</sup> Il profilo di Cecca sovverte con forza i canoni descrittivi petrarchisti. Rispetto ai ritratti delle *vaiasse* cortesiane, infatti, l'autore non descrive qui – parodiandolo – un generico tipo umano, ma la propria stessa amata (il rinvio più evidente è infatti al sonetto *Alla sua donna* di Berni), deprezzandone il valore mediante paragoni ad oggetti tutt'altro che pregiati. Nel verso in questione ad esempio il colorito del volto di Cecca è associato a quello di un polmone andato a male – violaceo – perché rimasto invenduto in macelleria (*vocciaria*: MALATO, *Glossario*, s.v.).

<sup>6</sup> Continua la descrizione anticanonica: occhi come le civette (*cefescola*, 'civetta': D'ASCOLI, s.v. *cefescula*) o le arpie, capelli come Plutone (ossia molto folti, secondo l'iconografia tradizionale), piedi così larghi da occupare metà del suolo che calpestano; elementi ovviamente ben poco lusinghieri. Si noti, inoltre, che Cortese, nella sua descrizione delle *vaiasse*, non aveva mai soprasseduto alla regola descrittiva del «canone breve» (cfr. *supra*), mentre qui, con l'estensione del ritratto ai piedi, questo accade.

<sup>7</sup> L'abbassamento è perseguito tanto con l'attribuzione a Cecca di qualità poco lodabili – bavosa come l'anguilla – quanto con paragoni scoperchiamamente irridenti – saporita come le *spere*, molluschi ad oggi noti come Arche di Noè caratterizzati da una pronunciata callosità. Il riferimento ad Annucchia e Milla è invece oscuro: Malato si chiedeva se fossero «protagoniste di storie popolari» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., I p. 514 n. 11).

<sup>8</sup> Cecca è descritta dunque come un'attrazione singolare, e in quanto tale, per ottenerne un guadagno, Amore è invitato dal poeta a collocarla dentro una gabbia e ad offirla alla vista dei curiosi per *tre tornise* a testa, in quella che appare quasi una diapositiva premonitrice di ciò che saranno i giardini zoologici.

tu iste a chillo addore de casillo, io a Cecca, che de st'arma è caso e pane; <sup>9</sup>	4
tu fai zio zio, ed io sospiro e strillo, tu mùzzeche ssi fierre, ed io ste mane; tu zumpe, io sauto comm'a gatta o cane, io senza libertà, tu a sso mastrillo. <sup>10</sup>	8
A te sbatte lo pietto, a me lo core, tu morte aspiette ed io no'spero vita, tu chino de paura, io de dolore. 'N chesto sgarrammo: ed è ca tu averraie una morte, da Cecca saporita io n'aggio ciento, e non se sazia maie! <sup>11</sup>	12

---

<sup>9</sup> In uno dei sonetti più notevoli della *corda prima*, Sgruttendio accomuna il proprio destino di innamorato (*sciorta*, 'sorte, fortuna': ALTAMURA, s.v.) a quello di un topo (*sorecillo*, 'piccolo topo': *ivi*, s.v. *survèvera*) attirato dall'odore del formaggio: entrambi sono destinati al peggio, poiché per entrambi è in agguato una trappola.

<sup>10</sup> Il paragone si estende in tutta la seconda quartina: *Zio zio* è voce onomatopeica che imita lo squittio del topo (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *zìo*) e viene avvicinata alle grida di disperazione dell'innamorato non ricambiato; i ferri della trappola per topi (*mastrillo*: COPPOLA, s.v.) roscichiati dal *sorecillo* nel cercare di agguantare il formaggio rinviano alle mani di Cecca per il comune preannunciare un capovolgimento nefasto.

<sup>11</sup> L'unica differenza tra il topo e il poeta (*sgarrà* vale qui 'divergere') si trova dunque nella reiterazione del supplizio: se la morte prenderà infatti l'animale una sola volta, per l'innamorato essa si riproporrà quotidianamente ad ogni presa di coscienza dell'inarrivabilità dell'amata.

dalla *Corda seconna*

La *corda seconna* della *Tiorba* è dedicata ai vari stati d'amore, ai *trommiante* degli innamorati. Si tratta di una rivisitazione, ancora in chiave parodica, di un tema particolarmente familiare ai canzonieri amorosi barocchi (G. FULCO, *La letteratura napoletana*, cit., p. 836), le cui strutture vengono quindi riprese dallo Sgruttendio e traghettate, tramite un'esasperazione linguistico-stilistica, dal collasso sistemico-culturale a una nuova e frizzante dimensione poetica. Il sonetto di seguito riproposto, dal titolo *Che cosa èie ammore*, pur non esemplificando in pieno la fenomenologia della *corda seconna*, pare tuttavia ben riassumerne lo spirito generale, inquadrando nei suoi versi la causa di ciascuna delle "patologie" descritte negli altri componimenti.

*Che cosa èie ammore*

Ammore auto non è si no' n'angoscia  
che te 'nzavaglia e 'nfroceca la mente,  
comme a zoccola roseca, e ne scioscia  
quanta robba hai da patre o da parente.<sup>1</sup> 4

Ed a la nnuda va, pecché pezzente  
vòle l'ammante, e che la robba sfruscia:  
e te fa ghire, po', comme a paposcia  
strillando pe le sepe rente rente.<sup>2</sup> 8

'Mprimmo te mosta affezione e bene:  
ma po' comme a gallina scacateia  
si pe sciorta l'agresta manco vene.<sup>3</sup>

Se lo secute, te precepeteia; 12  
si tu l'ascute, o sfortunato tene!  
Co gniuoccole a lo 'nfierno te carreia.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> L'intero sonetto enuclea la condizione di sofferenza del poeta, amante non ricambiato da Cecca. La prima quartina restituisce adeguatamente il tragico dipinto d'amore: questo non è infatti che angoscia, confusione (*'nzavagliare e 'nfrocecare la mente* vuol dire infatti 'confondere e ingarbugliare i pensieri': cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv. *'nfrocecare, 'nzavagliare*), erosione (in questo senso l'immagine evocata del lento roscimento del topo) e sperperio (*sciosciare quanta robba si ha da patre o da parente*, vale sostanzialmente 'dilapidare l'eredità'; *sciosciare*, 'consumare': D'ASCOLI, s.v. *sciuscià*).

<sup>2</sup> Il lamento procede nella seconda quartina sulla falsariga della precedente: l'amore rende scialacquatori (*sfrusciare*, 'dissipare': ALTAMURA, s.v. *fruscià*), pezzenti, prima spoglia gli amanti di tutti i loro beni e poi li costringe a nascondersi tra le siepi (*rente rente*, 'accosto accosto', ivi, s.v.), nudi e flaccidi (*paposcia*, 'ogni materia vescicolare flaccida e pendente': ivi, s.v.), per non mostrare la propria condizione.

<sup>3</sup> L'amore è un inganno: questo è il messaggio della prima terzina. All'iniziale sensazione di ricambiato affetto subentrano infatti le discussioni e le liti, specie se in assenza di denaro (*agresta*, vd. *suprà*).

<sup>4</sup> Non c'è dunque soluzione: scacciarlo (*secutare*, 'cacciare, allontanare': D'ASCOLI, s.v. *secutà*) precipita nel vuoto, ascoltarne le moine (*ascutare*, 'ascoltare, udire'; *gniuoccole* 'vezzi, leziosaggini': ivi, s.vv. *ascutà, gniuccolè*) conduce all'inferno.



dalla *Corda terza*

La *corda terza* della *Tiorba* è quella tematicamente meno inquadrata, dedicata per lo più a capricci poetici e musicali, benché «sempre in tema di amore o muliebre» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., p. 587). Il sonetto che si propone, *Pe l'etate corrente*, non è stato scelto per la propria particolare esemplarità rispetto al microcorpus testuale della terza corda, bensì per il suo inscrivere in quel filone già descritto come tipico della letteratura dialettale napoletana, che vede il poeta lamentarsi della decadenza della propria età spesso rivangando quella precedente (così nella *corda settema*).

*Pe l'etate corrente*

Addonca, chi n'hav'oro non ha niente,  
ed ogne cosa ha chi possede l'oro?<sup>1</sup>  
Io, che n'aggio na maglia, a sti trommiente,  
senza spera' confuorto, aimé, ca moro!, 4  
ardo pe Senza mia, ch'è no trasoro:  
ma me ne pozzo spizzola' li diente,<sup>2</sup>  
ch'a chiste tiempe, singhe Turco o Moro,  
ed agge truocchie, c'averraie contiente!<sup>3</sup> 8  
Mo vò na Sdamma, pe ghi' lénta e pénta,  
e ave' na copia d'oro zitto e muto,  
ch'a la copia lo cuorno se nce aumenta.<sup>4</sup>  
'N frutto, mo chi n'have oro è no paputo, 12  
e pe denare l'ommo se contenta  
de friso essere piccoro cornuto.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> La prima quartina apre con un distico che preannuncia in maniera chiara il tema del sonetto: soltanto l'oro permette di *possedere* qualcosa?

<sup>2</sup> Il rapporto verticale tra l'innamorato e l'amata è qui traslato metaforicamente sul piano economico: il poeta è un nullatenente (*stare senza na maglia*, infatti, vale 'non avere il becco di un quattrino': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *maglia*), mentre la donna è paragonata a un tesoro (*trasoro*, ivi, s.v.). Una disparità dunque insanabile, che rende agli occhi dell'amante, il quale ha ormai abbandonato ogni speranza di conforto, non sufficiente al conseguimento dell'amata il proprio amore (la locuzione *spizzola' li diente* è infatti da intendere come 'prendere piccoli godimenti': ivi, s.v. *spezzoliare*).

<sup>3</sup> L'unica cosa che contava all'epoca era il denaro (*truocchie*, 'al pl. denari': COPPOLA, s.v. *truocchio*), che avrebbe garantito soddisfazioni persino a turchi e mori, tacciati quali estremi pericoli per l'Occidente.

<sup>4</sup> Per l'interpretazione della terzina si rinvia a quanto scrive Malato: «ora vuole una donna, per andare linda e pinta e avere nascostamente una quantità d'oro, che il corno ci si aumenti per danaro», ovvero «si concede per danaro: è chiaro il doppio senso osceno, tenuamente velato dal gioco di parole con i due elementi di *cornucopia*» (G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., i pp. 598-99 n. 13).

<sup>5</sup> La chiusura è fulminante: per il denaro l'uomo verrebbe meno anche alla propria dignità, preferendo essere *piccoro cornuto*, piuttosto che *paputo* ('demonio, orco, vecchio sciocco e rimbambito': D'ASCOLI, s.v.). All'interpretazione di Nicola Cariello (a lungo creduto Emilie du Rêve, sulla questione cfr. FELIPPO SGRUTTENDIO DE SCAFATO, *La tiorba a taccone*, a cura di E. GARBATO, cit., pp. 25-28), il quale leggeva in *friso* un'allusione al personaggio mitologico di Friso, pare si possa preferire un legame con *frisole*, che vale appunto 'denari, quattrini': COPPOLA, s.v.

dalla *Corda quinta*

La *corda quinta* è la prima delle due destinate ai sonetti in morte di Cecca (la seconda è la *decima*) e, secondo la prospettiva di Russo, essa corrisponderebbe alla seconda dell'originale *Calascione*. Nonostante il sostrato parodico della *Tiorba* non sia mai interamente trascurabile lungo tutto il canzoniere, l'ispirazione di Sgruttendio pare qui viva, genuinamente drammatica, non artificiosa. È probabilmente in questa corda, infatti, che trovano gli appoggi più solidi le ipotesi di autobiografismo della vicenda. Nei due sonetti proposti di seguito, lo strazio per la morte di Cecca viene restituito attraverso l'affresco del declino dell'autore.

### *Ncignatura*

Piglio lo calascione pe cantare,  
e sùbbeto m'afferra lo selluzzo:  
ca morta è chella che me fece ammare  
e fu de chisto pietto lo coruzzo.<sup>1</sup> 4

Tanta è la doglia che me fa crepare  
che co no muro vorria fare a tuzzo,  
e pe ste pene meie triste ed ammare  
io me vorria ietta' dinto a no puzzo.<sup>2</sup> 8

È tanto lo delluvio de lo chianto,  
che mente vene da sto cannarone  
me fa spezzare e rompere lo canto.

Musa, muove no poco sto taccone 12  
e fa che sia sciabbacco, mente canto,  
st'affritto e sconzolato calascione.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> L'impugnare il calascione precipita improvvisamente il poeta nello sconforto (*selluzzo*, 'singhiozzo': D'ASCOLI, s.v.): quel gesto preannunciava infatti solitamente un canto per Cecca, *coruccio* del suo *pietto* (*coruccio*, 'cruccio' ma è possibile 'cuoruccio'; chiaramente le due diverse letture aprono ad interpretazioni e considerazioni differenti: cfr. COPPOLA, s.v.), la quale è però ormai deceduta.

<sup>2</sup> Per reagire allo strazio per la morte dell'amata il poeta vorrebbe trasportare il dolore sul piano fisico, battendo la testa contro il muro (*fa' a tuzzo cu' o muro*, 'sbattere la testa contro il muro': COPPOLA, s.v.) o gettandosi in un pozzo.

<sup>3</sup> Il tentativo di canto si interrompe, allora, per via di un improvviso pianto a diretto (*delluvio*, 'diluvio': D'ASCOLI, s.v.; la locuzione *a delluvio* vale inoltre 'in abbondanza': ibidem), risalito dalla gola agli occhi del poeta (*cannarone*: *ivi*, s.v.), al quale non resta che supplicare la musa di ispirarne la poesia (metaforicamente: l'*affritto* e *sconzolato calascione*) rendendola adeguata a un lamento funebre (*sciabbacchià*, 'elevator lamenti, far querimonie, piangere un morto'; di conseguenza *sciabbacco*, 'piagnisteo, lamento con grida di dolore': ALTAMURA, s.v. *sciabbacchià*). In relazione alla questione sgruttendiana, potrebbe costituire un indizio non banale l'uso dell'aggettivo *affritto* per connotare il *calascione*, soprattutto considerando che esso avviene in un luogo significativo del canzoniere come l'apertura delle rime in morte di Cecca; qualora l'autore possa essere identificato in d'Affritto, infatti, non è da escludere che egli abbia inteso lasciare qui, con la declinazione dialettale del proprio cognome, una traccia della propria presenza. Se così fosse, l'ipotesi di un'appartenenza della *corda quinta* ad un originale nucleo cortesiano – eventualmente acquistato o peggio da d'Affritto – andrebbe però probabilmente riconsiderata.

\*

Scuro t'ha fatto Morte, o nigro munno,  
friddo e ghielato e sfortonato, Ammore!  
O Cecca mia, a te de vita fore,  
e a me 'nforchiato ha dinto a lo spreffunno!<sup>4</sup> 4  
'Nfociuta ha l'allegrezza 'n funno 'n funno,  
ed ha fatto assommare lo dolore:  
aimé, c'have angressato ogne sbrannore  
e fatto la bellezza ire a zeffunno.<sup>5</sup> 8  
Aggio a li guste miei avuto schiacco,  
e stongo tanto despettuso e affritto  
che me sbodellarria co parasacco.<sup>6</sup>  
Già Cecca se l'ha còuta zitto zitto: 12  
e be'? Che faccio ccà, brutto porchiacco,  
che no' manno chest'arma io puro a mitto?<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> La prima quartina analizza in un crescendo, dal generale al particolare, l'impatto della morte di Cecca sul mondo, che diviene *scuro* (da intendere qui come 'misero, tristo, infelice': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.); sull'amore (in assoluto, una volta sciolta la personificazione retorica di Amore), irreparabilmente *friddo, ghielato e sfortonato* dopo la morte di Cecca; e infine sul poeta, scaraventato dall'evento nell'abisso (*'nforchiare*, 'costringere in un luogo angusto'; *spreffunno* 'abisso': D'ASCOLI, s.vv. *'nfrucchià, spreffunno*).

<sup>5</sup> La scomparsa di Cecca ha nascosto l'allegria sul fondo (*'nfocere*, 'appiattare': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *'nfrucchià*) e portato il dolore in superficie (*assommare*, 'venire a galla': ROCCO, s.v.); ha oscurato ogni splendore (*angressare*, 'oscurare': COPPOLA, s.v.) e ha sprofondato nell'abisso la bellezza (la locuzione *a zeffunno* vale infatti 'nel profondo dell'abisso': COPPOLA, s.v.).

<sup>6</sup> L'oggetto del proprio amore è perso irreparabilmente (in questo senso pare vada intesa la frase *avere schiacco a li proprie guste*, 'ricevere scacco ai propri desideri'), e il poeta si sente talmente *affritto e despettuso* per tale ragione da voler sfidare a duello (*sbodellare*, 'duellare': D'ASCOLI, s.v. *sbodellà*) il diavolo (*parasacco*, 'diavolo, demonio, orco': *ivi*, s.v.) per l'ingiustizia subita. Come per l'altro sonetto proposto per la quinta corda (*Piglio lo calascione pe cantare*), che ne era la *'Ncignatura*, anche in questo, che ne è invece la conclusione, l'uso dell'aggettivo *affritto* potrebbe costituire un indizio per quanto interessa la paternità del canzoniere. Le considerazioni *ivi* espresse (vd. *supra*) valgono chiaramente anche qui.

<sup>7</sup> La chiusura del sonetto è drasticamente fatale: una volta deceduta l'amata, colta da Morte, cosa resta al poeta? Evidentemente nulla, se non mandare anche la propria anima in malora (la locuzione *andare a mitto* vale infatti proprio 'andare in malora': cfr. D'ASCOLI, s.v. *a mitto*).

dalla *Corda settema*

Nella *corda settema* della *Tiorba* il focus tematico diverge, seppur parzialmente, da quello amoroso, e vengono invece proposti degli affondi sul topos del rimpianto dell'età dell'oro e sull'inadeguatezza del poeta nella società contemporanea. I titoli dei componimenti presenti nella *corda settema*, che a differenza delle precedenti non contiene sonetti ma composizioni di lunghezza più sostenuta e metricamente più agili, sono piuttosto rappresentativi di quanto detto: *Ch'a li poete sempre chiovellecano le desgrazie*; *Ca nc'è defferenzia assaie da chesta aietate nostra a chella dell'Oro 'n tiempo de li ravune nuoste*; o *Ca a lo tiempo d'oiè non se fa cchiù cunto de la vertute e li povere vertoluse so' desprezzate*. Si è scelto di proporre un estratto del primo brano tra questi, *Ch'a li poete sempre chiovellecano le desgrazie*, per la presenza in esso tanto di una riflessione, per così dire, d'interesse letterario, quanto di alcune menzioni, uniche nella documentazione dialettale napoletana, ad alcuni antichi poeti-musici cinquecenteschi.

*Allo Dottore Chiaiese*

*Ch'a li poete sempre chiovellecano le desgrazie*

Quanno buono contempro a la Fortuna,  
ch'è femmena spogliata, sbriscia e froscia  
comm'a na palla moscia  
tutta capille, misera e diuna,  
attaccata a na funa 5  
na vela foiticcìa, entro 'mpensiero  
ca cierto è chesto, se non so' sommiero.  
Zoè: femmena, cosa assai 'mperfetta  
spogliata, che non saie dove acciaffare:  
né la puoi mai pigliare, 10  
ca vota facce e co la vela annetta.  
Vola cchiù de saietta:  
e perzò creo che disse no saputo:  
"Chi crede a le speranze, è no paputo".<sup>1</sup>  
St'ommo saputo fu no gran poeta, 15  
ma comme a tutte l'aute sfortonato,  
ca mai poeta nato  
ebbe bona chianeta:

---

<sup>1</sup> La riflessione sgruttendiana sullo statuto dei poeti nella propria epoca parte da alcune considerazioni (*quanno buono contempro* vale 'quando penso attentamente') sulla dea bendata, la Fortuna, la quale viene dipinta, tra tono parodico e marcato risentimento, come una donna spogliata, vuota (*sbriscio*, 'vuoto': COPPOLA, s.v.), floscia, come una vela fuggiasca (*foiticcìa*: D'ASCOLI, s.v. *fueticcio*) trattenuta soltanto da una fune, come una palla moscia. Un ritratto tutt'altro che lusinghiero, certamente non canonico, che funge da apertura all'epifania successiva: la fortuna, veloce come una saetta e capace di mutare il proprio volto, è inafferrabile (*acciaffare*, 'abbrancare': ALTAMURA, s.v. *acciaffà*); ed è forse proprio tale presa di coscienza che in passato aveva generato l'adagio di un saggio poeta, secondo il quale sciocco era chiunque credesse alle speranze.

si fuie da ccà a Gaieta  
 n'ave' paura, o faccia zumpo o ballo, 20  
 che le pozza cade' mai no cavallo.<sup>2</sup>  
 Sempre nuie stammo sbrisce e scotolate,  
 e le desgrazie a tommola sentimmo.  
 Oie cchiù peo de primmo  
 nce asciammo, e de lo vierno peo la 'state. 25  
 Mare nuie, sfortonate,  
 ca ped auzare nnommenata e famma  
 non ge fa avere la Fortuna argiamma!<sup>3</sup>  
 O Apollo, che tenuto iere 'nnevino,  
 mo s'è passato pe non gran bozzacchio! 30  
 Teneno pe bernacchio  
 sso fore profeteco e devino,  
 quase fosse de vino:  
 e chi mo parla co le carte toie  
 schifato è cchiù de Mastro Antonio boie.<sup>4</sup> 35  
 Anze, ca peo assai simmo tenute!  
 E pe desgrazia nosta ogni pezzente  
 ce sgrigna e tene mente;  
 e dicenno cierte asene vestute,  
 cierte straccia–vellute, 40  
 tutte pezzolle, brénzole e retaglie:  
 "Canta poeta mio, ca piglie quaglie!"<sup>5</sup>  
 E nce fanno l'allucca co la baia,

<sup>2</sup> Inizia la commiserazione dello stato dei poeti: tutti sfortunati, tutti squattrinati (il  *cavallo*  era un'antica moneta napoletana: D'ASCOLI, s.v.), tutti nati senza buoni auspici (per la  *bona chianeta*  cfr. G.C. CORTESE,  *Opere poetiche* , cit., I p. 680 n. 18: «Ebbe buona pianeta, nel senso di buona sorte: la pianeta è il noto paramento sacerdotale indossato per la celebrazione della messa, e può essere più o meno ricco, a volte ricchissimo»).

<sup>3</sup> Il lamento della condizione dei poeti continua: costantemente al verde ( *sbriscio* , 'squattrinato': COPPOLA, s.v.), con le tasche vuote pur se capovolti ( *scotolato* , 'girato sotto sopra per far cadere ogni cosa dalle tasche': ivi, s.v.), ricoperti di disgrazie ( *a tommola* , 'in gran quantità': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.  *tummolo* ). Non c'è possibilità secondo l'autore di conciliare gloria ( *nnommenata*  e  *famma* ) e gratificazione economica ( *argiamma* , 'denaro': D'ASCOLI, s.v.  *argia* ).

<sup>4</sup> Il prestigio di Apollo è oramai ridimensionato: considerato un tempo oracolo (' *nnevino* ', 'indovino': D'ASCOLI, s.v.), è ritenuto adesso niente più che uno sciocco ( *bozzacchio* , 'babbeo, sciocco': COPPOLA, s.v.). Le sue profezie vengono infatti tenute in considerazione come se fossero frutto di ubriachezza, cose da ridere ( *vernacchio* , 'peto, scorreggia' ma anche 'sberleffo': COPPOLA, s.v.), e, di riflesso, anche i poeti, ossia coloro che parlano con le carte di Apollo – le poesie – divengono oggetto di scherno e disprezzo ( *schifato cchiù de Mastro Antonio Boie* , ossia 'odiati più di Mastro Antonio Boia', sul quale vd. G.C. CORTESE,  *Opere poetiche* , cit., I p. 681 n. 35).

<sup>5</sup> Tutti dileggiano i poeti: i pezzenti sogghignano per ogni loro disgrazia ( *sgrignare* , 'ghignare' ma anche 'trans. beffare': D'ASCOLI, s.v.), gli ignoranti e gli straccioni ( *stracciavelluto* , 'straccione': COPPOLA, s.v.), pur pieni di toppe, brandelli e cenci, gli rinfacciano l'inutilità della loro occupazione ( *s'ona ca pigli quaglie*  è espressione proverbiale che vale 'tu perdi tempo': D'ASCOLI, s.v.  *quaglia* ).

chiammannoche poete asciutte e sfinite comme a ficcate fritte,	45
o comm'a cano rognuso ch'abbaia nce crescono la chiaia, che quase nce arreduceno a la morte. Ma a chesto curpe tu, cecata sciorte! <sup>6</sup>	
Quanta cchiù nui, pe dicere galante, parole asciammo a sostene' li vierze, nce smacche co revierze, ce struppìje da la capo nfi' a le chiante co scoppole e carcante:	50
e quanto cchiù trovammo 'mmenziune, tanto parimmo asciutte ossa de prune. <sup>7</sup> Perché te l'haie pigliata co nuie tanto, fortuna? Quanno mai ficemo male? Nui parimmo 'spetale!	55
Ma oimé ca parlo, aimé, co chi pe spanto, pe ce fa' stare 'n chianto, scritto have a chella rota con che bota: "Ogne poeta chesta rota arrota". <sup>8</sup>	60
Quanto abbottai de guallara e scartiello dica Giovane de la Carriola, e lo poeta Cola, Iunno cecato, Nardo e Iacoviello, perzì Bennardiniello, e sopra tutte chella gran cocozza, Ciardullo, dico, lo poeta Vozza. <sup>9</sup>	65
	70

<sup>6</sup> Le derisioni che i poeti subiscono, da parte di gente che ne espande la piaga (*chiaia*, 'piaga': COPPOLA, s.v.) e ne sbeffeggia l'operato (*allucca*, 'beffa, burla': D'ASCOLI, s.v.), sono dunque ricondotte al mancato supporto della dea bendata, la *cecata sciorte*.

<sup>7</sup> La fortuna non premia infatti gli sforzi dei poeti: quanto più questi tentano, per esprimersi in modo esteticamente valido (*dicere galante*), di utilizzare parole ricercate, tanto più essa li punisce – colpendoli con pugni e schiaffi e dalla testa ai piedi (*scoppole*, 'scappellotti': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *scoppola*; *carcante*, 'colpo dato in testa da sopra in giù con la mano': ROCCO, s.v.) –; quanto più questi trovano invenzioni, tanto più essa fa in modo che risultino aridi (*l'uosso de pruno*, ossia 'il nocciolo della prugna', è infatti particolarmente secco una volta che il frutto è stato spolpato).

<sup>8</sup> Ad un tratto il lamento del poeta si arresta: egli si rende conto dell'inutilità della propria perorazione, trovandosi a dialogare con un'entità che, secondo il suo punto di vista, per diletto (così pare possa intendersi *spanto*, letteralmente 'meraviglia': D'ASCOLI, s.v.) e al fine di generare supplizio nei poeti, ha consacrato la propria ruota al loro tormento. La spiegazione del passo è immediata: il supplizio della ruota era un tipo di tortura diffusosi a partire dal Medioevo, che prevedeva che il condannato venisse legato per mani e polsi ad una grossa ruota per poi venire percosso fino alla morte; nella *ficatio* poetica, Sgruttendio immagina che la fortuna utilizzi la propria ruota per fare altrettanto con i poeti.

<sup>9</sup> Qui sono ricordati – e si tratta di uno dei luoghi testuali più significativi per la letteratura napoletana dialettale tutta – i nomi di alcuni antichi cantori, molti dei quali ad oggi ancora misconosciuti. Questi

---

sono: Velardiniello, Giovanni Della Carriola, Iunno Cecato (o Compà Iunno), Iacoviello, Ciardullo  
Vozza, il poeta Cola, e infine un non meglio precisato Nardo.

dalla *Corda ottava*

Anche l'ottava corda, così come quella che la precede (e quella che la segue), non presenta unicità di argomento: i tre componimenti ivi presenti spaziano infatti da un'ode saffica dedicata a Cecca (la quale ricompare nella struttura macrotestuale del canzoniere dopo un'assenza nelle due corde precedenti), a una canzone sul tema della gelosia, a una serie di quartine consacrate all'elogio dei broccoli e dei cavoli napoletani (in riferimento parodico al *Capitolo dei Cardi* di Berni). Si è scelto di riportare *La 'ntrezzata*, l'ode dedicata a Cecca, poiché pare che qui il poeta raggiunga la propria massima espressione stilistica, replicando in uno schema metrico strettamente vincolante il ritmo della danza popolare napoletana ballata dal popolo «colle spade nude in mano, ovvero, in luogo di esse, con alcuni bastoni inghirlandati di fiori, sostituiti alle spade, per evitar qualche sinistro caso, onde ha preso il nome d'*Imperticata*. Comunemente però dicesi *Intrezzata*».<sup>1</sup>

### *La 'ntrezzata*

Ora su, Maste, veccoce allestute,  
e ccà bolimmo correre e fa' danze;  
vui mo sonanno cetole e liute  
stateve 'nnanze.<sup>2</sup> 4

O tu de st'uocchie visciola e popella,  
Cecca mia cara, affacciate da lloco,  
e sta 'ntrezzata sbrènneta tu, bella,  
vide no poco.<sup>3</sup> 8

Mo vecco comme zompo e comme sauto  
de chisto calascione ad ogni ntrillo,  
che faccio saute miezo miglio ad auto

---

<sup>1</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 142; cfr. V. PALMISCIANO, *Fonti letterarie sulla spallata e sull'intrezzata, due danze popolari di area campana*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», CXXXV 2017, pp. 303-326)

<sup>2</sup> L'apertura dell'ode è un'invocazione ai *maste*, titolo solitamente attribuito a coloro che si occupavano di organizzare le feste popolari (ad oggi tale significato è espresso dalla locuzione *masto' e festa*, 'organizzatore delle feste popolari': COPPOLA, s.v. *masto*), che sono qui invitati ad aprire le danze suonando con cetre e liuti (il che potrebbe rendere possibile che si tratti in realtà di maestri di musica, *mastre 'e museca*). Che si tratti della rappresentazione di una festa popolare è d'altronde altamente plausibile: la *'ntrezzata* veniva infatti ballata di solito nel periodo di carnevale (cfr. F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 142: «usa il popolo nel carnevale mascherarsi, formando qualche compagnia di persone, ed andarla a ballare sotto le finestre delle amanti, e più comunemente sotto quelle dei signori, che quindi gettano qualche denaro per mancia ai danzatori e ai sonatori»).

<sup>3</sup> La seconda strofa è rivolta invece direttamente all'amata Cecca la quale, viscere e pupilla dell'occhio del poeta, è invitata ad affacciarsi al balcone per assistere alla danza.



cchiù de no grillo. <sup>4</sup>	12
O che gran zumpe Minaco mo face! Ciardullo attuorno róciola e se sbota, lo maccaturo Tòntaro me dace pe fa' la rota. <sup>5</sup>	16
Che schiassia' de zuoccole fa Pinfa! Comme se move téseca Iustina! Ma cchiù se cerne e còcciola sta ninfa, dico Masina. <sup>6</sup>	20
Stienne ssa mano, scótola ssa gamma, fa' repolune e bòtate a la 'mpressa, Nina, a te dico! Sienteme maddamma vocca de sguessa. <sup>7</sup>	24
Orsù, lassammo pettole e tovaglie, giuvene e ninfe, e 'nzemmola pigliate co li chirchiette, scisciole e sonaglie, nude le spate. <sup>8</sup>	28
O bravo, affé, de tronca mo iammo! Passa tu priesto, Minaco, pe sotta! Sbatte ssi piede, Tòntaro, e nui 'ntrammo	

<sup>4</sup> L'innamorato comincia allora a ballare, saltando in alto, ad ogni trillo del calascione, *cchiù de no grillo* (*sauto* e *zompo* costituiscono qui una dittologia sinonimica; *trillo* è il 'suono acuto, tremolante e vibrato emesso da uno strumento': BATTAGLIA, s.v.).

<sup>5</sup> Lo sguardo si allarga agli altri partecipanti alla danza. Dapprima gli uomini: Minaco effettua grandi salti, Ciardullo si rotola voltandosi tutto intorno (*rociolà*, 'scivolare, ruzzolare': D'ASCOLI, s.v. *rucinliù*), Tòntaro passa all'autore il fazzoletto per fare il girotondo (*maccaturo*, 'fazzoletto da naso': ALTAMURA, s.v. *muccaturo*).

<sup>6</sup> Dopodiché il componimento vira sulle donne: Pinfa fa un gran rumore con i suoi zoccoli (*schiascià*, 'scuotere con violenza', ma anche 'suonare con forza degli strumenti ma senza arte': D'ASCOLI, s.v.), Iustina si muove rigidamente (*teseca*, 'tesa, rigida': *ivi*, s.v. *tiseco*), ma è Masina, definita una ninfa, colei che più si dimena e si accoscia (*cernere*, 'dimenarsi, sculettare'; *còccioliarse*, 'accucciarsi, accosciarsi': COPPOLA, s.vv. *cernere*, *coccioliarse*).

<sup>7</sup> Seguono le istruzioni sui movimenti da compiere per la danza: stendere la mano, scuotere la gamba, fare *repolone* («una spinta che i danzatori della *'ntrezzata* si davano l'un l'altro»: G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., I p. 738 nn. 21-22), girarsi alla svelta. Il poeta le fornisce a Nina, il cui appellativo *bocca de sguessa* sembrerebbe rinviare a una donna dal mento pronunciato (*sguessa*, 'mento aguzzo e sporgente': D'ASCOLI, s.v.).

<sup>8</sup> Ancora un invito: i *giuvene* e le *ninfe*, liberatisi dei propri indumenti (la *pettola* è il 'lembo della camicia che fuoriesce dal pantalone', la *tovaglia* probabilmente il 'drappo che adoperavano le donne per coprirsi le spalle': D'ASCOLI, s.vv. *pettola*, *tovagliola*) devono prendere gli orpelli vari (cerchietti, sonaglini e sonagli) e imbracciare le spade nude, ossia bastoni inghirlandati (sull'uso delle spade vd. *supra*).

tutte a na botta.	32
O bella chiorma, sécota mo attuorno. Priesto, Ciardullo, vòtate da ccàne! Eilà, me vuoie rompere no cuorno? Auza sse mane! <sup>9</sup>	36
Ora su, vasta, scòmpase sto iuoco sia tutto chesto a grolia de Cecca: Cecca, de st'arma sciaccola de fuoco, anze, na zecca. <sup>10</sup>	40

---

<sup>9</sup> La ricostruzione fornita da Palmisciano per quanto avviene nelle due strofe successive è la seguente: «mentre Tòntaro e un altro danzatore tengono la spada in alto, formando un arco e sbattendo i piedi, il poeta e gli altri passano tutti insieme sotto l'arco, come se fossero un ariete». Successivamente, poi, quando è il poeta ad attraversare l'arco di spade, questo «si abbassa per gioco» (V. PALMISCIANO, *Fonti letterarie sulla spallata e sull'intrezzata*, cit., p. 316). Ricostruire con precisione le dinamiche del ballo, con i pochi indizi testuali a disposizione soprattutto, è complesso; ma la rappresentazione dello studioso, che immagina un passaggio di ciascuno dei coinvolti sotto un arco di spade, non pare effettivamente trovare né conferme né smentite da quanto si legge.

<sup>10</sup> Il gioco poetico-musicale si chiude infine con una dedica all'amata (*scòmpase*, 'si chiude': D'ASCOLI, s.v. *scòmpere*), la quale si mantiene fedele allo spirito dissacrante del canzoniere. Scrive l'autore, infatti, che il testo è stato composto per rendere gloria a Cecca, che viene prima definita la fiaccola che scalda l'anima del poeta, salvo poi venire drasticamente e ironicamente ridotta a una semplice zecca.

### 5.1.5. Pompeo Sarnelli (Polignano, 1649 - Bisceglie, 1724)

L'opera poetica cortesiana funse da modello per numerosi autori, coevi e seriori. Pur banalizzandone in buona parte dei casi lo spirito della ricerca, infatti, questi provarono spesso a recuperare la lezione del *primmo poeta* vestendo con abito napoletano le proprie ottave e i propri versi. Non altrettanto accadde invece per la prosa e, come scrisse Galiani, il solo che «imitando i *Conti* del Basile, ne pubblicò cinque altri suoi» fu Pompeo Sarnelli, autore della *Posilecheata*.<sup>1</sup>

Meno oscura e problematica rispetto ai casi rilevati sinora, la biografia di Sarnelli è nota da tempo, talvolta anche con dovizia di particolari.<sup>2</sup> Nato ai confini del Regno, nel 1649 a Polignano (nella attuale Puglia), si trasferì a Napoli quattordici anni dopo. Qui studiò scienze, diritto e teologia sotto il magistero di Tommaso Mattia Ferrari e Francesco Verde; lavorò come correttore e consigliere editoriale presso la stamperia di Antonio Bulifon; compì i primi passi della sua carriera ecclesiastica, divenendo sacerdote nel 1672 e protonotario apostolico nel 1675. Dopo aver ricevuto la cittadinanza napoletana l'anno successivo, fu chiamato a Siponto dal cardinale Vincenzo Maria Orsini nel 1678, e lo seguì anche a Cesena l'anno dopo. Nel 1681 ottenne una prima laurea in teologia a Roma e una seconda in diritto canonico nella città romagnola, per poi trasferirsi nuovamente al seguito di Orsini, ma stavolta a Benevento, nel 1686. Nel Sannio restò fino al 1692, ricoprendo diversi incarichi in luogo del cardinale, per poi spostarsi definitivamente a Bisceglie, dove morì nel 1724.

Dal punto di vista della produzione letteraria, Sarnelli è stato definito «poligrafo instancabile in italiano, in latino e in lingua napoletana».<sup>3</sup> Egli produsse infatti diverse opere d'interesse vastissimo: scritti agiografici e martirologici, compilazioni di storia

---

<sup>1</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., pp. 145-46. A dir la verità, Galiani prese qui un «grossolano abbaglio» (P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, Roma, Benincasa, 1986, p. XI n.1.), e sciolse l'anagramma di Masilio Reppone presente sul frontespizio della *Posilecheata* in uno sconosciuto Tommaso Perrone. Ma quanto notato per gli epigoni basiliani è indubbio. Confrontando la qualità dei racconti dei due, l'abate restò inoltre mite sul valore di quelli sarnelliani, definendoli «un poco meno sciapiti di quelli [di Basile], ma neppur degni di grande applauso» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 146.)

<sup>2</sup> Grazie all'estesissimo contributo – uno «sproloquio», secondo Imbriani (V. IMBRIANI, *A' lettori di questa sesta impressione della Posilecheata*, in P. SARNELLI, *Posilecheata (1684)*, a cura di V. IMBRIANI, Napoli, Morano, 1885, p. XI) – di Giacinto Gimma: *Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano, descritti dal dottor signor d. Giacinto Gimma, pubblicati da Gaetano Tremigliozzi, colle Memorie storiche della Società stessa aggiunte dal medesimo nella seconda parte*, 2 voll., Napoli, a spese di Carlo Troise stampatore accademico della stessa Società, 1703, I pp. 283-304. Un profilo aggiornato con le ultime acquisizioni è in M. LEONE, s.v. *Sarnelli, Pompeo*, in DBI, 90 2017.

<sup>3</sup> M. LEONE, s.v. *Sarnelli, Pompeo*, cit.

locale ed erudizione ecclesiastica sul modello annalistico, manuali di grammaticografia, testi di precettistica per ecclesiastici, traduzioni dallo spagnolo, francese e latino;<sup>4</sup> senza dimenticare un prodotto completamente *sui generis* come la *Schola bestiarum*, una rielaborazione in latino di novantanove favole di Esopo, ricollocate geograficamente in area napoletana, che affrontava temi religiosi e politici controriformisticamente.<sup>5</sup>

Proprio nella *Schola*, come ha rilevato Marco Leone, si iniziava inoltre a ravvisare la «spiccata inclinazione di Sarnelli per il genere della *narratio brevis*»,<sup>6</sup> che di lì a poco avrebbe condotto alla pubblicazione della *Posilecheata*, una raccolta di cinque racconti in dialetto napoletano, costruita innestando «miti e leggende di carattere eziologico»,<sup>7</sup> legati all'area partenopea,<sup>8</sup> sul modello basiliano.

---

<sup>4</sup> Tra le opere più esemplificative degli interessi di Sarnelli, si segnalano almeno: P. SARNELLI, *Alfabeto greco con grandissima facilità ordinato da Pompeo Sarnelli e così chiaramente spiegato, che potrà ciascuno imparare à leggere la lingua greca*, Roma, Mascardi, 1675; ID., *Donato distrutto, rinovato ed in molti luoghi ampliato*, Napoli, De Bonis, 1675; ID., *Ordinario grammaticale utilissimo ad ogni studioso della lingua latina. Precise à chi vuole imparare à tradurre*, Napoli, Bulifon, 1677; ID., *Specchio del clero secolare overo Vite de' chericci secolari*, 3 voll., Napoli, Bulifon, 1678-1679; ID., *Cronologia de' vescovi et arcivescovi sipontini colle notizie storiche di molte notabili cose*, Manfredonia, stamperia arcivescovale, 1680; ID., *Scuola dell'anima, eretta nel sagrosanto sacrificio della messa*, Cesena, stamperia vescovale di Ricceputi, 1682; ID., *Antica basilicografia*, Napoli, Roselli 1686; ID., *Il clero secolare nel suo splendore o vero della vita comune chericale*, Roma, stamperia della reverenda Camera Apostolica 1688; ID., *Memorie cronologiche de' vescovi, ed arcivescovi della S. Chiesa di Benevento, colla serie de' duchi, e principi Longobardi della stessa città*, Napoli, Roselli, 1691.

<sup>5</sup> Come successivamente per la *Posilecheata*, anche per la *Schola* Sarnelli adottò uno pseudonimo. Nella fattispecie quello di Esopo Primnellio: *Bestiarum schola ad homines erudiendos ab ipsa rerum natura provide instituta, et ab Aesopo Primnellio e' Mnianopoli decem, et centum lectionibus explicata*, Caesena, apud Petrum Paulum Receptum, episcopalem typographum, 1680. Il testo ha avuto diverse edizioni moderne, da ultima quella a cura di Antonio Iurilli: P. SARNELLI, *Scuola di bestie*, a cura di A. IURILLI, con traduzione di D. DE VIRGILIO e prefazione di F. TATEO, Bari, Cacucci, 2008. L'attenzione sarnelliana per Napoli, valsagli di recente la definizione di «napoletano per elezione e cultore appassionato di letteratura e di memorie napoletane» (P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. IX) trovò invece spazio successivamente, oltre che nella *Posilecheata*, in due guide per forestieri stampate a istanza di Bulifon: P. SARNELLI, *La guida de' forestieri, curiosi di vedere, e considerare le cose notabili di Pozzoli, Baja, Miseno, Cuma, ed altri luoghi convicini*, Napoli, Roselli, 1685; ID., *Guida de' forestieri, curiosi di vedere e intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, ivi, id., i.a.

<sup>6</sup> M. LEONE, s.v. *Sarnelli, Pompeo*, cit.

<sup>7</sup> Ibid. Sul punto cfr. quanto si legge in F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 184: «Queste cinque novelle [...] sono pregevoli perché in esse cercò l'autore di conservare la memoria d'alcuni antichi monumenti della nostra città divenuti quasi sacri per noi».

<sup>8</sup> Di un'edizione del *Cunto de li cunti* basiliano Sarnelli fu d'altronde anche curatore nel 1674 (cfr. *supra* la nota editoriale di Basile), seppur in maniera filologicamente eccepibile. Sul punto, che valse a Sarnelli la qualifica di «editore arrogante» (G. BASILE, *The Pentamerone*, translated from Italian of B. CROCE, edited by N.M. PENZER, 2 voll., London, John Lane the Bodley Head, 1932, II, p. 187), cfr. B. CROCE, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., pp. 71-72: «Il Sarnelli a ragione lamentava la grave scorrettezza dell'ultima stampa, e si proponeva, in quanto all'ortografia, di attenersi alla edizione prima; ma volle poi francamente correggere molte forme che a lui non parevano schiettamente napoletane: nel quale lavoro talvolta colse nel segno, tal'altra errò gravemente o fraintese, sempre si condusse con arbitrio».

L'opera, che fu pubblicata nel 1684 ed è ad oggi l'unica testimonianza della scrittura in dialetto napoletano di Sarnelli – concepita secondo Malato come «intermezzo di *svago* nel diuturno rigoroso impegno di studi severi»<sup>9</sup> –, non riscosse però né immediatamente né successivamente il successo arriso al *Cunto*.

Non che i due lavori fossero identici: la *Posilecheata* si distaccava dal proprio modello per un maggior realismo del racconto-cornice, per la già citata propensione alla narrazione eziologica, per il capovolgimento del rapporto con la paremiologia,<sup>10</sup> per l'assenza di «quello spirito onnipresente e malinconico» del *Cunto*,<sup>11</sup> e persino per uno stile privo delle «storture sintattiche» e dei «periodi ingarbugliati, affastellati uno sopra l'altro, uno dentro l'altro» tipici del testo basiliano.<sup>12</sup>

Ma se il *Cunto de li cunti* di Basile si è imposto nella tradizione italiana ed europea, la *Posilecheata* è restata invece confinata, pur con alcuni spunti originali e significativi, nel grande mucchietto di gemme dialettali che sostanzia la letteratura nazionale. Malato ne attribuì la scarsa fortuna a «un inspiegabile capriccio del gusto del pubblico»,<sup>13</sup> mal disposto verso il testo di Sarnelli nonostante avesse accolto festosamente il *Cunto* basiliano. Pare però opportuno considerare almeno altri due fattori; il primo legato, per così dire, al differente grado di originalità delle due opere: se il *Cunto*, al momento della sua diffusione, offriva infatti al panorama letterario nazionale ed internazionale un *unicum*, la *Posilecheata*, malgrado le proprie specificità, poteva invece apparire una variazione, una stanca emulazione, di una materia oramai riconoscibile.<sup>14</sup> Il secondo,

---

<sup>9</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>10</sup> Sul punto vd. C. SPERONI, *I proverbi della Posilecheata*, in «Folklore», 8 1953-1954, pp. 3-22. Il tutto è efficacemente riassunto in C. ALLASIA, *La 'Posilecheata', una 'still life' fiabesca*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di G-CARRASCÓN-C. SIMBOLOTTI, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 255-67, a p. 258: «mentre Basile fa concludere ogni *cunto* con un proverbio, Sarnelli costruisce le fiabe in modo tale che fungano a commento ognuna di un proverbio».

<sup>11</sup> C. ALLASIA, *La 'Posilecheata', una 'still life' fiabesca*, cit., p. 265.

<sup>12</sup> P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. XVIII.

<sup>13</sup> Ivi, cit., p. XI.

<sup>14</sup> Tale stanchezza pare riversarsi inoltre sul piano linguistico, con la *Posilecheata* che sembra costruita utilizzando a tavolino il *corpus* dei grandi testi dialettali del Seicento, e che non riesce pertanto a riproporre adeguatamente la sarabanda retorico-lessicale del *Cunto*, mancando di freschezza e di verosimiglianza. Sul punto cfr. C. ALLASIA, *La 'Posilecheata', una 'still life' fiabesca*, cit., p. 261: «A differenza di Basile, Sarnelli non riesce ad assecondare il gioco di metafore disposte nella consueta, calviniana, "mappa" ispirata al *Cunto* [...]. Insomma, la scelta linguistica non si combina organicamente con il fluire del racconto»; P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., pp. XVII-XVIII: «Manca allo scrittore pugliese non tanto il gusto quanto la motivazione di fondo, sopra accennata, che spingeva le 'corone' della letteratura dialettale napoletana a una ricognizione continua, a una sperimentazione linguistica talvolta perfino esasperata. La sua ricerca, non solo perché fondamentalmente demotivata, è in buona parte compromessa dal fatto che egli trova l'indagine già compiuta, i materiali già raccolti ed elaborati. Egli finisce col ripetere semplicemente il prodotto della ricerca di coloro che lo hanno

invece, relativo alla stagione entro la quale videro la luce i due testi: in pieno fervore barocco il *Cunto*, diffuso nel decennio successivo alla comparsa dell'*Adone* di Marino, mentre sul cessare di questo la *Posilecheata*, pubblicata nell'ultimo quarto del Seicento, allorquando iniziavano a germogliare i primi frutti del rigore razionalista che avrebbe caratterizzato il secolo successivo.



Non si conoscono manoscritti latiori della *Posilecheata*, trådita solamente da edizioni a stampa.

La *princeps*, come molta produzione di Sarnelli, venne pubblicata presso la stamperia di Giuseppe Roselli ma ad istanza e spese di Bulifon: *Posilecheata de Masillo Reppone de Gnanopoli. Al Virtuosiss. Signore il Signor Ignazio de Vives*, Napoli, Roselli, 1684. Lo pseudonimo adottato, come già menzionato a testo, trasse in inganno Galiani, che ipotizzò si trattasse dell'anagramma di un ignoto Tommaso Perrone.

A questa ne seguì dopo circa mezzo secolo una seconda: *Posilecheata de Masillo Reppone de Gnanopoli*, Napoli, Migliaccio, 1751. Mentre non è possibile datare con precisione quella che segue, collocata però da Imbriani intorno alla metà del XVIII secolo: *Posilecheata de Masillo Reppone de Gnanopoli addedicata da Chiachieppo Boezio a Sua Antezza Lo Geante de Palazzo*, Napoli, s.i.t., s.a. (V. IMBRIANI, *A' leggitori di questa sesta impressione della Posilecheata*, cit., p. VIII).

Successivamente la *Posilecheata* venne pubblicata ancora in un volume miscelaneo della *Collezione Porcelli* (*Posilecheata de Masillo Reppone de Gnanopole*, in *La Violejeda, Le ppovesie de Parmiero, La Posillechejata de Reppone*, Napoli, Porcelli, 1788, pp. 135-321), prima di tre edizioni moderne: «*Ghiottornia letteraria*». *Posilecheata di Pompeo Sarnelli poi vescovo di Bisceglie illustrata da Vittorio Imbriani con riscontri, squarci, estratti di libri rari latini, italiani, napoletani, siculi, tedeschi, ecc. ecc.*, Napoli, Morano, 1885; P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, Firenze, Sansoni, 1962; P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, Roma, Benincasa, 1986. La differenza tra le due edizioni a cura di Malato è l'adattamento della più recente ai criteri editoriali della collana *Testi dialettali napoletani* all'interno della quale è stata pubblicata.

I testi proposti sono tratti dall'edizione Benincasa.



---

preceduto, talvolta con trasposizione meccanica di locuzioni, di frasi, anche di intere serie lessicali dal Basile, dal Cortese, dallo Sgruttendio, nella sua prosa: perdendo inevitabilmente, in questo quasi automatico recupero, una parte a volte non piccola dello spessore della lingua di quelli, e soprattutto il suo fondamentale valore di codice, caricato di una pregnanza semantica che in qualche misura sfugge al tardo imitatore»; ivi, p. XIX: «Della fonte popolare le fiabe della *Posilecheata* – come quelle del *Cunto* – riflettono l'atteggiamento espressivo [...]. E del dettato popolare tentano di rappresentare la vivacità e l'immediatezza del linguaggio, talvolta incisivo, icastico, più spesso esuberante, fiorito, fantasioso. È tuttavia proprio su quest'ultimo piano che, probabilmente, si opera la più ampia divaricazione tra il colto letterato barocco e l'incolto narratore popolare, non incapace certo di spontanee benché rustiche eleganze, ma difficilmente in grado di esibirsi negli elaborati virtuosismi verbali del primo».

da *La Posilecheata*

da *A li vertoluse lejeture*

Nella lunga avvertenza *a li lejeture* che apre la *Posilecheata*, Sarnelli innanzitutto rivendica, nel solco chiaramente cortesiano, la legittimità artistica del dialetto napoletano (secondo Malato, però, tale istanza si riduce qui a una «banale polemica linguistica»),<sup>1</sup> per promuovere successivamente la propria operazione evidenziandone il carattere originale. L'idea dell'autore è quella di sondare la risposta dei lettori ad un'operazione simile al *Cunto* così da valutare la possibilità di approntare egli stesso un *livro gruosso*: di fatto, quella di Sarnelli è un'ipotesi letteraria rimasta successivamente tale. Dal punto di vista stilistico, la prosa dell'introduzione è ben distinta da quella dei racconti, e non si mostra particolarmente densa sul versante lessicale.

E po' co sta lengua toscana avite frusciato lo tafanàrio a miezo munno! Vale cchiù na parola napoletana chiantuta che tutte li vocabole de la Crusca: e qual auto linguaggio se le pò mettere 'mparagone?<sup>2</sup> Chi decerrà che lo parlare latino n'è no gran parlare? E puro Pompeo Magno, venuto a Napole e 'nnammoratose de sto parlare nuosto, lassaje lo latino; e quanno Cicerone ne le fece na lavatella de capo senza sapone,<sup>3</sup> isso responnette ca non sapeva chello che se deceva, pocca si avesse praticato a Napole avarria lassato isso porzì lo parlare latino pe lo napoletano: lo quale auto non era che na mmesca de grieco e de latino, che faceva na bella lega p'addoci' la vocca, palataro e cannaruzzolo.<sup>4</sup> [...]

E po', che 'mpertenenzia è chesta: dicere che lo parlare napoletano serve sulo pe li boffune de le commedie?<sup>5</sup> Chesto tutto soccede perché li frostiere che lo diceno non fanno studio a le parole noste, perché vedariano quanto songo belle cheste e

---

<sup>1</sup> P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. XV.

<sup>2</sup> Le celebri affermazioni di Sarnelli rivendicano una superiorità delle parole *chiantute* napoletane (sulle quali vd. *supra*, nel commento alla *nona egroga* delle *Muse napolitane*) su quelle toscane, qui rappresentate per sineddoche dall'Accademia della Crusca. La locuzione *frusciare lo tafanario* vale infatti 'importunare, infastidire, molestare': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *frusciare*.

<sup>3</sup> L'espressione *lavare la capo* (con aggiunta di *senza sapone*), vale 'riprendere acementè': *ivi*, s.v. *lavare*.

<sup>4</sup> L'episodio narrato, adottato da Sarnelli per sostanziare storicamente non soltanto la tesi della liceità del napoletano, ma anche quella della sua superiorità sul toscano e su altri sistemi linguistici, compariva nella *Historia della Città e Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte, la cui seconda edizione venne curata proprio da Sarnelli. Il passo era il seguente: «il ragionar che vi si faceva [a Napoli] era di lingua tra greca e latina, il qual rendea una gratiosa et emendata mistura, di modo che il gran Pompeo lasciò il suo antico parlar Latino-Romano, e parlava Napolitano: sicome testifica Cicerone, nell'Epistola *Ad Atticum*, nel 7° libro» (G.A. SUMMONTE, *Historia della Città e Regno di Napoli*, 4 voll., Napoli, Bulifon, 1675, I p. 115). Ma la notizia, come molte altre contenute in tale *Historia*, non era attendibile.

<sup>5</sup> Prima delle operazioni letterarie di Cortese, Basile e Sgruttendio difatti, al di là dei contesti popolari, il napoletano veniva adoperato a fini artistici solo per caratterizzare comicamente i personaggi delle commedie (vd. *Il candelaio* di Giordano Bruno e le varie commedie di Giovan Battista Della Porta).

brutte le lloro. Na vota, cammenanno no cierto felosofo de Posileco pe la Lommar-  
dia, perché parlava napoletano chiantuto e majàteco,<sup>6</sup> tutte se ne redevano. Isso, mo,  
pe farele toccare la coda co le mmano, decette ad uno che faceva lo prota-  
quamquam:<sup>7</sup> «Vedimmo no poco, de 'razia, si songo meglio le parole voste o le no-  
stel! Nuje decimmo *Capo*, e buje comme decite?»; «Nuje decimmo *Cò*», respone l'auto.  
Ed isso: «Nuje decimmo *Casa*, e buje?»; «*Cò*», decette l'auto. «Nuje decimmo *Io*, e  
bujè?»; «*Mì*», llebrecaje lo Lommardo. Ora lo felosofo decette accossì: «Di' alla  
'mpressa le parole meje a lengua toja: *Io, Casa, Capo*». E lo Lommardo, sùbeto: «*Mi  
Ca-Cò*»; «E si te cacò», decette lo Napoletano, «te lo mmeretaste! Pocca se dice a lo  
pajese che non è mio: *Lengua che no' la 'ntienne e tu la caca*.<sup>8</sup> Ora vide chi parla a lo  
sproposeto, nuje o vujè?».

E pe dire lo vero, non pareno pataccune chelle belle parole accossì grosse e  
chiatte, che non ce manca na lettera?<sup>9</sup> Non saje chello che se conta de no pove-  
rommo de li nuoste, lo quale, partuto da Napole, addove lo pane se chiamma *pane*,  
arrevaje a n'auto pajese e trovaje che se deceva *pan*; passaje cchiú 'nnanze, e se  
chiammava *pa*. Tanno decette a lo compagno: «Tornammoncénne, ca se cchiú  
'nnanze jammo non trovarrimmo cchiú pane, e nce morarrimmo de famme!».

Ma lassammo ghire sti chiàjete e dica ognuno chello che bòle. Chi ha fatto lo  
stromiento co li Toscanise de parlare a lengua loro, s'aggia pacienza: io non ce l'ag-  
gio fatto, e perzò voglio parlare la lengua de lo pajese mio.<sup>10</sup> E chi no' lo pò sentire,  
o s'appila l'aurecchie, o cinco lettere.<sup>11</sup> Spero ca li pajesane mieje l'azzettaranno co  
gusto, quando maje ped auto, sulo perché è cosa nova: pocca se bè millanta valen-

<sup>6</sup> Il riferimento alle parole *chiantute* basiliane (cfr. *supra*) è evidente: *majàteco* vale infatti 'robusto, grosso, vistoso' (D'ASCOLI, s.v. *maiateco*).

<sup>7</sup> L'espressione *toccarese la coda* vale 'rimaner confuso, avvilito' (ROCCO, s.v. *coda*): la locuzione *pe farele toccare la coda co le mmano* va intesa quindi come 'per lasciarlo senza parole, scioccato'. Il *protaquamquam* è invece 'arcifanfano, chi assume contegno di superiorità' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *protoquanqua*).

<sup>8</sup> L'aneddoto proposto da Sarnelli, come quello successivo, gioca sul fenomeno della caduta vocalica in fine di parola, talvolta interessante l'intera sillaba, tipico dei dialetti settentrionali; il gioco parodico si esplicita nell'associazione tra l'economia morfologica e il prestigio linguistico. L'espressione *lengua che no' la 'ntienne e tu la caca* è invece proverbiale, presente anche in Sgruttendio (*Tiorba*, I 12), e simboleggia «il disinteresse dei napoletani verso le lingue straniere» (P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. 6 n. 6).

<sup>9</sup> Nuovamente si rinvia al tòpos delle parole *chiantute*, corpose, le quali si configurano più preziose di quelle lombarde poiché dotate rispetto a queste di tutte le lettere (*patacche*, al plurale, vale infatti 'denaro', il che pare autorizzare la lettura metonimica di 'valore'; cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *patacca*).

<sup>10</sup> Destinatari della polemica sono qui coloro che hanno *fatto lo stromiento* con i toscani (ossia un patto; *stromiento* vale infatti 'contratto': *ivi*, s.v.), decidendo di adoperarne la lingua pur proveniendo da aree linguistiche differenti. L'affermazione di Sarnelli, però, che sostiene di voler parlare la lingua del proprio paese, non potrà che essere interpretata come fittizia: nato a Polignano, il suo utilizzo del napoletano non è infatti che l'adesione a un'esperienza letteraria.

<sup>11</sup> Sull'espressione *cinco lettere*, cfr. P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. 7 n. 7: «forse locuzione proverbiale di cui si è perduto il senso; o, più probabilmente, perifrasi per *merda*».



tuommene hanno scritto dapo' lo Cortese vierze napoletane, nesciuno dapo' Giannalesio Abbattuto ha scritto cunte.<sup>12</sup> E se pe sciorta sti cuntecielle mieje, che dongo a le stampe pe mosta, piacerranno, voglio fare io porzine lo libro gruosso, perché pozzo tornare a Posileco quanno voglio, e farence quinnece ciento Posilecheate.<sup>13</sup> Ora se l'Abbattuto scrivette pe trattenemiento sulo de li peccerille e po' ha servuto porzì pe le giuvene e pe li vecchie, e cotte meglio porzì pe li frostiere, spero ca sto livreciello mio non sarrà sgrato a li stisse, e quanno tutto manca jovarrà a li patre de fameglia c'hanno peccerille assaje:<sup>14</sup> pocca la sera, lejennolo o a lo frisco fora la loggia, la 'state, o a lo focolaro, lo vierno, non sulo li peccerille ma li granne s'addormarranno pe lo rencrescemiento de le tanta freddure che nce songo, e facennole mettere tutte a letto sparagnaranno lo magnare, e benedicerranno l'arma de chi l'ha scritto. Lo quale vasannove le mmano, si ve l'avite lavate, s'arrecommanna.

---

<sup>12</sup> L'autopromozione di Sarnelli si esplicita in questo passo, allorquando sottopone ai lettori la propria unicità: in molti avevano scritto versi in napoletano dopo Cortese, ma ancora nessuno aveva provato a replicare la prosa dialettale di Basile. Rispetto a questa, però, Sarnelli dichiara più avanti nel testo di proporre materia meno artisticamente rielaborata (il *Cunto* si distingueva infatti «pe la 'mmenzione de la tessitura, pe la vezzarria de li conciette, e pe la grazia de le parole») e più fedele alla tradizione orale popolare: «Ste fegliole, s'accossi ve piace, ne decerranno porzine uno ped uno [di *cuntecielle*]: avarranno perzò pacienza se non saranno comme a chille de lo libro [il *Cunto*, appunto], che songo cose stodiate, ma nuje le decimmo a la foretana, accossi comme l'avimmo 'ntiso contare da l'antecestune nuoste» (P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., pp. 32-33).

<sup>13</sup> I cinque *cuntecielle* che compongono la *Posilecheata* vengono qui descritti come un possibile campione di un'opera più ampia. Sarnelli rivela infatti esplicitamente la volontà di testare con essi il gradimento del pubblico per attendere eventualmente ad una compilazione più estesa, ma tale ipotesi non troverà successivamente seguito in un nuovo approccio alla materia.

<sup>14</sup> Forse per distanziarsi dal modello sin dall'avvertenza, l'autore rivendica una differenza con il *Cunto* basiliano: i destinatari della raccolta non sono i fanciulli, i *peccerille* del *Pentamerone*, ma i padri di famiglia, che potranno usare i *cuntecielle* per farli addormentare.

Come è stato osservato nel cappello introduttivo, il racconto-cornice della *Posilecheata* si presenta molto più realistico di quello del suo modello, pur aprendo a narrazioni tematicamente analoghe. Esso è infatti innanzitutto definito cronotopicamente: la narrazione dei *cuntecielle* avviene infatti la sera del 26 luglio 1684 a Posillipo, durante una cena tenuta a casa di Petruccio, descritto come amico di vecchia data dell'autore. A raccontare le cinque storie sono inoltre un'anziana vicina di casa di Petruccio, Cianna, e le sue quattro figlie, le quali si esibiscono anche nel canto di villanelle e canti popolari cinquecenteschi (integrando così, in qualche modo, quanto avviene nella *Calliope basiliana*).<sup>1</sup> Si rileva quindi l'assenza di elementi fantastici, i quali ricorrono solamente nelle narrazioni stesse e non nella vicenda entro le quali queste avvengono. Il passo selezionato pare uno dei più esemplificativi del gusto sarnelliano per l'erudizione, oltre che uno dei più felici dal punto di vista dello stile, nel quale sembra riecheggiare ancora la tendenza all'accumulo basiliana.

Posta la tavola, a mala pena nce sedettemo che nce vedimmo addusso no ciert'ommo, co na sottanella nfi' a lo denuccio tutta sbottonata pe la gran panza c'aveva: teneva no paro de spalle che pareva vastaso de la Doana, aveva na vocca cossì larga che pareva de lupo, e no naso apierto comm'a cavallo.<sup>2</sup> E co na facce tosta che no' l'avarria sperciata no pontarulo, a mala pena ditto: «Ben trovate!», schiaffannose da miezo a miezo nfra me e l'ammico, 'ncomenza a dicere: «Non sapite vuje, signorielle mieje, ca a lo 'mmito non deveno essere né manco de le Grazie, né cchiù de le Muse? Azzoè o tre o nove, ma duje è troppo poco. Otra po' che lo numero de lo tre ha cchiù bertute che non hanno tutte le nummere 'n chietta.»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Per un repertorio dei canti popolari napoletani, sono ancora oggi insuperati i due lavori di Molinaro Del Chiaro: L. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del popolo napoletano*, Napoli, Gabriele Argenio, 1880; Id., *Canti popolari raccolti in Napoli*, cit..

<sup>2</sup> La descrizione di Marchionno, questo il nome del personaggio descritto a testo, ha condotto Allasia ad ipotizzarne la natura di orco: «a patto che non si voglia vedere nel dottor Marchionno, personaggio apparentemente afunzionale all'economia della vicenda narrata, un orco fuggito dalle fiabe basiliane che non trova ricetta nelle sofisticate riscritture di Sarnelli» (C. ALLASIA, *La 'Posilecheata', una 'still life' fiabesca*, p. 262). Malato ha invece supposto che la voracità che contraddistingue il personaggio rinvii al protagonista de *Lo compare*, ultimo *trannenemiento* della seconda *iornata* del *Cunto* (P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. 15 n. 8), in una possibile sorta di metacitazione letteraria.

<sup>3</sup> Per partecipare alla cena (*'mmito* è forma aferetica di *commito*, 'convivio': D'ASCOLI, s.v.), Marchionno invita i due amici a considerare l'importanza del numero dei commensali, il quale non deve mai essere inferiore a tre né superiore a nove, i numeri cioè delle Grazie e delle Muse. In due si è pochi, continua infatti l'ospite, il quale inizia poi una digressione sull'importanza del tre, numero più virtuoso di tutti gli altri messi insieme (*'n chietta*, 'insieme': Altamura, s.v. *chietta*, forma aferetica di *cucchiotta*, 'coppietta'). Sul punto cfr. P. SARNELLI, *Posilecheata (1684)*, a cura di V. IMBRIANI, cit., pp. 112-17. La principale fonte dei proverbi trimembri snocciolata da Sarnelli nel passo in questione è invece la *Fabrica del mondo* di Francesco Alunno, un esempio di protovocabolario la cui prima edizione del 1548 venne varie volte ristampata durante il XVI e il XVII secolo: *La Fabrica del mondo di m. Francesco Alunno da Ferrara. Nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, & d'altri buoni autori, con la dichiarazione di quelle, & con le sue interpretazioni latine, con le quali si ponno scrivendo esprimere tutti i concetti dell'huomo di qualunque cosa creata*, Venezia, de Bascarini, 1548.

Vuj sapite che tre songo li principie naturale: Materia, Forma e Privazione; tre sogno le sciorte de l'anemale: Vegetativo, Sensitive e 'Ntelletivo; tre le dute prencepale de l'anema de l'ommo: Memmoria, 'Ntelletto e Bolontà; tre cose squatrano ogni cosa: Numero, Piso e Mesura; tre songo li termene d'ogni ncosa: Prencipio, Miezio e Fine; tre cose non songo stemmate: forze da vastaso, consiglio de poverommo e bellezza de pottana;<sup>4</sup> tre cose songo 'nsoffribele: ricco avaro, povero superbio e bieccchio 'nnammorato;<sup>5</sup> a tre cose non se deve credere: all'archemista povero, a lo miedeco malato e a lo remito grasso;<sup>6</sup> tre cose stanno male a lo munno: n'auciello 'mmano de no peccerillo, no fiasco 'mmano de no Todisco, na zita giovane 'mmano de no vecchio;<sup>7</sup> tre sciorte de perzune songo patrune de lo munno: pazze, presentuse e sollicitate;<sup>8</sup> tre cose non possono stare annascode: le fusa dinto de lo sacco, le femmene 'nchiuse 'n casa e la paglia dinto de le scarpe;<sup>9</sup> tre cose abbesogna tenere a mente: che ammore non vò bellezza, che appetito non vò sàuzza e che l'accattare non vò ammecizia.<sup>10</sup> E de cchiù, chi accatta ha da sapere che se deve accattare l'uoglio de coppa, lo vino de miezo e lo mmèle de funno. Tre bote tre unnece cose fanno bella na femmena: azzoè tre cose longhe e tre corte; tre larghe, tre strette e tre grosse; tre sottile, tre retonne, tre piccole, tre ghianche, tre rosse, tre negre: e se le bolite sapere, leite la *Fràveca de lo Munno*.<sup>11</sup> Ma chi porria mai dicere tutte le bertute de lo tre? Pocca tre so' le cannele che s'allummano quando se fa no stromiento de notte; tre parme de funa danno vòta a lo 'mpiso; tre cose cacciano l'ommo da la casa: fummo, fieto e femmena marvasa;<sup>12</sup> tre cose strudeno la casa:

---

<sup>4</sup> Il testo propone da qui in avanti una serie di proverbi legati al numero tre, dei quali si darà traduzione in nota. Nel passo in questione si dice, per esempio, che tre cose non vengono apprezzate al mondo: forza di un facchino (*vastaso*: ALTAMURA, s.v.), consiglio di un pover'uomo e bellezza di una puttana.

<sup>5</sup> Parimenti tre sono le cose insoffribili: il ricco avaro, il povero superbo e il vecchio innamorato.

<sup>6</sup> Ancora tre sono le persone alle quali non bisogna dar credito: l'alchimista povero, il medico malato e l'eremita grasso. Tutti e tre sono infatti evidenti millantatori, le cui condizioni ne rivelano l'incompetenza.

<sup>7</sup> Tre cose al mondo si trovano al posto sbagliato: un uccello tra le mani di un bambino, ché potrebbe schiacciarlo; un fiasco tra le mani di un tedesco, verosimilmente poiché ne terminerebbe immediatamente il contenuto; una ragazza giovane tra le braccia di un vecchio amante, ché non potrebbe adeguatamente soddisfarla dal punto di vista sessuale.

<sup>8</sup> Le persone capaci di dominare il mondo appartengono a tre categorie: pazzi, pronti (*sollicitate*, 'pronti, solleciti': D'ASCOLI, s.v. *sollicito*) e presuntuosi.

<sup>9</sup> Tre sono anche le cose che non possono essere nascoste, poiché inevitabilmente si rivelerebbero: le fusa nel sacco (il significato di *tenere le fusa ne lo sacco* sembra essere quello di 'nascondere le imprese compiute'; cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *fuso*: «*Enchiere lo fuso* fig. vale Vincere la prova, Compire un'impresa», oppure «Empire il sacco, non potersi più contenere»), le donne chiuse in casa e la paglia nelle scarpe.

<sup>10</sup> Bisogna tenere sempre a mente tre cose: l'amore non richiede bellezza, l'appetito non necessita di condimenti (*sàuzza*, 'salsa': ALTAMURA, s.v. *sarza*), e nel commercio non c'è spazio per l'amicizia.

<sup>11</sup> La fonte dei proverbi (vd. *supra*), è qui esplicitamente dichiarata.

<sup>12</sup> Un uomo esce dalla propria casa in tre soli casi: per il fumo, forse qui inteso nel senso di 'incendio', per la puzza, e per una donna malvagia.

zeppole, pane caudo e maccarune;<sup>13</sup> tre femmene e na papara fanno no mercato; tre *fff* vole avere lo pesce: fritto, friddo e futo; tre *sss* bisognano a lo 'nnammorato: sulo, sollicito e secreto; tre *mmm* songo chelle delle quale ognuno n'ha la parte soja: matto, miedeco e museco; tre sciorte de perzune se tene la bonarrobbba: smargiasso, bello giovane e corrivo;<sup>14</sup> tre cose arroinano la gioventute: juoco, femmena e taverna; tre cose songo utele a lo cortesciano: fegnemiento, fremma e sciorte;<sup>15</sup> tre cose abbesognano a lo ruffiano: gran core, assai chiacchiare e poca vregogna; tre cose osserva lo miedeco: lo puzo, la faccia e lo càntaro.<sup>16</sup> Ma no' nne sia cchiú! Magnammo, e stammo allegramente!», e così decenno, perché non erano ancora venute le vevanne, afferraje no quarto de na palata de pane, ed aprenno chella voccuza che l'arrivava nfi' all'aurecchie ne fece no voccone, sbotanno l'uocchie comm'a gatta frostèra».

---

<sup>13</sup> Tre sono pure le cose che distruggono la casa (*strudere*, 'consumare, distruggere: D'ASCOLI, s.v.): le zeppole, il pane caldo e i maccheroni. Il senso del proverbio è però qui poco chiaro.

<sup>14</sup> La donna di mali costumi (*bonarrobbba*, 'baldracca': ROCCO, s.v. *bonafemmena*) si tiene soltanto tre tipi di uomini: i guappi, i bei giovani e gli scialacquatori (*corrivo*: *ivi*, s.v.).

<sup>15</sup> Tre sono le cose utili al cortigiano a corte: dissimulazione, calma e fortuna.

<sup>16</sup> Infine tre sono anche le spie dalle quali un medico può comprendere lo stato di salute del paziente: battito (*puzo*, 'polso': D'ASCOLI, s.v.), colorito e feci (*càntaro*, 'pitale, vaso di terracotta che si usa per i propri bisogni corporali': *ivi*, s.v.).

da *La 'ngannatrice 'ngannata*

Nel terzo *cunteciello*, che in chiusura veniva significativamente definito «do cunto de li cunte, aveno-noce renchiuse tutte le storie de Napole»,<sup>1</sup> sono narrate le leggende relative alla nascita di alcuni simboli partenopei. Queste fanno da sfondo alle vicende di Ninella e Jannuzzo, due figli legittimi del re di Monterotondo, che per una macchinazione della di lui matrigna Pascaddozia vengono abbandonati in riva a un fiume e cresciuti da due fattori. Il passo proposto si colloca successivamente a un litigio di Jannuzzo con Renzullo, l'erede legittimo dei mugnai che li avevano accuditi, il quale in preda alla rabbia definisce Jannuzzo *mulo*, ovvero bastardo. L'onta è talmente grande che Jannuzzo e Ninella decidono di andare via, per cercare i propri genitori, imbattendosi così in un anziano dalla lunga barba, che si rivelerà decisivo per lo sviluppo della vicenda. Lo stile del *cunto* è molto più asciutto di quello basiliano, e la lettura è agevolata dall'assenza degli intricati intarsi sintattici e dei reiterati accumuli lessicali che avevano caratterizzato il modello.

[...] La matina, quando l'arba accommenzaje a 'nnargentare lo maro,<sup>2</sup> 'scettero fora, ed a la ripa trovajeno no vecchio c'avea na varva che le copreva tutto lo pietto, e steva stiso 'n terra tutto a la nnuda, ed era de statura cchiú dell'ordenario. Jannuzzo e Ninella lo salutajeno, ed isso rennenno lo saluto le decette che ghievano facenno.<sup>3</sup> Li duje giuvane le contajeno tutta la vita lloro comme l'avevano 'ntiso da lo mole-naro, decenno de cchiú ca jevano cammenanno lo munno pe trovare chi era lo patre e la mamma lloro.<sup>4</sup> Tanno le decette lo vecchio: «Sacciate ca io songo no vecchio de marmora, che stongo a Napole a la fontana quando se scenne da Palazzo primma che s'arriva a la marina, e proprio a lo pontone de la Tàrcena.<sup>5</sup> Io era mprimma no marenaro, lo quale pe no despietto che fice a na Fata, a la vecchiezza diventaje de marmora e restaje a no pizzo de la chiaja tutto copierito d'arena, addove tutte li passaggiere me venevano a scarrecare lo ventre adduosso. Ma perché uno de l'antecessune vuoste (che mo non ve lo pozzo dicere, ca non è tiempo ancora: né tocca a mene, ma a no cierto aucielo) me levaje da chelle schefienzie e me fece no bellissimo nicchio, co tanta pisce de maro, mettennome comme sott'a no vardacchino da dove veo tutto lo passaggio de le sdamme e de li cavaliere de Napole, io songo muto obbreco a la casa vostra.<sup>6</sup> E sacciate ca la mammarella vostra è biva, e sarria morta, arrasso sia, se l'aucielo no' l'avesse portato da magnare e covernatela comme

<sup>1</sup> P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. 138.

<sup>2</sup> Rispetto alle numerose ed elaborate metafore adoperate nel *Cunto* per descrivere l'alba e il tramonto, il sorgere del sole è rappresentato nella *Posilecheata* in maniera più immediata, il che pare ben restituisca il più generale ricorso dell'opera a una retorica meno marcata rispetto al modello.

<sup>3</sup> La frase consiste in un'interrogativa indiretta: il vecchio gli chiese 'cosa stessero facendo'.

<sup>4</sup> Il mugnaio che li aveva cresciuti come fossero figli propri (vd. *l'accessus* al passo) aveva infatti rivelato loro di non esserne il vero padre ma di averli trovati tempo addietro, con sua moglie, in riva al fiume.

<sup>5</sup> Il riferimento è alla fontana del Sebetto, un tempo nota come la Fonseca poiché realizzata per ordine diretto del viceré Emmanuele Zunica y Fonseca, che volle intitolarla al suo cognome (F. DE FILIPPIS, *Piazze e fontane di Napoli*, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1957, pp. 20-22). La *Tàrcena* ('darsena': ALTAMURA, s.v.) si trova infatti a Napoli proprio alle spalle della *Strada Gusmana*, oggi via Cesario Console, dove un tempo era collocata la statua.

<sup>6</sup> Gli *antecessune* sono gli *antecessori*, 'antenati' (COPPOLA, s.v.).

na figlia soja. Vuje perzò jatevenne a la cetà de Monterotunno e pegliateve llà na casa, faceffrente a lo Palazzo Riale: e lassate fare a lo Cielo, ca trovarrite tutto chello che ghiate cercanno nfra no poco de tiempo. E perché saccio c'avite abbesuogno de fríssole, jate e scavate dintò a lo pagliaro addove site state sta notte, ca chillo è de cierte marenare marranchine, li quale nce hanno atterrato na quantetate de fellusse: jate e scervechiatennille, ca lo Cielo ve le destina, e po' venite a trovareme».<sup>7</sup>

Accossí facettero, e trovate vestite e denare se provedettero de bona manera. Tornato po' Jannuzzo co la sore a lo vecchio, le decettero che cosa potevano fare pe lo servire; ed isso, mostrannole na gamma tutta rotta, decette che screvessero a Napole e nce la facessero acconciare a spese lloro, pocca non nc'era nesciuno che se nne pegliasse fastidio.<sup>8</sup> 'Mprommettette Jannuzzo de fare quanto lo vecchio ad-demmannaje; ma perché era stato sempe a lo molino e non sapea le cose de lo munno, decette a lo vecchio, che no' le fosse 'n commannamento, de dicerele no poco comm'era sta cosa, che l'uommene diventavano statole.

Responnette lo vecchio: «Me despiace ca tu stisso l'haje da provare: è bero perrò ca durarrà poco.<sup>9</sup> Ora sacce ca chesta è na cosa che non se ce pò dare regola, pocca le cose de lo munno soccedono comme vole lo Cielo, e nesciuno se pò fare masto e dicere: *Pe chesta via non passo!*<sup>10</sup> Se vaje a Napole mio, ch'è lo sciore de 'Talia, lo schiecco d'Auropa, la preta preziosa de l'aniello de lo munno, ne vedarraje tanta mammore, de ste straformaziune, che restarraje ammisso e tutto de no piezzo.<sup>11</sup>

«Vedarraje mprimma Posileco, che oje è na montagna sempre allegra, sempre verde, che tene no pede 'n terra e l'auto a maro, e tene pe la mano na bella Serena, che l'antiche chiamavano Partenope: 'ncoppa d'isso non c'è auto che ciardine e palazze, e tutta la ripa è semmenata de case dove abetano lo spasso e la contentezza. Chillo maro che le vasa lo pede è sempe chino de falluche de segnure, che co musece e suone se nne vanno la sera pe lo ffrisco, pascennose de chell'aria 'nzoccarata. Non

---

<sup>7</sup> Il vecchio invita i due a stabilirsi di fronte (*faceffrònte*: D'ASCOLI, s.v.) al Palazzo Reale e ad attendere che le cose facciano il loro corso. Gli rivela inoltre, per provvedere al loro sostentamento, che alcuni ladri (ivi, s.v. *marranchino*) avevano sotterrato del denaro (*felusse*, 'quattrini'; ma anche *fríssole* vale altrettanto: ivi, s.vv.) nello stesso pagliaio presso il quale Jannuzzo e Nennella avevano trascorso la notte.

<sup>8</sup> Sul punto cfr. la descrizione della fontana detta la Fonseca proposta in C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, cit., v p. 55: «un empio per invidia in una notte con un martello la ruppe, come anco fece a molti de' mostri marini».

<sup>9</sup> Più avanti nel racconto difatti, in seguito a una sua trasgressione alle raccomandazioni del vecchio, anche Jannuzzo diventerà una statua. Ma la condizione sarà momentanea e l'intreccio si risolverà con il classico lieto fine *fiabesco*.

<sup>10</sup> L'espressione proverbiale, sulla quale cfr. C. SPERONI, *I proverbi della Posilecheata*, cit., rinvia all'inanità delle decisioni umane, spesso effimere e passibili di immediati cambi di rotta.

<sup>11</sup> L'elogio di Napoli, che ne riprende uno cortesiano quasi alla lettera (*Micco Passaro*, VI 19-30), decreta il passaggio alla sezione eziologica del *cunteciello*. Sul punto cfr. il commento di Malato in P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. 108 n. 14: «nel corso di una tradizione letteraria che, ispirandosi alle *Metamorfosi* di Ovidio, era stana rinnovata dal Boccaccio col *Ninfale fiesolano* e continuata poi dal Pontano con la *Lepidina*, dal Sannazaro con le *Eglogae piscatorie*, da Luca Pulci col *Driadeo d'Amore*, da Bernardino Rota con le *Egloghe piscatorie*, ecc., il Sarnelli offre qui di seguito una illustrazione mitica e favolistica dei luoghi più noti e pittoreschi di Napoli, i quali immagina che fossero in origine persone viventi, uomini e donne, trasformate poi in monti, fiumi, scogli, isole, ecc.».

c'è pontone né recuoncolo addove non bide la gente darese spasso e mettere sott'a lo naso.<sup>12</sup> Ora chisso era no giovane tanto bello che non aveva simmele 'n tutta la cetate, e pe mala sciorta soja se 'nnammoraje de na foretana chiammata Niseta, la quale, sgrata e scortese, non se le voze maje atteccelejare attuorno, anze sempe lo fojeva; e tanto fuje la disperazione de Posileco e la coteconaria de Niseta, che chillo diventaje na montagna e chesta è n'isola, ch'ancora s'allegorda de le cose passate, e pe despietto se nne stace arrasso.<sup>13</sup>

«Vedarraje appriesso la montagna de Somma, che mprimma se chiammava Vesuvio: chisto era no gentelommo de Napole che se 'nnammoraje porzi de na signora de casa Crapa, che a chille tiempe era casata de Sieggio.<sup>14</sup> E perché li pariente non ce vozero acconsentire, quanto cchiù isse s'ammavano tanto cchiù se vedevano rutte li designe lloro; anze li pariente mannajeno la signora a starese a lo Capo de Menerva, addove non potenno essa vedere l'ammante sujo, no juorno che ghieva a spasso dintò na falluca se jettaje a maro, e diventaje n'isola, che pe nfi' a lo juorno d'oje se chiamma Crapa.<sup>15</sup> Vesuvio, avutone la nova, accommenzaje a ghiettare sospire de fuoco, ed a poco a poco arreventaje na montagna, che se chiamma de Somma: e perché bede sempe la 'nnammorata soja, montagna e bona sempe arde e sempe jetta fuoco: e quando se mette 'n collera fa tremmare la cetà de Napole che se pente, ma senz'utele, de non averele dato chella che desederava.<sup>16</sup>

«E chillo bello sciummo Sebeto che auto fu che no giovane lo quale, a mala pena s'appe 'nguadiata Megara,<sup>17</sup> ch'era na belledissema signora, che avennola mannata na sera a spasso pe maro, quando arrevaje faccefronte a Pizzofarcone, volenno li marenare fare lo caro,<sup>18</sup> se revotaje la falluca ed essa s'annegaje, diventanno no scuoglio: che oje, essennocese fatto no castiello, se chiamma lo castiello dell'Uovo?»

---

<sup>12</sup> La locuzione *mettere sotto a lo naso* vale 'mangiare' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *naso*).

<sup>13</sup> Secondo la narrazione sarnelliana, Posillipo e Nisida erano stati dunque il più bel giovane della città e una campagnola scortese (*foretana*: ALTAMURA, s.v. *fòrètàno*). L'amore del primo per la seconda, però, non fu ricambiato; e i due, sublimando la propria rispettiva disperazione e villaneria, si trasformarono l'uno in una collina e l'altra, che volle mantenerglisi a distanza, in un'isola.

<sup>14</sup> I seggi erano delle istituzioni amministrative napoletane, fondate per dirimere questioni della città. I loro rappresentanti, detti *eletti*, erano principalmente nobili, il che attribuiva all'appartenenza ai seggi anche un valore sociale. Facevano eccezione, da questo punto di vista, gli *eletti* del Seggio del Popolo, ma la componente oligarchica del meccanismo si perpetuava attraverso una maggioranza meccanicamente irreversibile: al solo seggio popolare ne corrispondevano infatti sei nobili (Capuana, Montagna, Forcella, Nido, Porta e Portanova). Sull'origine dei seggi a Napoli cfr. C. TUTINI, *Dell'origine e fundation de' Seggi di Napoli*, Napoli, Beltrano, 1664.

<sup>15</sup> Vale a dire Capri. Sarnelli intreccia qui la storia dell'isola con quella del Vesuvio, ma i canti popolari conservano anche versioni alternative: cfr. L. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli*, cit., p. 282.

<sup>16</sup> Le eruzioni del Vesuvio, e i terremoti da esso causati, vengono qui ricondotti a degli sbuffi d'amore.

<sup>17</sup> Sul verbo *'nguadià*, 'prender moglie, ammogliarsi', cfr. E. MALATO, *Vocabolario napoletano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965, s.v.

<sup>18</sup> Circa l'espressione *fare lo caro*, in assenza di nuovi rinvenimenti, si rinvia al commento di Malato in P. SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, cit., p. 111 n. 19: «la locuzione è oscura, probabilmente corrotta (benché, osservò il Prota-Giurleo, potrebbe voler dire "*fare lo calo*, cioè calare a terra, sbarcare. Anche oggi si dice *fare scalò*")».

Sebeto, lo povero giovane, avennone avuto la nova, e bedenno da lontano la moglie soja fatta no scuoglio, se mese a chiagnere, e tanto chiagnette che diventaje no sciummo: lo quale pe nfi' a lo juorno d'oje mosta quant'era bello, pocca isso rallegra tutte l'uorte pe dove passa, e sboccano a maro pe sott'acqua va a trovare la moglie soja, ch'ancora l'amma.<sup>19</sup>

«Sentarraje contare da li vecchie comme no cierto pescatore che steva 'ncoppa Posileco, vedeano passare la Serena che co no violino 'mmano jeva cantanno, isso tanto se 'nnamoraje de chillo suono e de chillo canto che pe la pressa de scennere da la montagna cadette a maro e fece lo papariello.<sup>20</sup> E dapo' d'essere sagliuto e sciso tre bote, comme se pe gusto sommozzasse, all'utemo diventaje no scuoglio, che accostatose a la montagna pare tutt'uno: e pe mammoria de lo caso socciesso lo chiamajeno Mergogliano.<sup>21</sup> La Serena, che n'appe desgusto, le deze na fatazione: che tutte li Segnure de Napole co le carrozze lo corteggiassero pe terra e li Cavaliere co le falluche pe mmaro, la quale cosa s'asserva ogn'anno pe tutta la 'state.<sup>22</sup>

«Ma pe no' ve 'ntrattenere cchiú lasso de parlare de Pretajanca, ch'era na signora tanto stemmata pe la janchezze soja, ch'ancora ne porta lo nommo; d'Ischia e de Proceta, ch'erano doje sore, un'arraggiata, ch'ancora ha le bisciole chiene de fuoco, l'auta galante, che nfi' ad oje te rallegra lo core co la verdura e la bellezze soja. E accossí d'Antegnano, Amarfa, Sorriento, Pezzulo e Baja, che tutte mprimma erano uomme e femmene, e chi pe na cosa e chi pe n'auta diventajeno chello che lo juorno d'oje se vede.<sup>23</sup> Ma pocca aggio dato pasto a la coriosetate toja, vavattene, Jannuzzo mio, co Nennella toja, e facite quanto v'aggio ditto, ch'a le besuogne vuoste sarraggio sempe lesto, e m'arrequaquiglio»; e accossí decenno sparette da l'uocchie loro, comme se fosse stato no lampo. [...]

---

<sup>19</sup> Tra le più valide del *cunteciello* è la riconversione eziologica del Sebeto, divenuto fiume per le lacrime versate dal giovane in seguito alla trasformazione della sua amata Megara in uno scoglio (che ospitava, secondo la narrazione, il Castel dell'Ovo).

<sup>20</sup> La locuzione *fare lo papariello* vale 'cadere o gettarsi nell'acqua, e morirvi annegato' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *papariello*).

<sup>21</sup> Vale a dire Mergellina. È possibile che *Mergogliano* sia variante alterata di *miergolo* 'merlo', che mostra tra i suoi significati anche quello di 'sciocco' (D'ASCOLI, s.v. *miérolu*). Proprio a una sciocchezza, pare, rinvia in fondo la fatale caduta del pescatore dalla rupe, che, secondo quanto scritto a testo, avrebbe dato il nome allo scoglio *pe mammoria de lo caso socciesso*.

<sup>22</sup> La sirena, addolorata da quanto accaduto al pescatore (*desgusto*, 'dispiacere': ROCCO, s.v.), avrebbe così lanciato un incantesimo (*fatazione*, 'fatagione, fatatura, augurio buono o triste di una fata': ROCCO, s.v.), affinché signori e cavalieri, per terra e per mare, corteggiassero e venerassero a lungo lo scoglio.

<sup>23</sup> Ad altri luoghi napoletani – Pietra-bianca, Ischia, Procida, Antignano, Amalfi, Sorrento, Pozzuoli e Baia – infine si accessa solamente, sottintendendo tuttavia come analoghe vicende di trasformazioni da esseri umani a territori (o rilievi naturali) fossero accadute in ciascuno di questi casi.



### 5.1.6. Andrea Perrucci (Palermo, 1651 - Napoli, 1704)

Andrea Perrucci, siciliano di nascita, si trasferì a Napoli sin dall'età di otto anni, al seguito della famiglia di origini trapanesi. Fatta eccezione per un fallimentare tentativo di ritorno a Palermo per recuperare il patrimonio familiare, restò nella capitale del Vicereame fino alla sua morte, ivi svolgendo i propri studi e frequentando diverse accademie letterarie – di quella dei Rozzi fu anche segretario.<sup>1</sup> Nell'ambiente partenopeo divenne noto in particolare per due lavori (a fronte di almeno cinquantanove a lui attribuibili):<sup>2</sup> l'opera drammatica *Il vero lume tra le ombre*,<sup>3</sup> e il trattato sull'improvvisazione autoriale *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*.<sup>4</sup>

Pur non essendo napoletano, inoltre, e verosimilmente per «misurarsi con tutti i generi in voga nella Napoli di tardo Seicento»,<sup>5</sup> Perrucci decise di scrivere nel dialetto

---

<sup>1</sup> Coticelli ha notato come «l'aspetto più significativo del personaggio» si rilevi nel «vivo contrasto» che ne accompagnava la figura (F. COTTICELLI, s.v. *Perrucci, Andrea*, in DBI, 82 2015): da un lato, infatti, Perrucci esercitò la professione di avvocato straordinario di Napoli dopo aver ultimato gli studi giuridici, e dall'altro – sotto il «rassicurante» profilo dell'uomo di legge – coltivò assiduamente la propria inclinazione di autore teatrale, ricevendo dal Viceré marchese di Los Velez la nomina di librettista del Teatro di San Bartolomeo, per le cui compagnie scrisse prologhi, intermezzi e drammi.

<sup>2</sup> Tante sono infatti quelli censiti da Antonino Mongitore in A. MONGITORE, *Bibliotheca Sicula sive De Scriptoribus Siculis*, Palermo, Didaci Bua, 1708, pp. 33-34. Le pagine dedicate da Mongitore a Perrucci, insieme a quelle vergate da Giacinto Gimma (G. GIMMA, *Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano*, cit., II pp. 47-61), rappresentano la più antica testimonianza biobibliografica sull'autore.

<sup>3</sup> La *princeps* dell'opera è del 1709 (A. PERRUCCI, *Il vero lume tra l'ombre, ovvero La spelunca arricchita per la nascita del verbo umanato*, Napoli, Paci, 1709), ma ancora oggi, con testo alterato, essa è rappresentata a Napoli durante le festività natalizie con il titolo *La cantata de li pasture* (oggetto di studio antropologico da parte di Annibale Ruccello: A. RUCCELLO, *Il sole e la maschera. Un'analisi antropologica della 'Cantata dei pastori'*, Napoli, Guida, 1978).

<sup>4</sup> Definito da Croce «la più compiuta trattazione della commedia dell'arte» (B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimo ottavo*, Bari, Laterza, 1916, p. 99). La *princeps* è del 1699: A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare; ma a' predicatori, oratori, accademici, e curiosi*, Napoli, Mutio, 1699. Si legga, a proposito dell'*intentio* sottesa all'opera, quanto osserva Coticelli: «Tradizionalmente interpretata come orgoglioso tributo all'invenzione tutta italiana dell'improvvisazione e ricchissimo campionario delle forme comiche tipiche della commedia dell'arte, l'opera rispondeva in realtà ad ambizioni più profonde: aggiornare il modello della poetica cinquecentesca – con uno sguardo privilegiato ad Antonio Minturno – provando a offrire un quadro normativo alle strategie della messinscena; sovvertire il pregiudizio anti-teatrale ai fini di una definitiva accettazione dell'attore sul piano sociale; accostare ai testi classici sul dramma e sulle sue articolazioni fonti erudite (il *De Theatro* del gesuita Jules-César Boulenger) e nuove, irriverenti letture (*El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* di Lope de Vega)» (F. COTTICELLI, s.v. *Perrucci*, cit.).

<sup>5</sup> F. COTTICELLI, s.v. *Perrucci*, cit. Comporre in dialetto napoletano in quel momento storico-letterario, infatti, come testimonia l'analoga esperienza di Pompeo Sarnelli, significava soprattutto dialogare con la tradizione letteraria inaugurata da Basile e Cortese.

della capitale un poema e un «idillio»,<sup>6</sup> ossia rispettivamente *L'Agnano zeffonnato* e *La malatia d'Apollò*.

*L'Agnano zeffonnato* si articola in sei canti in ottava rima, secondo la consuetudine metrica consolidata per la poesia dialettale napoletana da Cortese. La vicenda narrata muove da un avvenimento leggendario, l'antica presenza di una città nel luogo poi occupato dal lago di Agnano,<sup>7</sup> ed è intessuta facendo ricorso a una «fitta intertestualità».<sup>8</sup> Il motivo che traina l'opera, ossia la rivalità municipale tra Napoli e Agnano, non è infatti altro che una rivisitazione del contrasto tra Bologna e Modena presente ne *La secchia rapita* di Tassoni. E Perrucci attinge più volte sia alla tradizione in lingua (Dante, Ariosto, Tasso, il già menzionato Tassoni),<sup>9</sup> sia a quella che si va codificando come dialettale, contraendo debiti con Cortese soprattutto in relazione alle polemiche con i toscannisti, al lessico e alla centralità popolare.<sup>10</sup>

*La malatia d'Apollò*, invece, quasi una coda in versi dell'*Agnano*, è una lunga «esercitazione vivace»<sup>11</sup> di duecentoquarantatré versi, endecasillabi e settenari, sulla decadenza della poesia nel Seicento. La *factio* è topica e funzionale: il Parnaso è sconvolto dalla cattiva poesia barocca, che punta a sbalordire ma in realtà stordisce, ed Apollò non può fare a meno di ammalarsi. Meno strutturata dell'*Agnano*, la *Malatia* sembra a questo accomunabile principalmente per due tratti (i quali appaiono poi a ben vedere connotativi dell'intera produzione dell'autore): una forte tensione moralizzante, che pervade tutte le pagine perrucciane e pare riconducibile alla sua formazione religiosa,<sup>12</sup> ed una notevole capacità di tratteggiare vivacemente il dettato, specie nelle situazioni dialogiche, che sembra invece retaggio dell'autore teatrale.

---

<sup>6</sup> Secondo la definizione dello stesso Perrucci. Stupisce in tal senso quanto scritto da Malato e Brevini: il primo li definisce «due poemetti di pregevole fattura» (*Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., p. 229); il secondo una «coppia di poemi» (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., II p. 1918).

<sup>7</sup> Leggenda diffusasi dopo il reale inabissamento di Tripergole, che seguì ai ripetuti terremoti verificatosi negli anni 1536-1538.

<sup>8</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., II p. 1919.

<sup>9</sup> A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, a cura di L. FACECCHIA, Roma, Benincasa, 1986, pp. XII-XIV. Notevole è l'interesse dell'autore per Dante, dei trecentisti «l'unico ad aver attirato l'attenzione del Perrucci, che dall'*Inferno* innanzitutto mutua, parodiandola, la legge del contrappasso» (p. XII).

<sup>10</sup> Se Cortese guardava al popolo con una genuina simpatia, tuttavia, nei testi di Perrucci esso «viene sentito come classe subalterna, destinata a rimanere tale rispetto a chi, come il Perrucci, era pur sempre un borghese di elevata estrazione». L'inevitabile conseguenza di tale discrasia è dunque la rappresentazione satirica del popolo, che diviene «motivo di ridicolo ogni volta che tenti di muoversi a un livello superiore» (ivi, p. X).

<sup>11</sup> Ivi, p. XVII.

<sup>12</sup> «Fu anche un attivissimo promotore di iniziative in campo religioso partecipando a varie associazioni che avevano il compito di propagandare e difendere la fede cattolica» (ivi, p. XIX). Predisposizione che tradusse in campo teatrale: «Perrucci fu campione della tanto diffusa drammaturgia della

Dopo l'esperienza di Perrucci, come ha notato Malato, la produzione dialettale napoletana si concentrerà per lo più sull'opera di traduttori, «non sempre spregevole ma non originale». Occorrerà dunque attendere circa mezzo secolo, fino al 1726, per assistere ad una nuova «degnà manifestazione di vita della musa partenopea»: la *Ciucceide* di Nicolò Lombardo.<sup>13</sup>



Le due opere di Andrea Perrucci, *L'Agnano zeffonnato* e *La malatia d'Apollò*, vanno probabilmente ricondotte ad un'esperienza dell'autore «ristretta agli anni giovanili» (A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, cit., p. X). Esse sono state tradite sempre insieme, e sebbene Facecchia abbia rilevato che il loro testo dovette verosimilmente «circolare manoscritto prima della stampa» (ivi, p. XI), tale testimone è ignoto.

La redazione più antica dei due testi è quindi la stampa del 1678: *L'Agnano zeffonnato poemma aroico d'Andrea Perruccio deddecatò A lo llostrissemò Signore D. Pietro Palommerà, e Velasco Vedetore de le Galere di Napole. Co La Malatia d'Apollò De lo mmedesemo*, Napoli, Paci, 1678. A questa seguì l'edizione pubblicata nel 1787 nella *Collezione* di Porcelli: *L'Agnano zeffonnato poemma aroico e La malatia d'Apollò idillio d'Andrea Perruccio*, Napoli, Porcelli, 1787. Si trattava di una riproduzione della *princeps*, pur presentando rispetto ad essa una «cospicua serie di divergenze», quali l'uso sistematico del raddoppiamento fonosintattico, la tendenza a evitare l'assimilazione tra preposizione e sostantivo in principio di parola, la geminazione di alcune consonanti che nell'edizione Paci risultano scempie (A. Perrucci, *Le opere napoletane*, cit., pp. 264-65).

Del testo è stata poi curata recentemente un'edizione critica per la collana di *Testi dialettali napoletani*: A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, a cura di L. FACECCHIA, Roma, Benincasa, 1986.

I testi proposti di seguito sono tratti da quest'ultima.



---

santità, componendo numerose tragedie sacre e oratori che, sulla scia degli esempi iberici delle *comedias de santos* e *autos sacramentales*, ma con spiccata attenzione all'*humus* devozionale del Meridione, scandivano momenti della liturgia cattolica o forme di propaganda del culto» (F. COTTICELLI, s.v. Perrucci, cit.). Il suo dramma sacro *La Stellidanra vendicata* (1674), secondo quanto censito da Croce, è una delle prime esperienze in assoluto di tal genere (B. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 88).

<sup>13</sup> *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I p. 231.

da *L'Agnano zeffonnato*

da *A li coreinse*

Il passo che segue è tratto dalla breve introduzione a *L'Agnano zeffonnato* ed è costruito retoricamente sull'espedito del sogno: il narratore, che coincide con lo stesso Perrucci, rivela infatti di essersi dapprima appisolato presso il lago di Agnano e di aver poi notato l'emergere dall'acqua di una rana capace di parlare. Il dialogo intrapreso, che muove dalle lamentele di Perrucci circa il rapporto tra la propria improduttività creativa e la provenienza dal quartiere Mandracchio,<sup>1</sup> ha tratti che lo avvicinano a un manifesto della scelta di scrivere in dialetto napoletano. Lo stralcio proposto consiste in un monologo della rana.

Lo munno accossí corre! Li mecenate so' state macenate da la rota de lo tiempo e fatte porvera se l'ha portata lo viento. Si vuoie soggetto, tanto volisse scrivere quanto n'ascie, né perché li luoche so' accupate t'haie da sconfederare:<sup>2</sup> chi fa zò che pòte, non è tenuto a cchiú; e si fosse chesso, nesciuno deverria cchiú scrivere né cantare: ogn'aseno se preia de l'arraglio suo.<sup>3</sup> Chi te vò senti', te senta, e chi no, che s'appila l'arecchie co le chiommarole.<sup>4</sup> Né te spaventare ca staie a lo Mandracchio, pocca lloco trovarraie l'antechetate de la bella lengua napoletana, ch'a despietto de li Toscani s'è conzarvata dinto a la vammace;<sup>5</sup> tanto che, si Marrone fece la scigna a lo Cecato de sola de Smirna, lo Tasso fo pappagallo de Vergilio, lo Marino iette arreto a Nasone,<sup>6</sup> tu haie no Cortese che, becché vienghe da fora, te pò 'mmezzare l'arte e metterete lo graffio 'mmano.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Il Mandracchio era un quartiere di Napoli piuttosto malfamato, sul quale cfr. G. DORIA, *Le strade di Napoli. Saggio di toponomastica storica*, Napoli, Ricciardi, 1943, s.v. *Mandracchio*

<sup>2</sup> Poco prima si legge infatti a testo: «Soggetto de scrivere non lo saccio trovare. Li luoche so' accopate e chi tardo arriva male alloggia». La risposta della rana è quindi puntuale ed esorta l'autore a perseverare nella ricerca di un soggetto (*tanto volisse scrivere quanto n'ascie* vale difatti 'tanto voglia tu scrivere fino a scoprirlo') e a non scoraggiarsi in presenza di trame già battute – così pare vadano intesi i *luoche accopate* del testo.

<sup>3</sup> Letteralmente 'ogni asino gioisce del proprio raglio', ossia fuor di metafora: ogni scrittore gode dei propri testi. In quest'ottica, dunque, l'importante è fare il massimo possibile per essere soddisfatti di quanto prodotto, senza curarsi di troppe questioni circostanti.

<sup>4</sup> Le *chiommarole* sono letteralmente dei 'sigilli di piombo' (D'ASCOLI, s.v.).

<sup>5</sup> La prospettiva proposta da Perrucci è che a differenza dei toscani – il cui vernacolo scritto ha subito processi di normativizzazione – i napoletani possano godere di un dialetto conservatosi ottimamente (*dinto a la vammace*, 'nella bambagia', cfr. D'ASCOLI, s.v. *vammàcia*) soprattutto grazie ai quartieri popolari, focolai di autenticità e di tutela dell'*antechetate* linguistica.

<sup>6</sup> Istitueno collegamenti tra Virgilio e Omero, tra Tasso e Virgilio, tra Marino e Ovidio e tra Cortese e se stesso, l'autore legittima qui la tradizione letteraria napoletana iscrivendola in un solco millenario. Il passo, oltre a dichiarare il modello al quale Perrucci intende ispirarsi apertamente, nobilita ulteriormente lo stato di Cortese che viene accomunato ai nomi più conosciuti del Parnaso.

<sup>7</sup> La chiusura del passo è una dichiarazione di adesione di Perrucci alla nascente tradizione napoletana, la cui bontà si certifica nella scelta autoriale – e controintuitiva – dell'utilizzo di un registro linguistico altro dal proprio (siciliano) e da quello vigente in materia letteraria (toscano).

dal *Canto terzo*

Per concludere la guerra in atto tra Napoli e Agnano, Peppone, figlio del re degli Agnanesi, sfida Ciommo, cugino di quello dei Napoletani, a un duello finale (il cui precedente letterario, soggetto a inevitabile parodia, va individuato nel celebre scontro tra Turno ed Enea). Nel bel mezzo della contesa, a causa dell'intervento della maga di Agnano che intende salvare la vita al proprio campione, Peppone viene tuttavia improvvisamente inghiottito dalla terra ritrovandosi all'inferno. Il passo che si propone di seguito, una breve descrizione della discesa nell'ade che pare fortemente riallacciarsi alla catabasi virgiliana, si rivela di particolare interesse anche per il rapporto intessuto con la cosmologia della *Commedia* dantesca, alla quale Perrucci guarda senza ombra di dubbio.

33. Caronte avea la facce propio d'uurco,  
senza capille e aveva lo scartiello,  
ha pe mostacce setole de puorco,  
co l'uocchie de scazzimma a zennariello;<sup>1</sup>  
è tutto vaveiato e tutto spuorco,  
ha no vestito, po', ch'è tanto bello  
ch'appennere nce pòte lo Zefierno  
tutte le fuse che stanno a lo 'nfierno.<sup>2</sup>

34. Le fusa, dico, che tene la Parca,  
che sta felanno all'uommene le bite.<sup>3</sup>  
Ed a che serve nascere monarca  
si a no filo mortale appise site?  
Da l'acqua de sto munno non c'è barca  
che nce pòte sarva', né lo credite;  
chi è forte, vertoluso, granne e bello,  
'ntra la fossa ha da fa' lo papariello.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> La descrizione fisica di Caronte è evidentemente parodica: se tanto nell'*Eneide* quanto nella *Commedia* il traghettatore veniva tratteggiato infatti attraverso la canizie della barba e l'ardente furore degli occhi, (Cfr. *Aen.* VI, 299-300: «Charon, cui plurima mento canities inculta iacet, stant lumina flamma»; *Inf.* III, 83: «vecchio, bianco per antico pelo» e III, 97-99: «Quinci fuor quiete le lanose gote / al nocchier de la livida palude, / che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote») nel rovesciamento di Perrucci egli mostra delle *setole de puorco* al posto dei baffi e degli *uocchie de scazzimma a zennariello* (*uocchio a zennariello*, 'occhio che ammicca, che guarda amorosamente', ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *zennariello*). Ulteriore spia di tale sovvertimento è inoltre lo *scartiello*, 'gobba' (D'ASCOLI, s.v.), attribuita a Caronte.

<sup>2</sup> Con *Zefierno* va qui inteso il 'nome del più tristo dei demoni', ossia Lucifero (cfr. ALTAMURA, s.v.). La locuzione *appennere nu fuso a quaccosa* significa 'trovare dei difetti' (D'ASCOLI, s.v. *fuso*, che precisa: «perché difficile appendere un fuso, che non ha ganci o sporgenze d'altro genere ma è liscio e lungo, su una parete che non presenti mensole adatte alla bisogna»). Nella fattispecie è quindi condivisibile la lettura avanzata da Facecchia: «il demonio può concentrare sul vestito di Caronte tutti i peccati dei condannati nell'inferno» (A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, cit., p. 108 n. 33).

<sup>3</sup> Il riferimento mitologico è a Cloto, la filatrice delle vite degli uomini. Del tutto notevole dal punto di vista stilistico è il meccanismo di *coblas capfinidas* tra le ottave 33-34, valorizzato inoltre dal passaggio da un significato metaforico (*appennere le fusa a quaccosa*) a uno letterale (*fusa*).

<sup>4</sup> La locuzione *fare lo papariello* vale 'cadere o gettarsi nell'acqua, e morirvi annegato' (vd. *supra*) e quindi per traslato 'morire'. Il senso dell'ottava è chiaramente l'ineluttabilità della morte di fronte alla quale tutti gli uomini sono uguali indipendentemente dal proprio vissuto.

35. Scennette 'nfine co Peppo a lo lido  
 Popa e sentette abbaire lo cano,  
 che facea tanto forte strillo e grido  
 che nne 'ntronava lo monte e lo chiano.  
 Peppo decette: «Io mo non me confido  
 de passa' 'nnante», e Popa pegliaie 'n mano  
 na pizza ed a lo cane la iettaie,  
 che se stije zitto, e po' 'nnante passae.<sup>5</sup>
36. Vedenò li soperbie e presentuse,  
 che se credeano de vola' tant'auto,  
 saglire a cierte munte scarrupuse  
 e da llà 'ncoppa po' fare no sauto;  
 nce so' porzì li vanagroluse,  
 che se credeano d'essere de smauto:  
 no serveziale a chisse pe tromiento  
 comme a pallune abbòttale de viento.<sup>6</sup>
37. La pena appriesso nce sta de l'avarò,  
 che díje treciento muorze a no fasulo;  
 n'auto dío canoscíje, de lo denaro,  
 e 'n chisto la speranza avette sulo;  
 chisto patesce no tromiento raro,  
 ch'a bere le danno into a n'arciulo  
 l'oro co zurfo e co pece squagliato,  
 e la pena chest'è de sto peccato.<sup>7</sup>
38. La pena nc'è de li lossureiuse  
 che, s'arzero p'ammore, so' abbruscate;

---

<sup>5</sup> Il lancio della pizza a Cerbero effettuato da Popa, per acquietarlo e passare incolume, richiama con evidenza quanto aveva fatto Sibilla nell'*Eneide* (VI, 419-21): «cui vates horrere videns iam colla colubris melle soporatam et medicatis frugibus offam obicit» (*offam* vale 'focaccia', ma anche un più generico 'boccone'). Nella *Commedia* dantesca, il medesimo risultato è raggiunto da Virgilio gettando al guardiano infernale della terra (cfr. *Inf.* VI, 25-33).

<sup>6</sup> La distribuzione perrucciana delle anime mostra qualche incongruenza rispetto a quella dantesca: se nella *Commedia* i superbi, i presuntuosi, i vanagloriosi, coloro che mostravano un amore per sé troppo intenso, venivano infatti collocati nella prima cornice del purgatorio, nell'*Agnano* a essi è deputato lo spazio infernale immediatamente successivo a Cerbero. La pena di contrappasso è totalmente invenzione di Perrucci: nella *Commedia* i superbi erano infatti costretti a recitare preghiere trasportando un pesante masso sulle spalle; nell'*Agnano*, poiché si sentivano in vita più in alto degli altri, essi devono gettarsi da un monte. Ai vanagloriosi è invece riservato un trattamento diverso: il loro essere stati in vita dei "palloni gonfiati" – credendo di essere di *smauto*, 'smalto', perfetti come opere d'arte – viene replicato letteralmente all'inferno con un clistere a stantuffo (*serveziale*, 'clistere': COPPOLA, s.v.).

<sup>7</sup> Anche la pena degli avari differisce da quella dantesca: nella *Commedia* essa consisteva nello spingere degli enormi massi, la cui grandezza rappresentava la smodata entità di quanto ebbero accumulato in vita; nell'*Agnano*, invece, poiché non conobbero altro dio che il denaro, gli avari sono costretti a bere dell'oro sciolto in un pentolone e mescolato con pece e zolfo.

chille che d'ira fuieno regnoluse  
dall'urze e da li cane so' stracciate.  
La pena de 'mbreiache e goleiuse  
è magna' ruospe e bipere arraggiate;  
e a chi pe la 'mmidia appe dolore,  
da l'aucielle magnato l'èie lo core.<sup>8</sup>

39. L'accedeiuse po' co li sperune  
de lanze so' forzate a cammenare  
ntra sierpe, ntra lacerte, ntra leiune,  
né luoco se le dà d'arreposare.  
Sbirre, sbandite, assassinie e latrone  
se vedeno attaccate strascenare  
fauzarie e tradeture p'onne luoco:  
chi patisce 'ntra iaccio e chi 'ntra fuoco.<sup>9</sup>

40. Si volesse conta' tutte le pene,  
io pe cient'anne manco scomparría.  
Che 'mpara ognuno d'esse' ommo da bene,  
penza a sta scura, aterna presonía!  
Nc'è sto scritto a la porta: «Chi ccà bene,  
de nn'ascire non trova cchiú la via».<sup>10</sup>  
Lo pentire llà dinto non te vale:  
primmo che baghe llà, penza, o mortale!<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> In quest'ottava ogni distico contiene un peccato e il relativo contrappasso: i lussuriosi verranno dati alle fiamme ché in vita arsero d'amore; gli iracondi, che ringhiarono per rabbia, verranno sbranati da orsi e cani; i golosi saranno condannati a mangiare rospi e vipere per la loro precedente incontinenza; e gli invidiosi – che nella suddivisione dantesca, unici di questo gruppo, sono collocati nella seconda cornice del purgatorio – guarderanno degli uccelli banchettare con il loro cuore. Nessuna delle pene qui descritte corrisponde a quelle previste dalla cosmologia dantesca.

<sup>9</sup> Continua qui la descrizione dei contrappassi. Pur non corrispondendo – come si rileva da un confronto puntuale – l'ordine di menzione dei peccatori a testo con quello di distribuzione dei medesimi nei cerchi danteschi, si può però rilevare come *fauzarie e tradeture*, 'falsari e traditori', vengano collocati da Perrucci al termine della carrellata, seguendo così l'indicazione dantesca che li vuole nei due cerchi immediatamente antistanti a Lucifero.

<sup>10</sup> La *via* d'uscita dall'inferno, ovvero la speranza del celeberrimo verso dantesco: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» (*Inf.* III, 9).

<sup>11</sup> Quest'ottava, che chiude la fase descrittiva della discesa agli inferi, si carica anche del rigore moralistico di Perrucci, il quale non può fare a meno di invitare i propri lettori a pensare all'effettiva bontà delle proprie azioni prima che sia troppo tardi.

dal *Canto quarto*

Colei che risulterà essere la guerriera napoletana Rita, per buona parte dell'opera nascosta a testo come lo «smargiassone», naufraga su un'isola sconosciuta in seguito a una fortissima bufera. Il luogo è probabilmente incantato, come lasciano intendere l'antropomorfizzazione degli animali, la vegetazione rigogliosa e fitta, il pavimento dalle pietre di ogni colore e dimensione. E in questo scenario si erge un palazzo, il cui cortile presenta quattro statue che raffigurano le virtù cardinali, all'interno del quale Rita, introdotta da una donna dall'abito scarlatto, si trova al cospetto di una grossa statua di diamante. Ai lati di questa, accanto alle statue dei filosofi, sono dipinti tutti i più grandi poeti della storia; e dopo aver passato in rassegna i greci, i latini e i toscani, il testo propone un breve affresco della recente tradizione napoletana.

65. «D'onne linguaggio poiete nce stanno,  
c'hanno avuto scommerzio co le Muse»,  
disse la Fata, «ma chiste sarranno  
da lo bell'uovo de Napole schiuse  
ché co la propia lengua parlarranno  
e sarranno co essa groleiuse.<sup>1</sup>  
Chisto primmo sarrà Ciullo Cortese,  
c'onorrà de foglia lo paiese.

66. Chisto, cantanno co no doce canto  
de Micco, Ciullo e Rosa li tromiente,  
de lo Cerriglio lo famuso 'ncanto  
e de Parnaso la groleia sbrannente,  
de le Baiasse po' sonanno tanto,  
de Marrona sarrà luocotenente.  
Dice lo scritto: *Pe sto Giulio è bona  
e de lauro e de foglia la corona.*<sup>2</sup>

67. E l'Abbattuto a chillo tempo stisso  
e 'n prosa e a rimma CONTARRÀ gra' cose,

---

<sup>1</sup> L'ottava si apre con una considerazione importante: avere *scommerzio co le Muse*, ossia produrre una poesia di una qualità tale da essere degna di queste, è possibile per poeti di ogni provenienza e luogo. Quelli successivamente elencati, però, sono particolarmente degni di attenzione perché, nati a Napoli (in tal senso si intenda *da lo bell'uovo de Napole schiuse*), hanno usato la propria lingua tanto per parlare quanto per guadagnare la propria fama poetando. La prospettiva è ovviamente distorta, poiché l'elaborazione dialettale seicentesca risente in ogni caso di una forte componente artificiosa.

<sup>2</sup> Il primo – posizione di canone, piuttosto che cronologica – poeta cui fa riferimento il testo è Giulio Cesare Cortese, capace di onorare adeguatamente *de foglia lo paiese*, 'il paese della verdura' (i napoletani, prima di essere noti come *mangiamaccheroni*, erano noti infatti come *mangiafoglia*; sul tema: E. SERENI, *Note di storia dell'alimentazione del Mezzogiorno: i napoletani da mangiafoglia a mangiamaccheroni*, Lecce, Argo, 1998). Nell'ottava a lui dedicata ne vengono dapprima richiamate tutte (o quasi) le opere – in ordine: *Li travagliuse ammore de Ciullo e Perna*, *La rosa*, *Lo Cerriglio 'ncantato*, *Viaggio de Parnaso*, *La vaiasseide* – per poi proporre per il poeta la definizione di *luocotenente de Marrone*. In merito a quest'ultima, si concorda con l'interpretazione di Facecchia: «il Cortese è detto luogotenente di Virgilio per aver assunto nella letteratura dialettale napoletana un ruolo altrettanto importante quanto quello assunto dal mantovano nella poesia latina» (A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, cit., p. 159 n. 66).



tanto ch'Apollo, restannone ammisso,  
no chircchio 'n capo le farrà de rose,  
e pe groleia soia vasta ca isso,  
cantanno co le MUSE belle cose,  
porrà fare che sia co muodo raro  
n'Alecona porzi lo Lavenaro.<sup>3</sup>

68. E n'auto 'nciegno, da Scafato asciuto,  
sonarrà na TEORBIA accossí doce,  
che Napole, restanno ascevoluto,  
lo chiammarrà grann'ommo a biva voce;  
ma n'auto, da la Morte, ohimmè, feruto,  
a lo meglio canta' morerrà 'n foce,  
tanto che *Le Padule leberate*  
morerranno 'n feglianza, ma seccate.<sup>4</sup>

69. Chillo che llà tu vide è Balentino,  
che de li tiempe suoie dice gra' male:  
scontrafatta la patria pe destino  
derrà, dapo' ch'è stata no 'spitale;  
dapo' d'arraggia e de despietto chino,  
vencenno a lo cantare *Le cecale*,  
co chella *Mezacanna* c'ha zeccata,  
fa a la Baggianaria na mazzeiata.<sup>5</sup>

70. Non mancarranno 'nciegne puro appriesso  
che, non facenno cchiù li pappagalle  
a chi Febo la cetola ha conciesso,  
'mmitarranno le Muse a nuovo abballe.  
Nce sta quarcuno che morerrà ciesso  
sulo contro Dohana avenno balle:  
basta ca, nfi' che durano le trapele,

---

<sup>3</sup> L'Abbattuto menzionato a testo è chiaramente Giovan Battista Basile, che scrisse le sue opere dialettali sotto lo pseudonimo di Gian Alesio Abbactutis. La scelta del carattere maiuscolo per le parole *contarrà* e *muse* è un richiamo alle sue opere dialettali più famose, *Lo cunto de li cunti* e *Le muse napoletane*. Il poeta, capace di rendere anche il Lavinaro (quartiere popolare napoletano) un'Elicona, viene omaggiato con l'immagine dell'incoronazione da parte di Apollo.

<sup>4</sup> Nei primi quattro versi di quest'ottava si celebra Filippo Sgruttendio de Scafato, il poeta autore de *La Tiorba a Taccone* (viene usato il medesimo accorgimento tipografico adoperato per Basile, la stampa in maiuscolo della parola *teorbìa*), mentre gli ultimi quattro sono dedicati all'autore de *Le Padule leberate*, ad oggi ancora ignoto ma, stando a quanto si percepisce dal testo, morto prematuramente.

<sup>5</sup> L'ultima ottava specificamente dedicata ad un autore ha come proprio *focus* Giambattista Valentino, del quale tre opere vengono ricordate in maniera esplicita – *Napole scontraffatto dapo' la peste*, *La mezacanna*, e *La cecala napoletana* – mentre una quarta, *Lo vasciello dell'Arbascìa*, viene richiamata in modo più sottile nell'ultimo verso (*baggianaria* e *arbascìa* valgono entrambe 'vanità, superbia': cfr. COPPOLA, s.vv. *baggianaria*, *arbascìa*).

non mancarranno mai poiete a Napole!».<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> La galleria d'autori si chiude con una considerazione: non mancheranno in futuro ingegni capaci di produrre *nuovo abballe*, componimenti originali (*non facenno cchiù li pappagalle*, ossia 'non ripetendo qualcosa di già sentito'), e soprattutto non mancheranno mai poeti a Napoli. Sul riferimento a un *quarcuno che morirà ciesso* (*morire ciesso*, 'morire di colpo', cfr. COPPOLA, s.v. *ciesso*) per aver raccontato menzogne contro la Doana, cfr. F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 181 n. 58.

da *La malattia d'Apollo*

Lungo tutti i duecentoquarantatrè versi de *La malattia d'Apollo*, Perrucci si lancia in un'aspra critica verso la poesia contemporanea barocca, rea di una sostanziale vacuità a fronte di una ricercatezza formale estrema. Nel passo proposto di seguito, l'autore avanza l'idea di una lirica che sia capace di coniugare sapientemente forma ed essenza poetica.

So' cierte poetielle 165  
che, non avenno scale pe saglire,  
vennegnano da terra,<sup>1</sup> e ch'è lo peo,  
ch'essenno l'animale  
che lo patre Noè cacciaie dall'arca,  
s'avantano scolare a lo Petrarca.<sup>2</sup> 170  
O che poiete asciutte!  
Sequetano lo Petrarca li sciaurate  
e hanno cchiú abesuogno de pretate!  
Diceno: «Ohibò, la Musa  
amar non può l'altezza 175  
perché nemmica ell'è con la dolcezza!»,<sup>3</sup>  
Chi lo sopporta? Addonca ca Vergilio  
parlaie tant'auto n'è poeta buono?  
Nasona addonca è Antuono?<sup>4</sup>  
Non vonno dire st'acque de pantano, 180  
buone pe 'nfraceta' sulo le carte,  
ca non sanno a lo canto da' la porpa  
e a lo Petrarca po' danno la corpa.  
Se bonno sequeta' l'antechetate,  
perché non so' scolare de lo Dante? 185  
Chillo è lo patre abbate,  
e pure le parole antiche soie  
so' state refotate.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> L'immagine di coloro che vorrebbero effettuare la vendemmia (*vennegna*, 'vendemmia', cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) pur non disponendo della necessaria scala, ben restituisce l'idea di chi si accosta alla poesia senza avere i mezzi adatti.

<sup>2</sup> L'accusa precedente è rivolta con tutta evidenza ai petrarchisti, rei di sfruttare moduli non originali invece di ricercare soluzioni poetiche innovative e autonome.

<sup>3</sup> Questo il nodo cruciale della discussione: la presunta incompatibilità tra *altezza* di concetti e *dolcezza* di stile.

<sup>4</sup> L'infondatezza della precedente affermazione viene subito confutata facendo ricorso a due dei numi tutelari della poesia latina: Virgilio e Ovidio, i quali seppero certamente trovare l'equilibrio tra forma e sostanza. La menzione ad Antuono, secondo Facecchia, potrebbe far riferimento ad Antonio Abati (A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, cit., p. 257 n. 179), ma non è da escludere la possibilità che si intenda un nome estremamente comune in chiave antifrastica: 'Ovidio è forse un Antonio qualunque?'

<sup>5</sup> Ai poeti contemporanei viene poi contestata una mancanza di originalità anche per aver scelto come modello, pur volendo *sequeta' l'antechetate*, non Dante – che fu *lo patre abbate* della lingua (sulla locuzione cfr. C. DI BONITO, *Parole di chiesa e nomi di santi nella lessicografia napoletana*, in *Le parole del dialetto. Per*

Addonca, comme lo Petrarca stisso ha l'antico parlare annobeluto, puro lo stilo suio s'è arrepoluto.	190
Vecco l'asempio 'mprimmo: lo magnare se facea 'nzapetito, e mo li cuoche, co nove cose avvennolo connito, lo fanno cchiú galante e saporito.	195
Erano li palazze de mautune 'n primmo, e mo vecco li fravecature le fanno co cchiú arte e cchiú lavure, pocca le fanno aterne co porfete, co marmore e pepierne. <sup>6</sup> Accossí porzí è la Poesia: quanto lo 'nciegno s'apre, essa cchiú esce; quanto lo munno avanza, essa cchiú cresce. <sup>7</sup> So' tanta bestiale!	200
Chillo mmereta lauda co lo lauro ché, trovanoo na bella e bona voce, sa mmescare l'autezza co lo doce. <sup>8</sup>	205

---

*una storia della lessicografia napoletana*, a cura di N. DE BLASI-F. MONTUORI, Firenze, Cesati, 2017, pp. 63-80, alle pp. 69-71) – ma Petrarca. Ma la critica pare qui d'altronde diretta a un bersaglio più remoto: la mancata elevazione di Dante a modello per la poesia, infatti, risaliva già alle indicazioni di Bembo, il quale dovette temere che il pluristilismo dell'autore della *Commedia* potesse in qualche modo rallentare il proprio tentativo di perseguire una «cristallizzazione teorico-normativa» (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., I p. 677). Da questo punto di vista, dunque, l'invettiva di Perrucci si carica di un giudizio non soltanto relativo agli esiti coevi della poesia petrarchista, ma rivolto anche alle teorie a essi sottostanti, i cui frutti più recenti portarono nel 1612 alla pubblicazione del primo *Vocabolario degli accademici della Crusca*.

<sup>6</sup> Per spiegare il punto della propria arringa, Perrucci attinge a esemplificazioni da altri piani semantici. Il primo esempio è legato alla sfera gastronomica: il cibo era per lo più scondito (*'nzapetito*, 'sciapito, insipido', ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) un tempo, ma con la scoperta di nuovi sapori è stato in seguito possibile insaporirlo. E lo stesso ragionamento è applicabile in campo edile: un tempo i palazzi erano costruiti di soli mattoni, e solo più tardi i muratori (*fravecature*, 'muratore', D'AMBRA, s.v.) hanno potuto utilizzare dei marmi per renderle più stabili (porfido e piperno sono marmi di origine vulcanica).

<sup>7</sup> Quanto detto in precedenza vale dunque anche per la poesia, la cui età dell'oro trecentesca non può né deve rappresentare un modello da replicare – così come facevano i petrarchisti –, bensì una pietra sulla quale costruire, ricercando miglioramenti ed evoluzioni ma conservandone gli insegnamenti.

<sup>8</sup> Nella chiusa di questo passo pare possibile sentire l'eco della celebre sentenza oraziana: «omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci» (*Hor. Ars*, 343). A meritare la corona d'alloro, difatti, sarà solamente colui che sarà capace di coniugare *altezza* e *dolcezza* (non rimanendo confinato ai vecchi dettami).

### 5.1.7. Nicolò Lombardo (XVII-XVIII secolo)

A partire dal termine del Seicento, in seguito cioè ai capolavori di Cortese, Basile e Sgruttendio ed al correlato aumento del prestigio letterario del dialetto napoletano, sul panorama partenopeo si assisté, come è stato notato da Brevini, ad una «proliferazione senza precedenti delle scritture dialettali», dovuta ad una sopraggiunta «consapevolezza sul valore della tradizione letteraria municipale».<sup>1</sup>

In assenza di autori parimenti incidenti, però, autori che potessero, cioè, influenzare e orientare la tradizione e le scelte letterarie come i grandi del secolo precedente, il Settecento napoletano non giunse ad un'identità univoca e distinguibile, diffraendo invece la propria ispirazione in proposte tra loro eterogenee e assumendo il carattere di officina dialettale entro la quale si sperimentarono «le forme e i generi più diversi, predisponendo uno strumento letterario duttile e maturo».<sup>2</sup>

Tra i risultati più notevoli di tale fervore creativo vi fu indubbiamente *La cinuceide o puro La reggia de li cinuce conzarvata* di Nicolò Lombardo, poema eroicomico in quattordici canti (detti *arragliate*), pubblicato nel 1726 e firmato con lo pseudonimo anagrammatico di Arnolfo Colombi.<sup>3</sup>

Dell'autore non si conosce alcunché: fatta eccezione per alcune notizie riportate dal Galiani,<sup>4</sup> infatti, e per testimonianze che ne hanno rivelato l'affiliazione al Portico

---

<sup>1</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., II pp. 1899-1900. Secondo l'autore, inoltre, tale tendenza fu più precoce a Napoli che altrove, come testimonierebbe la *ratio* sottesa a un'operazione imponente come quella della *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana* di Porcelli (ivi, p. 1900).

<sup>2</sup> Ivi, p. 1899.

<sup>3</sup> Lo pseudonimo non è presente sul frontespizio, ma sottoscrive la dedica a Francesco Maria Carafa, Principe di Belvedere (cfr. N. LOMBARDO, *La Cinuceide o puro La reggia de li cinuce conzarvata*, a cura di A. SCOGNAMIGLIO-G. SCOGNAMIGLIO, Roma, Bulzoni, 1974, p. 261).

<sup>4</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 193: «Fu questi un dotto e virtuoso avvocato, che poi, avviatosi nelle magistrature provinciali, morì nel 1749 capo di ruota nell'Udienza di Trani». Tra le carte approntate dall'abate per la seconda edizione dell'opera, tuttavia, Nicolini rinvenne degli ulteriori appunti sull'autore: «Le notizie biografiche dell'autore della *Cinuceide* sarebbero state rimaneggiate con l'aggiungervi quel che nel 1780 inviò da Foggia al Galiani Francesco Nicola de Dominica ossia che "il fu don Nicola Lombardi fu in marzo 1748 eletto uditore della Dogana da caporuota della udienza di Trani, continuò in quella carica fino al principio dell'anno 1754, quando per la sua vecchiaia ed acciacchi di salute fu giubilato, destinandosi di lui successore l'altro caporuota di Trani don Gennaro di Ferdinando" (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di F. NICOLINI, cit., p. 303). La contraddizione tra le due versioni è però evidente: Lombardo o morì nel 1749, o restò in carica a Trani fino al 1754. Gioacchino e Ada Scognamiglio, curatori della più recente edizione critica del testo, appaiono inclini a ritenere più verosimile la seconda ipotesi: «forse tra le due più attendibili sono le informazioni fornite all'Abate dal De Dominicis, sia perché egli scriveva dalla Puglia, dove il Lombardo, negli anni in questione, aveva tenuto il suo Ufficio, sia perché, autore della nota opera *Lo stato politico ed economico della Dogana della mena delle pecore esposto alla Maestà di Ferdinando IV* (Napoli,

della Stadera e all'Accademia Alteriisiana, la biografia lombardiana è oscura, come la sua eventuale altra produzione letteraria dialettale.

Le scarse informazioni biografiche non ne hanno però pregiudicato la ricezione nel tempo: Nunziante Pagano, a sua volta poeta in dialetto napoletano settecentesco e socio del Portico della Stadera, lo elesse al di sopra di Cortese e Basile;<sup>5</sup> il notoriamente parco di giudizi positivi Galiani definì il poemetto un «lavoro così grazioso e finito in ogni sua parte che, tolti i difetti generali del dialetto di sopra accennati,<sup>6</sup> può riguardarsi come la più bella produzione tralle nostre e compararsi alle più lepide di qualunque nazione»;<sup>7</sup> Malato, giungendo a studiosi più recenti, ha mostrato lo stesso entusiasmo affermando che «non si trova in tutta la letteratura napoletana del Settecento una sola opera che possa stare degnamente a fronte di questo piccolo capolavoro»;<sup>8</sup> e Brevini, nonostante abbia ritenuto gli apprezzamenti settecenteschi «eccessivamente elogiativi», non ha potuto che riconoscere alla *Cincciede*, «ennesimo poema eroicomico», «una qualità di scrittura e una felicità di immaginazione che non troviamo in nessun altro testo dell'epoca».<sup>9</sup>

*La Cincciede* è d'altronde un testo effettivamente con pochi eguali; nata per scopo ludico nell'ambito dell'Accademia degli Asini, una sorta di circolo ricreativo a sfondo letterario che ogni otto giorni si riuniva presso la villa di Gaetano de Alteriis e tesseva

---

1781), il De Dominicis doveva essere in possesso di copiose e precise notizie sulle Dogane pugliesi» (N. LOMBARDO, *La Cincciede*, cit., p. XVI).

<sup>5</sup> Nunziante Pagano scrisse *Le bbinte rotola de lo valanzzone*, un'opera in dialetto napoletano nel cui *ruotolo decemo* si celebravano le virtù dei membri del Portico della Stadera. Un'ottava è dedicata a Lombardo: «De la Crusca l'adduotte saccentune / tu manne attira' prete a le ggavine, / ca faie vede' ca n'hanno 'spressejune / meglio de te li tuosche e li latine; / sto Soppuorteco fa li sbariune / pe tte, Lommando mio, sapio porzine, / ca ssa Ciuccida toia Setillo appassa, / e Ccortese e Vasile arreto lassa» (il testo si legge in edizione moderna in N. PAGANO, *Le bbinte rotola de lo valanzzone*, in *Poeti e prosatori del Settecento*, 2 voll., a cura di R. TROIANO, Roma, Benincasa, 1994, I pp. 1-295; l'ottava citata è a p. 147).

<sup>6</sup> Nel suo trattato *Del dialetto napoletano*, infatti, Galiani promuoveva l'ipotesi che il napoletano si fosse imbarbarito in seguito a una fatale «alterazione» seicentesca: «Da questo tempo in poi cadde il dialetto nostro nell'oblio dell'abiezione e, quel che fu peggio assai, trovossi confinato alla sola oscena scurrità» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 128). L'abate, lamentandone il decadimento, ignorava però l'effettiva trafila storico-linguistica del dialetto napoletano nel panorama nazionale, e partendo da presupposti fallaci non poté che arrivare a conclusioni oggi del tutto irricevibili. Sul punto cfr. l'introduzione di Malato: ivi, in partic. pp. XII-XV.

<sup>7</sup> Ivi, p. 151.

<sup>8</sup> *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I p. 606. Poco oltre lo studioso alza ulteriormente il tiro, avvicinando *La cincciede* ai capolavori cortesiani: «d'operetta, graziosissima e perfetta quanto può esserlo un lavoro del genere, ha una solidità di costruzione, uno stile sobrio ma vivace, fresco, colorito, quale solo può trovarsi, forse, nei migliori poemi del Cortese» (ivi, pp. 606-607).

<sup>9</sup> *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., II pp. 1931.

giocosamente asiniane lodi poetiche,<sup>10</sup> essa satireggiava infatti sulla decaduta società contemporanea (e più in generale sulla natura umana), facendo ricorso ad un geniale gioco umoristico basato sullo straniamento del lettore di fronte alla commistione dei caratteri di *humanitas* e *feritas*,<sup>11</sup> e dipingendo il tutto con uno stile colorito e vivace.



La *Ciucciede* o puro *La reggia de li ciucce conzarvata* è stata tradita solamente da edizioni a stampa.

La *princeps* venne pubblicata nel 1726, vivente l'autore, sotto caldo invito dei soci dell'Accademia degli Asini: *La Ciucciede, o puro La reggia de li ciucce conzarvata. Poemma arrojeco*, Napoli, Muzio, 1726.

A questa seguì soltanto un'altra edizione prima dell'età moderna, nel quinto tomo della *Collezione porcelliana*: *La Ciucciede o puro La reggia de li ciucce conzarvata. Poemma arrojeco di Nicolò Lombardi Caporuota nella Regia Udienza di Trani*, Napoli, Porcelli, 1783.

Dopo quasi due interi secoli è stata infine realizzata l'edizione critica attualmente di riferimento: N. LOMBARDO, *La Ciucciede o puro La reggia de li ciucce conzarvata*, a cura di A. SCOGNAMIGLIO-G. SCOGNAMIGLIO, Roma, Bulzoni, 1974.

I testi sono proposti da quest'ultima.



---

<sup>10</sup> Da cui la definizione di «opera per burla, nata all'interno di un'accademia per burla» (ivi, p. 1932). Come ha inoltre a ragione puntualizzato Giuseppe Centonze, è l'autore stesso che «fornisce, in una Prefazione in versi sdruciolati indirizzata al Lettore (*A cchi ha golio de lejere sta chelletta*), le sole informazioni che abbiamo su fatti, luoghi e personaggi legati alla nascita dell'Accademia degli Asini». È infatti egli a rivelare che durante il mese di maggio «uno dei galatuomini napoletani che villeggiavano all'Are-nella e si ritrovavano dopo le solite passeggiate mattutine presso la casa di un famoso vecchio medico, Gaetano de Alteriis, lanciò la felice idea che tutti subito accolsero» (G. CENTONZE, *La 'Ciucciede' di Nicolò Lombardo*, in «Cultura e territorio», x 1993, pp. 25-60, alle pp. 26-27).

<sup>11</sup> I protagonisti della storia sono infatti asini e scimmie, caratterizzati però da «sentimenti, passioni e reazioni così acutamente penetrati e tanto vivacemente resi da far spesso dimenticare che si tratta di animali» (N. LOMBARDO, *La Ciucciede*, cit., p. XVII). Sul punto cfr. da ultimo G. CENTONZE, *La 'Ciucciede' di Nicolò Lombardo*, cit., che riprende sostanzialmente quanto si legge in *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I p. 607: «Asini e Scimmie, protagonisti di questo mondo fiabesco – ma non troppo – creato dal Lombardo, si muovono, agiscono, pensano come uomini, talvolta anzi il lettore si distrae e crede proprio che si tratti di uomini, ma basta acuire appena un po' l'attenzione per veder subito affiorare la loro natura asinina o scimmiesca, la loro logica prettamente bestiale, nei pensieri e nelle azioni: la quale però, e qui è il merito principale del poemetto, non distrugge la primitiva impressione, sì che presto vien fatto di chiedersi se abbiamo davanti asini e scimmie che agiscono e pensano come uomini, o non piuttosto uomini che agiscono e pensano da bestie».

da *La Ciucceide*

dalla *Arragliata prima*

Dopo aver parodiato la canonica invocazione alla Musa, qui sostituita da angeli e arcangeli alati, *La ciucceide* si apre con la descrizione di Gragnano, prototipico *locus amoenus* che ospita la Reggia degli Asini. Il passaggio alla fase strettamente narrativa, che vede il re Varvajanca alla ricerca di uno stratagemma per costruire delle mura e proteggere i propri sudditi, è però immediato; come ha notato Centonze, infatti, gli spazi della *Ciucceide* «devono far da sfondo o da scena per le azioni dei protagonisti», rappresentando niente di più che «la piazza nella quale esplodono la teatralità, la napoletanità, nonché la bestialità dei protagonisti» (G. CENTONZE, *La 'Ciucceide' di Nicolò Lombardo*, cit.). Si è scelto di riportare l'incipit del poema per la sua capacità di condensare, in minimi e pochi tratti, gli aspetti più peculiari della vena stilistica e umoristica dell'autore.

1. Canto chillo gran Rre ch'into Gragnano  
la Reggia de li Ciucce conzarvaje,  
e ccomme fuie che, senz'ave' le mmano,  
le mmura e no castiello nce chiantaje;<sup>1</sup>  
stese po' li confine, e cchiano chiano  
tutto quanto lo munno nce 'nzerraje,  
tanto ch'addo' lo Sole cammenava  
auto bene che Ciucce non trovava.<sup>2</sup>
  
2. Aseno co l'ascelle,<sup>3</sup> che 'n Parnaso  
lo primmo luoco d'arraglia' te tocca,  
portame no voccone da lo vaso  
che ba Febo a ttrova' quanno se cocca:  
sse 'rrecchie appizza, sforgiate sso naso,  
e spaparanza ll'una e ll'aota vocca;

---

<sup>1</sup> L'anatomia degli asini è il geniale motore della vicenda: il re Varvajanca intende infatti edificare delle mura per proteggere la città, ma a tale scopo necessita di animali provvisti di mani, condizione assente nei suoi sudditi. Per questa ragione, sotto consiglio di Sileno – il compagno di Bacco, spesso raffigurato ubriaco in groppa a un asino (cfr. G. GIANNELLI-G. BENDINELLI, s.v. *Satiri e Sileni*, in *Enciclopedia italiana*, XXX 1936) – venutogli in sogno, egli si decide a richiedere aiuto alle scimmie, alla ricerca delle quali manderà i suoi sottoposti.

<sup>2</sup> Se agli asini è tradizionalmente associato il tratto della stupidità, la loro menzionata presenza in ogni luogo («ovunque cammini il sole») non può che essere letta come un riferimento alla contemporaneità, della quale Lombardo tratteggia un quadro non lusinghiero.

<sup>3</sup> Vale a dire 'asino alato' (*ascella*, 'ala': D'AMBRA, s.v.). L'invocazione all'animale alato, verosimilmente una deformazione parodica di Pegaso, avviene qui in luogo di quella alla Musa e recupera l'invenzione cortesiana del *Viaggio di Parnaso* (l. 30; l'ottava in questione è in G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, cit., I pp. 268-69).



e, azzò me nn'aggia d'allicca' le ghiédeta,  
fammece n'arragliata co ddoie pédeta.<sup>4</sup>

3. E ttu, Arcaseno mio, che sì lo sciore,  
lo capotroppa de l'asetate,  
e ccacce zuco puro da l'addore  
de nzò ch'esce da cuorpo a li malate,<sup>5</sup>  
pe cquanto sì geluso de l'annore  
de st'Aseneielle tuoie matrecolate,  
scioscia puro, te preo, e ttu mm'ajuta  
sta sarma a ccarreja' pe sta sagliuta.<sup>6</sup>
4. Sott'a na gran montagna de la costa,  
da la banna de Napole, è no monte  
che ppoco da Sorriento se descosta,  
e la Torre co Buosco le sta 'nfronte:  
bello, che ppare propio fatto apposta  
pe Mmarchise, pe Pprincepe e ppe Ccuonte,  
ditto da la grammegna Grammegnano,  
po' se corroppe, e se chammaie Gragnano.<sup>7</sup>
5. A sto luoco, da tanto che lo munno  
fuie fravecato da li pedamiente,  
quanno da chill'antico e ggran zeffunno  
addo' era tutto, e nno' nce para niente,  
nn'ascije lo cielo, e sse facette tunno;  
ll'acqua, la terra e ttutte l'alemiente  
jettero addove le toccaie lo luoco,

---

<sup>4</sup> L'invocazione è evidentemente dissacrante: in cerca d'ispirazione, infatti, il poeta chiede all'asino di portargli un boccone dal vaso da notte di Apollo, invitandolo ad aprire l'una e l'altra bocca (*spaparan-zure*, 'spalancare': D'AMBRA, s.v.; la seconda bocca è, fuor di metafora, l'ano) e ad emettere peti (*pédeta*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *pideto*), sì che egli potesse inalarne congruamente il dettato poetico (*allicca' le ghiédeta*, 'leccare le dita': *ivi*, s.v. *jideto*; e dunque per estensione 'godere con maggiore gusto').

<sup>5</sup> La seconda invocazione è rivolta all'Arcasino, capotruppa e migliore degli asini, capace di sublimare persino quanto è più sgradevole, qui rappresentato dalle secrezioni degli infermi. Il senso della locuzione *cacciare zuco*, per la quale Rocco segnalava il significato di 'trar profitto, lucro, guadagno', pare da incrociare qui con il significato assoluto di *zuco*, *ivi* parimenti proposto, di 'essenza, sapienza, fondo di dottrina': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *zuco*).

<sup>6</sup> Il traino del fardello lungo una salita (*sarma* vale inoltre specificamente 'soma': *ivi*, s.v.; il che conferisce continuità all'analogia somaresca), per il quale il poeta auspica l'aiuto – in forma di soffio (*scioscià*, 'soffiare': *ivi*, s.v.) – dell'Arcasino, è chiara metafora per la conduzione del poema in porto.

<sup>7</sup> In un'ottava sono condensate la geografia e la storia di Gragnano: collocata alle pendici di un monte costiero sul versante napoletano (*banna*, 'parte, lato': ROCCO, s.v.), di fronte a Torre Annunziata e Boscotrecase (comuni vesuviani) e vicina a Sorrento, sorgeva – continua la descrizione – Gragnano, deformazione onomastica dell'antica Gramignano (così chiamata per via della gramigna).

sulo 'n cielo volaie ll'aria e lo ffuoco.<sup>8</sup>

6. Da chillo tiempo, comme v'aggio ditto,  
a sto luoco, ch'è ccosa de segnure,  
nce faceano la mmira zitto zitto  
le primme arcesapute arragliature:  
pocca, comme a na croneca sta scritto,  
e lo pprova co autenteche scretturre,  
abbistaieno ch'a cchella montagnella  
maie nce mancava ll'erva tenerella.<sup>9</sup>
7. E ccà, pe nzi' che ddoraie chella aitate  
che ll'uommene nfra loro e ll'anemale  
se volevano bbene comm'a ffrate,  
né nse sapea che bbolea di' fa' male,  
s'aonevano li Ciucce; e ppe le strate  
nc'era lo scialatorio 'neverzale:  
magnavano, vevevano, zompavano,  
redevano, correvano e scialavano.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> L'asinità, come si chiarirà nell'ottava successiva, è cosa vecchia quanto il mondo. Essa esiste infatti sin dalla creazione di questo (*fravecato da li pedamiente*, ovvero 'costruito dalle fondamenta': D'ASCOLI, s.v. *pedamenta*); esiste dal momento in cui il cielo, che si sarebbe fatto tondo, uscì dall'abisso nel quale tutto era presente pur sembrando non lo fosse nulla; da quando l'aria e il fuoco volarono nel cielo, e tutti gli altri elementi, con l'acqua e la terra, si posizionarono al loro posto.

<sup>9</sup> È da quel tempo descritto, difatti, che i primi *arcesapute arragliature* avevano preso di mira Gragnano. La motivazione addotta da Lombardo, geniale nella sua semplicità, è la presenza ivi di un' *erva tenerella*, che gli asini ritenevano ideale da pascere.

<sup>10</sup> Il posto viene descritto come un antico Eden, un luogo di *scialatorio* ('frequente e universale scialo': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), che si era mantenuto pacifico fino al momento in cui uomini e animali dimisero l'affetto e il rispetto.

dalla *Arragliata sesta*

Come l'asino, anche la scimmia è tradizionalmente associata alla stupidità. Nel passo che segue, sfruttando la ricchezza polisemica del termine *scigna* (soprattutto all'interno di locuzioni), Lombardo sposta il *focus* su Napoli descrivendone minutamente e ironicamente gli abitanti. La critica si fa sociologica quando batte sull'ostentazione di alcuni napoletani incapaci di adeguarsi al proprio *status* economico, e poetico-letteraria quando vira invece sugli aspiranti poeti o prosatori del luogo, che mascherano dietro una fittizia ricchezza lessicale la propria carenza artistica. Il passo estratto consiste in un monologo di Sileno, apparso in sogno a Varvajanca per rivelargli la soluzione ai problemi di edificazione delle mura.

23. «Si vaie trovanono Scigne, addo' te vuote  
nn'asce a mmeigliara pe ttutto lo munno,  
ch'auto bene no' nc'è, si lo revuote  
da la capo a lo pede, nzi' a lo funno.<sup>1</sup>  
Vaie, p'asempio, pe Nnapole e a le bbote  
nne scuntre tanta che sso' no zeffunno;  
vanno a ppede, 'n galessa, nzi' 'n carrozza,  
che te fanno abbotta' tanta na vozza.<sup>2</sup>

24. La scigna vonno fa' a lo Caaliero  
chille che songo de cchiù bbascia mano;  
tutte co lo volante e lo staffiero  
vanno facenno 'ncrine e bbasamano:<sup>3</sup>  
«Aggio pegliato un bravo repostiero,  
che mm'è bbenuto apposta da Milano;  
fa sorbette d'incanto e sceroccate,  
peti-zucchere e ccicere 'n nasprate».<sup>4</sup>

25. Una che stenta tutta na settimana

---

<sup>1</sup> Ribaltando il mondo, scrive l'autore, si troverebbero solamente scimmie. La considerazione, analoga a quella iniziale sugli asini (vd. *supra*), sottintende la percezione di una oltremodo diffusa stupidità.

<sup>2</sup> Napoli entra nel poema come prova di quanto appena detto. Nella città partenopea, infatti, le scimmie, diffuse capillarmente, si muovono a piedi, in calesse e persino in carrozza.

<sup>3</sup> Ci sono per esempio *chille de cchiù bascia mano*, i più poveri, che intendono *fare la scigna* ('scimmiottare': D'ASCOLI, s.v.) ai *Caalieri* (letteralmente 'cavalieri', ma qui genericamente 'persone di alto rango': N. LOMBARDO, *La Ciuceide*, cit., p. 83 n. 24), e che pertanto si prodigano a destra e a manca in baciamano ed inchini andando in giro con lo staffiero ed il lacchè (*volante*: D'ASCOLI, s.v. *vulante*).

<sup>4</sup> Il virgolettato, nel riprodurre le affermazioni di *chille de cchiù bascia mano*, ne certifica l'ottusità: la voce qui riportata, infatti, afferma di aver reclutato appositamente da Milano un credenziere (il *repostiero* è infatti 'colui che lavora di dolci e liquori ed ha cura del riposto': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.; la stessa mansione è accreditata nel Battaglia per il credenziere: BATTAGLIA, s.v. *credenziere*), capace di preparare dei sorbetti incantevoli, della frutta candita (*sceroppata*: D'AMBRA, s.v.), dei ceci con il naspro e degli zuccherini (sull'uso del francesismo *petit* cfr. N. LOMBARDO, *La Ciuceide*, cit., p. 84 n. 24: «invece del dim. *zuccarielle* il francesismo sta a inficare il parlare affettato del falso signore»).

a ffa' dí rana a bbotta de spotazza,  
 la festa po' te pare na vamma.<sup>5</sup>  
 «Senza carrozza chi pò i' pe cchiazza?  
 Sciú sciú, è bbriogna co na scarpa chiana  
 sott'a lo sacristano! Che si' pazza?  
 Sore mia, comme vaie tu sì stemata;  
 che 'mporta, po', ca lave la colata!».<sup>6</sup>

26. Ciert'aute zerbinotte corejuse  
 te vonno fa' la scigna a li Milorde;  
 fèteno de catramma e bbanno 'nfuse  
 d'acqua de maro e mmazzecanno corde;  
 tutto lo juorno fanno cuse e scuse  
 co le sciammerghe, e le danno le ccorde;  
 te scanosceno puro li denare,  
 po' lo pesone non ponno pagare.<sup>7</sup>
27. Nc'è chi fa lo poeta e bbò i' a pparo  
 co Ccasa, e ffa' la scigna pe nzi' a Ddante;  
 non fa no vierzo che non parla sparo,  
 non bò parola che non sia sonante;  
 no' nce truove non senso che ssia chiaro,  
 uneco ammico de le cconzonante.<sup>8</sup>  
 Quando le ccanta, po', non saie se è uorco,

<sup>5</sup> La carrellata di tipi “scimmieschi” prosegue con una donna che, pur lavorando alacremente (*spotazza* andrà probabilmente qui inteso come ‘bava’ a sottolineare la fatica) durante la settimana senza riuscire a racimolare alcun denaro (*rana* è forma aferetica popolare per *grana*), nei giorni di festa si veste come una levatrice (il giorno del battesimo, per presentare il neonato agli invitati e ottenere una mancia, le levatrici indossavano «abiti sgargianti e di cattivo gusto»: N. LOMBARDO, *La Ciuceide*, cit., p. 84 n. 25).

<sup>6</sup> Anche in questo caso il virgolettato esplicita quanto precedentemente sottinteso. Nello specifico, il valore dell'apparenza è espresso dalla sentenza *comme vaie tu sì stemata*, ossia ‘sei giudicata in relazione a come appari’; il concetto è esemplificato dalla vergogna (*bbriogna*) provata nell'uscire senza carrozza o abbinando ad un guardinfante (*sacrestano*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) delle scarpe basse.

<sup>7</sup> Anche in questa ottava vengono descritti i membri del ceto popolare che tentano di apparire *Milorde*: gli *zerbinotte*. Questi, pur tentando infatti di elevare la propria condizione attraverso l'apparenza (sullo *zerbinotto* cfr. D'ASCOLI, s.v. *sciammèria*: «È il zerbinotto agghindato, sfoggiate buoni vestiti, graziose amanti, arieggiante il zerbinotto vitaiuolo autentico»), vengono sbugiardati all'evidenza dei fatti: il loro abito signorile è pieno di cuciture (*sciammerga*, ‘giacca lunga con coda posteriore’; ma il termine cominciò ad indicare «coloro che, per ambizione o per dongiovannismo, volevano arieggiare i signori, indossando un abito un po' lungo»: *ibidem*), puzzano di catrame, non possono pagare l'affitto (*pesóne*, *ivi*, s.v.), sono costantemente fradici per l'acqua di mare.

<sup>8</sup> C'è poi chi prova a imitare Dante o Giovanni della Casa, ossia i poeti, non avendone però le capacità: i loro versi sono ipermetri o ipometri (*sparo*, ‘dispari’: *ivi*, s.v., pare da intendere in questo caso come ‘impreciso dal punto di vista metrico’. In alternativa, per la locuzione *parlare sparo* è documentato il senso di ‘parlare scorrettamente’: D'AMBRA, s.v. *sparo*), e alla chiarezza di senso antepongono le *parole sonanti*, al significato i significanti (in tal senso pare s'intenda pure il verso *uneco ammico de le cconzonante*).

gatto maimome o spireto de puorco.<sup>9</sup>

28. N'ato vò fa' la scigna a lo Boccaccio,  
ma non sape dir'auto ch'«Io vorrebbe  
unquanto dar de' calci a quel furbaccio  
di rovaio, e ad ogni otta io lo farebbe;  
jer l'altro otta catotta un buon migliaccio  
mi mangiò, e a le guagnel, che non m'increbbe;  
io lo mangiò ad un desco, ov'era a scranna  
il gran Don Cherche e la Contessa Orlanna».<sup>10</sup>

29. Nce so' ccierte che bbonno fa' a bbedere  
ch'hanno perza la vista a stodejare.  
Si le bbide, te fanno stravedere,  
so' ppeccerille e pportano l'acchiare;  
toccale po', ca le siente cadere  
da vocca cierte ccose da crepare.  
A lo rreto, ched è? Pe ffa' ssa vista  
restano ciucce e pperdeno la vista.<sup>11</sup>

30. Comme so' ddinto Napole, accossine  
so' ppe tutto lo munno, de sse Scigne,  
ca 'nn'ogne pparte nn'asce nzina fine.  
Ma non serve, mperrò, che ttu te 'mpigne  
a ttrova' chesse, ca non so' le ffine.  
Si te vuoie fa' rescire li designe,  
vattene 'n Varvaría, ch'a ssa comarca  
nce trovarraie lo Regno de la Varca».<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> L'accusa è estesa anche alla incapacità performativa: all'atto infatti di recitare i propri componimenti, i poeti descritti dovevano apparire alquanto rozzi e grevi, se paragonati a orchi, babbuini e fantasmi di porci (*gattomaimone*, 'specie di grossa scimmia', vale anche per denotare un uomo come 'scimmione, bertuccione': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.). La dimensione performativa caratterizzò d'altronde la genesi della *Ciucciede*: prima che questa venisse pubblicata, infatti, per circa tre mesi Lombardo ne recitò le *arragliate* agli altri membri dell'Accademia degli Asini.

<sup>10</sup> Così come i poeti, anche i prosatori (in questo senso pare vada intesa la dittologia Dante-Boccaccio) non fanno che scimmiottare il proprio modello, perdendosi in uno sconclusionato e inane accumulo di parole roboanti. Nell'ottava in questione, quanto denunciato viene rappresentato mimeticamente.

<sup>11</sup> La rima equivoca che chiude l'ottava (*vista*, 'apparenza' e *vista*, 'vista') ne condensa ironicamente il contenuto: in essa si descrivono infatti coloro che per apparire come studiosi indossano degli occhiali, a fittizia testimonianza di una vista affaticata dalle troppe letture, ma che non appena vengono toccati o urtati rivelano il proprio reale spessore culturale pronunciandosi in imprecazioni.

<sup>12</sup> Si ritorna qui a quanto detto in apertura del passo: Napoli non è che un campione rappresentativo, ma le scimmie, connotate secondo quanto emerso dalla descrizione dei casi specifici napoletani, sono dappertutto. Per ciò che occorre a Varvajanca, tuttavia, Sileno lo invita ad andare piuttosto in *Varvaria* dove avrebbe trovato le *bberre scigne* (con il termine *Varvaria*, gli europei indicavano un tempo il paese dei Berberi, ossia l'Africa settentrionale: COPPOLA, s.v.).

dalla *Arragliata ottava*

Durante il viaggio alla ricerca delle scimmie, il *ciucciariello* scelto per la propria capacità di fare un discorso si reca a Somma, insieme agli altri asini, per calarsi all'interno del Vesuvio. Qui s'imbatte in un orco – che secondo la profezia di Sileno avrebbe condotto la somaresca brigata in *Varvaria* –, il quale, esperto di pratiche magiche, gli mostra dei disegni preannuncianti una futura storia a gloria degli asini relativa proprio all'Accademia dell'Arenella. Nel passo selezionato, un notevole gioco metaletterario, si descrive principalmente il fondatore dell'Accademia, Gaetano de Alteriis; ciò nonostante, non mancano le informazioni relative al componimento dell'opera, oltre che un accenno alla stessa *Cincciede*.

25. «Chessa è na storia, ch'è dde groleia vosta;  
e ppe cchesto ccà mmo v'aggio portate,  
azzò vedite quanto co la 'gnosta  
cierte ve 'nnauzarranno. Ora sacciate  
c'ha da veni' no tempo che s'accosta  
propio, quanno le Pparche hanno felate  
gliommara setteciento e bbintequatto  
'ncopp'a le mille, pe no cunto fatto.<sup>1</sup>

26. A cchisso tiempo venarrà golío  
a no vecchio de i' a na montagnella.  
Chist'è lo vecchio che ve dico io,  
chest'è mmontagna, e sse chiamma Arenella.  
Chisto mme pare, a lo jodicio mio,  
c'ha perduta na mezza chiancarella;  
e, ppe se le ffa' mette tutte nove,  
è bbenuto a ste ssirve che ccà truove.<sup>2</sup>

27. «Acchia naso! – decette uno de chille –  
E cche bella vocchella che se trova!»  
«È nnaso, ma che nnaso! Si destille  
tutte li nase, no' nne puoie fa' prova;  
naso addo' so' ccolate a mmille a mmille  
li penziere, e bbertú nce fa la cova;  
naso saputo, naso ch'è allongato

---

<sup>1</sup> L'orco anticipa agli asini che qualcuno in futuro, precisamente nel 1724 (anno di composizione della *Cincciede*, la quale venne però pubblicata due anni più tardi), li avrebbe elevati con l'inchiostro ('*gnosta*, 'inchiostro': COPPOLA, s.v.; fuor di metafora: con un'opera letteraria).

<sup>2</sup> Il riferimento all'Arenella rinvia alla villa sede dell'Accademia degli Asini e della più seria Accademia Alteriisiana (sul punto cfr. N. LOMBARDO, *La Cincciede*, cit., pp. XIII-XIV), ed al suo proprietario, Gaetano de Alteriis, qui scherzosamente dipinto come *vecchio* improvvisamente ammattito (la locuzione *perdere le chiancarelle*, vale infatti 'essere matto, perdere qualche rotella': D'AMBRA, s.v.), ivi recatosi per recuperare il senno perduto.

pe li tanta niozie c'ha addorato». <sup>3</sup>

28. Chesta è na cosa che no' la credite,  
ma si vedite na cocozza longa,  
senz'auta chella mme la credarrite:  
quanno chesta è già schiusa, azzò s'allonga,  
no vaso d'acqua sotta nce vedite;  
e cchesta co cchell'acqua se sdellonga,  
de manera che ssempe cresciarría  
si ll'acqua sotta maie non mancarria. <sup>4</sup>

29. Chisto è lo capotroppa de ssa ggente  
che bbedite per ttutte ssi pontune.  
E cche ffanno ccà chisse aonitamente?  
Stanno a llauda' a bbuje aute anemalune.  
Se so' tutte scopierte pe ppariente  
de li Ciucce, e ppe cchesto a bbuonecchiune  
se so' 'mpegnate a llaudare sta razza,  
e fanno cose che nce vò la mazza». <sup>5</sup>

[...]

39. «Vedite chisto ccà che le sta appriesso,  
e ppareno cardasce e ccammarata?  
Chiss'auto farrà ttanto no prociesso  
de na storia che isso s'ha accacciata.  
Mo pare che la leggà e ffarrà cchesso:  
*La Reggia de li Ciucce conzarvata.*  
De cchisto mo no' nne pozzo di' niente:  
ll'ammo cchiú che ssi fossemo pariente». <sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Gli asini commentano il disegno dell'orco soffermandosi sul naso di De Alteriis, forse elemento di scherzosa derisione tra i membri dell'Accademia (*acchia* è voce verbale dell'antico *acchiare*, 'adocchiare', usato ad un tratto solamente alla seconda persona dell'imperativo: DE RITIS, s.v. *acchiare*). Questo, *saputo* ed *allongato*, non ha però funzione di scherno, se non a un livello puramente giocoso, ma introduce alle virtù del fondatore dell'Accademia: veloce di pensiero ed eccellente nel *fiutare* gli affari.

<sup>4</sup> L'intera ottava è un'iperbolica e grottesca descrizione del precedentemente introdotto naso, paragonato qui ad una zucca molto lunga (*cocozza*: D'ASCOLI, s.v. *cucuzza*) e capace di allungarsi ancora (*sdellongare*, 'allungare': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.).

<sup>5</sup> Il personaggio nel disegno, come rivela l'orco agli asini, è il *capotroppa* (vd. *supra*) del gruppo di umani che si prodiga nella loro lode. Il testo – proseguendo nella sua digressione metaletteraria – ne descrive anche il proposito sotteso agli incontri settimanali: «lodare quest'animale tanto vituperato e pur tanto utile all'uomo» (N. LOMBARDO, *La Ciucceide*, cit., p. 117 n. 29).

<sup>6</sup> Dopo una descrizione di alcuni membri dell'Accademia, qui non riportata, si arriva allo stesso Lombardo, il quale, pur tacendo di sé con elegante perifrasi, non resiste alla tentazione di citare esplicitamente il titolo del poema, aprendo così uno squarcio nella dimensione puramente finzionale.

### 5.1.8. Nicola Capasso (Grumo Nevano, 1671 - Napoli, 1745)

Nelle pagine del suo *Del dialetto napoletano* relative alla produzione settecentesca, Galiani si espresse positivamente, oltre che per il già menzionato Nicolò Lombardo, solamente per Nicola Capasso, definito «stupendo e elevatissimo ingegno».<sup>1</sup>

Questi, che per l'abate «coltivò con particolar genio il suo naturale dialetto», non mostrò tuttavia mai interesse a far circolare le proprie opere.<sup>2</sup> Le sue poesie dialettali, infatti, composte «con quanta maggior vivacità d'ingegno, sale acutissimo e lepidezza vera si possa in somiglianti opere desiderare»,<sup>3</sup> non vennero pubblicate che postume, e in taluni casi dopo più di un decennio dalla morte dell'autore.<sup>4</sup>

Durante la sua vita, d'altronde, che lo vide al centro della cultura napoletana settecentesca, Capasso praticò la scrittura prevalentemente come *otium*. Come scrisse Gregorio de Micillis, in quella che è ancora la principale fonte biografica sull'autore,<sup>5</sup> egli fu infatti figura di primo piano nell'ambiente partenopeo: nato a Grumo Nevano nel 1671, Capasso si trasferì a Napoli ancora adolescente per assecondare le richieste genitoriali e attendere alla carriera ecclesiastica, non conseguendo però mai la dignità

---

<sup>1</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 195. I due venivano accostati anche per la propria capacità di scrivere correttamente in dialetto napoletano: «Siccome il nostro volgo parla nella goffa semplicità assai correttamente il suo natio dialetto, così tutt'i nostri scrittori, eccetto due, il Lombardo e il Capasso, hanno, chi più chi meno, commesso molti e intollerabili errori di lingua e barbarismi» (ivi, p. 36).

<sup>2</sup> La citazione è ivi, p. 195.

<sup>3</sup> Ivi, p. 151.

<sup>4</sup> Vedi la successiva nota editoriale. Sulla renitenza dell'autore alla pubblicazione, tanto per la produzione in lingua quanto per quella in dialetto (sia per i componimenti di stampo occasionale sia per i lavori di più lunga gestazione come l'adattamento in napoletano dei primi sette libri dell'*Iliade*) cfr. ancora Galiani: «nemico d'ogni celebrità, non volle in vita sua nulla pubblicare né di serio né di giocoso né di satirico, se si eccettuino alcuni nobilissimi sonetti toscani, che, quasi suo mal grado, uscirono in luce nelle raccolte fatte in quel tempo» (ivi, p. 195); *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I p. 368: «per una inspiegabile ripugnanza a dare alle stampe le sue poesie, specialmente dialettali, le opere del Capasso sono state parzialmente pubblicate solo dopo la sua morte»; N. CAPASSO, *L'Iliade in lingua napoletana*, in N. PAGANO-N. CAPASSO, *Omero napoletano*, a cura di E. MALATO-E.A. GIORDANO, Roma, Benincasa, 1989, pp. 73-469, a p. 76: «Il "travestimento" del Capasso voleva essere solamente un *divertissement* indirizzato alla cerchia degli amici più sinceri e fidati dell'Accademia Palatina, e tale rimase per la parte completata dall'autore che non la consegnò mai alle stampe, ribadendo una naturale ritrosia nel pubblicare la propria produzione»; *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., II p. 1925: «Una poesia di carattere rigorosamente privato. Non per nulla l'autore non permise in vita che alcun testo fosse pubblicato».

<sup>5</sup> Ossia la *Vita* premessa all'edizione delle opere capassiane a cura di Carlo Mormile del 1811 (*Le opere la maggior parte inedite di Niccolò Capasso ora per la prima volta con somma diligenza raccolte, disposte con miglior ordine e di note ed osservazioni arricchite*, a cura di C. MORMILE, Napoli, Sangiacomo, 1811, pp. XI-XXXI: cfr. la successiva nota editoriale).



sacerdotale. Egli si dedicò agli studi umanistici e giuridici sotto la guida di Domenico Aulizio, il massimo esperto di lingue antiche presente a Napoli,<sup>6</sup> ed entrò a far parte dell'ambiente accademico già nel 1703, ottenendo la cattedra di diritto canonico grazie all'intercessione di Girolamo Cappello. L'incarico gli procurò alcune frizioni con Aulizio, ma egli lo conservò fino al 1717, quando conseguì la cattedra di diritto civile vespertino resa vacante proprio dalla morte del suo maestro: da quella posizione, e con il sostegno del viceré d'Althan, estese il proprio potere all'interno dell'università. Aderì incondizionatamente all'assolutismo, perseguendo «pace individuale, pace sociale, stabilità politica e quindi governo forte»,<sup>7</sup> e si scagliò con sarcasmo feroce, nella sede universitaria e nell'Accademia Palatina della quale fece parte, verso gli esponenti della cultura meridionale più tesi a una politica di rinnovamento. Solamente la salute precaria ne arginò infine l'influente magistero: affetto da calcolosi (o «mal di pietra»), nel 1730 fu costretto a recarsi a Roma per subire un'asportazione chirurgica, e non riuscì, una volta rientrato a Napoli, a riprendere regolarmente le proprie attività. Con l'avvento di Carlo VII di Borbone sul trono del Regno, inoltre, avvenuto nel 1734, gli incarichi precedentemente ricoperti non gli vennero riconfermati e morì nel 1745.

L'attività letteraria non ricoprì dunque un'importanza primaria per Capasso, che la coltivò prevalentemente per diletto personale e senza velleità di gloria. Ciononostante, egli fu molto produttivo, specie nella scrittura dialettale.<sup>8</sup>

In tale settore si espresse prevalentemente attraverso la forma-sonetto, che rese veicolo metrico di una scrittura mordace e satirica, spesso eccessivamente invettiva.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Sull'importanza di tale magistero, cfr. R. AJELLO, s.v. *Capasso, Nicola*, in DBI, 18 1975: «Il Capasso ebbe infatti la buona sorte, che a Vico mancò e che Giannone incontrò solo più tardi, di porre le basi della propria formazione umanistica nella scuola privata di Domenico Aulizio, prima che questi la chiudesse per dedicarsi completamente all'attività di docente di *ius civile* nel regio Studio. In tal modo il Capasso evitò l'apprendistato presso lettori privati poco preparati e mal orientati, che Vico e Giannone sperimentarono e ricordarono nelle autobiografie come una grave difficoltà del loro tirocinio».

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Martorana ritenne che Capasso fosse appassionato al dialetto napoletano per l'eco della lingua greca in esso riecheggiante: «vedeva che la bellezza, la venustà ed espressione del greco idioma, erano conformi al napolitano» (P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche*, cit., p. 79).

<sup>9</sup> Sui velenosi sonetti di Capasso, ricevuti dalla critica come scherzosi seppur con qualche riserva, cfr. F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 197: «tutti sono satirici, sebbene molti di questi furono di quella satira scherzevole, che non suol guastare l'amicizia»; P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche*, cit., p. 79: «fu il Capasso molto portato alla Satira, e prese di mira molti grandi uomini dell'età sua, e perseguitò tutti coloro che volevano imitare lo stile del Petrarca»; *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I p. 386: «parte al consolidarsi della sua fama ebbero anche le continue, implacabili satire con cui perseguitava, letteralmente, avversari ed amici. [...] Era però la sua satira bonaria, specialmente con gli amici, non offensiva»; R. AJELLO, s.v. *Capasso, Nicola*, cit.: «scherzi la cui leggerezza apparve però a volte irresponsabile, anche perché tradivano una disposizione non sempre soltanto giocosa».

Con tale metro compose le *Alluccate contro a li petrarchiste*, versi che miravano a colpire, sulla scia cortesiana, «non il toscano in sé ma il suo uso convenzionale e artificioso»,<sup>10</sup> i *Soniette ncopp'a lo vernacchio*, una serie di componimenti burleschi incentrati sul peto,<sup>11</sup> e una cospicua quantità di altre poesie dalle tematiche variegate.<sup>12</sup>

Il lavoro più valido, secondo quanto riconosciutogli già da Galiani e Martorana, resta però la trasposizione in dialetto napoletano dei primi sei libri e parte del settimo dell'*Iliade*.<sup>13</sup> In questa, infatti, destinata all'inizio allo «spassetto per sette o otto amici» ma diffusasi poi ampiamente nell'ambiente letterario,<sup>14</sup> Capasso non si limitò a calare sull'originale greco una veste linguistica nuova, dialettale, ma ne ricontestualizzò anche temi, contenuti, personaggi e situazioni, ricollocando il tutto nell'orizzonte della Napoli sei-settecentesca e dando così vita a un brillante universo epico-partenopeo.<sup>15</sup>



La produzione dialettale di Capasso è trådita per via manoscritta e in edizioni a stampa. L'autore non volle licenziare le proprie opere in napoletano, le quali vennero pubblicate infatti postumamente.

Per quanto riguarda l'*Omero napoletano*, esso è trådito, in differenti stadi redazionali, dai seguenti codici: mss. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, I E 21; Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII C 106; Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII H 29; Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XVIII 37; Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XV E 16; Napoli, Biblioteca Nazionale di

---

<sup>10</sup> N. CAPASSO, *L'Iliade in lingua napoletana*, cit., p. 79. Principale destinatario di tali invettive fu Niccolò Amenta, un «purista nel campo linguistico, e strettamente tradizionalista nel campo della poesia e del teatro» (A. ASOR ROSA, s.v. *Amenta, Niccolò*, in DBI, 2 1960).

<sup>11</sup> Particolarmente apprezzata da Achille Serrao, insieme alla «particolare inclinazione verso gli aspetti fonosimbolici del testo», fu proprio la «sliricizzazione del sonetto» capassiana, la rifunzionalizzazione «non sublime» di una forma satura (*Il pane e la rosa, antologia della poesia napoletana (dal 1500 al 2000)*, a cura di A. SERRAO, Roma, Cofine, 2005, p. 54). Valerio Petrarca ha invece notato che «come la poesia petrarchista viene abbassata al rango di prodotto dell'evacuazione, così il *vernacchio* con lo stesso procedimento paradossale e di segno opposto viene innalzato a dignità di canzone» (V. PETRARCA, *L'osceno letterario nella lirica dialettale di Nicola Capasso*, in «Sociologia della letteratura», 4/5 1979, pp. 191-203, a p. 193).

<sup>12</sup> Eccessivamente severo appare il giudizio espresso da Brevini sulle poesie capassiane, definite «semplici variazioni intorno allo stesso tema», prive di «particolare interesse poetico» e degne di nota soltanto per «un'incontestabile vivacità» e «qualche bizzarra invenzione» *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., II pp. 1924-25).

<sup>13</sup> Galiani ritenne infatti che la trasposizione potesse «dirsi superiore a quanti in simil genere di scherzi abbiansi in qualunque lingua» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 197), e Martorana non poté «disconvenire» (P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche*, cit., p. 79).

<sup>14</sup> R. AJELLO, s.v. *Capasso, Nicola*, cit.

<sup>15</sup> Sul punto cfr. N. CAPASSO, *L'Iliade in lingua napoletana*, cit., p. 80.

Napoli, N 709; Napoli, Biblioteca della Pontificia Facoltà di Teologia “San Tommaso”, A 1 12; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliab. VII 944 (un’accurata descrizione dei testimoni è in N. CAPASSO, *L’Iliade in lingua napoletana*, cit., pp. 445-47).

Le edizioni a stampa contenenti la traduzione sono invece: *Varie poesie di Niccolò Capassi primario professore di leggi nella regia Università di Napoli*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1761, pp. 133-358; *Poesie napoletane, maccaroniche e satiriche di Niccolò Capasso primario professore di leggi nella regia Università di Napoli*, in *Poesie varie del Capasso*, Napoli, Porcelli, 1787, pp. 5-228; *Iliade di Omero recata in dialetto napolitano da Niccolò Capasso*, Napoli, Stamperia Filantropica, 1835, pp. 5-259; e da ultima, edizione critica moderna, N. CAPASSO, *L’Iliade in lingua napoletana*, in N. PAGANO-N. CAPASSO, *Omero napoletano*, a cura di E. MALATO-E.A. GIORDANO, Roma, Benincasa, 1989, pp. 73-469.

Per quanto riguarda la tradizione dell’ulteriore produzione dialettale di Capasso, particolarmente dispersiva dal punto di vista testimoniale, si riproporranno qui per motivi di economia solo le edizioni a stampa pertinenti, rinviando per la trasmissione manoscritta a V. PETRARCA, *Per una storia dei testimoni manoscritti e a stampa dei sonetti in napoletano di Nicola Capasso*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XVII 1978, pp. 203-259.

Le edizioni sono le seguenti: *I sonetti in lingua napoletana di Niccolò Capassi primario professor di leggi nella regia Università di Napoli ora per la prima volta pubblicati, e dichiarati nelle voci oscure, e nella sentenza*, Napoli, s.i.t., 1789; *Poesie napoletane, maccaroniche e satiriche di Niccolò Capasso*, cit., pp. 279-84; *L’allucate de Cola Cuorvo contro a li petrarchiste*, in *La Boccoleca de Vergilio ed altre ppoesie*, Napoli, Porcelli, 1789, pp. 13-39; *Ncopp’a lo vernacchio. Soniette de Cola Capasso*, ivi, pp. 41-44; *Poesie de Cola Capasso*, ivi, pp. 45-72; *I sonetti in dialetto napoletano di Niccolò Capassi primario professor di leggi nell’Università di Napoli. Divisi in due parti con Giunta di altri sonetti sin ora inediti*, Napoli, Reale, 1810; *Le opere la maggior parte inedite di Niccolò Capasso ora per la prima volta con somma diligenza raccolte, disposte con miglior ordine e di note ed osservazioni arricchite da Carlo Mormile, si e aggiunta in questa prima compiuta edizione la vita dell’autore nuovamente scritta da Gregorio De Micillis*, Napoli, Sangiacomo, 1811; *I sonetti editi ed inediti in dialetto napolitano di Nicola Capasso annotati da Carlo Mormile e da Luigi Chiurazzi*, Napoli, Tipografia del progresso, 1876; N. CAPASSO, *Lo vernacchio ed altri sonetti*, con un saggio de *l’Art de Peter* di P.T.N. HURTAUT, Roma, Canesi, 1961.

I passi dell’*Iliade* napoletana sono tratti dall’edizione critica curata da Malato e Giordano. I sonetti da quella ottocentesca di Mormile.



dalla *Prova d'Omero travestuto allo Napoletano*.

dalla *Addedecatoria*

In apertura della propria traduzione, Capasso ripropone dei motivi ormai topici nella letteratura dialettale napoletana tra Sei e Settecento: la liceità del poetare in un registro linguistico differente dal toscano e la cittadinanza artistica del napoletano in Parnaso. Il proposito della sua operazione però, come mostra il breve accenno ad Omero – al quale l'autore vuole insegnare *a mancia' foglia* – presente nelle prime ottave, non è semplicemente quello di rivestire il classico greco con abito napoletano, bensì quello di «immergerlo completamente nella realtà partenopea». <sup>1</sup> Si propone di seguito il testo integrale della dedicatoria.

1. Bello e guarnuto, auto e deritto Maio,  
ch' a nnuie Pagliette daie fatica e gusto,  
chiantato a dare audienza a Tizio e Caio,  
e 'n una festa faie lo piso iusto,  
mo che buo' vierze, a mme cride, ch'è guaiò!  
Da quant'ha ch'esce feccia da sto fusto!<sup>2</sup>  
Io pe mme faccio; Uscìa, perrò, nce ha corpa  
si trova ll'uosso addo' credea la porpa.<sup>3</sup>
  
2. Vide co pena – ca lo genio è buono –,  
ca va la lengua nosta arret'a tutte  
e ca li Tosche se so' puoste 'n tuono  
e benneno pe 'ncienzo anfi' a li grutte;<sup>4</sup>  
quanno, Dio 'razia, avimmo tanto suono,  
tanta dorgezza dinto a sti connutte  
che, senza troppo spremmere, le dammo  
le base patte vente e l'annegliammo!<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> N. CAPASSO, *L'Iliade in lingua napoletana*, cit., p. 81.

<sup>2</sup> La traduzione è dedicata dall'autore a Muzio De Maio, uomo di spicco della Gran Corte della Vicaria Criminale napoletana, oltre che grande amico di Capasso e Pietro Giannone. Alle funzioni giudiziarie di questi vanno ricondotte le allusioni all'*audienza* a Tizio e Caio, e il riferimento agli avvocati (*paglietta* è infatti registrato come 'avvocato, uomo di legge' già in GALIANI, *Vocabolario*, s.v.).

<sup>3</sup> L'ottava termina con la canonica *diminutio* autoriale del valore dell'opera, la cui lettura è preventivamente paragonata al rinvenimento di un osso secco in luogo di una polpa succosa.

<sup>4</sup> Capasso invita il suo dedicatario ad osservare (*vide* è qui forma imperativa) il declino del napoletano, *lengua nosta* considerata oramai inferiore a tutte le altre, e il contestuale *porsi 'n tuono* ('assumere contegno grave e autorevole': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *tuono*) dei toscani, capaci di incensare addirittura i propri rutti – ovvero, fuor di metafora, di rivendicare il primato linguistico anche impropriamente.

<sup>5</sup> Eppure, continua l'autore in risposta alla quartina precedente, le voci dei napoletani (*connutte*, letteralmente 'condotti, acquedotti': ROCCO, s.v. *connutto*; ma per traslato qui 'gole') possiedono un suono

3. Comme dice Ossoríá, cossí dich'io  
 e nn'aggio zero a ffronte de lo vuosto!<sup>6</sup>  
 Ma si da sta cetà, comm'a ghiodío,  
 nn'hanno cacciato lo Cortese nuosto  
 e ttutte – manco si le fosse zio –  
 fanno a ppunia pe Dante e pp'Ariosto,  
 e si se fa na straccia ogne sfelenza  
 non vò lo rraso si n'è de Sciorenza,
4. che s'ha da fa'?<sup>7</sup> Uscía se vota a mmene  
 e io mme voto e mosto lo caruso.  
 Che spireto pò ave' dint'a le bene  
 no vecchjo sbacantato e patemuso?  
 Lloco tuoste nce vonno e bone schene  
 e ch'aggeno li calle a lo pertuso,  
 ca da Parnaso Apollo co le Ssore  
 chi è ghiancheiato lo cacciano da fore!<sup>8</sup>
5. Lo caso è 'n fonta: avea a Ommero voglia  
 de fare all'uso nuosto na casacca  
 e 'mpara' puro a isso «a mancia' foglia.  
 Vota e revota e po' è rescuito a cacca,  
 iusto comme a cchi ha fecato pe nnoglia  
 e bò fa' leva e bbò addomma' na vacca.<sup>9</sup>

---

così melodico e così dolce da ingannare e confondere (*anneglià*: D'ASCOLI, s.v.) i toscani. Sull'espressione *dare le base patte bente* si rinvia al commento di Giordano: «espressione gergale relativa ai giochi di carte, quale p. es. la primiera, in cui la 'mano' può essere vinta soltanto se un giocatore 'accusa' un punto, la *bazza* o la *basa*, più alto dell'avversario, altrimenti la 'mano' è nulla; la *bazza* o *basa patta* è quindi quella che non ha valore: attribuirle all'avversario significherebbe 'dar valore a qualcosa che non lo ha'» (N. CAPASSO, *L'Iliade in lingua napoletana*, cit., p. 102 n. 2).

<sup>6</sup> Classica formula panegirica: il parere dell'autore è nullo in confronto a quello del dedicatario.

<sup>7</sup> Si insiste ancora sul gusto filotoscane presente a Napoli (che sarà oggetto di ben più spietata accusa nelle *Allucate contro a li petrarchiste*), e Capasso ne chiama a testimonianza l'esodo al quale, come giudeo (*ghiodío*), fu costretto Cortese – poetico ma in fondo anche letterale, considerate le ripetute campagne dello stesso in Spagna e a Firenze –, le continue dispute dei napoletani sui versi di Dante e Ariosto, la predilezione degli stessi per il tessuto di raso fiorentino, ritenuto necessario persino dagli straccioni.

<sup>8</sup> Ma l'autore si definisce ormai *vecchio*, debole e patetico per affrontare tale problematica (la locuzione *mmostare lo caruso* vale infatti 'segnalare l'inadeguatezza delle proprie forze per affrontare un problema': N. CAPASSO, *L'Iliade in lingua napoletana*, cit., p. 103 n. 4), e auspica l'arrivo di schiene *bone* e *tuoste*, cioè 'uomini giovani e volenterosi', poiché nel Parnaso non c'è spazio per chi invecchia (*ghiancheiato*, 'imbiancato' e per estensione 'incanutito, divenuto vecchio': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *janchiare*).

<sup>9</sup> Capasso rivela quindi di aver tradotto l'*Iliade* per insegnare ad Omero a indossare la *casacca* e a *mancia' foglia*, ossia a diventare napoletano (la *casacca* era infatti un indumento di origine militare tipico a Napoli tra Cinque e Seicento; sui napoletani come *mangiafoglie* cfr. *supra*), ma di aver poi realizzato durante l'operazione sia lo scarso valore di questa (la locuzione *avere fecato pe nnoglia* vale infatti 'essere debole,

Mo ch'aggio fatto e mme ne so' trasuto,  
sparo na bommardata e chiammo aiuto!

6. De lo riesto, a mme pare che sta roгна,  
bello, nce la 'rattassemo nfra nuie,  
perzò Ve preo che comme sta vregogna  
no' la most'io, no' la mostate Vuie.  
Ca si, Dio guarda, nce metteno ll'ogna  
'ncuollo ssi lletterate, è guaio pe nnuie,  
ca pe lo Patriarca de li Gricce  
se nce fanno le carne comme pece!<sup>10</sup>

---

impotente, fiacco': ROCCO, s.v. *fecato*) sia la sua inutilità (resa metaforicamente dal tentativo, appunto inutile, di domare una vacca).

<sup>10</sup> In chiusura della *addedicatoria*, Capasso chiede a De Maio di non condividere la sua opera con altri (richiesta che, pur se posta in un luogo topico, pare confermare la reale volontà capassiana di scrivere principalmente per diletto): se i *lletterate*, dai quali l'autore sembra prendere polemicamente le distanze, ne avessero infatti presa visione, avrebbero avuto sicuramente da ridire in merito all'ardire dell'autore di parodiare nientemeno che Omero, il *Patriarca de li Gricce*.

dal *Libro primmo*

Come rilevava Emanuele Giordano nell'edizione critica da lui curata, nel *travestimento* capassiano dell'*Iliade* si riscontra un elemento dissacrante nella riproposizione «a volte goffa, a volte comica, a volte irriverente e ironica, ma sempre, tuttavia, intrisa di connotati popolareschi, delle divinità e degli eroi, che invece campeggiano sfolgoranti di pathos nell'epopea omerica».<sup>1</sup> In apertura del *libro quarto*, e in assoluta libertà rispetto all'ipotesto omerico, sono per esempio dileggiati gli dei: Giove viene descritto come poco più di un *femmeniero*, 'donnaiolo', Mercurio come un ladro, una spia e un ruffiano, ed altrettali doti e qualifiche vengono riservate a Venere e Giunone. Nel passo selezionato e di seguito riproposto, tale abbassamento investe invece sia l'eroe Achille sia il corrispettivo poetico originale: li profezia straziante, qui petulante lamento.

65. Patrucchio, ch'è ffegliulo 'bbediente,  
afferrata Vrasera pe na trezza,  
chella, sibbe' non ne volea fa' niente,  
consegnaie comm'a ciuccia pe capezza  
a li duie Commessarie valiente,  
ch'appalorciaieno co na gran preiezza,  
ca n'era niente l'anghi' la prevasa  
co lo torna' retribbeche a la casa.<sup>2</sup>

66. Ma Achillo, che se sente 'n cuorpo fragnere,  
piglia e s'apparta de la compagnia  
e, seduto a no scuoglio, sbotta a chiagnere  
pe sfoca' chella mala fantasia.  
Ma che s'arredducesse a ffa' ste gnagnere  
no capo arruoio, chi lo credarria?<sup>3</sup>  
E p'arraggia, ch'ha perza la moccia,ccia,  
se mette a chiamma' mamma a botavraccia.<sup>4</sup>

67. «Gnora mia – dice –, giacché mm'haie cacato

---

<sup>1</sup> N. CAPASSO, *L'Iliade in lingua napoletana*, cit., p. 83.

<sup>2</sup> Agamennone, in seguito a una discussione con Achille, aveva inviato due ambasciatori presso la sua tenda intimandogli di tornare con Briseida (*Vrasera*). Nell'ottava, *in medias res* rispetto alla vicenda, si assiste al momento in cui Patroclo, afferrandola per i capelli e legandola come un'asina per arginarne le contestazioni, consegna la fanciulla ai legati (la *capezza* è 'cappio, laccio': COPPOLA, s.v.), che celermente (*appalorcià*, 'andare via velocemente, scappare in fretta, battersela': *ivi*, s.v.) e con soddisfazione fanno ritorno dal proprio re (l'espressione contenuta nell'ultimo distico è da intendere come 'è cosa agevole riempire la latrina se si torna a casa idropici', ovvero 'è facile tornare dal re se si hanno buone notizie').

<sup>3</sup> Achille, devastato dalla scena, si apparta e scoppia in un pianto a dirotto. Nel commento di Capasso si rintraccia la dissacrazione degli eroi – ridotti a piagnucolare (*gnagnera*, 'lamento, piagnisteo': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) – di cui parlava Giordano.

<sup>4</sup> In questo frangente, pur ravvisando una patina ironica nella scelta del lessico infantile utilizzato per descrivere l'invocazione alla mamma, *chiamma'* va inteso come 'invocare': ROCCO, s.v.

p'ave' da sta' a sto munno pe tre ghiuorne,  
famma, allo manco, avissemo abboscato  
da Giove tuio che ba facenno cuorne!  
Chisso non sulo ca no' mm'ha 'nnorato,  
ma mm'ha fatto senti' vregogna e scuorne  
da Grammegnone, pocca s'ha acchiappata  
la pecora ch'io m'aggio guadagnata!».<sup>5</sup>

68. Teta, sibbe' ca stea lontan'assaie  
e cch'all'appartamiento era de vascio  
iuta a bede' lo patre, che dde guaie,  
otra de le polagre, avea no fascio,  
'ntese la voce, lo strilla' e le baie  
ch'a la ripa facea chillo verlascio.  
Se nne venne sopr'acqua a ggamme 'ncuollo  
e trovaie che pareva stato a 'nnammuollo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> La tragica vicenda di Achille, che in seguito agli esiti di una profezia preferì ad una vita lunga e senza meriti una morte gloriosa, è qui riversata in un lamento infantile nei confronti della madre. L'invettiva si concentra sull'assenza di fama ottenuta, nonostante egli fosse stato partorito (*cacato*) solamente per quella occasione secondo la profezia, e vira successivamente contro Giove, reo di non averlo onorato e di aver fatto sì che egli provasse vergogna in seguito al ratto di Briseide da parte di Agamennone.

<sup>6</sup> Teti, la madre di Achille, nonostante fosse lontana dal luogo nel quale l'eroe si era appartato (essendo andata a visitare il padre malato), ne ode forti le urla e gli strepiti. Raggiunto dunque il *verlascio* a riva ('rudere, rottame': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.; anche in questo caso si noti il tono dissacrante dell'autore), lo trova completamente in balia di se stesso, ammollato nelle lacrime: una raffigurazione totalmente anti-eroica, e che ben restituisce il rapporto di Capasso con il mito.



dalle *Alluccate contro a li petrarchiste*

L'avversione di Capasso per gli autori napoletani filotoscani, espressa anche nell'*addedecatoria* alla traduzione dell'*Iliade*, trova la sua massima e compiuta espressione nelle *Alluccate contro a li petrarchiste*. In queste, a lungo ritenute di Nicola Corvo in seguito ad un'attribuzione errata di Porcelli nella sua *Collezione*,<sup>1</sup> l'autore si scaglia infatti ferocemente contro i suoi omologhi denunciandone non solo le scelte poetiche, ma anche l'imperizia tecnica e soprattutto l'incapacità di restare fedeli al modello petrarchesco, tacciando i loro tentativi come banali malriuscite imitazioni. Se ne pongono qui tre esempi, dai quali pare trasudare con evidenza l'ispirazione polemica che informa i versi capassiani.

È ascio, è coccovaja, è sporteglione,  
è sommiero ch'arraglia, o puorco nchiuso,  
è bufaro, che bene a lo pascone,  
o sorece, che corre a lo pertuso? 4  
Che nne dice? Sarà gatto maimmone,  
cane arraggiato, o serpe ntossecuso,  
o piccoro de Foggia, o caparrone?  
Pe nne sape' la razza io so confuso. 8  
È urzo, è boje, è mmulo caucetaro,  
baselisco, che accide co la vista,  
o fosse, 'n sanetà, lupomenaro?  
A ll'Arca de Novè n'è scritto a llista, 12  
vuoie sapè che cos'è? Mo te lo mparo,  
tiralo pe la coda, è Petrarchista.<sup>2</sup>

\*

Comme corre a lo llatte lo cervone,  
l'urzo a scava' lo mmele addo' sta 'nchiuso,

<sup>1</sup> Nel volume XXIV della *Collezione* le *Alluccate* capassiane sono infatti attribuite a *Cola Cuorvo* (*L'alluccate de Cola Cuorvo contro a li petrarchiste*, in *La Boccoleca de Vergilio ed altre ppoesie*, Napoli, Porcelli, 1789, pp. 13-39); esse furono restituite correttamente a Capasso soltanto in seguito, da Carlo Mormile: *Le opere la maggior parte inedite di Niccolo Capasso*, cit., p. XVII.

<sup>2</sup> Il sonetto *È ascio, è coccovaja, è sporteglione* è costruito su un'enumerazione di animali passata in rassegna dall'autore, il quale intende determinare la *razza* associabile a una non precisata categoria, che soltanto nell'ultima terzina si rivelerà essere quella dei poeti petrarchisti; nel procedimento espositivo si rileva una *climax* ascendente, che muovendo da animali innocui, caratterizzati dalla loro stupidità o sporcizia (gufo, civetta, pipistrello, asino, porco, bufalo, ratto, babbuino, montone e caprone) ad animali invece concretamente pericolosi (cane idrofobo, serpente velenoso – che sono però nella seconda quartina, una cerniera nella quale paiono alternarsi le due tipologie – orso, bue, mulo scalciante, basilisco, lupo mannaro), culmina nell'impossibilità di paragonare il petrarchista a qualsiasi animale vivente, poiché egli è innanzitutto uomo (e pertanto non ammesso sull'arca di Noè), e soprattutto perché, nel giudizio di Capasso, egli possiede un grado di bestialità senza pari, superiore persino a quello degli animali.

comm'a la mmerda va lo scarrafone,  
 e lo sorece corre a lo pertuso; 4  
     comme l'aseno corre appetetuso  
 dove s'auza de paglia no montone,  
 e lo puorco de correre ha ped uso  
 de la vroda a sorchia' lo veverone; 8  
     comme corre lo latro a la moneta,  
 che sta dint'a la vorza, o 'nfunn'a l'arca,  
 comme corre la mosca a la copeta,  
     comme corre a la vela orza la varca, 12  
 cossí corre a lo stritto ogne Poeta  
 che bò fa' lo si copia a lo Petrarca.<sup>3</sup>

\*

Si lo Petrarca tu sapisse 'ntennere,  
 nuje vorriamo cacciarete la coppola,  
 ma tu de poesie non saje na stroppola  
 e lo nnigro pe ghianco nce vò vennere. 4  
     Sta paparocchia no se ne pò scennere,  
 e perzò te la mmierete na scoppola;  
 sto gliuommero se 'mpicceca e se 'ntoppola,  
 e lo ffuoco s'astuta e resta cennere.<sup>4</sup> 8  
     Trascorrenno co tico io mme descapeto,

<sup>3</sup> Anche nel sonetto *Comme corre a lo latte lo cervone* Capasso tratteggia la categoria dei poeti petrarchisti attingendo prevalentemente all'universo animale. Il componimento però, che come il precedente parla il proprio bersaglio solamente in chiusura, è costruito qui sulla ripetizione anaforica-comparativa del sintagma *comme corre*, con il quale l'autore sottopone i petrarchisti a reiterati e spregiativi accostamenti che risultano fortemente visualizzabili al lettore in virtù del ricorso a nozioni condivise e tipiche della cultura popolare e materiale. Il petrarchista, infatti, ovvero *il poeta che bò fa' lo si copia a lo Petrarca*, va ad infilarsi in un 'luogo angusto' (*stritto*: COPPOLA, s.v.) con la medesima naturalezza con la quale il serpente (*cervone*: ROCCO, s.v.) si avvicina al latte, l'orso al miele celato, lo scarafaggio agli escrementi, il topo alla tana, l'asino al covone di paglia, il maiale alla brodaglia, il ladro alla moneta nascosta in un un forziere (*arca*, ivi s.v.) oppure in una borsa, la mosca alla *copeta* («dolciume che in origine si faceva coi semi di sesamo; poi si fece colle nocelle abbrustolite e con miele, mescolandovi confetti ed altro»: ivi, s.v.), e la barca si muove sopravvento (*orza*, 'Il lato sopravvento di un'imbarcazione e, per estens., la prora': BATTAGLIA, s.v.).

<sup>4</sup> Nel sonetto *Si lo Petrarca tu sapisse 'ntennere* è invece evidente il vero motivo della polemica capassiana. L'autore, infatti, non si scaglia contro il modello petrarchista, avendo d'altronde egli stesso composto sonetti di tale fatta (V. PETRARCA, *L'osceno letterario nella lirica dialettale di Nicola Capasso*, cit., p. 201), ma contro l'incapacità dei poeti napoletani di intenderne prima e replicarne poi l'effettiva poesia. In questo senso vanno intese le espressioni *non sapere na stroppola*, 'non sapere assolutamente nulla' (*stroppola*, 'sciocchezza': D'ASCOLI, s.v.) e *vennere lo nnigro pe gghianco*, 'vendere il nero per bianco', ossia spacciare come petrarchesco ciò che in realtà non lo è; e in tale direzione vanno lette anche le critiche alle loro poesie, definite artificiose riproduzioni (*paparocchia*, 'bugia, imbroglio': ivi, s.v.) e gomitoli inestricabili (*gliuommero*, 'gomitolo'; *'ntoppolare*, 'ingarbugliarsi': ivi, s.vv.).

e mme vene l'arragia da le ghiedeta  
pe sti vierze che faje senza recapeto.

Po' quanno tuocche ssa chitarra seseta,  
te fanno le Ghianare, craje è sapeto,  
l'abballo che se chiamma de le ppedeta.<sup>5</sup>

12

---

<sup>5</sup> L'autore aggrava ulteriormente in chiusura di sonetto il carico ingiurioso rivolto ai petrarchisti: rivela che il solo chiacchierare con essi deprezza il suo valore (*scapitare*, 'subire un danno materiale o morale; avere uno svantaggio': BATTAGLIA, s.v.), accenna alla rabbia procuratagli dai loro inconcludenti versi (in tal senso pare vada intesa l'espressione *senza recapeto*), e associa il suono delle loro chitarre lesionate (*seseta*: D'ASCOLI, s.v. *sìseto*) a un fantomatico 'ballo dei peti' che avrebbero fatto, udendolo, le *ghianare* ('streghe, arpie, donne malefiche: ivi, s.v. *janara*).

dalle *Poesie varie*

Nelle ulteriori poesie dialettali di Capasso, allorché la vena polemico-licenziosa si acquieta e il poeta abbandona i toni sferzanti e osceni che ne connotano la maggior parte della produzione, si scorge una felicità di pensiero non banale, un lucido sguardo alla condizione umana che sfocia, attraverso le trame di un fatalismo rinunciatario, in un giudizio quasi nichilistico. In uno dei due sonetti proposti, a essere centrale è infatti la rassegnazione dell'uomo – più che del poeta –, che medita sull'inevitabilità della sofferenza terrena. Nell'altro, incentrato invece sulla sproporzione tra la quantità di sacrifici e sforzi che l'uomo compie quotidianamente ed il valore dei risultati ai quali questi conducono, l'impalcatura disfattista cela una lettura allusiva a sfondo erotico e riduce l'intera esistenza a poco più che un coito.

Nasce l'ommo a sto munno, e lo scasato  
primmo d'aprire l'uocchie auza no strillo,  
e no' nne passa manco no tantillo,  
che vace int'a le ppezze carcerato. 4

Ammalappena po che s'è smammato,  
la sparmata lo fa no pizzichillo,  
e fattose no poco gruossolillo,  
contrasta co na Pazza e no Cecato. 8

Quanto sopporta po' nigro e pezzente!  
Stenta e reventa nfi' ch'a lo scartiello,  
tutto guaje, tutto chiaje, tutto trommiente.  
Dint'a no fuosso po comm'a fardiello 12  
subbeto è 'ncaforchiato, e no' nc'è niente  
da lo nncascere a fa' lo papariello.<sup>1</sup>

\*

Faje pe no niervo mercanzia de pelle,  
e buoje dormi' co chi te fa vegliare,  
e l'aje cchiù da vesti' che da spogliare,

---

<sup>1</sup> Il sonetto *Nasce l'ommo a sto munno, e lo scasato*, ripercorrendo la vita dell'uomo dalla nascita alla morte, evidenzia come la sofferenza costituisca il *leit motiv* dell'esistenza: si piange già prima di aprire gli occhi per la prima volta (*strillo* è da intendere qui come 'vagito'), si è imprigionati (*carcerati*) sin da bambini con i pannolini (*pezzze*: D'ASCOLI, s.v. *pezzza*), crescendo ci si ritrova ad essere bacchettati a scuola sulle mani (*sparmata*, 'percossa data con una riga sul palmo della mano': ivi, s.v.), a battagliaire con la fortuna e l'amore, ed infine, invecchiati ineluttabilmente stentando (*arventà*, 'ridursi agli estremi, immiserirsi spiritualmente': ivi, s.v.), si finisce gettati in una fossa ('*ncaforchià*, 'stipare, nascondere in un buco o in una tana': ivi, s.v.). La conclusione del sonetto, *no' nc'è niente da lo nncascere a fa' lo papariello*, parafrasabile come 'tra la culla e la tomba l'inesprimibile nulla', rappresenta uno degli stilemi più incisivi di tutta la produzione capassiana, che per quanto poco avvezza a riflessioni "serie" si mostra capace di condensare, in pochi versi, una delle tematiche fondamentali nel dibattito filosofico a venire.

e pe na cesta faje ciento sportelle. <sup>2</sup>	4
P'ave' de carne pisciata doje felle te vuojè la porpa e l'ossa spollecare, ed essa, peccché cirche de 'mpizzare, te dà pe cortesia ciento martielle. <sup>3</sup>	8
Pierde pe cravaccare ssi cavalle, te scuse p'appila' na senca rotta, e faje pe ffa' na cascia ciento falle. <sup>4</sup>	
Scarreche assaje pe scarreca' na botta, nce lasse ciento piezze pe doje palle; e mente 'ncoppa vaje rieste da sotta. <sup>5</sup>	12

<sup>2</sup> Alla lettura letterale della quartina, che evidenzia come ad ogni minimo conseguimento corrisponda un sacrificio molto più sensibile (l'intera pelle per un singolo nervo, cento piccole sporte per una sola cesta), se ne associa come accennato una più allusiva: *niervo* vale difatti anche 'membro virile' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), e per *sportella* è documentato il significato di '*cunnius*, natura della donna' (ivi, s.v.; D'ASCOLI, s.vv. *sporta*, *sportella*).

<sup>3</sup> Nella seconda quartina la polisemia del verbo *'mpezzà* ('appizzare, introdurre': D'ASCOLI, s.v.) agevola la costruzione dell'analogia; nell'accezione di 'appizzare' esso è infatti riferibile all'atto di conficcare la forchetta nella carne, e permette all'autore di proseguire la riflessione sulla dialettica tra sforzi ingenti e risultati esigui aderendo alla lettera del testo; in quella di 'introdurre', invece, il riferimento all'atto sessuale è fin troppo evidente, specialmente considerando l'accezione di 'vulva' documentata per *carne pisciata* (ROCCO, s.v. *carne*). I *ciento martielle* ('affanni, dolori: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *martiello*) dovuti ai ripetuti sforzi, sembrano dunque sottolinearne – in entrambe le letture – l'eccessiva onerosità.

<sup>4</sup> Le allusioni sessuali, sottese a una *littera* ancora una volta incentrata sulla gravosità dei sacrifici, sono evidenti anche nella prima terzina: anche per *senca*, oltre a quello letterale di 'incrinatura', è documentato infatti il significato di 'vulva' (ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *senga*), e in tale direzione interpretativa muove anche la semantica di *cavalcare* ('figur. congiungersi carnalmente': BATTAGLIA, s.v.).

<sup>5</sup> La conclusione del sonetto richiama l'amplesso sino a quel punto solamente accennato (*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., II p. 2064 n. 5): lo *scarreca' na botta*, infatti, che alla lettera potrebbe essere inteso come 'deporre le armi' e per traslato 'morire', dando così al verso il significato di 'scaricare, lavorare per tutta la vita per poi morire' (il senso di 'scaricare l'arma da fuoco' è in ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *scarrecare*), può anche essere inteso nell'accezione più figurata di 'evacuare' (COPPOLA, s.v. *scarrecà*) e fare riferimento alla conclusione dell'atto sessuale, qui simmetricamente corrispondente a quella del componimento. Nell'ultimo verso, però, se la metafora erotica pare ugualmente asseribile – ed anzi, è sostenuta dalla forte capacità figurativa della scrittura capassiana, spesso capace di evocare immagini nitide –, la conclusione pare richiamare quello spirito fatalista e meccanicistico riscontrato anche nel sonetto *Nasce l'ommo a sto munno, e lo scasato*, e che impone all'autore di rilevare come il miglioramento delle proprie condizioni rappresenti per l'essere umano un obiettivo illusorio e del tutto indipendente dai suoi sforzi.

### 5.1.9. Nicola Corvo (XVIII secolo)

Estremamente povera, sul piano biografico, la documentazione relativa a Nicola Corvo. Qualche sporadica informazione è fornita da Martorana, che ne testimoniava la «rispettabile carica di Presidente della Regia Camera della Sommaria», definendolo ormai «vecchio» nel 1743,<sup>1</sup> ma dell'autore si ignora quasi totalmente la cronologia.

Una sintetica panoramica della sua produzione letteraria venne invece offerta da Carlo Mormile: questi, infatti, curò l'edizione dei sonetti napoletani di Capasso, del quale il Corvo fu «amicissimo»,<sup>2</sup> e nel commentare il sonetto XII, che rappresentava la prima parte di una breve tenzone, scrisse: «questo sonetto è dell'avvocato Niccolò Corvo amicissimo del Capassi, e bravo poeta. Di lui vanno in istampa alcuni drammi per musica. Gareggiava perciò coll'Amenta nell'intelligenza della buona comica. Nutrì questo letterato un genio singolare per lo dialetto patrio, ed in quello scrisse più poesie, che restano tuttavia inedite ed autografe presso di me. Tra queste avvi un poema in ottava rima intitolato *Lo Masaniello*».<sup>3</sup>

A giudicare da queste righe, sembra che per il Mormile la produzione del Corvo si potesse dividere in due filoni: da un lato la scrittura in «dialetto patrio», che comprendeva alcune poesie «inedite ed autografe», e *Lo Masaniello*, oggi meglio noto come *Storia de li remmure de Napole*;<sup>4</sup> e dall'altro i «drammi per musica» e la «buona comica», che dovettero invece, considerando che il Mormile li menzionava prima di aver introdotto la produzione dialettale, essere stati composti in italiano. E in effetti l'ipotesi sembra tenere, considerando che tra il 1713 ed il 1716, presso il conservatorio

---

<sup>1</sup> Cfr. P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche*, cit., p. 159: «Non possiamo dire altro che fiori nel XVIII Secolo, e che dalla professione di Avvocato, venne promosso alla rispettabile carica di Presidente della Regia Camera della Sommaria. Non fu mai ammogliato, comunque fusse vagheggiatore Platonico di più di una donna. Tenne stanza in Torre del Greco al luogo detto il Carmine, e da' suoi manoscritti rileviamo che vivea nel 1743, ed era vecchio».

<sup>2</sup> Forse proprio in virtù di questa vicinanza, o più probabilmente a causa della «fama di poeta diffamatorio» di cui godeva il Corvo (vd. *Nota biografica*, in N. CORVO, *Storia de li remmure de Napole*, a cura di A. MARZO, Roma, Benincasa, 1997, p. XXVI), il Porcelli attribuì a quest'ultimo le *Alluccate contro li petrarchiste*, che erano opera invece del Capasso (cfr. *L'alluccate de Cola Cuorvo contro a li petrarchiste*, in *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, a cura di G.M. PORCELLI, 1789, XXIV pp. 13-37). Fu lo stesso Mormile ad accorgersene: «Nel ventesimo quarto tomo della Collezione, o Guazzabuglio, di tutt'i poemi in lingua napoletana che si va stampando dal Porcello, dalla pag. 15 per tutta la 37 trovo alcuni sonetti contro i Petrarchisti attribuiti non già al Capassi che ne fu il vero autore, ma all'avvocato Nicolò Corvo» (la citazione è riportata in DE RITIS, s.v. *Cuorvo (Cola)*, p. 401).

<sup>3</sup> *Le opere la maggior parte inedite di Niccolò Capasso*, a cura di C. MORMILE, cit., p. 12.

<sup>4</sup> L'opera è stata recentemente ripubblicata, in edizione critica, in N. CORVO, *Storia de li remmure de Napole*, cit.

della Pietà de' Turchini, vennero rappresentati tre drammi la cui paternità non pare essere discutibile: *Il Trionfo della castità di Santo Alessio* (1713), *Il martirio di Santa Caterina vergine di Alessandria* (1714), e *L'umiltà premiata* (1716).<sup>5</sup>

Individuati dunque i «drammi per musica» di cui parlava il Mormile,<sup>6</sup> mancano invece attestazioni della «buona comica» del Corvo, espressione che, considerando il parallelo instaurato col brillante commediografo Niccolò Amenta, dovrebbe valere 'commedia'. Pare possibile che tale ramo della produzione letteraria dell'autore abbia avuto una circolazione più ristretta, probabilmente esclusivamente manoscritta: d'altronde, a ben vedere, lo stesso Mormile utilizzò l'espressione «andati in istampa» unicamente in relazione ai «drammi per musica». E a supporto di questa ipotesi sembrerebbe collocarsi la scoperta nella biblioteca del complesso monumentale di San Martino di Napoli, da parte di Croce, di un manoscritto recante una «buona comica» in dialetto napoletano: *La Perna*, testo tuttora inedito che permise al filosofo di provare a mettere un punto a una questione spinosa.

La commedia rinvenuta, infatti, corrispondeva secondo Croce, «con pochi tagli e modificazioni»,<sup>7</sup> alla prima opera buffa rappresentata a Napoli (dalla dubbia paternità),<sup>8</sup> ovvero il *Patrò Calienno de la Costa*, che Croce, sulla scorta delle coincidenze tra

---

<sup>5</sup> Nella premessa al lettore di *L'umiltà premiata*, l'autore, che si firmava proprio con il suo nome, scriveva infatti così: «Dirai, che anche la terza volta far pruova abbia voluto di tua sofferenza con miei versi, dandoti un nuovo Drama, e ben ragionearesti dirlo, se di mia volontà portato mi vi fossi; ma, essendo ella stata la cieca ubbidienza, che debbo a chi gli è piaciuto di bel nuovo comandarmelo, se l'altre volte hai avuto la bontà di compatir le mie debolezze, in questa maggiormente la devi usare [...]. Nicola Corvo» (*L'Umiltà premiata, coll'esaltazione alla gloria del cielo di Elisabetta, chiamata reina d'Ungheria. Drama dedicato all'eccl.<sup>ma</sup> sig.<sup>na</sup> Maria Barbara D'Erberstein, contessa di Daun, Principessa di Teano, e Vice-Regina di questo Regno, (et)c, da rappresentarsi nel Real Conservatorio della Pietà, detto de' Turchini, con musica del sacerdote Giacono Sarconi, figliuolo de lo stesso Conservatorio, Napoli, Niccolò Valiero, 1716, p. 12). E anche nel caso delle due «prove» precedenti, alle quali il Corvo fa qui riferimento, la paternità è indubbia: la prima, *Il trionfo della castità di Santo Alessio*, reca il nome sul frontespizio (*Il trionfo della castità di Santo Alessio, dramma di Nicola Corvo dedicato all'illustriss.<sup>ma</sup> ed eccellentiss.<sup>ma</sup> Sig.<sup>na</sup> la Sig. Contessa Camilla Barberini Borromei Vice-regina nel regno di Napoli. Da Rappresentarsi nel Real Conservatorio, detto delli Turchini, con musica di Lionardo Leo figliuolo dello stesso Conservatorio, Napoli, Felice Mosca, 1713*), mentre la seconda, *Il martirio di Santa Caterina vergine di Alessandria*, lo presenta in calce alla dedica al lettore.*

<sup>6</sup> Sembra importante precisare l'uso, presente a Napoli nel Settecento, di rappresentare drammi sacri come saggi finali della carriera scolastica degli allievi più meritevoli del conservatorio. È proprio in questo contesto che i tre drammi scritti dal Corvo vennero rappresentati (cfr. G. CARBONELLA, 'Il trionfo della castità di Santo Alessio'. *Il dramma religioso come antenato dell'opera buffa*, in «La Capitanata», XVIII 2005, pp. 203-14).

<sup>7</sup> B. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 149.

<sup>8</sup> Difatti, seppur la prima commedia musicale, *La Cilla*, sia stata messa in scena in un'abitazione privata, la casa del Principe di Chiusano (vd. *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., 1 p. 272), la prima ad essere rappresentata pubblicamente, nell'ottobre del 1709 presso il Teatro dei Fiorentini, fu invece proprio il *Patrò Calienno* (cfr. M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Palermo, Sandron, 1916, p. 60).

i due testi, attribui proprio a Corvo.<sup>9</sup> La questione appare però in realtà più problematica: *Patró Calienno de la Costa*, infatti, come altre due commedie successive – *Patro' Tonno d'Isca* (1714) e *Lo 'mbruoglio de li nomme* (1714) –, presentava sul frontespizio la dicitura «de lo dottore Agasippo Mercotellis». Sebbene non fosse affatto raro, nell'ambiente napoletano, che autori di *commedeia pe' mmuseca* si nascondessero dietro l'utilizzo di pseudonimi, questi consistevano solitamente in anagrammi, totali o parziali, dei loro nomi reali: Francesco Antonio Tullio si firmò ad esempio come Colantuono Feralintisco, Bernardo Saddumene come Andrea Belmudes. Ma Agasippo è un nome totalmente inventato, a differenza dei casi precedenti. E inoltre tra *Agasippo Mercotellis* e Nicola Corvo la compatibilità anagrammatica è molto bassa, cosa di cui si accorse già Michele Scherillo, che propose infatti l'ipotesi di un fantomatico Giaseppe Martoscelli.<sup>10</sup>

D'altronde, se a celarsi dietro lo pseudonimo di *Mercotellis* fosse effettivamente il Corvo, si aprirebbe un fronte di problematiche non banale: come mai, infatti, l'autore avrebbe firmato senza problemi i drammi musicali in italiano, scegliendo invece l'anonimato per le opere buffe in dialetto? Di fronte ad una duplice opposizione, di genere (dramma musicale-opera buffa) e di codice linguistico (italiano-dialetto), non è affatto semplice determinare se una delle due abbia effettivamente inciso sull'eventuale scelta dell'anonimato, e nel caso quale. Alcuni aspetti della questione necessitano dunque ancora di qualche approfondimento.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Mariateresa Colotti, curatrice dell'edizione critica di tre volumi dedicati all'opera buffa napoletana, riprende l'ipotesi crociana affermando che «le forti coincidenze tra le due opere, [...] eliminano qualsiasi dubbio possibile sull'identità dell'autore» (*L'opera buffa napoletana*, 3 voll., a cura di M. COLOTTI, Roma, Benincasa, 1999, I p. 4).

<sup>10</sup> M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana*, cit. p. 62.

<sup>11</sup> Si segnalano di seguito due nuovi elementi a sostegno dell'identificazione crociana, pur se non risolutivi. Il primo si trova nella premessa al lettore del *Patro' Calienno de la Costa*, dove Mercotellis, parlando di sé, si definisce *ecciacurvo*: «Ma va' tiene le lengue de la gente! Ca na vota ped uno tocca a tutte a ave' ssa penetenzia, pe esserese puosto a concia' certe ossa rotte, che pe forza haie da dicere "Dio te la manne bona". Ma io, che *so' ecciacurvo*, m'aggio fatta na protesta» (*L'opera buffa napoletana*, a cura di M. COLOTTI, cit., I p. 8). La parola, che ha origine dallo spagnolo *echacuervos* (G.L. BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici nella lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968, pp. 72, 74), vale 'ruffiano', 'bugiardo', 'interessato' (D'AMBRA, s.vv. *arvecurvo*, *ecciacurvo*), e contiene al suo interno il sostantivo 'curvo', che è esattamente il tipo napoletano per indicare 'corvo'. L'attestazione in un luogo del testo storicamente importante come quello proemiale, e in questo particolare caso nella premessa ai lettori, potrebbe allora manifestare una volontà dell'autore di lasciare una piccola traccia "antroponomastica" di sé. I vocabolari dialettali napoletani ottocenteschi, in tal senso, sembrano confermare la singolarità dell'attestazione: 'ecciacurvo', infatti, che ebbe una discreta diffusione nel Seicento, non è praticamente mai attestato nel secolo successivo, fatta eccezione per due casi: la trasposizione napoletana dell'*Iliade* di Capasso e la *Storia de li remmure de Napole* di Corvo stesso (Rocco attestò la voce in Sgruttendio, Basile, Cortese, Fasano e D'Antonio. Le prime quattro attesta-



Il testo più rappresentativo della produzione dialettale dell'autore, quantomeno tra quelli attualmente noti, è ad ogni modo *La storia de li remmure de Napole*: un poema in ottava rima databile intorno al 1740,<sup>12</sup> incentrato sulla rivoluzione di Masaniello e costruito in dieci *Iornate* e una proemiale *Accomenzaglia*. Tratti caratterizzanti, nonché unici e originali nel panorama dialettale napoletano coevo, ne furono l'intento principalmente documentario e la grande attenzione prestata alle fonti coeve alla rivolta: l'autore, infatti, secondo Antonio Marzo, penetrando «profondamente la realtà e la psicologia dei personaggi in campo», tenne sempre chiare ed evidenti sullo sfondo «le ragioni politiche e socio-economiche della ribellione popolare».<sup>13</sup> Il che, pare, ben si concilia con il giudizio positivo di Brevini, il quale ha definito la *Storia* «il solo testo

---

zioni sono seicentesche, mentre per quanto riguarda D'Antonio, la parola è attestata sia nello *Sciata-mone 'mpetrato* che nel *Mandracchio repatriato*, due opere composte intorno al 1720, quindi dopo il *Patro' Calienno de la Costa*: cfr. ROCCO, s.v. *ecciacurvo*. A rintracciare invece la voce in Corvo e Capasso fu De Ritis, seguito poi da D'Ambra: cfr. DE RITIS, s.v. *acciacuorvo*; D'AMBRA, s.vv. *arvecuorvo*, *ecciacuorvo*). L'assenza del termine in altre opere buffe, poi, considerata la tendenza del genere a riportare sulla scena dei quadretti – anche lessicali – della Napoli popolare, sembra conferire a questa attestazione, quasi unica nel Settecento ed unica nella *commeddia pe' mmuseca*, quantomeno un carattere di singolarità. Il secondo indizio, invece, anch'esso compatibile con l'identificazione del Croce, potrebbe provenire proprio dallo scioglimento di un anagramma. La questione è complessa, poiché solitamente tali artifici enigmistici interessavano in maniera pressoché esclusiva lo pseudonimo scelto dall'autore per licenziare l'opera. In questo caso, invece, a essere rimescolato potrebbe essere stato il titolo del libretto: un possibile anagramma di *Patro' Calienno de la Costa*, infatti, è *Scarte de Cola napolitano*. Il dato è indubbiamente suggestivo: dietro *Cola napolitano*, infatti, seppur in maniera non inequivocabile, potrebbe celarsi il Corvo, essendo *Cola* un ipocoristico di Nicola; la nozione di 'scarto', invece, potrebbe incoraggiare l'ipotesi di una percezione autoriale differente della varietà di codici linguistici e generi letterari a disposizione: se così fosse, la scelta dell'anonimato potrebbe essere stata legata a valutazioni di prestigio. Da un punto di vista lessicografico non mancano attestazioni della parola nella letteratura napoletana, principalmente con le accezioni di 'tutto ciò che si rifiuta e che si mette da parte come inutile o di nessun conto', 'qualunque cosa che sia avanzata dopo aver scelto il meglio tra varie della stessa specie', 'roba che si toglie come cattiva'. Il verbo 'scartare', con le stesse accezioni, è presente in una buona quantità di autori precedenti e contemporanei al testo: Fasano, Pagano, Lombardo, D'Antonio, Zito, Capasso e Cerlone. Il sostantivo 'scarto', invece, attestato con minore frequenza, è presente fra i contemporanei al testo solamente nel Capasso, «amicissimo del Corvo» come precedentemente ricordato, mentre compare in seguito nelle opere di Lorenzi e Quattromani (per l'attestazione della voce ed i vari significati proposti cfr. PUOTTI, s.vv. *scartare*, *scarto*; GRECO, s.v. *scarto*; VOLPE, s.vv. *scartare*, *scartà*; ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv. *scartare*, *scarto*; ANDREOLI, s.v. *scarto*). I due indizi non costituiscono una prova certa, e anzi, specie il secondo, possono apparire mere speculazioni, ma sia che a nascondersi sotto la maschera di *Agasippo Mercotellis* fosse il Corvo, sia che si trattasse di qualcun altro, il mistero dell'anagramma e le motivazioni sottese alla scelta dell'anonimato restano dei punti sui quali occorre ancora gettare luce.

<sup>12</sup> Cfr. *Introduzione*, in N. CORVO, *Storia de li remmure de Napole*, p. xv. Le due postille citate da Marzo, a dire il vero, non bastano da sole a postulare una data ma vanno incrociate con un'ulteriore notizia data dal Martorana, il quale informava di come il Corvo «vivea nel 1743, ed era vecchio» (P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche*, cit., p. 159.)

<sup>13</sup> *Introduzione*, in N. CORVO, *Storia de li remmure de Napole*, cit., p. xvi.

napoletano» di quegli anni in cui, grazie all'ossequio «ai nuovi valori di semplicità della forma, di naturalezza, di osservazione del vero», si volti «davvero pagina rispetto alla produzione barocca».<sup>14</sup>



La *Storia de li remmure de Napole* è trådita da tre codici superstiti: B = ms. Brindisi, Biblioteca «A. De Leo», F 3; L = ms. Lecce, Biblioteca del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Letteratura dell'Università degli Studi di Lecce [ma manca una segnatura]; N = ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, S. Mart. 699.

Sulla lezione del codice napoletano, recante l'ultima volontà dell'autore, è stato fondato il testo dell'edizione critica attualmente di riferimento: N. CORVO, *Storia de li remmure de Napole*, a cura di A. MARZO, Roma, Benincasa, 1997, che riserva tuttavia «al codice brindisino un'importante funzione di controllo relativamente alle parti da esse confermate» (vd. *Nota al testo*, ivi, pp. 287-304).



---

<sup>14</sup> *Poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit. II p. 1915.

da *Storia de li remmure de Napole*

dall'*Accomenzaglia*

In apertura d'opera, ancor prima che cominciasse la narrazione delle dieci *Iornate*, il Corvo tenne a precisare, non senza polemica, l'originalità della prospettiva narrativa offerta dal suo lavoro. Bersaglio delle recriminazioni dovette essere probabilmente l'opera di Francesco Oliva, di poco più antica e sullo stesso argomento, *Napole acquietato. Poema arojeco*. L'Oliva, infatti, come intuibile dal titolo, aveva scelto di collocare la vicenda di Masaniello (ed i suoi sviluppi successivi) all'interno di un universo epico di stampo tassiano. Il Corvo, invece, come emerge chiaramente dalle ottave qui selezionate, riteneva la scelta di attingere all'immaginario fantastico un narcisismo poetico. La realtà storica, infatti, secondo l'autore, poteva, se ben narrata, impressionare egualmente il lettore.

4. De nigromante, fattocchiare e fate  
non sentarrite ccà le ppoparotte;  
manco le ppelle d'uommene affatate  
che de spate non perciano le botte  
o na lanza (che sette aggia 'nfelate  
commo d'anguille fossero pezzotte),  
o che barche diventano le frunne  
e le prete cavalle chiatte e tunne.<sup>1</sup>

[...]

7. Chille a le storie lloro che mmescare  
cheste ed altre ppapocchie hanno voluto,  
ll'hanno fatto lo 'ngniegno pe mostrare  
speretuso, ammerebbele e saputo.  
E meglio de potere pasteggiare  
porzi li leieture hanno creduto,  
ca quanta saporielle cchiú nce miette

---

<sup>1</sup> Le ottave scelte propongono, sostanzialmente, una vera e propria dichiarazione programmatica, un inno alla verosimiglianza del racconto. Sin dalla prima, infatti, Corvo preannuncia al lettore che nel suo testo non ci sarà spazio per elementi fantastici come *ppoparotte* ('unguenti e bevande medicamentose': D'AMBRA, s.v. *poparotte*) di fattucchiere e negromanti, o uomini dalla pelle invulnerabile (*affatato*: D'ASCOLI, s.v.) e insensibili ai colpi (*botte*) di spada, o armi incantate (delle quali fa metonimicamente da esempio una lancia capace di trapassare sette uomini come fossero pezzi d'anguilla), o improvvise trasformazioni (come pietre che diventano denaro: il *cavallo* era infatti una moneta di rame, emessa nel 1472 da Ferdinando I d'Aragona, il cui valore corrispondeva ad 1/12 di soldo. Il nome deriva dalla presenza, in origine e poi scomparsa nelle successive coniazioni, della figura di un cavallo su una delle due facce della moneta: cfr. MALATO, *Glossario*, s.v. *cavallo*).

a na vedanna, cchiú chi mangia alliette.<sup>2</sup>

8. Pocc'a la storia, che conta' ve voglio,  
de besuogno non credo che nce sia,  
pe fareve sta' attiento, l'arravuoglio  
de nulla 'mmenzeione e de boscia;  
e spero ch'essa sola (si nce coglio  
e dde le ccose no sgarro la via),  
senza da ccà e da llà che ghiate spierte,  
ve tenarrà, leienno, cannapierte.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Nella settima ottava, l'accusa di Corvo è esplicita e diretta verso coloro che hanno tentato di rendere più gustosa la propria vivanda (*vivanna*: D'ASCOLI, s.v.), ossia i propri testi, aggiungendovi come *saporielle* ('piccoli sapori', per estensione 'spezie': *ivi*, s.v. *saporiello*) i citati inserti fantastici, che per l'autore non sono che fandonie (*papocchie*, 'pappa spappolata' e per traslato 'ciarla, invenzione': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *papocchia*). Nonostante i lettori (*leieture*) si lascino ammaliare da espedienti letterari del genere, credendo infatti, argomenta Corvo, di godere (*pasteggiare*: 'mangiucciare, banchettare': D'AMBRA, s.v. *pasteggiare*) di opere valide, chi compone simili testi, prosegue l'autore, lo fa soltanto per dare mostra del proprio spiritoso, ammirabile e sapiente ingegno.

<sup>3</sup> Nell'ottava successiva, però, Corvo illustra con forza la propria innovazione, rivendicando il valore narrativo della storia stessa, la quale, senza «l'arravuoglio / de nulla 'mmenzeione e de boscia», ossia senza la necessità di ingargbugliare (*arravuoglio*, 'inviluppo': D'ASCOLI, s.v.) la realtà con invenzioni e bugie, sarà ugualmente capace di lasciare i lettori stupefatti (*cannapierte*, 'a bocca aperta', e per traslato 'stupefatti, sbalorditi': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *cannapierte*), se raccontata nel modo giusto («*si nce coglio / e dde le ccose no sgarro la via*», ossia 'se ci imbrocco – *ivi*, s.v. *cogliere* – e non sbaglio la direzione del racconto').

dalla *Iornata quarta*

Le due ottave selezionate dalla quarta giornata permettono di illustrare l'attenzione del Corvo alle fonti storiche. In seguito al tentato attentato a Masaniello del 10 luglio 1647, infatti, il duca d'Arcos scrisse un biglietto al cardinale Ascanio Filomarino nel tentativo di allontanare i sospetti di un proprio coinvolgimento nella vicenda. Il contenuto di tale biglietto venne reso noto già nelle prime pubblicazioni sul tema della rivolta,<sup>1</sup> ed è notevole come il Corvo, pur deformando ironicamente lo spagnolo, ne riproponesse il testo in maniera sostanzialmente fedele.

76.       «Me tienen en assaie muccio cuydado  
las sconfidanzas de la mi perzona  
en esto pueblo da mi tanto amado,  
per l'accidente del de Madalona.  
Para mi animo en es que l'ajustado  
ye lo ch'es offresido a l'ora buona  
tienga su compremiento ni otro empleo  
che de satisfaserelo deseo.
77.       Mi segnor,» po' agghiognette «por la vida  
de mi Rey, vus offreso che qualchiero  
de los banditos y de sui partida  
en este caso en manos mias venero,  
sea vus Vuestra Eminenzia servida  
dir ch'en las de los pueblo yo entrechero,  
paraché, azzò accossì se desencagne  
de sus suspectos y de mias entragne».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> G. DONZELLI, *Partenope liberata ovvero Racconto dell'Heroica risoluzione fatta dal Popolo di Napoli per sottrarsi con tutto il regno dall'Insopportabil Giogo delli Spagnuoli*, Napoli, Beltrano, 1648, p. 40; A. GIRAFFI, *Le rivoluzioni di Napoli*, presso Filippo Alberto, 1648, pp. 101-102.

<sup>2</sup> Il testo del biglietto era il seguente: «Eminentissimo, y Reverendissimo Señor mio. Las nuevas desconfianças del Pueblo con el accidente de Duque de Magdalon, me tienen en sumo Cuydado, porque no deseo otra cosa, que la satisfacion del Pueblo, y ajustamiento dela Ciudad. Hame parecido dezir a Vuestra Em. que si hubiere alas manos algunos bandidos, los entregaré en manos dela fidelissima Ciudad, y qualquiera, que nos perturbe la quietud. Vuestra Em. se sirva de que pare esta noticia, y mandarme avisar lo que se ofreze, y come se halla V. Em. cuya Eminentissima persona guarde Dios muchos annos. Palacio 10. de Julio 1647» (T. DE SANTIS, *Storia del tumulto di Napoli*, Trieste, Coen, 1958, I 93: la traduzione è in G.B. PIACENTE, *Le rivoluzioni del Regno di Napoli negli anni 1647-1648 e l'assedio di Piombino e Portolongone*, Napoli, Guerrera, 1861, p. 38). Come detto, al netto di deformazioni umoristiche, che innestano tracce napoletane sullo spagnolo del viceré – *assaie mucho cuidado*, ad esempio, o *sconfidanzas* per *desconfianças*, o l'espressione *paraché, azzò accossì se desencagne* –, quanto impressiona è la fedeltà di Corvo al vero, ricercato nelle sue manifestazioni e restituito come oggetto letterario.

### 5.1.10. Francesco Oliva (Napoli, 1669 - *post* 1727)

Scarsa la documentazione biografica sull'autore. Di suo pugno l'Oliva fornì pochissime informazioni, rivelando a malapena le proprie origini partenopee,<sup>1</sup> ma aderì, e questo è dato certo, alla Colonia Sebezia,<sup>2</sup> frangia napoletana dell'Arcadia, usando lo pseudonimo di Acantide Antiniano.<sup>3</sup>

Ulisse Prota-Giurleo, sulla scorta di alcuni documenti che gli era occorso di trovare, ne fissò l'anno di nascita nel 1671, rivelandone anche gli studi teologici.<sup>4</sup> Tale documentazione, però, è probabilmente da ricondurre «a persona diversa dal nostro poeta e commediografo», come ha scritto Carlachiara Perrone.<sup>5</sup> Tra le ultime carte di un manoscritto contenente *Napole acquietato: poema arojeco di D. Francisco Auliva*, infatti, la studiosa rinvenne una postilla, ritenuta autografa, nella quale l'opera veniva definita conclusa, nel 1727, all'età di 58 anni.<sup>6</sup> L'anno di nascita di Oliva, di conseguenza, non poteva davvero essere il 1671, come proposto dal Prota-Giurleo: se così fosse stato, infatti, nel 1727 l'autore avrebbe avuto 56 anni, dato incompatibile con quanto dallo stesso affermato nel manoscritto; e l'anno corretto fu dunque individuato nel 1669,

---

<sup>1</sup> Scrivendo in dialetto napoletano, infatti, dichiarava di fare uso di una lingua trasfusagli «col sangue», essendo sia lui sia i suoi genitori «nati e vissuti» nella città di Napoli (F. OLIVA, *Grammatica della lingua napoletana*, in appendice a F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. 229).

<sup>2</sup> Cfr. *Catalogo de' nomi pastorali degli Arcadi compilatori delle presenti notizie istoriche*, in *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 2 voll., Roma, nella stamperia di Antonio de Rossi, 1720, II p. 372; G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, cit., VI p. 424; P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia napoletana*, Napoli, Liguori, 1962, p. 299; M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1930, v p. 142.

<sup>3</sup> Talvolta anche come *Acantede Antegnano*. Il ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII. C. 81, edito criticamente in F. OLIVA, *Opere napoletane*, a cura di C. PERRONE, Roma, Bulzoni, 1977, dopo tre fogli di guardia reca infatti il titolo *Aminta, favola pastorale de chillo gran Acantede Antegnano, pastore arcade, pe chi ha gusto de vedere mascare all'uso de Napole* (cfr. *Nota ai testi*, ivi, p. 191).

<sup>4</sup> «Nacque Francesco Oliva a Napoli il 19 giugno 1671 dai coniugi D.r Vincenzo Balivo seu Oliva e Costanza Farina. Fu battezzato il 23 dello stesso mese nella Parr. di S. Arcangelo a Segno. – Alunno del nostro seminario Arcivescovile, attese non solo agli studi filosofici e teologici, ma anche a quelli dell'una e dell'altra legge. Nel 1695, infatti si addottorò *in utroque* ed ascese al sacerdozio. Morì a 65 anni, il 24 dicembre 1736 e fu sepolto nella nostra Cattedrale» (U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino «il dio dell'opera buffa» (la vita e le opere)*, Napoli, a spese dell'autore, 1927, p. 79).

<sup>5</sup> F. OLIVA, *Opere napoletane*, cit., p. XIV.

<sup>6</sup> *Napole acquietato* è trådito da due testimoni manoscritti: N<sup>1</sup> = ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV. G. 42; N<sup>2</sup> = ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII. C. 80. N<sup>1</sup> è stato ritenuto autografo in virtù di alcune lezioni banalizzate da N<sup>2</sup> e soprattutto della presenza di una postilla sul margine sinistro inferiore della pagina 170, dove si legge, scritto dalla stessa mano che ha vergato il poema: «Finito a 17 Dec(emb)re 1727 nell'anno dell'età mia 58» (di contro ad una postilla simile – ma differente in modo sostanziale – presente alla fine di N<sup>2</sup>: «Finito a 17 Dec(emb)re 1727 nell'anno dell'età soja 58»).

come aveva già proposto Martorana, e ribadito Scherillo.<sup>7</sup> Insieme alla data del 1671, inoltre, questa scoperta rese inaffidabile anche il “*cursus honorum*” dell’Oliva tracciato dal Prota-Giurleo, togliendo così inevitabilmente vigore anche alle suggestive argomentazioni di Enrico Malato, che aveva intravisto nella «condizione di ecclesiastico» dell’autore la possibile ragione dell’assenza del suo nome dai frontespizi delle proprie commedie musicali,<sup>8</sup> ritenute forse scabrose per un uomo di chiesa.<sup>9</sup>

Se le notizie biografiche su Oliva sono poche e evanescenti, non così è però, fortunatamente, per la sua produzione letteraria: le sue diverse opere, infatti, delle quali si darà di seguito qualche ragguaglio, denotano una pluralità d’interessi che fa dell’autore uno degli scrittori più poliedrici del Settecento partenopeo.

Uno dei suoi lavori più notevoli è sicuramente la *Grammatica della lingua napoletana*, opera composta dopo il 1724 in reazione a commenti polemici sulle sue *commedie pe’ mmuseca*,<sup>10</sup> ma mai portata a termine. Questa, infatti, come ha osservato Malato dopo

---

<sup>7</sup> Rispettivamente: P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche*, cit., p. 15; M. SCHERILLO, *L’opera buffa napoletana*, cit., p. 194.

<sup>8</sup> L’Oliva, infatti, mandò le proprie opere buffe in stampa anonime, rivendicando la paternità de *Lo castiello sacchejato*, seppur sotto lo pseudonimo di Ciccio Viola, soltanto alla terza edizione del 1732 e per ragioni straordinarie: «Potesse dicere accossì de la sore soia, chiammata *La ’mpeca scoperta*, che ll’anno arreto comparse co tanto spanto e deze tanto gusto pecché la mettette fora lo patre suio [...]; ma mo, che se torn’a ffare a lo stisso teatro de primma e la caccia uno che pe fforza vò essere tenuto pe patre potativo sio, e non se nne vò coietare ca le ccose se sanno, no’ ppozso ’mmacernarme comme resciarà, pocca sso sconciatiano nce ha puosto le mmanelle soie, che tanto sanno ’mpasta’ vierze quanto le mmeie sanno fa’ doppie de quatto. Lo cielo le dia bona ventura, ca nce la desidero (accossì dice CICCIO VIOLA che l’ha fatto)» (*Opera buffa napoletana*, a cura di M. COLOTTI, cit., II p. 194).

<sup>9</sup> «La condizione di ecclesiastico dell’Oliva, ignota prima delle fortunate ricerche del Prota-Giurleo, spiega perché sul frontespizio di nessuna delle sue commedie sia possibile “vedere chiaro e tondo stampato né il nome dell’Oliva né lo pseudonimo di Viola”. Il fatto è che nelle opere dell’Oliva, e non solo nei suoi libretti di opera buffa, si trattano temi e problemi che potevano apparire scabrosi per un ecclesiastico [...]. Dovette essere, evidentemente, l’Oliva un chierico di larghe vedute, anche se timoroso dell’opinione del pubblico» (*Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., I pp. 331-32).

<sup>10</sup> La *Grammatica*, come riportava lo stesso autore, venne scritta «in età di oltre cinquantacinque anni» (F. OLIVA, *Grammatica della lingua napoletana*, cit., p. 229); e il dato, in virtù della postilla autografa datata sul manoscritto, permette di collocare la stesura dell’opera sicuramente dopo il 1724. Le ragioni polemiche di questa sono fornite proprio da Oliva: «Mi sono state d’impulso le censure che alcuni alle mie commedie, fatte in questa lingua per musica, hanno per astio ed inconsideratamente opposte. Alle quali quantunque risposto havessi nella maniera che potei, nullameno i leggitori [...] o nulla o poco alle dottrine poetiche e grammaticali, da me addotte per dichiarazione del vero, avvertirono» (ivi, p. 211). Di queste schermaglie che l’Oliva sostenne in difesa delle sue commedie, tracce parrebbero nella nota autoriale preposta al libretto d’opera buffa *La noce de Veneviento*. Qui, infatti, dopo essersi prodotto in una riflessione linguistico-teatrale – spiegando come esistessero due modi di parlare a Napoli, uno più civile ed uno più grossolano, e come entrambi fossero da rappresentare sulla scena «p’assomigliare a chi parlava» –, Oliva si mostra consapevole delle critiche che gli sarebbero piombate addosso, e vi si dichiara indifferente: «Havanno da componere sta Commeddia, haggio avuto da obbedire a chi me

averla riscoperta e pubblicata, consisteva nel «primo tentativo di offrire un prospetto articolato, benché parziale e disorganico, dei principali problemi ortografici, fonetici, morfologici del dialetto napoletano, [...] con un impegno notevole di indagare le cause e dare una ragione meditata dei fenomeni presi in esame».<sup>11</sup> E il lavoro mostrava inoltre spunti interessanti anche sul piano teorico, ribadendo la mutevolezza del linguaggio – e la lotta tra norma e uso che ne deriva – e l'appartenenza della lingua al popolo piuttosto che ai testi letterari.<sup>12</sup>

Dei diversi libretti di opera buffa che scrisse – *Lo funneco revotato*, *Lo castiello saccheiato* (entrambi 1720), *La 'mpeca scoperta* (1723), *L'ammore fedele*, *Lo pazzo apposta* (entrambi 1724), *Li duie figlie a no ventre* (1725) –, si evidenzia qui, per la centralità del modello tassiano nella produzione oliviana, *L'ammore fedele*, che muoveva dall'ambientazione dell'*Aminta* rielaborandone l'intreccio nell'ambito della commedia musicale.

Dell'*Aminta*, inoltre – e pertanto si diceva della centralità del modello –, l'autore realizzò anche una trasposizione dialettale, *L'Aminta vestuta a la napoletana*,<sup>13</sup> che rappresentava la più compiuta manifestazione della sua aderenza allo spirito dell'Arcadia (tanto da essere l'unico testo dialettale firmato Acantide Antiniano). L'opera, che si inserisce in una lunga tradizione di traduzioni, compie un lavoro di sintesi notevole tra commedia erudita e commedia popolare da un lato, e tra lingua e dialetto dall'altro, autorizzando in tal senso le acute osservazioni di Perrone, per la quale «l'*Aminta*

---

P'ha commannata, e non fareme strascenare da lo gusto mio; e perzò non ll'haggio fatta comm'a lo ssoleto, sulo de perzune prebeje, ma ng'haggio mmescato pure perzune cevile, justo justo si fosse na Commeddia (comme se sole dicere) de cappa, e spata, pe fà na cosa nova, non tanto pe le mutaziune de Scene, quanto pe lo pparlà Napoletano, ch'è de doje manere, chiù cevile, e chiù grossolano, p'assomigliareme a chi parlava, e pe non fà tanto defficele la lengua nostra a cierte Frostiere, che la rappresentano. Si haggio fatto buono, mille grazie a chi me l'ha fatto fare; e si no, scosateme, ca si chiù sapeva, meglio faceva; ed io ne sto aspettanno la settenza da chi ne sape, e la compassejone da chi ha descrezzione, ca dell'aute poco me ne curo; e ponn'abbajare quanto vonno (e non nce mancarrà chi me faccia sta cortesia) ca io attenno a dormire, e no me sceto pe darele sto gusto de vedere me correre pe secotarele» (*La noce de Veneviento, commeddia pe mmuseca da rappresentarse a lo Teatro de li Scioerentine sta Primavera dell'Anno 1722*, Napoli, Muzio, 1722, p. 5).

<sup>11</sup> F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit., p. XVIII.

<sup>12</sup> «Da tutto ciò c'ho finora narrato, debbonsi dedurre tre proposizioni certissime: l'una, che la lingua napolitana non ha né legge né certezza in quanto alle voci e pronunzia, e che farne il vocabolario è tempo perduto, poiché del passato non si ha contezza ed il presente a momenti si muta. L'altra, che 'l volersi fondare del tutto nel Cortese e nel Basile è vanità ed un torto che si fa alla lingua, la quale è vivente e non già morta come la latina e la greca antica: onde malamente son censurati coloro che si servono di voci non usate da essi, purché siano in bocca del popolo. E la terza finalmente che la lingua sta in bocca del popolo istesso, il quale osservar si dee come in questo e come in altro tempo favelli» (F. OLIVA, *Grammatica della lingua napoletana*, cit., p. 226).

<sup>13</sup> L'opera si legge in F. OLIVA, *Opere napoletane*, cit., pp. 1-97.



*napoletana* sembra costituire la premessa a tutta l'attività letteraria dell'Oliva, che verte proprio sull'elaborazione ed affermazione di un napoletano illustre». <sup>14</sup>

Un'ulteriore interessante operazione letteraria oliviana, appartenente alla produzione più tarda e matura dell'autore <sup>15</sup> (e probabilmente incompiuta anch'essa, essendo sopravvissuti solamente tre canti), è il poemetto *De l'assedio de Parnaso*, <sup>16</sup> da collocare nel medesimo filone allegorico, di successo tra XVI e XVII secolo, battuto da Cortese. <sup>17</sup> Nel poemetto oliviano, oltre ad evidenti tracce delle polemiche teatrali già menzionate in precedenza, <sup>18</sup> si percepisce l'intento di consolidare una mitologia autoctona attraverso l'esaltazione dei tre grandi della poesia dialettale napoletana, Cortese, Basile e Sgruttendio, contrapponendo così, idealmente, «un nuovo culto delle tre corone di marca napoletana a quello tradizionale delle *tre corone* toscane». <sup>19</sup>

Rilevantissimo è infine il già citato *Napole acquietato*, unico poema epico originale su base storica dell'intera letteratura dialettale napoletana, scritto dall'Oliva nel 1727. L'opera, infatti, definita dal Martorana «non prettamente storica», <sup>20</sup> si avvale dell'ambientazione dei tumulti napoletani del 1647 per tessere una tela, ancora una volta alla maniera di Tasso, d'incanti, tumulti, amori e visioni. Contrariamente a quanto sinora affermato nella bibliografia, va chiarito che il poema non si concentra esclusivamente su Masaniello: il capopopolo napoletano muore infatti a metà dell'opera, al termine del decimo canto, ma i successivi dieci canti, inediti e di grande interesse, si concentrano invece sugli sviluppi successivi alla morte del pescatore, giungendo al giorno in cui Napoli divenne finalmente, da titolo, «*acquietato*»: il 5 aprile del 1648, data nella quale il duca di Guisa, Enrico II di Lorena, venne incarcerato presso Gaeta.



La produzione letteraria dialettale dell'Oliva, fatta eccezione per i libretti musicali che vennero dati alle stampe seppur anonimi, è trädita in via manoscritta da quattro codici conservati alla Biblioteca Nazionale di Napoli.

---

<sup>14</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>15</sup> È lo stesso Oliva a definirsi, infatti, «becchiariello» (ivi, p. 103).

<sup>16</sup> Il poema si legge in F. OLIVA, *Opere napoletane*, cit., pp. 99-187.

<sup>17</sup> B. CROCE, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, cit., p. 125

<sup>18</sup> Nel terzo canto del poema sono infatti tratteggiati, con toni polemico-satirici, alcuni librettisti coevi all'Oliva, la cui identificazione è pressoché impossibile (cfr. M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana*, cit. p. 193).

<sup>19</sup> *Introduzione*, in F. OLIVA, *Opere napoletane*, cit., p. XXVIII. In precedenza, un'operazione simile l'aveva effettuata anche Andrea Perrucci, siciliano trapiantato a Napoli: cfr. *supra*

<sup>20</sup> P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche*, cit., p. 15.

Il testimone N = ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII. C. 81, contiene al suo interno l'*Aminta vestuta a la napoletana* nei primi 25 ff., non numerati, alla quale segue l'*Assedio de Parnaso* nei ff. numerati da 1r a 9v. La grafia è la stessa di altri codici contenenti opere dialettali dell'Oliva, ed il manoscritto è ritenuto autografo. È stato edito integralmente in F. OLIVA, *Opere napoletane*, a cura di C. PERRONE, Roma, Bulzoni, 1977.

Il codice N<sup>1</sup> = ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV. G. 42, reca esclusivamente *Napole acquietato: poema arojeco*. Si tratta di un codice sicuramente autografo, come testimoniato dalla postilla presente nell'angolo basso a sinistra di pagina 170 (cfr. *supra* n. 6). All'inizio del manoscritto è inserito un foglietto sciolto che reca l'annotazione «Canto IV strofa 95. Questa è la copia originale che passò a Vincenzo De Ritis». Lo studioso napoletano, infatti, diede alle stampe un'edizione parziale del poema in F. OLIVA, *Napole accoiato: poemma aroieco di Francisco Auliva*, con una prefazione di V. DE RITIS, Napoli, Virgilio, 1849. Ma l'edizione, che contiene solamente quattro dei venti canti del poema, è esemplata in realtà su un secondo codice: N<sup>2</sup> = ms. Napoli XIII. G. 80, anch'esso contenente esclusivamente il poema dell'Oliva, intitolato qui *Napole accoiato, poema arojeco*, ma non autografo. Secondo Perrone «è probabile che al De Ritis siano appartenute almeno due copie del poema: N<sup>1</sup>, il cui possesso gli è attribuito dalla nota scritta sul foglietto inserito nel codice, che tuttavia, trattandosi di un foglietto sciolto, potrebbe esservi stato inserito casualmente; e N<sup>2</sup>, sulla quale egli preparò la sua edizione, come si desume dal gran numero di interventi sul testo – rettifica di probabili errori, correzioni della metrica, a volte difettosa, anche con rifacimento del verso – poi riprodotti nell'edizione» (*Nota ai testi*, in F. OLIVA, *Opere napoletane*, cit. p. 197). Desta francamente qualche perplessità la possibilità che al De Ritis siano appartenuti entrambi i codici: avendo a disposizione N<sup>1</sup>, recante la postilla d'autografia suddetta, diverrebbe difficile spiegare la sua scelta di esemplare un'edizione su N<sup>2</sup>. Un elemento, sinora mai considerato, a favore dell'ipotesi che vorrebbe il De Ritis in possesso esclusivamente di N<sup>2</sup>, è la voce relativa all'Oliva all'interno del *Vocabolario napoletano lessicografico e storico* da lui compilato (corsivo mio): «Autore di un poema di venti canti col titolo: *Napole accoiato*. Nulla abbiám saputo rinvenire sul conto di lui, fuorché questa nota in fine del libro: *Finito a 17 Dicembre 1727 nell'anno dell'eta soia 58*» (DE RITIS, s.v. *Auliva (Francisco)*). La presenza della citazione di N<sup>2</sup>, dove sarebbe stata certamente molto più probante quella di N<sup>1</sup>, pare dunque autorizzare a supporre che di quest'ultimo codice il De Ritis non fosse a conoscenza, quantomeno all'altezza cronologica della pubblicazione del vocabolario. E sembra a questo punto più economico sottoscrivere la possibilità già preannunciata dalla Perrone, ovvero che il foglietto possa essere finito in N<sup>1</sup> casualmente. Non è da escludere, anzi, che esso si trovasse originariamente proprio in N<sup>2</sup>: l'edizione data alle stampe termina d'altronde proprio con il canto IV, e l'appunto sul foglietto potrebbe indicare il punto raggiunto in quel momento nel processo di trascrizione.

Il codice N<sup>3</sup> = ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII. E. 56, è autografo e contiene la *Grammatica della lingua napoletana*. È descritto e pubblicato da Malato in F. OLIVA, *Grammatica della lingua napoletana*, in appendice a F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, cit.

Si danno inoltre di seguito gli estremi bibliografici dei libretti di opera buffa, i quali non riportano però la sottoscrizione dell'autore: *Lo funnaco revotato, commedea pe mmuseca da rappresentarese a lo Teatro de li Sciorentine sto Vierno dell'anno 1720*, Napoli, se venne da li Abri a S. Biase a li librare, 1720; *La noce de Veneviento, commedia pe mmuseca da rappresentarese a lo Teatro de li Sciorentine sta Primavera dell'Anno 1722*, Napoli, se danno da Mechele-Loise Muzio, 1722; *La mpeca scoperta, commedia pe mmuseca, da rappresentarese a lo Teatro de li Sciorentine sto Vierno dell'anno 1723*, Napoli, a spese de lo Mpresareio, 1723; *L'ammore fedele: favola sarvateca, da rappresentarese mmuseca a lo Teatro de li Sciorentine a Primavera de chist'Anno 1724*, Napoli, a spese de lo Mpresareio, 1724; *Lo pazzo apposta, commedia da rappresentarese*

*mmuseca a lo Teatro de li Sciorentine st'Autunno de ll'Anno 1724*, Napoli, s.i.t., 1724; *Li duje figlie a no ventre. Commeddea Napolitana pe mmuseca da rappresentarese a lo Tiatro de li Sciorentine in chist'Anno 1725*, Napole, pe lo soletto Ricciardo a Fontana Medina, 1725. Si segnala inoltre la vitalità del testo di *Lo castiello saccheato*, che ebbe ben tre riedizioni: *Lo castiello saccheato, commeddea da rappresentarese a lo Tiatro de li Sciorentine nchist'anno 1720*, Napoli, se venne da Francesco Ricciardo a Fontana Medina, 1720; *Lo castiello saccheato, commeddeia pe' museca. Da rappresentarese a lo Triato de li Shioarentine nchisto Mese de Novembre 1722*, Napoli, Pe Francisco Recciardo, 1722; *Lo castiello sacchejato, commeddeja Ammascherata pe Mmuseca. Da rappresentarese a lo Teatro nuovo nchisto Carnevale de st'anno 1732*, Napoli, a spese de li Mpressarie, 1732. Il testo è ora edito in F. OLIVA, *Lo castiello saccheato*, a cura di P. MAIONE, in appendice F. OLIVA-P. TRINCHERA, *L'Emilia. Commedia per musica*, Venezia, lineadacqua edizioni, 2015.

I testi proposti sono tratti dall'edizione critica delle opere napoletane curata da Perrone.



dall'*Aminta vestuta a la napoletana*

La trasposizione dialettale dell'Oliva restituisce il testo dell'*Aminta* tassiana quasi *ad litteram*, rispettandone talvolta persino l'utilizzo delle rime. Il passo qui selezionato corrisponde al coro collocato al termine del primo atto. Come accadeva nella tragedia greca, tale momento lirico svolge una funzione esegetica rispetto all'azione del dramma. In questo specifico caso, il commento mira a celebrare il mito classico dell'età dell'oro, della quale non vengono rimpianti i motivi poetici tradizionali (l'offerta spontanea di cibo da parte della natura, l'assenza di guerre), ma la possibilità di abbandonarsi ai piaceri dell'amore senza dover sottostare all'onore ed ai suoi rigidi vincoli. Si trattava, nella veste originale seicentesca, di una critica del Tasso al suo mondo di corte: al rigido controllo delle emozioni prescritto da quell'ambiente, il poeta opponeva la memorabile formula «S'ei piace, ei lice», restituita dall'Oliva come «Se pò fa' chello che ppiace».

CORO O bell'aietà dell'oro,  
non perché ca correva  
latte lo sciummo, e mele destellava  
lo vuosco, o ca portava 325  
senz'arato e llavoro  
li frutte suoie la terra, o ca 'nnoziente  
erano li serpiente;  
non perché non ce fuie nuvola, o velo,  
ma primmavera aterna, 330  
e mo fa 'stata, e 'mmerna,  
sempe sereno resbrennea lo cielo;  
né perché non portava a n'auta terra  
vela frostera o mercanzia, o guerra;<sup>1</sup>

ma perché chillo Niente, 335  
nome senza soggetto,  
chill'idolo d'arore, anze de 'ncanno,  
che da la pazza gente  
fu po' chiammato Onore,  
c'a la natura lo facije tiranno, 340

---

<sup>1</sup> Nella prima stanza del coro sono enumerati alcuni motivi poetici tradizionalmente ricollegati al mito dell'età dell'oro: il fiume (*sciummo*: D'ASCOLI, s.v.) che trasporta (in questo senso transitivo, qui, *correva*) latte, il bosco che distilla miele (*mele*: ivi, s.v.), la terra che produce i propri frutti in autonomia (senza, cioè, bisogno di aratro e lavoro), l'innocenza dei serpenti (ossia il loro essere senza veleno: F. OLIVA, *Opere napoletane*, cit., p. 34). E a questi si aggiungono altri elementi che concorrono a definire l'idillicità: l'eterna primavera dal cielo, sempre sereno e risplendente che sia estate o inverno (*mmernà*, 'invernare': ivi, s.v.), e l'assenza di commercio e guerre (*vela frostera* vale infatti vela 'straniera', ed indica appunto l'approssimarsi alle coste di navi per i due motivi menzionati). La presenza anaforica di elementi di negazione applicati a nessi causali («non perché», «non perché», «né perché non»), anticipa il fattore di novità che sarà introdotto nella stanza successiva.

no' mmescava l'affanno  
 ntra le ddocezze de li 'nnamorate;  
 né lo commanno suio e lo regore  
 sapevano li core,  
 c'a stare a llibbertà s'erano ausate; 345  
 ma na legge, che fatta aveva 'mpace  
 natura: «Se pò fa' chello che ppiace».<sup>2</sup>

Tanno tra sciumme e sciure  
 ll'Amorine abballanno,  
 ievano senza ll'arco, e senza fuoco; 350  
 le nninfe e li pasture,  
 a lo pparla' mmescano  
 carizze e vase, steano p'agne lluoco.  
 A lo llustro, a lo bruoco  
 spogliate le zzitelle 355  
 mostravano le rrose  
 che portano annasose,  
 e le pumma de pietto acervolelle;  
 e spisso dinto a na fontana o lagno  
 trescava la zetella e lo compagno.<sup>3</sup> 360

Tu primma commogliaste,  
 ahie Onore, lo fonte  
 de li gustate, neganno acqua a la sete;  
 tu a abbasciarse 'mparaste  
 li bell'uocchie, lo fronte, 365  
 e le bellezze soie tene' segrete;

---

<sup>2</sup> La seconda stanza si apre significativamente con un *ma*; l'età dell'oro richiamata con nostalgia, infatti, non dipende da tutti i fattori elencati in apertura, bensì da un unico elemento successivamente divenuto fatalmente disturbante: l'onore, idolo d'orrore e d'inganno, che «*mmescava l'affanno / ntra le ddocezze de li 'nnamorate*» ('intrometteva l'affanno tra le dolcezze degli innamorati'). Durante l'età dell'oro, infatti, i cuori «*a stare a llibbertà s'erano ausate*», ossia 'si erano abituati alla libertà': avevano potuto abbandonarsi, cioè, ai piaceri dell'amore, ignari del *commanno* ('ordine', da intendere qui come 'precepto morale') e del *regore* ('rigore') sottesi all'onore. L'essenza del concetto è con efficacia espressa dal distico finale: prima era possibile fare ciò che si voleva.

<sup>3</sup> In una nuova alternanza tra le stanze, si ripropone la contrapposizione tra il prima – quando l'onore non aveva ancora inficiato la libertà sentimentale e erotica – e il dopo. Nella terza stanza sono rievocati allora momenti di libertà: amorini che ballavano nudi, senz'arco e senza fuoco, tra fiumi e fiori; pastori e ninfe che, in ogni luogo, mischiavano carezze e baci alle parole; vergini (*zzitelle*: ANDREOLI, s.v. *zzitella*) che, spogliandosi alla luce o al buio (*lostrore*, 'splendore'; *bruoco*: 'oscuro, fioco': ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv. *lostrore*, *vruoco*), mostravano i seni acerbi (*pummo* è infatti 'qualunque corpo di figura sferica'; mentre *acervolelle* è diminutivo femminile di *acervo*, 'acerbo': ivi, s.vv. *pummo*, *acerbo*) e il proprio sesso nascosto; e coppie che trescavano nelle fontane o nei canali (*lagno*, 'canale che raccoglie le acque piovane che vi discorrono con lento corso': ivi, s.v.).

tu dinto a le rrezzole  
li capille 'nchiudiste;  
tu faciste scornuse  
tutte ll'atte amoruse; 370  
tu 'nfrenaste li passe e le pparole,  
e balentizia toia fu sola, Onore,  
c'arruobbo sia quando donava Amore.<sup>4</sup>

So' le gran prove toie  
lo ffarece stentare; 375  
ma tu, che sì d'amore e de natura  
segno, tu che puoie  
lo monarce addomare,  
a ste sserve ché faie trista sciaura?  
Ccà non ce cape, e manco ccà te vonno: 380  
curre a storba' lo suonno  
a nnobbele e potente,  
e nuie fance campare  
comm'era ll'uso de la primma gente.  
Amammo, ca la vita sciulia presto, 385  
e lo tempo a bottarla è sempe lesto.

Amammo, ca lo sole more e nasce:  
a nuie la luce soia non dura assaie,  
e chi s'addorme non se sceta maie.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Nella quarta stanza sono invece elencati i "peccati" imputabili all'onore: l'aver ricoperto (*cummoglià*, 'coprire': COPPOLA, s.v.) la fonte del piacere, negando metaforicamente acqua alla sete; l'aver insegnato alla bellezza a celarsi (questo il senso delle espressioni 'insegnare agli occhi belli a guardare in basso' e 'rinchiudere i capelli nelle retine' – *rezzola*, 'reticella a maglie con cui la notte si copriva il capo': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.); l'aver intimidito (*scornuse*, 'timidi, che si vergognano': *ivi*, s.v. *scornuso*) tutti gli atti di amore. E in ultimo, con estrema capacità sintetica: l'aver reso furto (*arruobbo*: ROCCO, s.v.) quanto in precedenza era dono.

<sup>5</sup> All'opposizione tra età dell'oro e contemporaneità, ne viene in chiusura affiancata un'altra: i *nnobbele*, *potiente*, *monarce* da un lato, le *serve* dall'altro. L'invito rivolto dal poeta all'onore è quello di lasciare in pace queste ultime e i pastori, desiderosi di tornare a vivere «*comm'era ll'uso de la primma gente*», turbando (*storba*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) invece il sonno degli uomini di corte, causa di tale fenomeno e di conseguenza suo giusto bersaglio. In chiusura, attraverso le immagini retoriche della luce e del risveglio (*scetarse*, 'risvegliarsi': *ivi*, s.v.), l'invito a cogliere l'amore nonostante le restrizioni della società: un tema tassiano (specie quello anti-cortigiano), efficacemente restituito dalla *terzina oliviana*.

Nel primo canto dell'*Assedio de Parnaso*, l'Oliva ribadisce a più riprese, recuperando la lezione cortesiana del *Viaggio di Parnaso*, la liceità del poetare in un registro linguistico differente dal toscano. Come affermato dall'autore, infatti, il Parnaso non privilegia una varietà piuttosto che un'altra: è l'effettiva presenza della poesia a generare gli spostamenti di Apollo e delle Muse, e in seguito alla scomparsa del Tasso, scelto fra i suoi contemporanei ed innalzato sugli altri, solamente alcuni uccelli levatisi dal Sebeto – fuor di metafora Cortese, Basile e Sgruttendio – hanno reso possibile riascoltare obliate melodie.

14. «Questo monte ove siam, questo è Parnaso,  
e in quel castello stan le Muse e Apollo;  
quella luce...». Io lo spezzo: «Adaso, adaso!  
Donca sto 'n Grecia? E rritto ccà lo cuollo  
m'aggio, pe ghire cammenanno a ccaso?».  
«Che Grecia?», me stellaie, «Tu sei follo!  
Addov'è sso stromiento, dica Oscía,  
che sulo 'n Grecia lo Parnaso stia?»<sup>1</sup>

15. Udisti mai quel detto tanto trito  
c'ove il principe sta, quivi è la corte?  
E si mo Febo con le Suore unito  
ccà stace, qui è Parnaso, ed è quel forte  
sua reggia. Credo ancor c'avrai sentito  
che vanno questi caminando a sorte  
per lo mondo, perché dov'essi vanno,  
non pagano pigione se vi stanno,

16. Dunque fa' conto star dove ti piace,  
in Grecia, nell'Italia, in Francia o Spagna,  
ch'in ogni parte il bel Parnaso stace,  
e chi vò dire no, di' che se 'nzagna.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Il viaggio in Parnaso oliviano è per molti versi avvicicabile a quello cortesiano; centrale, ovviamente, la rivendicazione della liceità del poetare in napoletano, qui evidenziata sottolineando l'assenza di uno *stromiento* ('strumento, atto notarile', e per traslato 'ogni attestazione indiscutibile di verità': MALATO, *Glossario*, s.v. *stromiento*<sup>3</sup>), che attesti la localizzazione del Parnaso unicamente in Grecia (questo, infatti, il pensiero del protagonista, al momento della scoperta di essere giunto in Parnaso).

<sup>2</sup> Come è ribadito dall'espressione paremiologica – «dove il principe sta, quivi è la corte» –, la poesia non ha infatti una residenza fissa: Parnaso è ciascun luogo nel quale si rilevino Apollo e le Muse, ossia, fuor di metafora, la capacità poetica. L'invettiva del quarto verso, dunque (*'nzagnare*, 'salassare, cavare del sangue': D'ASCOLI, s.v. *'nzagnà*), suona come un'accusa a quanti ritenevano la produzione dialettale aprioristicamente subordinata a quella in lingua (si ricordi che Oliva non pubblicò mai testi in dialetto

Questo che scorgi adesso, questo giace  
nella felice e fertile Campagna.  
Se stanco sei, seggiam sovra quel sasso  
ca te dico lo riesto a spasso a spasso»

[...]

23. «Da che morzero», disse, «Omero e ttanta  
poete griece, e po' lo gra' mMarrone  
co li Latine suoie e chi se vanta  
ntra li Tosche porta' lo confalone,  
lo Tasso, c'appe tanta gloria e ttanta  
c'ogn'altro fece arreventa' testone,  
le mMuse mmedolaro, e Febo stije  
sempre in lutto, e Parnaso se ghiudije.
24. Cigni non piú s'udiro ivi cantare,  
né germogliaro piú fiori ed erbette,  
né piú di lauro alcun si vide ornare  
ché niuno a par di quei cantar sapette.<sup>3</sup>  
Vi fu chi udissi alquanto verseggiare,  
ma sposarsi alle Muse unqua potette,  
che sazie già de' primi lor mariti,  
rifiutaro altre nozze, altri partiti.
25. Poi che i Greci, i Latini ed i Toscani  
mancaro a ppoco a ppoco, dal Sebeto  
volaro alcuni augelli vaghi e strani  
all'acqua d'Elicono, per decreto  
di Febo llà 'ntrodutte, che llontani  
fer sentire un bel canto per l'addietro  
non piú sentito; e furono in compendio  
il Cortese, il Basile e lo Scruttendio».<sup>4</sup>

---

con il proprio nome, e la sua produzione vernacolare fu tutta affidata a manoscritti dalla circolazione probabilmente privata).

<sup>3</sup> Dopo la morte (*morzero* è forma flessa di *morire*: cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) di Omero e dei poeti greci, di Virgilio e dei latini, dei toscani più validi (*confalone*: 'gonfalone, pomposa bandiera': DE RTTIS, s.v.; l'espressione 'portare il gonfalone' vale sostanzialmente 'primeggiare'), e infine di Tasso (che fece impallidire chiunque altro), Apollo, scrive l'autore, portò il lutto, le muse divennero vedove (*mmedolare*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) e il Parnaso chiuse i battenti. Secondo la lettura di Oliva, cioè, la poesia aveva smesso di trovare validi interpreti dopo l'esperienza tassiana: «cigni non piú s'udiro ivi cantare», infatti, e «niuno a par di quei cantar sapette».

<sup>4</sup> Una boccata d'aria fresca, dunque, a una poesia tratteggiata in precedenza come stantia, la portarono tre «augelli» provenienti dal Sebeto: Cortese, Basile e Sgruttendio, la cui autentica cittadinanza poetica,



[...]

32. «Mpàrate chesto e ttenetello a mmente:  
Febo, c'ha sale 'n zucca, piú no stima  
una lingua c'un altra, se ugualmente  
fanno l'ufficio loro, che s'esprima  
il senso interno. Sulo tene mente  
all'idea ch'è l'anima è la prima  
nel poetar, poi guarda nel concetto  
ed a quanto conviene a quel soggetto,
33. al costume, allo stile, al proprio, al vero,  
o c'al vero somigli, e ba' scorrenno;  
le pparole so' ll'ulteme, e mestiero  
non fu mai che la lingua vai sceglienno;<sup>5</sup>  
scegli sí quelle voci c'al pensiero  
sembran migliori, e valle distennenno.<sup>6</sup>  
Co sso studio se trase a sto paiese:  
di' buono, e parla puro calavrese».

---

oltre che con l'attribuzione di «un bel canto per l'addietro / non più sentito», è sottolineata da Oliva evidenziando come questi furono condotti all'acqua di Elicona “ufficialmente”, «per decreto di Febo».

<sup>5</sup> Il messaggio veicolato dall'Oliva è ben sintetizzato alle ottave 32-33: la lingua che si adotta per poetare non è che un abito («*Febo, c'ha sale 'n zucca, piú no stima / una lingua c'un altra, se ugualmente / fanno l'ufficio loro*»). Non importa la forma, della quale la veste linguistica è la più palese manifestazione, ma l'«idea», il «concetto», l'aderenza di questo a costume, stile, vero e verosimile, l'espressione effettiva del «senso interno». Il Parnaso è un luogo infatti concettuale, privo di accessi preferenziali, e la poesia ha statuto autonomo, indipendente dall'aspetto linguistico: «*le pparole so' ll'ulteme*».

<sup>6</sup> Per scegliere «de voci c'al pensiero / sembran migliori», in ultima analisi il vero precetto dell'argomentazione oliviana («*co sso studio se trase a sto paiese*», cioè ‘solo così si entra in Parnaso’), pare possibile, infine, ricondursi a quanto l'autore aveva indicato altrove come fulcro della propria ricerca linguistica e lessicale: l'attingere, cioè, alla lingua «che sta in bocca del popolo istesso» (F. OLIVA, *Grammatica del dialetto napoletano*, cit., p. 226).

### 5.1.11. Raffaele Sacco (Feroletto Piano, 1792 - Napoli, 1872)

Nel descrivere *Te voglio bene assaje*, la notissima canzone napoletana ottocentesca ora con sicurezza attribuibile a Raffaele Sacco e databile al 1835,<sup>1</sup> Aniello Costagliola parlò d'una «celebrità elettrica».<sup>2</sup> Il brano infatti, musicato verosimilmente da Filippo Campanella,<sup>3</sup> amico dell'autore, raggiunse l'esorbitante tiratura di 180.000 *copiulle* (ossia i fogli sui quali erano stampati testi e spartiti delle canzoni): una cifra spropositata, ma indicativa del suo straordinario successo.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Con il titolo *Intercalare improvvisato dal signor Raffaele Sacco*, la canzone si trova infatti per la prima volta in un'antologia poetica dal titolo *Cetra Partenopea o sia raccolta delle più leggiadre poesie inedite di patrii scrittori*, Napoli, Ferretti, 1835 (R. DI MAURO, "È nata mmiezo mare..." tra stroppole e intercalare. Forme e matrici in due celebri canzoni napoletane di primo Ottocento, 'Michelemmà' e 'Io te voglio bene assaje', in *Le forme della canzone*. Atti del Congresso di Napoli (17-18 maggio 2013), a cura di E. CARERI-G. RUBERTI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 95-122, in partic. pp. 103-107). Tale scoperta dirime finalmente la *rexata quaestio* relativa alla data di composizione dell'opera, a lungo oscillante tra 1835 e 1839, non mettendo però in discussione l'effettiva posteriorità della diffusione della canzone, da collocare verosimilmente proprio intorno alla seconda data: «seppur "nato" nel 1835, il vero successo come "canzone" sembra però risalire soltanto al 1839 e ancor di più al 1840, anno in cui il brano viene pubblicato per la prima volta in versione per canto e pianoforte dalla principale casa editrice musicale napoletana dell'epoca, la Girard» (ivi, p. 107).

<sup>2</sup> A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, cit., p. 308.

<sup>3</sup> A lungo, seguendo una linea indicata da Salvatore Di Giacomo, la canzone è stata ritenuta composta con la musica di Gaetano Donizetti; dopo quasi un secolo di sedimentazione della proposta, tuttavia, l'infondatezza documentaria di questa è stata dimostrata dapprima dagli studi di Marcello Sorce Keller e successivamente da quelli di Raffaele Di Mauro: cfr. S. DI GIACOMO, «*Te voglio bene assaje!*...», in ID., *Opere*, a cura di F. FLORA-M. VINCIGUERRA, 2 voll., Milano, Mondadori, 1946, II pp. 460-466, a p. 465; M. SORCE KELLER, *Io te voglio bene assaje: a Famous Neapolitan Song Traditionally Attributed to Gaetano Donizetti*, in «The Music Review», XLV 1984, pp. 251-64 (poi ripubblicato in italiano come: *Io te voglio bene assaje: una famosa canzone napoletana tradizionalmente attribuita a Gaetano Donizetti*, in «La Nuova Rivista Musicale Italiana», 4 1985, pp. 642-53); R. DI MAURO, *Improvvisazione popolare e urbana a Napoli nel primo '800: dai canti "del Molo" a Io te voglio bene assaje*, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Century*. Atti della Conferenza Internazionale di La Spezia (15-17 luglio 2010), a cura di R. RASCH, Brepols, Turnhout, 2011, pp. 317-43. L'ormai accreditata attribuzione a Filippo Campanella, «compagno indivisibile del Sacco», è invece fondata sul contenuto di una lettera di Raffaele De Rubertis (dalla quale anche la citazione) riportata in *Enciclopedia della canzone napoletana*, 3 voll., a cura di E. DE MURA, Napoli, Il Torchio, 1959, I pp. 160-61.

<sup>4</sup> G. REGALDI, *I canti popolari di Napoli*, in «Poliorama pittoresco», XII/1 1848, in partic. p. 350. A confermare la straordinaria ricezione di *Te voglio bene assaje* è anche la testimonianza diretta di Salvatore Di Giacomo: «Quale canzone de' tempi miei ha avuto maggior voga? Nessuna» (S. DI GIACOMO, «*Te voglio bene assaje!*...», cit., p. 463); ulteriori informazioni di carattere aneddotico sono in P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori*, cit., p. 363: «Esso fu l'autore della canzone con l'intercalare *Te voglio bene assaje*, *E tu non piènze a me*: canzone che produsse un fanatismo tale, che mosse la vena di molti sedicenti poeti, i quali ci ammorbarono di canzoni più o meno buone».

*Te voglio bene assaje* rappresentò d'altronde uno spartiacque anche nella tradizione etnologica partenopea: fu infatti «la prima canzone popolare cantata a Piedigrotta»,<sup>5</sup> e traghettò la festa da una dimensione prettamente religiosa – fondata sulla celebrazione della Natività della Vergine presso la chiesa di *Sancta Maria de Pedegripta* – a una prevalentemente musicale, inaugurando e vincendo nel 1839 l'annuale competizione canora che divenne poi, probabilmente proprio da quel momento, tra brani inediti.<sup>6</sup>

Benché autore di una canzone dal successo straordinario, tuttavia, Sacco veicolò la propria ispirazione artistica prevalentemente in guizzi d'estemporanea improvvisazione,<sup>7</sup> non sistematizzando mai la sua pur fertile produzione in raccolte poetiche,<sup>8</sup> e affidando i propri testi per lo più a «crestomazie sparse, strenne e fogli volanti».<sup>9</sup>

L'attività letteraria, d'altronde, soprattutto espressa in reiterate improvvisazioni, dovette costituire per l'autore, piuttosto che una ricerca poetica, principalmente una fonte di diletto perseguita con particolare attitudine: alla stesura di *Te voglio bene assaje*,

---

<sup>5</sup> S. DI GIACOMO, *Piedigrotta*, in ID., *Opere*, cit., II pp. 698-739, a p. 725. Sul punto cfr. quanto si legge in *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, Milano, Mondadori, 1973<sup>3</sup> (Roma, OET-Edizioni del Secolo, 1945<sup>1</sup>), p. 389: «A Raffaele Sacco si attribuisce la paternità della prima vera canzone di Piedigrotta. La prima nel senso del caratteristico successo popolare delle canzoni “prodotte” per la festa di Piedigrotta: nascono dalla fantasia e dal sentimento di un autore che rielabora motivi e sentimenti popolari preesistenti e insieme si fa interprete di sentimenti e motivi popolari nuovi; quelle che destano un'eco nell'anima popolare, fanno un rapido, rituale cammino; dalla bocca dei cantanti passano a quelle dei *posteggiatori*, poi se ne riempiono le vie, i vicoli, le piazze, le case, le botteghe; diventano un luogo comune, una mania, un'ossessione, ritornano anonime come i motivi e i sentimenti dai quali presero le mosse».

<sup>6</sup> Sulla festa di Piedigrotta si veda G. PORCARO, *Piedigrotta: leggenda, storia e folklore*, Napoli, Fiorentino, 1958 (utile anche la recensione di Malato al testo: E. MALATO, rec. a G. PORCARO, *Piedigrotta: leggenda, storia e folklore*, cit., in «Il Fuidoro», V 1/2 1958, pp. 61-64). Per quanto interessa l'aspetto prettamente musicale, ancora imprescindibile è *Enciclopedia della canzone napoletana*, cit.; mentre sulla trasformazione della festa in festival musicale cfr. H. SANITÀ, *Piedigrotta e la canzone. Packaging di un totem*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. CARERI-P. SCIALÒ, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018, pp. 449-58. Generali ragguagli sono infine in P. SCIALÒ, *Storia della canzone napoletana: 1824-1931*, Vicenza, Neri Pozza, I 2017.

<sup>7</sup> Cfr. P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori*, cit., p. 362: «Se si potessero raccogliere tutte le sue poesie improvvisate, se ne farebbe un bel grosso volume»; *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, cit., Napoli, Marotta, 1973<sup>4</sup>, p. 125: «Improvvisava con molta facilità, ogni qualvolta se ne presentasse l'occasione. Per questo fu il beniamino dei salotti napoletani nei quali poetava brillantemente in ricorrenze di onomastici, battesimi, nozze e serate».

<sup>8</sup> Malgrado Martorana ne annunciasse un'imminente stampa: «Il Sacco ha in mente farne una raccolta e darla alla stampa» (P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori*, cit., p. 362). C'è però qui un'incongruenza cronologica: Martorana utilizza infatti il tempo verbale presente, ma la sua opera venne pubblicata solamente nel 1874, quando Sacco era morto da almeno due anni. La spiegazione più plausibile a tale anacronismo pare allora che Martorana avesse vergato quanto si legge a testo in un primo momento, con Sacco ancora in vita, ma che il passo fosse poi sfuggito alla revisione finale evidentemente tenutasi a distanza di almeno due anni.

<sup>9</sup> A. SERRAO, *Il pane e la rosa*, cit., p. 75.

infatti, Sacco aveva già ricevuto diversi prestigiosi riconoscimenti in un altro settore, quello dell'ottica, che oltre a dargli da vivere quotidianamente lo aveva visto formarsi nella bottega paterna sin da giovanissimo ed impegnarsi diligentemente durante tutta la propria esistenza.<sup>10</sup>

La sua esperienza poetica, pertanto, pare classificabile quale manifestazione tangenziale di una personalità principalmente e quotidianamente dedita ad altro tipo di studi e interessi.<sup>11</sup> Ma ciò nondimeno nei suoi pur numerosi versi riecheggia, talvolta distintamente, un battito individuale e popolare,<sup>12</sup> un sentire che appartiene all'uomo comune più che all'autore, la cui specificità e la cui precocità impongono di riservare a Sacco una menzione d'onore nella storia della poesia dialettale napoletana.



Le poesie e le canzoni di Sacco, come menzionato a testo, non godettero mai di una sistemazione autoriale organica. Di conseguenza, sparse tra periodici, strenne e fogli volanti, esse difettano ancora oggi di un censimento e di una catalogazione sistematica.

Da un primo spoglio cursorio, nel catalogo nazionale sono state rilevate le seguenti *copielle*, delle quali si riportano i dati sensibili rilevabili sul frontespizio: *La Morena, aria 'mprovesata da lo cavaliere d. Raffaele Sacco, musica del maestro Luigi Biscardi; Palommella d'Oro, parole del Cav.re Sacco, musica di E.do Buonomo; Lo spantecato sotto a lo barcone de Menebella: canzone improvisata da Raffaele Sacco posta in musica da L. Biscardi* [1846]; *Menella, musica di Beniamino Carelli, parole del Cav.r R.e Sacco, in La Napolitana album di arie buffe, e canzone napolitane*, Napoli, Fabricatore, dopo il 1865.

---

<sup>10</sup> Egli ricevette infatti ben due medaglie d'oro dal Real Istituto d'incoraggiamento di Napoli, riconoscimento internazionale: una prima per la fabbricazione dell'aletoscopio e una seconda per il perfezionamento del telemetro. Sull'aletoscopio si legga la descrizione di S. DI GIACOMO, «*Te voglio bene assai!*...», cit., p. 461: «Una macchina diretta a conoscere tutte le falsità materiali che potessero aver luogo sopra bolli, suggelli, caratteri e simili. [...] Il suo ritrovato s'applicava al reato più comune del Napoletano, la contraffazione, in cui noialtri, per un certo spirito imitativo che ci potrebbe far designare come esemplari delle teorie darwiniane, abbiamo il primato». Sulla biografia dell'autore, si veda invece U. MENDIA, *Raffaele Sacco: ottico napoletano dell'Ottocento. Profilo e documenti*, Napoli, Dante & Descartes, 2004.

<sup>11</sup> Come d'altro canto la formazione umanistica, perseguita principalmente per conseguire la licenza in medicina: «nel 1822 Sacco conseguì la licenza in ottica e nel 1824 quella in medicina, per ottenere la quale il candidato, secondo il regolamento dell'Università di Napoli, doveva già possedere il grado in lettere e filosofia. Gli studi universitari permisero pertanto al giovane Sacco di acquisire non solo un'ottima preparazione tecnico-scientifica, ma anche una buona preparazione letteraria» (A. BORRELLI, s.v. *Sacco, Raffaele*, in DBI 89 2017).

<sup>12</sup> In tal senso pare si possa condividere l'accostamento digiacomiano a Velardiniello: «potette liberamente darsi allo studio delle lettere e particolarmente alla poesia. Tra quella in cui avevano scritto il nostro immortale Cortese e Capasso e Basile e Velardiniello, egli scelse quest'ultima, la quale aiutava l'indole sua lepida e gioconda» (S. DI GIACOMO, «*Te voglio bene assai!*...», cit., pp. 460-61).

Per le varie edizioni di *Te voglio bene assaje*, prima delle quali *Intercalare improvvisato dal signor Raffaele Sacco*, in *Cetra Partenopea o sia raccolta delle più leggiadre poesie inedite di patrii scrittori*, Napoli, Ferretti, 1835, si rinvia invece al repertorio allestito in R. DI MAURO, *Improvvisazione popolare e urbana a Napoli nel primo '800: dai canti "del Molo" a Io te voglio bene assaje*, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Century*. Atti della Conferenza Internazionale di La Spezia (15-17 luglio 2010), a cura di R. RASCH, Brepols, Turnhout, 2011, pp. 317-34, alle pp. 329-38.

Nel periodico dialettale «Lo spassatiempo» si trovano i seguenti testi: *A Luigi Chiurazzi* (a. 1 n. 2, 1875); *La palommella d'oro* (a. 1 n. 8, 1875); *La vita de ll'ommo* (a. 1 n. 29, 1875); *Meniello de lo Vommero* (a. 2 n. 29, 1877); *Ammore e pazienza* (a. 2 n. 39, 1877); *Pe la festa de la 'Mmacolata* (a. 4 n. 41, 1878).

In L. CHIURAZZI, *Fascio di chellete nove contegnose e freccecarelle fatte da paricchie auture pe llevare la paturnia a li pierdetiempe*, Napoli, s.i.t., 1866, si rinvencono i seguenti componimenti: *A lo Sì Luigi Chiurazzi, che boleva na ricevuta da Rafaele Sacco pe le dispense che l'avea mannato de ll'opera de Martorana* (p. 11); *A lo Sì Luigi Chiurazzi, Rafaele Sacco manna sta chelleta* (p. 12); *Ad una signorina a tavola* (p. 16); *Lo retuorno de lo Cardillo* (p. 83); *La lecienziata* (p. 100).

In L. CHIURAZZI, *Spine e rose. Versi in dialetto napoletano*, Napoli, Tipografia del Progresso, 1870, p. 51, è infine presente il sonetto: *A lo sio Luigi Chiurazzi Rafaele Sacco manno sto chilleto mprovesato*.

Per i testi monoattestati scelti per l'antologia si segue, per necessità, l'unica lezione documentata. Per *Te voglio bene assaje*, si è accolta la versione proposta in *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit.



## Poesie varie

Gli esiti più notevoli dell'estemporanea ispirazione poetica di Raffaele Sacco paiono riscontrabili principalmente nelle sue composizioni a tema sentimentale, le quali, in accordo a una tendenza che caratterizzerà fortemente gli autori dialettali napoletani dell'Ottocento, assumono a proprio *focus* la componente patetica connotata al *tòpos* dell'amore non ricambiato o irrealizzabile. Motore condiviso dei componimenti proposti è infatti la disperata rassegnazione dell'amante, che rivolgendosi alternatamente alla sua irraggiungibile amata, a un imprecisato interlocutore (il lettore?), e all'ambasciatore di sventurate nuove (il cardillo), individua la morte (propria nei primi due casi, e della donna nell'ultimo) come necessaria soluzione per sfuggire a un'incomprimibile sofferenza. Dal punto di vista metrico *Te voglio bene assaje* è una canzone di settenari a schema rimico variabile che evidenzia la predilezione delle improvvisazioni per le parole-rima tronche; *Ammore e pacienza* è un canonico sonetto che presenta le quartine in rima alternata e le terzine in rima replicata; *Lo retuorno de lo Cardillo* è invece una canzone in decasillabi, nelle cui nove quartine si ripropongono sistematicamente i due versi interni in rima e la chiusura dell'ultimo con parola tronca.

### *Te voglio bene assaje*

Nzomma, song'io lo fauzo?  
Appila, siè, maesta:  
ca l'arta toia è chesta,  
lo dico mmeretà.  
Io iastemmà vurria 5  
lo juorno ca t'amaie!  
Te voglio bene assaje  
e tu non pienze a me!<sup>1</sup>

La notte tutte dormeno,  
e io che buò dormì! 10  
Penzanno a nenna mia  
me sent'ascevolì!

---

<sup>1</sup> L'intera canzone riproduce un dialogo tra il poeta e la donna amata, e sin dal primo verso è evidente la disparità delle posizioni dei due: accusato dalla donna di essere un bugiardo (*fauzo*: D'ASCOLI, s.v.), l'uomo replica intimandole di tacere (*appila* è forma imperativa di *appilà*, 'tappare' e per estens. 'zittire': ALTAMURA, s.v.) e ribaltandole contro la taccia (se egli parla infatti *mmeretà*, 'in verità', cioè 'in maniera onesta', è della donna *chesta arta*, 'quest'arte', ossia la capacità di mentire). Il distico finale, che ritorna a chiusura di ogni strofa, fotografa precisamente il dramma del sentimento non corrisposto (o almeno non più): all'immenso amore del poeta – superlativo anche morfologicamente, dato che «nel dialetto di uso parlato [al quale il testo aderisce particolarmente nelle scelte lessicali e sintattiche] il superlativo è preferibilmente espresso con la ripetizione dell'aggettivo o con l'aggiunta di *assaje*» (N. DE BLASI-L. IMPERATORE, *Il napoletano parlato e scritto. Con note di grammatica storica*, Napoli, Dante & Descartes, 2000<sup>2</sup>, p. 146) – non corrisponde un altrettanto trasposto della donna, che non destina anzi al proprio amante nemmeno un banale pensiero.

Li quarte d'ora soneno  
a uno a ddoie a tre...<sup>2</sup>  
Te voglio bene assaie 15  
e tu non pienze a me!

Ricordate lo juorno  
ca stive a me becino,  
e te scorreano nzino  
le llacreme accossì. 20  
Diciste a me: nun chiagnere  
ca tu lo mio sarraie...<sup>3</sup>  
Te voglio bene assaie  
e tu non pienze a me!...

Guardame 'nfaccia e bide 25  
comme song'arredutto:  
sicco, peliento e strutto,  
nennella mia pe tte!  
Cusuto a filo duppio  
co tte me vedarraje...<sup>4</sup> 30  
Te voglio bene assaie  
e tu non pienze a me!

Saccio ca non vuó scennere  
la grara quanno è scuro,  
vattene muro muro, 35  
appoiete 'ncuollo a me...  
Tu n'ommo comme a chisto  
addó lo truvarraje?<sup>5</sup>  
Te voglio bene assaie  
e tu non pienze a me! 40

Quanno so fatto cennere,  
tanno me chiagnarraje,  
sempe addimannarraje:

---

<sup>2</sup> L'amore non ricambiato è causa d'insonnia nel poeta, che conta passare i quarti d'ora non riuscendo ad addormentarsi, struggendosi nel desiderio (*ascevolire*: ROCCO, s.v.) per la propria amata.

<sup>3</sup> Il motivo di tanto dolore, come si evince dalla strofa in questione, pare essere dunque una precedente intesa tra i due, poi evidentemente svanita.

<sup>4</sup> Vengono qui esplicitate le ripercussioni fisiche del malessere dell'autore. Dimagrìto, pallido (*peliento*: D'ASCOLI, s.v.) e consumato (*ivi*, s.v. *strutto*), la sua sorte e la sua possibile guarigione dipendono dalle decisioni dell'amata, alla quale egli palesa il legame a doppio filo ormai esistente tra le loro stesse vite.

<sup>5</sup> Dopo aver dimostrato la profondità del proprio sentimento ricordando alla donna di conoscerne le più intime paure (come quella di discendere al buio le *grare*, 'scale': COPPOLA, s.v. *gràda*), l'autore non può che invitarla a considerare la difficoltà di trovare in futuro un uomo che senta altrettanto.

nennillo mio addó è?  
La fossa mia tu arape  
e là me truarraje...<sup>6</sup>  
Te voglio bene assaie  
e tu non pienze a me!

45

\*

*Ammore e pacienza*

Co la pacienza no' fa pace ammore,  
e non la pote fa, ca no' ne tene:  
se chisto è tutto fuoco int'a lo core  
e sape mpastocchià speranzie e pene. 4

Dì a no ninno: «Nennella toja mo vene  
e no' pote tricà doje o tre ore».  
Potenzia no' nce sta che lo mantene:  
correre vole, e si lo firme more.<sup>7</sup> 8

E tu me staje a ddi: «Agge pacienza,  
lo juorno venarrà che nguadiarraje,  
e doppo la tempesta avraje lo puorto»?  
Che te venga no piello o na scajenza: 12  
quanno fernì vedraggio tanta guaje?  
'Ncapo a me stace quanno songo muorto!<sup>8</sup>

\*

---

<sup>6</sup> L'unica possibilità di essere rimpianto sarà dunque la morte: solo allora, infatti, una volta scomparso, la donna comprenderà l'intensità dell'amore perduto.

<sup>7</sup> Nel sonetto si teorizza l'incompatibilità di amore e pazienza. Il primo, infatti, che infiamma il cuore e intreccia speranze e pene (*mpastrocchià*, 'impiasticciare, ingarbugliare': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), è pura agitazione, come testimonia l'esempio del fanciullo (*ninno*) che non riesce a smettere di correre e spasimare – e se ci prova *more*, si 'sente morire' – dal momento in cui viene a conoscenza dell'arrivo imminente della sua amata (*tricà*, 'tardare, indugiare': *ivi*, s.v. *tricare*).

<sup>8</sup> Stabilita la suddetta inconciliabilità, il poeta non può allora che maledire il suo interlocutore, il quale lo aveva invitato ad essere appunto paziente in attesa dell'arrivo di un matrimonio (*nguadiare*, 'sposare, impalmare': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.; per un approfondimento etimologico cfr. E. MALATO, *Vocabolario napoletano*, cit., s.v.) o di un porto dopo la tempesta: se le premesse sono quelle considerate, infatti, scrive l'autore, la pace non arriverà che con la morte, al cessare dell'irrequietezza amorosa. Sul termine *piello*, cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *\*piello*: «secondo il Galiani è un Morbo che fa mutar la pelle; secondo il Quattromani è Gonfiore del corpo dopo una malattia di pelle mal curata; secondo il d'Ambra è la Pellagra e l'Idropisia. Un medico mi ha detto ch'è la Nefrita. Un altro che è lo Scleroma dei neonati e lo Scleroma o Sclerodermia degli adulti, Indurimento del connettivo sottocutaneo. Un terzo che è l'Anasarca prodotto dalla nefrite sorta in conseguenza di malattia infettiva esantematica, come morbillo, scarlattina ec. Quest'ultimo che più s'avvicina al Galiani mi pare che abbia colto nel segno».



*Lo retuorno de lo cardillo*

Ah! Mo torna l'ammico Cardillo; ah! Chi sa che mmasciata mme porta; ah! Chi sa si la vita o la morta mo che torna m'avrà da portà. <sup>9</sup>	4
Di, ch'aje fatto? Sì curzo, sì ghiuto? Tanto tiempo pecché aje trecato? No respunne? Sì locco, stonato: senza penne venuto sì ccà.	8
Aggio ntiso; già tutto capesco: de parlare te manca lo core; l'aje trovata facenno l'ammore: statte zitto, Cardì, non parlà!	12
Me figuro li ciance, li squase, che faceva la sgrata co chillo... statte zì... statte zitto, Cardillo! Sì no, 'nterra mme vide schiattà. <sup>10</sup>	16
È lo vero ca songo n'affritto, no scasato traduto songo io; ma na voce a lo core de Dio, de dolore mo voglio auzà.	20
Manna chillo che ghiette n'Agitto co na spata de fuoco, de morte: l'Angiolone che guappo, che forte la vennetta facette scioccà. <sup>11</sup>	24
E si chiagne, si cerca piatate, s'addenocchia mo a chiste, e mo a chille, oh!, sta carne, pellecchia, capille, na porpetta n'avite da fà.	28

<sup>9</sup> All'attesa per il ritorno del cardellino corrisponde quella per la scoperta del sentimento dell'amata, la cui reciprocità o meno segna il confine per il poeta tra la vita e la morte.

<sup>10</sup> Quello dell'uccello è tuttavia un silenzio imbarazzato, e l'autore comprende: non soltanto il proprio sentimento non è corrisposto, ma la donna da egli amata giace in realtà tra braccia altrui. Un'immagine – che il poeta traspone nella figurazione di moine e smancerie (cfr. ROCCO-VINCIGUERRA, s.vv. *ciancio*, *squaso*) –, questa, che gli scatena un furore tale da costringerlo a intimare al cardellino di tacere, onde evitargli parole fatali. È qui evidente come tanto il silenzio quanto il cinguettio dell'animale si prestino a una vertigine immaginativa di Sacco, il quale proietta su una vicenda esterna l'angoscia per il proprio amore non ricambiato.

<sup>11</sup> Il poeta si rivolge quindi disperato (*scasato*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.) a Dio, in una preghiera che è significativamente descritta come *voce de dolore*, e lo esorta a inviare all'ingrata (*sgrata*) l'angelo che con una spada di fuoco fece grandinare (*scioccare*: *ivi*, s.v.) la vendetta in Egitto, ossia l'Arcangelo Michele. A differenza dei due testi precedenti, quindi, in questo la vendetta sostituisce la commiserazione e la rassegnazione.

Chist'esempio a le Nenne nce vole,  
a li Ninne che fanno a l'ammore:  
ca chi manca de fede e d'annore  
priesto o tarde l'avrà da pagà.<sup>12</sup>

32

---

<sup>12</sup> Non deve dunque esserci pietà per la donna ingrata, la quale si erge a rappresentante di tutti coloro che trasgrediscono in materia di fede e d'onore. Da questo punto di vista, il componimento può esser letto alla luce della «convinta e sincera adesione alla religione cattolica» dell'autore (A. BORRELLI, s.v. *Sacco, Raffaele*, cit.), fungendo quindi da monito per i *ninne* e le *nenne* che intendessero fare a *l'ammore*.

### 5.1.12. Giovanni Capurro (Napoli, 1859-1920)

Per meglio inquadrare l'attività letteraria di Giovanni Capurro, che secondo Raffaele Rubino costituì insieme a Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo «la triade dei grandi poeti che scrissero in lingua napoletana»,<sup>1</sup> è fondamentale tenere in debito conto la sua biografia: egli nacque infatti a Montecalvario, quartiere popolare di Napoli, e, figlio di un professore di lettere, dopo aver abbandonato l'istituto tecnico per perseguire la poesia ed il giornalismo, collaborò negli anni al periodico socialista «La montagna», al giornale comico-satirico «Don Marzio», e infine, per circa un trentennio, al «Roma», per il quale svolse gli incarichi di cronista e critico teatrale (redigendo inoltre la rubrica in dialetto *Pascale 'a casetta*, un commento in rima di un lustrascarpe ai fatti del giorno);<sup>2</sup> morì poi in miseria, noncurante delle ristrettezze economiche.<sup>3</sup>

Alla luce di tale biografia, è infatti chiaro quanto le vicende personali ne plasmarono la visione del mondo e di riflesso la poetica: l'attenzione documentaristica propria del cronista, la prospettiva dal basso tipica dell'ideologia socialista e le scorie di un'esperienza individuale sfibrante, si intersecano nell'esperienza capurriana con evidenza, fino a compenetrarsi, e germinano di riflesso una poesia pienamente popolare tramite la quale l'autore restituisce, con occhio quasi verista, miseria, stenti e drammi delle classi socialmente più umili.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Il virgolettato proviene dalla prefazione che Raffaele Rubino avrebbe preposto, se non fosse morto durante la redazione, alla riedizione delle *Carduccianelle* commissionatagli dal fratello Rodolfo. Il lavoro venne in seguito affidato ad Angelo Calabrese e il passo si legge in uno dei due saggi critici che aprono l'edizione: cfr. A. CALABRESE, *Da lingua a lingua: dalle 'Odi barbare' alle 'Carduccianelle'*, in G. CAPURRO, *Carduccianelle*, con lettera prefatoria di G. CARDUCCI, testi di A. CALABRESE-R. RUBINO-R. RUBINO, saggio critico e parafrasi di A. CALABRESE, Napoli, Istituto grafico editoriale italiano, 1999, pp. 11-26, a p. 11.

<sup>2</sup> I trafiletti della rubrica, sparsi originariamente fra i diversi numeri del giornale, vennero raccolti in volume poco prima che l'autore morisse: G. CAPURRO, *Pascale 'a casetta*, Napoli, Gennarelli, 1917.

<sup>3</sup> Per gli aspetti biografici si vedano *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II pp. 199-201, e il più recente tentativo di razionalizzazione dell'esperienza poetico-artistica capurriana: M. LIGUORO, *Giovanni Capurro: dalla gloria di 'O sole mio alla filosofia dei vicoli*, prefazione di P. GARGANO, con un contributo di C. DANIELE, Napoli, Magmata, 2004. Sulla noncuranza rispetto alla propria condizione economica: R. MINERVINI, *Napoletani di Napoli*, Napoli, Morano, s.a. [ma 1958], p. 91: «Lavorava molto, scriveva in versi e in prosa, spesso senza poter risolvere, bene o male, il problema dell'esistenza, ma confessava con candore: "Io non saprei cosa farmene della ricchezza"».

<sup>4</sup> Probabilmente per tale ragione, nel suo saggio sulla letteratura dialettale napoletana Adriano Tilgher lo inserì tra quelli che definì «poeti della plebe», descrivendolo come segue: «Giovanni Capurro ama far risuonare la nota del buon senso popolare, ironico e sapiente, venato di malinconia rassegnata che si approfondisce talvolta in pessimismo assoluto e disperato» (vd. A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., pp. 98-99); sul punto cfr. anche A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, cit., p. 370: «Giovanni Capurro sbaglia o indovina: ma è schiettamente popolano, sempre». L'accostamento

Elargiti a ragion veduta, dunque, appaiono gli elogi che la bibliografia scientifica in tema di letteratura dialettale napoletana ha accordato all'autore, definendolo «concettoso, arguto, originale, sempre espressivo e incisivo».<sup>5</sup> La sua poesia, d'altro canto, sembra resistere all'artificio retorico fine a se stesso; come ha rilevato Salvatore Cerino, infatti, Capurro «conosceva tuguri malfamati e seminterrati abitati dalla povera gente» per davvero: di questi «quadretti d'ambiente»,<sup>6</sup> il poeta era stato cioè in prima persona spettatore, e prelevandoli dalla propria esperienza umana ne aveva restituito una rappresentazione poetica la cui credibilità era fondata sull'autenticità della testimonianza.<sup>7</sup>

Tale aspetto della proposta capurriana emerge soprattutto nella raccolta più nota del poeta, le *Carduccianelle*, un tentativo di replicare in napoletano l'esperimento delle *Odi barbare* di Carducci, ossia quello di riprodurre la metrica quantitativa classica con quella accentuativa italiana. La raccolta, oltre a simboleggiare l'originalità della poesia di Capurro, è stata lungamente letta come un segno di riverenza all'autore nazionale;<sup>8</sup>

---

al verismo è sostenuto invece da Angelo Calabrese in relazione alle *Carduccianelle*: cfr. A. CALABRESE, *Un ragionevole dubbio*, in G. CAPURRO, *Carduccianelle*, a cura di A. CALABRESE, cit., pp. 27-59, a p. 53.

<sup>5</sup> *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, cit., II p. 185.

<sup>6</sup> S. CERINO, *Napoli eterna musa*, Napoli, Guida, 1994, pp. 25-29, a p. 25.

<sup>7</sup> Sul punto cfr. quanto si legge in A. CALABRESE, *Un ragionevole dubbio*, cit., p. 30: «Capurro è il signore dell'ironia, il più concretamente pensoso interprete della realtà sociale della sua città, martoriata da sempre più inclementi scompensi. Egli li vive e li trasferisce in un palpitante immaginario poetico tra sintesi sceniche, fisicità d'evidenze e suggestive tessere di un sistema filosofico, che merita una sottile investigazione». La più lucida analisi dell'esperienza mimetico-popolare capurriana appare però quella tratteggiata da Pier Paolo Pasolini. Nel tracciare un sintetico profilo dell'autore, questi aveva infatti scritto: «È dotato di una vigoria linguistica naturale, quasi un'eredità rivelante, con la pronuncia greve, veramente materna, una nascita plebea, impressa profondamente nella sua personalità: felicissima – con quella velatura di sottintesi commoventemente furbeschi, mimici, osceni, che impasta tutte le parlate della povera gente meridionale – quando venga a pesare con la sua forza ingenuamente rappresentatrice, concretizzante» (cfr. P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, in ID., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2009 (1960<sup>1</sup>), pp. 8-9).

<sup>8</sup> Ricevuta in dono una copia delle *Carduccianelle*, Carducci scrisse inoltre la seguente lettera a Capurro (il testo è riportato in *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II p. 200): «Caro Signore, la metrica delle *Odi barbare* io non avrei pensato mai potesse servire a poesia dialettale o popolare; non pareami fatta a ciò. Ma Ella se l'è presa e vi ha messo dentro arditamente e sveltamente del suo. Tutta sua è la prova e la vittoria. Ed Ella non ha bisogno d'imporre alle cose sue un nome che importa derivazione e diminuzione». La breve corrispondenza è stata letta tuttavia in maniera polivalente: se Malato ha ritenuto che «difficilmente il Carducci l'avrebbe scritta [la lettera] se avesse ritenuto le poesie del Capurro in tutto prive di merito» (ivi, p. 201), discordi sono invece i pareri di Alberto Consiglio, che ha parlato di «letterina scherzosa» (A. CONSIGLIO, *Antologia dei poeti napoletani*, cit., p. 440), di Achille Serrao, che legge nel messaggio di Carducci «non l'encomio di cui molti riferiscono, quanto piuttosto un semplice bonario (e scherzoso) foglietto di generica adesione» (A. SERRAO, *Il pane e la rosa*, cit., p. 81), e di Angelo Calabrese, che ha commentato le parole carducciane nel modo seguente: «Mi è parso subito che il Vate arricciasse il naso alle 'intemperanze' dialettali e popolari e non suona certo come elogiativa la precisazione che calca la mano sull'evidenza di quel "suo", cioè

grazie alla convincente reinterpretazione che ne ha dato di recente Angelo Calabrese, però, oggi, si scorge in essa preferibilmente un intento polemico rispetto all'ipotesi: un monito capurriano cioè, affinché la prestigiosa adozione degli schemi metrici aulici si riservasse soltanto alla trattazione degli eroi legittimi, «quelli della fame assidua, perpetua, quelli costretti ad inventarsi ogni giorno gli espedienti per sopravvivere».<sup>9</sup>

Per tale tensione alla *tranche de vie*, Brevini ha dunque iscritto Capurro tra coloro che a Napoli, dopo aver interiorizzato il magistero digiacomiano, provarono a perseguire con la poesia dialettale un'«opzione realistico-narrativa».<sup>10</sup> Ma l'affermazione, pur apparentemente condivisibile, non tiene conto di quanto annotato in precedenza da Pasolini, che innanzitutto – e a ragione – rilevò nella poetica capurriana sensibili affinità con la visione di Ferdinando Russo (piuttosto che con quella di Di Giacomo) e in seconda battuta trovò che per aver preferito il «commentare cantando» al «rappresentare», pur disponendo di un'autentica vocazione per quest'ultima attività, Capurro si fosse infine condannato all'«inattuazione del suo realismo».<sup>11</sup>

Egli fu infatti noto, e principalmente, come autore di canzoni. Suoi sono i versi ad esempio della celeberrima *'O sole mio*, così come di moltissimi altri brani che, eseguiti a Piedigrotta, riscontrarono all'epoca un successo straordinario e sono tutt'oggi regolarmente annoverati tra i *classici* della canzone napoletana.

Appare dunque chiaro, e forse ciò per certi versi indirizzò il giudizio di Pasolini, che l'attività artistica di Capurro non si esplicò totalmente in una poesia d'impegnata denuncia, in uno spaccato delle costanti contraddizioni della società napoletana a lui contemporanea; ma è altrettanto vero che il suo «immergere la realtà in una musicalità canzonettistica»,<sup>12</sup> che poté apparire al suo critico una (lieve?) degradazione della missione dell'arte poetica, non può che essere inteso come evidente manifestazione

---

di Capurro, posto dentro le nobili strutture metriche, aggredite “arditamente”, senza la debita competenza, e “sveltamente”, senza l'adeguata conoscenza di due lingue, il greco ed il latino» (A. CALABRESE, *Un ragionevole dubbio*, cit., p. 22).

<sup>9</sup> A. CALABRESE, *Un ragionevole dubbio*, cit., p. 39. Poco prima la tesi è esposta con chiarezza: «Capurro, ne siamo ormai certissimi, *informava* Carducci che non basta il metro sonante. Il problema è sempre relativo alla valenza dei contenuti, della verifica sul campo. L'equazione era precisa: come Carducci nelle *Odi barbare* canta i suoi temi, così io, [...] con i medesimi schemi d'aulici versi, propongo i temi ai quali dovrebbe essere invece rivolta una più concreta attenzione; le mie sono *Carduccianelle*, perché uso i metri a lui cari, ma io canto il mio vero» (p. 31).

<sup>10</sup> *Poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., III p. 3170. Di parere opposto invece Serrao, che in aperta polemica con Brevini scrive: «Per quanto attiene Capurro, una attenta lettura dell'opera rivela l'autonomia della scrittura, arguzia e concettosità ed originale espressività e “filosofia” assolutamente estranee al prodotto poetico digiacomiano degli anni in cui il nostro poeta compose. Sicché si è piuttosto disponibili ad ammettere semmai il contrario, e cioè che fu Di Giacomo ad attraversare il coetaneo Capurro» (A. SERRAO, *Il pane e la rosa*, cit., p. 81).

<sup>11</sup> Cfr. P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*

della popolarità – nel senso etimologico del termine: ‘di chi appartiene al popolo’ – dell’uomo di Montecalvario, che nella canzone, sublimata dalla tradizione piedigrottese, individuava un viatico espressivo alternativo, ma non subalterno, alla poesia.



L’autore pubblicò le proprie poesie in: G. CAPURRO, *Napulitanate: poesie edite e inedite*, Napoli, Tipografia Artistica-letteraria, 1887; ID., *Nzalatella mmiscata*, Napoli, Tipografia Jovene, 1892; ID., *N’atu munasterio (si premmetete)*, Napoli, Lezzi, 1892; ID., *Carduccianelle*, Napoli, Lezzi, 1894 (ristampata: Napoli, Pierro, 1907); ID., *Pascale ’a cascetta*, Napoli, Gennarelli, 1917; *Le poesie di Giovanni Capurro*, Napoli, Gennarelli, 1918. In seguito alla sua morte, risistemizzazioni ragionate della sua produzione poetica e non furono: G. CAPURRO, *Poesie postume*, pref. e giudizi di L. BOVIO-R. BRACCO, Napoli, Tipografia Tessitore, 1924; ID., *Poesie in dialetto napoletano*, a cura di P. RUOCCO, Napoli, Bideri, 1952; ID., *Dal marciapiede al palcoscenico: prose*, a cura di E. DE MURA, Napoli, Conte, 1952. Si segnala infine la recente riedizione delle *Carduccianelle*: G. CAPURRO, *Carduccianelle*, con lettera prefatoria di G. CARDUCCI; testi di A. CALABRESE-R. RUBINO-R. RUBINO, saggio critico e parafrasi di A. CALABRESE, Napoli, Istituto grafico editoriale italiano, 1999.

Per quel che interessa il versante della produzione musicale, numerosissime furono le *copielle* con versi di Capurro. Non è qui possibile, a causa della mole e della difformità ingenti di queste, fornirne un’esaustivo resoconto; se ne dà tuttavia, a titolo esemplificativo, la lista di quelle pubblicate da Bideri: ‘*O sole mio*, versi di G. CAPURRO, musica di E. DI CAPUA (Napoli, Bideri, 1898); ‘*O cafetiere*, versi di G. CAPURRO, musica di G. DE GREGORIO (ivi, id., 1900); ‘*O paese d’ ’a cummedità*, versi di G. CAPURRO, musica di G.F. BUONGIOVANNI (ivi, id., 1900); ‘*O butirro ’e Surriento*, versi di G. CAPURRO, musica di E. DI CAPUA (ivi, id., 1903); ‘*O cane ’e cummano*, versi di G. CAPURRO, musica di G. DE GREGORIO (ivi, id., 1903); ‘*O rilorgio*, versi di G. CAPURRO, musica di V. VALENTE (ivi, id., 1903); *Carmenié, ppò ppò*, versi di G. CAPURRO, musica di G.F. BUONGIOVANNI (ivi, id., 1903); ‘*A munacella*, versi di G. CAPURRO, musica di S. GAMBARDELLA (ivi, id., 1905); *Lily Cangy: ’a stella d’ ’o Cafè-Chantant*, versi di G. CAPURRO, musica di S. GAMBARDELLA (ivi, id., 1905); *L’andalusa napoletana*, versi di G. Capurro, musica di E. CANNIO (ivi, id., 1908); ‘*A capa quanno ’a miette?*, versi di G. CAPURRO, musica di V. DI CHIARA (ivi, id., 1908); *Palummella*, versi di G. CAPURRO, musica di V. DI CHIARA (ivi, id., 1909); ‘*O suldato stunato*, versi di G. CAPURRO, musica di E. DI CAPUA (ivi, id., 1909); ‘*A zarellara*, versi di G. CAPURRO, musica di E. DI CAPUA (ivi, id., 1909); ‘*A vongola*, versi di G. CAPURRO, musica di V. DI CHIARA (ivi, id., 1900-1909); *Mad’muaze! Fru-fru*, versi di G. CAPURRO, musica di S. GAMBARDELLA (ivi, id., 1910); ‘*O sfelenza: ammore ’e guaie*, versi di G. CAPURRO, musica di S. GAMBARDELLA (ivi, id., 1910); *Ammore che passa!*, versi di G. CAPURRO, musica di V. DI CHIARA (ivi, id., 1913); *Rosa Rò!*, versi di G. CAPURRO, musica di V. DI CHIARA (ivi, id., 1913); ‘*O busto nuovo*, versi di G. CAPURRO, musica di V. DI CHIARA (ivi, id., 1913).

I testi proposti dall’antologia accolgono la lezione di G. CAPURRO, *Poesie napoletane*, cit., integrata, per *Carduccianelle*, con quella dell’edizione a cura di Calabrese del 1999.



dalle *Poesie in dialetto napoletano*

Una delle peculiarità della poesia di Capurro, che si manifesta prevalentemente (e in questo aveva ragione Pasolini) quando versi e musica si presentano scissi, è la potenzialità evocativa: mediante il ricorso a una fitta catena di dettagli, spesso strappati a bruta forza dalla vita quotidiana, il poeta è infatti abile nel restituire efficacemente le sfumature di situazioni nitide, familiari; egli è in grado di inscenare, cioè, dei quadretti effettivamente realistici, la cui credibilità difficilmente è snaturata da un'invenzione eccessiva o da un lessico caricaturale. Come scriveva il poeta Salvatore Cerino, d'altronde, Capurro «era 'o quadro 'e ll'*ebbreca* ['epoca'], tutto spontanietà»,<sup>1</sup> vale a dire un documento non artificioso, quasi fotografico, dell'epoca nella quale egli viveva, la quale veniva restituita con una poesia mimetica e – in virtù di ciò – genuinamente popolare. Nei primi due componimenti proposti qui di seguito, la narrazione del dramma inizia appunto da dettagli, una corda di pianoforte spezzata e uno specchio, i quali rivelano la propria specifica simbologia – una frattura con il passato e la paura per lo scorrere del tempo – solamente nell'avanzare dei testi, trasportando la lettura da un piano letterale a uno allegorico. Il terzo componimento, invece, probabilmente uno dei più bei testi sulle madri della letteratura dialettale napoletana e non, si caratterizza per il punto di vista inatteso: le virtù genitoriali non vengono qui infatti genericamente lodate dal poeta/figlio, ma emergono in silenzio dalla disperazione di una mamma incapace di nutrire la propria famiglia. Un dramma individuale, riflesso di una problematica sociale, nella cui solidale rappresentazione si colloca tutto Capurro.

### *Corda spezzata*

'Nzieme 'o divano, 'armadio e 'a sciffuniera  
'o pianafforte è stato già vennuto:  
hanno fatto arapì pure 'a tastiera  
scennenno, e ha dato ll'urdemo saluto. 4

Hanno 'nzardato cchiù de na carretta;  
addio, palazzo 'e lusso, largo, antico!  
Embè, chest'è: 'a famiglia s'è ristretta,  
na cammarella sola e int'a nu vico!<sup>2</sup> 8

<sup>1</sup> S. CERINO, *Napoli eterna musa*, cit., p. 26.

<sup>2</sup> In otto quartine di endecasillabi a rima alternata la poesia racconta, attraverso la metafora della *corda spezzata* che le fornisce il titolo, un improvviso dissesto economico familiare. Le prime due quartine immortalano il momento del trasloco, o più verosimilmente dello sfratto, introducendo il lettore alla vicenda ed anticipando l'elemento emotivo. Tutto è stato ormai venduto: il divano, l'armadio ad ante, l'armadio a cassetti (*sciffunèra*, 'armadio con cassetti, stipo per biancheria': D'ASCOLI, s.v.) e persino il pianoforte, definitivamente distrutto durante la discesa delle scale (così pare vada intesa l'espressione *hanno fatto arapì 'a tastiera scennenno*). Gli antichi e numerosi beni sono stati ammassati (*'nzardà*, 'stivare': ivi, s.v.) e preparati per la nuova abitazione, nella quale essi non avranno però verosimilmente spazio: da un palazzo di lusso largo e antico, infatti, la famiglia *ristrettasi* passa in un monolocale situato in un vicolo, probabilmente un *vascio*.

E tu, corda spezzata e arrugginita,  
corda spezzata e chillu pianafforte,  
tu, ca sperave sempe 'a stessa vita,  
forse mo pienze ch'è venuta 'a morte! 12

E che vuo' fà? Tu scinne e n'ato saglie!  
'E facchine, accussì, t'hanno menata  
sotto a na porta, 'nzieme 'e ppezzeccaglie,  
e aspiette lloco p'essere scupata!<sup>3</sup> 16

Quant'anne, stesa dint' 'o pianafforte,  
sì stata pronta a dà allegria 'nfamiglia!  
Quant'anne llà, sempe attesata e forte...  
e mo aspiette ca 'o cuófeno te piglia! 20

Quanta vote, pe mmezzo 'e na manella,  
tremmano hê dato 'a nota a na rumanza,  
hê data 'a voce a na canzona bella  
o a na quatriglia, 'ntiempo d'abbunanza! 24

Quanta voce avarraie accumpagnato  
e quanta vote hê 'ntiso ll'allegria,  
tutto 'o sciampagna ch'hanno sbuttigliato  
e s'è ghiettato dint' 'a gallaria!<sup>4</sup> 28

Dimane, quando vene 'o munnezzaro,  
'a stu palazzo scinne pure tu...  
Ah! Quanto è 'ngrato stu destino amaro,  
corda spezzata ca nun suone cchiù!<sup>5</sup> 32

\*

---

<sup>3</sup> Interlocutrice diviene dunque la corda, ultimo relitto antiquario del pianoforte e della ricchezza che fu: immaginandone la delusione per il cambio di tenore di vita, paragonato alla morte, il poeta proietta su di essa le proprie angosce e le proprie elucubrazioni filosofiche circa la ciclicità della sorte (*tu scinne e n'ato saglie*). Lo scarto dagli antichi fasti è sottolineato dall'immagine della corda finita sul pavimento insieme agli stracci (*pezzecaglia*: D'ASCOLI, s.v.) e in attesa soltanto della propria fine, qui rappresentata da una fatale spazzata. L'analogia con l'uomo decaduto sul fondo della società è evidente.

<sup>4</sup> Il ricordo della bella vita trascorsa in *tempo d'abbunanza* è filtrato ancora attraverso la corda, la quale diviene chiave di accesso ai ricordi felici degli anni passati: l'allegria familiare, le bottiglie di *champagne* stappate, le melodie intonate – canzoni, quadriglie, *rumanze* ('canti popolari': COPPOLA, s.v. *romanza*) – durante le occasioni conviviali; tutto ormai terminato, e destinato a finire nel *cuófeno*, il 'bidone della spazzatura' (ivi, s.v.) predisposto ad accogliere la corda e tutta la storia di ricchezza da essa raccontata.

<sup>5</sup> Nell'ultima quartina la poesia culmina in una fatalista imprecazione contro l'ingrato e amaro destino, reo di aver sottratto alla corda il pianoforte, ed alla famiglia la propria precedente e agiata condizione.



*Tramonto*

E tu pure, penzanno, te miette,  
comme a me, 'nnant' 'o specchio a guardà;  
comme a me, suspiranno, riflette  
ca 'o cchiù bello se sta pe cagnà!<sup>6</sup> 4

Po' te tuorne a mmirà, nun ce cride,  
vularrisse a te stessa 'ngannà:  
ma giranno e accuncianno tu vide  
ca ll'argiento vò afforza spuntà!<sup>7</sup> 8

E t'affligge ca 'o sole tramonta...  
ma chist'uocchie me songo cchiù care,  
tu cchiù bella, cchiù bella mme pare,  
malinconica, a st'ora, accusi!<sup>8</sup> 9

Io te guardo, ma passano ll'ore  
e, passanno, restammo a penzà:  
ah! Nu raggio 'e sta luce che more  
si putessimo 'nzieme afferrà!<sup>9</sup> 12

Che nne dice? Te pare 'o mumento  
ch'avanzanno putimmo arrivà?  
Si cuntenta comm'io so cuntento  
si te dico: «Nun 'mporta, che fà?» 16

---

<sup>6</sup> Interlocutrice del poeta è qui probabilmente Maria Forcillo, figlia di un modesto impiegato e moglie del poeta dal 1883 (cfr. *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II p. 200). Tema della poesia, infatti, è l'inevitabile sfiorire del corpo, sul quale s'innesta il timore di un invecchiamento della passione amorosa. Il componimento prende il via dal tòpos dello specchio, simbolo della consapevolezza del mutamento, e si trasforma in una dolcissima dichiarazione d'amore coniugale.

<sup>7</sup> La donna è qui raffigurata – si potrebbe dire quasi fotografata – nel tentativo di rifiutare l'immagine riflessa nello specchio, spietata testimonianza del decadimento fisico. L'inevitabile presa di coscienza si verifica però di fronte all'inatteso comparire di una ciocca di capelli grigi (*l'argiento che vole spuntà*).

<sup>8</sup> Il tramonto del sole che dà il titolo al componimento non è dunque che il tramonto della giovinezza, la cui percepita evidenza procura alla donna un'ineffabile malinconia. Il poeta, però, capace di cogliere appieno il senso del mutamento e l'importanza del percorso, la rassicura rivelandole quanto da quella malinconia egli sia affascinato (significativa è in tal senso l'anafora di *cchiù bella* all'interno dello stesso verso), e quanto quegli occhi pensosi gli siano diventati sempre più cari con il passare del tempo, che assume quindi qui un valore rafforzativo e non disgregante.

<sup>9</sup> Il trascorrere delle ore diviene così una condizione interna anche al componimento, e il poeta anela, perso nei pensieri insieme alla sua amata, la possibilità per entrambi di potere afferrare *nu raggio 'e sta luce che more*, ovvero fuor di metafora di fermare il tempo.

Scenne 'o sole, ma ll'ora è cchiù doce,  
 e putimmo fà quase 'o cunfronto:  
 ca l'ammore vicino 'o tramonto  
 pur'è doce, si ammore over'è». <sup>10</sup> 20

\*

*Core 'e mamma*

So' mamma! Sta parola è 'nu dolore  
 quanno p' 'e figlie nun nce sta cchiù ppane.<sup>11</sup>  
 T' 'e strigne mpietto: gioia 'e mamma,  
 ammore... forse, se magnarrà quann'è dimane!... 4  
 Dimane!?... e tu te siente squartà 'o core,  
 te guardano, chiagnenno, mmiezo 'e mmane!<sup>12</sup>  
 Piatà! St'aneme 'e Ddio cu 'e carne 'a fore  
 mme morono, tremmano comme 'e cane! 8  
 E st'angiulillo?... Peppeniello mio!  
 No, nun murì, mammà te tene 'nzino  
 nfunnenno 'e chiante 'e ricciulille d'oro.<sup>13</sup>  
 Pe' carità, v' 'o cerco a nomme 'e Ddio, 12  
 sarvate 'e criature, e si è destino,  
 Marò! Tu lievammenne 'nzieme a loro!<sup>14</sup>

<sup>10</sup> La conclusione nelle ultime due quartine del componimento supera però la malinconia e lo scoramento precedentemente affiorati. È nuovamente il poeta, illuminato da un'epifania, a rivelare alla sua donna l'inutilità delle loro preoccupazioni: nonostante il sole stia tramontando, infatti, il vespro è *l'ora cchiù doce*, 'l'ora più dolce', e l'amore resta tale anche al passare degli anni, acquisendo anzi una nuova – ma non per questo meno intensa – fisionomia.

<sup>11</sup> In questo straziante sonetto tanto l'abilità evocativo-descrittiva di Capurro quanto la sua sensibilità poetica si elevano a livelli altissimi, probabilmente prossimi ai loro massimi. Il tema, come chiariscono già i primi due versi, è il dolore di una madre per l'impossibilità di garantire in miseria il sostentamento ai propri figli.

<sup>12</sup> La parola *dimane*, 'domani', è qui evocata e ripetuta due volte con valenza spietata: non solo perché testimonianza di un presente d'inedia per i bambini, stretti al seno della madre in attesa di nutrimento, ma anche e soprattutto per l'atroce consapevolezza – che *squarta 'o core* materno – dell'inesistenza per essi di un futuro migliore.

<sup>13</sup> La madre implora pietà e carità per quelle *anime 'e Ddio* tremanti e con le ossa sporgenti per la fame, ma la disperazione non conosce tregua e la preghiera è interrotta dal peggioramento delle condizioni di *Peppeniello*, fanciullo dai riccioli biondi inumiditi – in un'immagine struggente – dal pianto materno.

<sup>14</sup> In una raffigurazione vivida della dimensione popolare della religiosità napoletana, Capurro dipinge il patto tra la madre dei bambini e la vergine Maria, qui appellata informalmente *Marò* (forma apocopata di *Maronna*, 'madonna'): se le *creature* non possono essere salvate, se questo è il piano divino – il *destino* – previsto per loro, allora che alla loro madre sia concessa la medesima fine (*lievammenne* è infatti forma imperativa di *levà*, 'levare, togliere', con doppio clitico: *me* che esplicita l'oggetto dell'azione, la madre, e *ne* che sottintende 'da questa vita'; per cui: 'togli anche me da questa vita'). La concatenazione di dolore e sofferenza è così ritratta con gli occhi distaccati ma commossi del cronista.

dalle *Carduccianelle*

Come descritto nel cappello introduttivo, sul tentativo carducciano delle *Odi barbare* di riprodurre con la metrica accentuativa italiana quella quantitativa classica, s'innesta l'esperimento delle *Carduccianelle* di applicare al metro restaurato il dialetto napoletano. All'aulicità della forma, tuttavia, non corrisponde nella maggior parte dei casi una sostanza canonicamente epica, come avveniva invece nell'ipotesto carducciano, bensì una discesa documentaria nel disagio dei nullatenenti. In questa dissonanza, in questo contrasto tra l'altezza del metro e la miseria del contenuto, pare si possa ravvisare la più grande invenzione di Capurro, che fornisce tuttavia in ogni caso prova di capacità poetiche non comuni destreggiandosi con naturalezza tra schemi metrici costrittivi.

### *Carità*

Parola santa, larga quant' 'o mare,  
ca proie 'a mano, sose a chi è caduto  
e annetta ll'uocchie, ll'uocchie 'e chi pe scuorno  
chiagne annascuso. 4

Allora è bella, tanno è santa overo  
quanno pur'essa cerca dint' 'o scuro  
'o frate suo, senza fa remmore,  
senza rancascia. 8

Quanno pur'essa va nascostamente  
addu chi chiagne, pe' lle dà sullievo,  
e chiamma, e scava, fino a che se trova  
faccia cu faccia.<sup>1</sup> 12

Ma 'nu risastro, ma 'nu terramoto,  
'na lava 'e fuoco, 'nu vapore perzo,  
so' cose brutte, cose serie assaie.  
Comme te vene 16

---

<sup>1</sup> Il componimento, come annunciato sin dal titolo, propone una riflessione sulla carità mostrando la discrasia esistente tra la virtù in astratto e le sue manifestazioni concrete, ossia le feste di beneficenza. Le prime tre quartine illustrano la grandezza immensa (*larga quant' 'o mare*) della carità, qualità definita *santa overo*, 'davvero santa': tende la mano per aiutare chi è caduto a rialzarsi (*proiere*, 'porgere' e '*sóserè*', 'levare in piedi, alzare': D'ASCOLI, s.vv.), pulisce gli occhi di chi piange da solo dalla vergogna (*annetta*, 'nettare, pulire' e *scuorno* 'scorno, vergogna': ivi, s.vv.), ricerca nell'oscurità e senza clamore i bisognosi (*rancascia* vale infatti 'grancassa', ivi, s.v., e per estensione metonimica 'trambusto', mentre l'espressione *'o frate suo*, riferita alla carità, pare generalmente rimandare ai concetti di fratellanza e solidarietà umana verso gli elementi più in difficoltà della società), e cerca *nascostamente*, arrivando a dare sollievo a chi piange di persona, faccia a faccia.

'e dà 'na festa mentre llà se chiagne?  
Dice: «È 'nu mezzo pe' fà bene». È overo:  
chillo che soffre gudarrà pur'isso  
quanno po' è doppio. 20

Levanno 'e spese, chello che rimane  
se manna fora; spisso faie 'o cunto  
e nun abbasta manco a 'na famiglia,  
tanto ch'è poco!<sup>2</sup> 24

Gente 'mpazzuta, gente senza casa  
che chiamma aiuto; criaturelle sperte  
mmiezo 'e campagne; e 'a carità che sciala,  
magna e sbutteglia! 28

No: nun sta bene. Lacreme e risate!  
Nun è cevile 'a carità ch'abballa  
tutta scullata e fa 'a *primier figura*  
e... 'a famma aspetta!<sup>3</sup> 32

\*

#### *Pranzo 'e beneficenza*

Era 'o iuorno 'e Natale. Na folla llà, mmiezo 'o larghetto,  
teneva mente chi ieva e chi veneva,  
e s'era fatta apposta 'na tavola a cianfa 'e cavallo,  
attuorno attuorno tutte bannere e ferze.<sup>4</sup> 4

---

<sup>2</sup> Su una qualità così virtuosa come la carità l'uomo ha tuttavia edificato il meccanismo grottesco delle feste di beneficenza, che lascia stupito il poeta. Come si può – si chiede Capurro – festeggiare mentre la gente piange per *cose brutte, cose serie assaie* come un disastro, un terremoto, un'eruzione (*lava 'e fuoco*), un battello affondato (questo pare il senso dell'aggettivo *perzo*, mentre *vapore* vale invece 'nave, battello a vapore, piroscifo, transatlantico; convoglio ferroviario': COPPOLA, s.v. *vapóre*). E anche la paventata beneficenza, che dovrebbe garantire ai sofferenti quantomeno una futura, per quanto incomparabile, consolazione, si rivela in realtà uno specchio per le allodole: una volta scontate le spese, il ricavato è infatti tanto esiguo da non riuscire a sfamare nemmeno una famiglia.

<sup>3</sup> Capurro non può quindi che fare appello alla civiltà: una carità che *sciala, magna, sbutteglia* e *abballa* è inconciliabile con le condizioni di miseria che investono le vittime di una tragedia. *Lacreme e risate* non dovrebbero coesistere, ed è inaccettabile che la carità venga ostentata (faccia, ovvero, la *primier figura*) mentre la fame debba attendere.

<sup>4</sup> Come nel componimento precedente, anche in *Pranzo 'e beneficenza* Capurro restituisce un'istantanea delle contraddizioni della propria società. Nei primi due distici è brevemente presentata la situazione: il giorno di Natale, occorrenza propizia per la beneficenza pubblica, viene allestita in un piccolo largo

Ncopp' 'o staccato, 'a banda sunava, pe' dà cchiù alleria, ll'innia riale: stevano già assettate quaranta puverielle c'avevano dato 'o buglietto a 'nu signore cu 'na cuccarda mpietto...	8
Quaranta allangate: propeto, a termene nuoste; cierte, cu 'e panne fracete, venevano... chisà... p'avè 'nu posto, p'avè quacche meza palata, pe' dì: «Guardate, vulimmo sulo 'o ppane!	12
P'ogge surtanto, nuie vulimmo 'nu muorzo 'e quaccosa ll'urdema vota, primm' 'e muri p' 'a vial!». <sup>5</sup> Ma senza 'nu buglietto, 'nu segno, 'na carta qualunque, 'na canuscenza, comme avive 'o deritto?	16
E 'na felera 'e gente rummasa llà, fora 'o staccato, senza speranza, cu ll'uocchie stupetute e tanto 'e vocca aperta, se steva a sentì chell'addore d' 'o ccucenato: 'nu poco ca 'e gguardave	20
liggive nfaccia a lloro 'e facce d' 'a mala patenza, d' 'a vita 'e cane: ll'uocchie gialle, nfussate; vedive, mmiezo a lloro, perzone cu 'e facce cevile, facce 'e signure ca... forse tiempo arreto	24
tenevano 'nu mpieco, tenevano forse astipata 'a cartuscella, chella cu 'e cavalluce! <sup>6</sup> Embè, accusì cammina stu munno capuoteco e pazzo! Cu chi t' 'a piglie? Ll'ate, assettate attuorno,	28
Senza guardá a nisciuno, tenennese mente nfra lloro, mieze sturdute, cercavano 'e fa ampresa; vedive ca 'na vecchia, ntramente magnava, menava 'o mmagnà nzino penzanno 'e figlie, 'a casa,	32

una tavola a forma di ferro di cavallo (*cianfa*, 'zampa': D'ASCOLI, s.v.), intorno alla quale sono piazzati drappi (*ferze*: ivi, s.v. *ferza*) e bandiere che circondano una folla di astanti.

<sup>5</sup> La situazione è però paradossale: alla banda che suona per dare allegria (verosimilmente l'inno reale, ma manca documentazione per tale accezione di *innia*), fanno da contraltare i *quaranta puverielle*, ossia i quaranta miseri fortunati in possesso del *buglietto* vincente (pare infatti si tratti di una lotteria, di una estrazione a sorte: *buglietto* vale infatti anche 'ricevuta del lotto': COPPOLA, s.v.), che avendolo consegnato all'uomo con la cuccarda in petto (il sindaco o comunque un rappresentante dell'autorità) possono partecipare al banchetto. Si tratta di gente disperata, *allancata* ('affannosa, affannata, angosciata': ivi, s.v. *allancato*), desiderosa di un ultimo pasto, addirittura di un ultimo assaggio, prima di morire per la strada.

<sup>6</sup> E se al tavolo di beneficenza serpeggia la disperazione, altrettanti sentimenti investono coloro che ne sono rimasti lontani poiché sprovvisti del biglietto o di una conoscenza utile: sui loro volti, alcuni dei quali sembrano appartenenti a persone un tempo civili e poi cadute in miseria (oscuro è il riferimento alla *cartuscella cu 'e cavalluce*: sulle banconote dell'epoca non si individuano illustrazioni avvicinabili alla descrizione, ma potrebbe trattarsi di una particolare filigrana tipica delle carte intestate), s'intravedono infatti occhi sbarrati e bocche spalancate, che mentre l'odore del cibo si diffonde ne evidenziano allo stesso tempo il malessere e l'acquolina.

pecchè chella piatanza vullente e addurosa 'e cunnimma  
 senza a famiglia... nun le traseva ncuorpo!  
 Vedive magnà a n'ato cu 'a capa acalata p' 'o scuorno  
 e c' 'o cappiello propeto nnante a l'uocchie, 36  
 comme a 'nu mariuolo c'ha fatto 'na cosa cattiva  
 e nnanze a ll'ate le sbatte forte 'o core!<sup>7</sup>  
 Che festa! Che bellezza! Magnate, pezziente affamate!  
 Che pranzo scicco! 'Na carità ogne tanto 40  
 fa bene pure a nuie facenno sunà 'na rancascia  
 mmiezo 'e bannere. Nun 'mporta si dimane  
 turnate a sta diune. Sentite che musica allera?  
 ll'innia riale, vivò!... E fernette 'o pranzo.<sup>8</sup> 44

\*

*'O vico d' 'e cannele*

È scuro e luongo: 'nu fanale appicciano  
 a 'nu puntone e n'auto  
 a ll'ata via. Dint'a stu vico sbeteco,  
 'nu cane sempe roseca.<sup>9</sup> 4

---

<sup>7</sup> Ma i commensali conoscono l'acuta sensazione di disperazione che stanno provando gli osservatori, e non riescono a gioire di una fortuna che è toccata a loro e non ad altri soltanto i capricci del mondo *capuoteco* e *pazzzo* richiamato dall'autore (*capuoteco* vale 'testardo, caparbio, cocciuto, volubile': COPPOLA, s.v. *capòteco*). Chi siede al tavolo tiene la testa bassa, non incrocia lo sguardo con gli altri, pensa soltanto a consumare in fretta il proprio pasto: un uomo avverte le palpitazioni, si sente come un ladro nell'assaporare un piatto saporito di fronte ad occhi disperati; una donna anziana, con i propri figli affamati a casa nella mente, non riesce a mangiare senza sentirsi in colpa e conserva loro delle razioni. Nessuno scampa alla miseria, *buglietto* o meno.

<sup>8</sup> La chiusura esplicita tanto l'opportunismo celato dietro all'evento di beneficenza quanto il calcolato cinismo degli organizzatori: la grancassa e le bandiere si ergono a simbolo della teatralità del tutto, ed ai *pezziente affamate* (ai quali viene rivolto un imperativo *magnàte* che più che dal poeta sembra provenire dalla stessa società che intende sfruttare il tornaconto d'immagine dell'evento) non resta che ascoltare nuovamente la musica di fine pranzo – e di fine sceneggiata –, prima di tornare alla propria quotidiana miseria.

<sup>9</sup> La descrizione dei vicoli della Napoli postunitaria accomuna Capurro agli altri due grandi autori del periodo, Russo e Di Giacomo, che a loro volta si cimentarono nella rappresentazione quasi pittorica di *viche* e *funnache*. Il componimento capurriano veste ancora i panni della poesia d'inchiesta – retaggio del cronista –, la cui principale funzione è quella di mostrare dettagliatamente la condizione della città e il degrado che ne sfiorisce gli spazi. Oggetto del componimento in esame è il *vico d' 'e cannele*, luogo non rintracciato e forse simbolico, introdotto visivamente nella poesia attraverso la luce artificiale dei fanali di un'auto, significativamente parcheggiata all'angolo della strada di fronte (*puntone* vale esattamente 'angolo di strada': D'ASCOLI, s.v.). La descrizione del vicolo inizia già nella prima quartina, sia esplicitamente, con aggettivi come *lungo*, *oscuro* e *sbeteco* ('bisbetico, strano': ALTAMURA, s.v.), sia attraverso attributi impliciti: la presenza eterna del cane che rosica – che connota fra l'altro il luogo di una

Ce sta nu tanfo ca te tocca 'o stommeco, 'na muffa ch'è 'mpussibbele 'e sta affacciato pe nu muorzo d'aria... E ch'aria? Llà è 'na chiaveca!	8
'Nu vico muorto; ma è 'nu bello commeto p' 'e nnamurate scuonceche, p' 'e cantature ch'hanno 'a fa 'o riverbio addò sta 'o ssulitario. <sup>10</sup>	12
Nchiuvato dint' 'o muro, pe' disgrazia, 'a che hanno mise 'ntridece, 'nu San Giuseppe, cu 'na faccia 'e tuosseco, ne sta agliuttenno pinnole!	16
E tutte 'e notte sempe 'a stessa storia; chi 'o po dà tuorto? «E cancaro» dice «'o lucigno 'e chesta lampa ietteca serve pe' me o pe' ll'aute?»... <sup>11</sup>	20
E appena trase abbrile può fa' n'opera, 'o sito è bello e sciveto, 'o vico tene affare, e... tutto è sfizio; se pò nzerrà 'o niozio?	24
Nu vase, 'na iastemma, 'nu silenzio, rummore 'e tacche, appicceche; po... 'nu <i>ciù ciù</i> , 'nu giuramento, e subbeto nient'ato siente. 'Nu zifero	28

---

dimensione atemporale –, è infatti spia della costante presenza di avanzi sull'asfalto e, di conseguenza, di condizioni igieniche rivedibili.

<sup>10</sup> La prima impressione è testimoniata da quanto si legge nella quartina successiva, fin troppo diretta: nel vicolo si avverte un tanfo terribile, causato da della muffa, che impedisce agli abitanti di affacciarsi anche soltanto a prendere una boccata d'aria, divenuta irrespirabile e accostata ad una *chiaveca* ('cloaca, fogna': ROCCO, s.v.). È un *vico* morto (in putrefazione quasi letterale), e quindi, non passandoci anima viva, comodo (*commeto*: D'ASCOLI, s.v.) per gli innamorati che vogliono appartarsi (*scuonceco*, 'sconcio': ivi, s.v.) o per i cantanti che indendo litigare dove non c'è nessuno che possa vederli.

<sup>11</sup> La degradazione del *vico* è restituita dalle condizioni di una teca di San Giuseppe, quotidianamente dissacrata da un reiterato furto di luci (in questa direzione pare da intendere il lamento del santo, ogni notte testimone della sparizione della *lampa ietteca* ('tistica': COPPOLA, s.v.) dal proprio altarino e ironicamente dubbioso circa la sua destinazione). La profanazione causa al santo la *faccia 'e tuosseco* descritta nella poesia, probabilmente simbolo dell'avvelenamento dei costumi ai quale egli costantemente assisteva (*agliottiere pinnole*, 'inghiottire pillole', pare vada inteso come 'mandare giù il boccone' e dunque, fuor di metafora, 'tollerare con sforzo').

'e viento passa 'mprufumanno ll'aria.  
Ma 'o vico è spuorco?... È inutele...  
'E sciure 'arance sonco 'e sciure 'e ll'anema,  
ah! beneditto Napole!...<sup>12</sup>

32

---

<sup>12</sup> Ma l'arrivo della primavera cambia incredibilmente e imprevedibilmente lo scenario descritto: viene aprile ed il sito diventa adatto alla rappresentazione di un'opera, *bello e sciveto* ('scelto, rinomato, eletto': D'ASCOLI, s.v.), frequentato dalla gente, e si trasforma in un luogo in cui tutto è *sfizio* ('gusto, diletto, capriccio': *ivi*, s.v.). Il vento profuma l'aria un tempo fetida, ed al silenzio precedentemente raccontato fanno ora da contraltare gli estemporanei suoni dei passanti, i quali si baciano, bestemmiano, litigano, si apostrofano dolcemente: la desolazione è presto dimenticata in un rumore di tacchi. Non importa se la sporcizia continua a infestare il vicolo: a Napoli, *beneditto Napole*, non interessa, poiché al fiorire dei fiori d'arancio, ossia in primavera, rifiorisce anche l'anima della città, come Capurro sintetizza nel bellissimo penultimo verso.



### 5.1.13. Roberto Bracco (Napoli, 1861 - Sorrento, 1943)<sup>1</sup>

Il nome di Roberto Bracco è legato principalmente alla sua produzione teatrale; come ha scritto infatti Francesco Flora, la sua fu «la prima vera fama di drammaturgo italiano nell'età moderna» e i suoi spettacoli vennero rappresentati in tutta Europa e oltreoceano.<sup>2</sup> Egli fu di fatto «il dominatore del teatro italiano» fino a quando l'ascesa di Luigi Pirandello da un lato,<sup>3</sup> e l'atteggiamento ostile del regime fascista dall'altro,<sup>4</sup> non ne segnaronο – l'una indirettamente, e l'altro forzatamente – l'uscita dalla scena artistico-letteraria italiana, culminata nel mancato riconoscimento del Premio Nobel, per il quale egli pur fu considerato dalla prestigiosa accademia svedese.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Sulla data di nascita, oggetto di diverse discussioni, cfr. P. IACCIO, *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida, 1992, p. 27-28.

<sup>2</sup> F. FLORA, *Ritratto di Roberto Bracco*, in *Saggi di poetica moderna. Dal Tasso al surrealismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1949, p. 160. *L'Infedele* e *Don Pietro Caruso* furono infatti le prime commedie italiane ad essere recitate a New York in assoluto. Ma non solo; come rilevava G. PULLINI, s.v. *Bracco, Roberto*, in DBI, XIII 1971, Bracco aveva infatti «rimesso il teatro italiano nel dialogo europeo, ed era stato rappresentato in Austria, Germania, Francia, Spagna, Grecia, Inghilterra e Stati Uniti».

<sup>3</sup> Sul punto cfr. *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, cit., p. 438: «Venne letteralmente detronizzato da Pirandello, che il teatro di psicologia e di pensiero tradusse in un rude, scarno, efficacissimo linguaggio siciliano, quasi bruciato e reso essenziale [...]. Detronizzato, perché la concettosità e la macchinosità delle sue trame e delle sue introspezioni, apparvero, improvvisamente, paroleie, provinciali, e persino pacchiane». Sull'opportunità di accostare le due esperienze di Bracco e Pirandello, considerandone «non solo vicende e intrecci biografici, ma soprattutto interdipendenze e legami testuali» si è espresso più volte di recente Vincenzo Caputo: V. CAPUTO, *Letterati sulla scena. 'Tragedie dell'anima' e 'La piccola fonte' di Roberto Bracco. Con una nota su Aniello Costagliola*, in *I volti di Partenope. La drammaturgia napoletana del Novecento da Bracco a De Simone*, a cura di C.A. ADDESSO-V. CAPUTO-P. SABBATINO, Roma, Aracne, 2013, pp. 13-31 (la citazione è a p. 31 n. 72); ID., *Roberto Bracco e Luigi Capuana*, in «Rivista di letteratura teatrale», 7 2014, pp. 161-74, alle pp. 164-65: «Sarebbe foriero di risultati [...] un confronto serrato tra la produzione di Bracco e quella di Pirandello, il quale rovesci – *ab origine* – le gerarchie consolidate ed entri nella sostanza degli scritti dell'uno e dell'altro».

<sup>4</sup> Bracco fu infatti deputato d'opposizione nelle liste antifasciste di Amendola nel 1923, e il suo teatro venne praticamente «cassato dai cartelloni» (*Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, cit., p. 439), a seguito dell'ostilità mostratagli dal Regime. L'aspetto più paradossale di questa vicenda, tuttavia, come scrisse Pasquale Iaccio nel volume che ha ridestato la sopita stagione critica bracciana, è che «l'intera produzione artistica dell'oppositore non presentava alcun riferimento alla politica, anzi era stata concepita, scritta e rappresentata già molto tempo prima dell'avvento del fascismo [...]. Bracco, all'inizio degli Anni Venti, era già considerato dalla critica più aggiornata come un autore sul viale del tramonto, un esponente del teatro d'anteguerra. Aveva sì preso posizione contro il fascismo in ascesa e si era battuto apertamente nelle schiere amendoliane durante le elezioni del 1924, ma non era stato certo il solo tra gli intellettuali o letterati, per usare una definizione del tempo» (P. IACCIO, *L'intellettuale intransigente*, cit., p. 22). Sul tema cfr. il recente F. SOVERINA, *Roberto Bracco tra fascismo e antifascismo*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», 4 2013, pp. 190-203.

<sup>5</sup> Sul punto si legga G. PULLINI, s.v. *Bracco, Roberto*, cit: «L'Accademia svedese lo aveva proposto per il premio Nobel nel 1927 ma in seguito all'opposizione del governo italiano che gli aveva contrapposto Ada Negri, si decise per Grazia Deledda che si era autocandidata». La proposta, secondo Malato,

Il teatro tuttavia, nel quale fra l'altro Bracco, fatti salvi due casi, non adottò mai il registro dialettale e preferì invece un italiano dalla forma «preordinata», di plastica quasi,<sup>6</sup> non fu l'unico interesse dell'autore né l'unico campo in cui fu particolarmente fertile. Perfettamente congruo per inquadrarne l'esperienza, appare infatti l'aggettivo *eclettico*, anche se si comprendono le ragioni per le quali Mario Venditti parlò di poeta

---

fu avanzata da Cristiano Koren Wiberg, traduttore delle sue opere teatrali (*Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II p. 284). Per recenti considerazioni sul tema cfr. P. IACCIO, *Roberto Bracco: le ragioni di una scelta antifascista*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», XIII/4 2013 pp. 54-89, alle pp. 54-55.

<sup>6</sup> A parlare di forma «preordinata» in Bracco, come di un «modo di scrivere ch'era sempre un naturale conversare, un dire quanto più possibile cose precise», fu Vittorio Viviani (V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992<sup>2</sup>, p. 650); sul punto si veda anche B. MORICONI, *Il verismo anomalo del 'Don Pietro Caruso' di Roberto Bracco*, in *La scrittura che accende la scena. Studi e testi teatrali da Bracco a Troisi*, a cura di G. SCOGNAMIGLIO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, pp. 99-108, a p. 104: «Egli infatti si serve di un italiano pulito, sintatticamente corretto, scevro da qualsivoglia espressione dialettale o gergale». La questione della lingua bracciana è ad ogni modo complessa: Antonio Palermo ha per esempio rilevato un cedere della «ricerca espressiva» autoriale a favore di un'«attitudine inventiva» (A. PALERMO, *Gli epigoni e gli altri*, in ID., *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1987<sup>3</sup>, p. 68); Consiglio ha considerato i personaggi di Bracco, specie in relazione ai dialoghi, «pensosi e concettosi, e talvolta macchinosi» (*Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, cit., p. 438), e altrettanto ha fatto Costagliola, commentando l'eccessiva tautologia didascalica dei caratteri de *L'uocchie cunzaccate*: «Se essi non ragionassero addirittura, sarebbe meglio, e saremmo più vicini al vero. Invece, quel cieco parla troppo, si analizza troppo, ci espone anche i motivi della sua rinnovazione spirituale [...]. Perché fargli dire ciò che il fatto ci mostra in modo così chiaro ed eloquente? Troppe parole, dalla comparsa del cieco all'epilogo, in *L'uocchie cunzaccate*; e parole che difficilmente si potrebbero cogliere sulle labbra del nostro popolo. [...] In questo dramma [...] tutto è detto, anche il superfluo» (A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, cit., p. 238). L'impressione di Viviani è che Bracco incespichi nel «voler usare la lingua dei "signori" per esprimere contenuti popolari» (V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 667), parere condiviso anche in P. BIANCHI, *Per Roberto Bracco: documenti e soglie del testo come indizi delle scelte di lingua e di stile*, in «Giornale di storia contemporanea», XIV/2 2011, pp. 59-68, a p. 65: «Le scelte linguistiche di Bracco si collocano però fuori dalla linea del verismo e rispecchiano una lingua dell'uso medio della piccola e media borghesia urbana di quegli anni». Come ha rilevato De Blasi, d'altronde, i diversi temi a cui Bracco piega il dialetto non sono «mai riconducibili a una spontaneità popolare» (N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, cit., VIII pp. 833-909, a p. 874). Pertanto una buona sintesi della questione sembra quella offerta ancora da Viviani: «Bracco riusciva a stento a dissimulare nel suo dettato l'urgenza del vernacolo, che intanto si manifestava come necessità di contenuto reale» (V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., pp. 654-55). Saggi dedicati nello specifico ai due testi teatrali dialettali di Bracco sono: N. DE BLASI, «Un italiano di ripiego»: *Gli occhi consacrati di Roberto Bracco dal napoletano all'italiano*, in *Il teatro verista. Atti del Congresso di Catania (24-26 novembre 2004)*, Catania, Fondazione Verga, 2007, II, pp. 221-242 (nel quale inoltre De Blasi, mettendo insieme varie dichiarazioni di Bracco, ne ricostruisce il repertorio linguistico proponendo una suddivisione in quattro categorie: «dialetto plebeo», «dialetto italianeggiante», «italiano di ripiego o napoletaneggiante» e «italiano della norma»); V. CAPUTO, «Ibridismo» e «psicologia»: *'Notte di neve' di Roberto Bracco con una riflessione sulla Madonna del Rosario*, in «Rivista di letteratura teatrale», 9, 2016, pp. 131-142.

«obbediente»:<sup>7</sup> la produzione di Bracco, infatti, articolata variamente in poesie, versi per canzoni, scritti giornalistici, narrazioni brevi e meno brevi, soggetti cinematografici e persino testi per conferenze, esplorò ciascuno di questi campi prevalentemente mossa da stimolazione altrui, e quasi mai per propria curiosità o ispirazione artistica.

Il Pigmaliote bracciano per eccellenza fu da tal punto di vista Martino Cafiero, all'epoca direttore del «Corriere del Mattino». Questi lo avviò infatti innanzitutto alla carriera giornalistica, sottraendolo a un impiego in una ditta napoletana di spedizioni che il padre gli aveva procurato dopo averne appurata la volontà di non proseguire gli studi;<sup>8</sup> lo iniziò poi indirettamente alla professione di autore di versi per musica, commissionandogli un testo per il festival canoro di Piedigrotta del 1882 che rispondesse allo strepitoso successo ottenuto due anni prima da *Funiculì funicula*;<sup>9</sup> e lo intradò infine anche alla produzione narrativa, chiedendogli di scrivere una novellina per la pagina letteraria del quotidiano (richiesta alla quale seguirono poi, sulla scorta di un riconosciuto valore degli scritti, molte altre proposte da mittenti e per destinazioni differenti).<sup>10</sup>

E Cafiero non fu il solo a determinare in maniera decisiva la carriera bracciana: nell'autunno del 1886, infatti, oltre alle ragioni connesse al proprio incarico di critico

---

<sup>7</sup> Così spiegava Venditti la propria definizione: «in tutta la sua vita a Roberto Bracco [...] era accaduto questo: che egli cominciasse a fare qualche cosa per burla o per obbedienza o per caso e poi il risultato lo invogliasse a proseguire» (M. VENDITTI, *Profilo di Roberto Bracco*, in «Il Fuidoro», III/4 1956, p. 187).

<sup>8</sup> L'aneddoto racconta che «innamoratosi di una ragazzetta diciassettenne come lui, il Bracco le scrisse numerose e appassionate lettere che non commossero la fanciulla ma la indussero a vantarsene ed a mostrarle in giro, così che capitate sotto gli occhi del Cafiero questi intuì nello scrittore la stoffa del giornalista: e il ragazzo fu assunto dal *Corriere del Mattino* con lo stipendio di diciassette lire al mese» (E. MALATO, *Poesia dialettale napoletana*, cit., II p. 281). Il suo giornalismo si rivelò «brillante, curioso, vivace, specchio fedele della sua passione inquieta per le cose del mondo» (cfr. G. PULLINI, s.v. *Bracco, Roberto*, cit.).

<sup>9</sup> È lo stesso Bracco a fornire dettagli sulla vicenda, nella prefazione alla sua raccolta di poesie dialettali *Vecchi versetti*: «Martino Cafiero cercò, in casa, un musicista e un poeta. E, nonostante la sua esperienza artistica, non ebbe la mano felice. Il musicista scelto fu Luigi Caracciolo, che abitava anche lui Londra e che, in quell'epoca, trovandosi a Napoli, frequentava per amicizia l'ufficio del *Corriere del Mattino*; e il poeta scelto fui proprio io [...]. Non avevo mai sino allora e non ho mai più sentita una canzone grigia, affliggente, opprimente, plumbea come quella che Luigi Caracciolo ed io imponemmo, nostro malgrado, alla fragile umanità. Era intitolata *Salamelic*, e celebrava i guai avvenuti in Egitto pel cannoneggiamento degli Inglesi e l'esodo degli operai italiani fuggiaschi. [...] E nessun lavoro giornalistico, nessun libro, nessuna commedia mi ha poi mai fruttato, ve lo giuro, gli onori che mi fruttò *Salamelic*» (R. BRACCO, *Perché feci anch'io dei versi vernacoli*, in ID., *Vecchi versetti*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1908, pp. 9-26, in partic. pp. 22-25).

<sup>10</sup> È lo stesso Bracco a fornire dettagli sulla vicenda, nella prefazione alla sua raccolta di poesie dialettali *Vecchi versetti*: «Martino Cafiero cercò, in casa, un musicista e un poeta. E, nonostante la sua esperienza artistica, non ebbe la mano felice. Il musicista scelto fu Luigi Caracciolo, che abitava anche lui Londra e che, in quell'epoca, trovandosi a Napoli, frequentava per amicizia l'ufficio del *Corriere del Mattino*; e il poeta scelto fui proprio io [...]. Non avevo mai sino allora e non ho mai più sentita una canzone grigia, affliggente, opprimente, plumbea come quella che Luigi Caracciolo ed io imponemmo, nostro malgrado, alla fragile umanità. Era intitolata *Salamelic*, e celebrava i guai avvenuti in Egitto pel cannoneggiamento degli Inglesi e l'esodo degli operai italiani fuggiaschi. [...] E nessun lavoro giornalistico, nessun libro, nessuna commedia mi ha poi mai fruttato, ve lo giuro, gli onori che mi fruttò *Salamelic*» (R. BRACCO, *Perché feci anch'io dei versi vernacoli*, in ID., *Vecchi versetti*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1908, pp. 9-26, in partic. pp. 22-25).

<sup>10</sup> Bracco raccolse la propria produzione novellistica in R. BRACCO, *Smorfie gaie e tristi*, 5 voll., Milano-Palermo-Napoli-Genova-Bologna-Torino, Sandron, 1923-26. A questo particolare aspetto dell'esperienza bracciana sono dedicati i seguenti studi: R. SALSANO, *Intrighi e dissonanza. Sondaggi critici e percorsi di lettura in Bracco novelliere*, Città di Castello, Edimond, 2002; S. ELEFANTE, *Roberto Bracco. Il novelliere dimenticato*, Catanzaro, Monte Covello, 2012.

teatrale, l'autore aveva cominciato a frequentare il Teatro Sannazzaro per avvicinarsi ad un'avvenente attrice della compagnia di Ermete Novelli.<sup>11</sup> E fu proprio l'incontro con quest'ultimo a connotare l'intera biografia di Bracco: Novelli, legatogli ormai da amicizia,<sup>12</sup> lo invitò infatti a scrivere un testo da rappresentare alla serata d'onore che si sarebbe tenuta il 22 dicembre 1887, e Bracco compose *Non fare agli altri*, atto unico che avrebbe inaugurato la sua florida carriera di autore teatrale.<sup>13</sup>

Nonostante una produzione tanto eterogenea è comunque possibile individuare alcuni motivi comuni all'intera esperienza artistica bracciana. Innanzitutto sul piano stilistico: come ha notato Giorgio Pullini, in Bracco si rileva infatti una «duplicità di tendenze» che trascende il singolo settore; tanto nelle novelle quanto nel teatro, cioè, tanto nella poesia quanto nelle canzoni, l'autore persegue contemporaneamente due linee: una comica ed una seria, «due attitudini e linguaggi antitetici, nei quali il Bracco testimoniò la sua disinvoltura espressiva, sebbene egli abbia poi voluto sottolineare la sua più spiccata disposizione verso il genere serio».<sup>14</sup> E coesione nella produzione bracciana pare ravvisabile anche sul versante tematico: la commiserazione “sociale” dei poveri, restituita in termini di genuina solidarietà umana piuttosto che per velleità letterario-documentarie di stampo verista, è declinata artisticamente con tutti i mezzi possibili: dai versi in dialetto delle canzoni e delle poesie, alle novelle incentrate sulle

---

<sup>11</sup> L'episodio è raccontato in V. PALIOTTI, *Storia della canzone napoletana*, Milano, 1958, p. 51.

<sup>12</sup> Dopo aver lavorato al «Corriere del Mattino», Bracco passò dapprima al «Piccolo» sotto la direzione di Rocco De Zerbi, per poi succedere al defunto Cafiero nel ruolo di corrispondente napoletano del «Capitan Fracassa» di Roma. Durante quest'ultimo incarico, in particolare, scrisse un articolo positivo su uno spettacolo di Novelli, intraprendendone la conoscenza e divenendone amico (G. PULLINI, s.v. *Bracco, Roberto*, cit.).

<sup>13</sup> Il teatro di Bracco è stato spesso accostato, talvolta sminuendone la componente originale, a quello del norvegese Henrik Ibsen, sostenitore della funzione morale della drammaturgia, e primo a portare in scena le intime contraddizioni della società borghese ottocentesca (sulle influenze, presunte o reali, percepite da Bracco cfr. A. ROTONDI, *Roberto Bracco e gli “-ismi” del suo tempo. Dal Wagnerismo all'Intimismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2010). Che Bracco conoscesse e apprezzasse Ibsen è cosa ormai acquisita; già Stäuble scriveva infatti: «grande ammiratore dell'Ibsen; egli contribuì molto con i suoi articoli a diffonderne la fama tra di noi» (A. STAÜBLE, *Fra Ottocento e Novecento. Il teatro di Roberto Bracco*, Torino, I.L.T.E., 1959, p. 59). Come ha notato Giorgio Pullini, tuttavia, Bracco non riprendeva intenzionalmente i temi del teatro straniero, ma «li riecheggiava, piuttosto, dalla risonanza che questi stessi motivi culturali avevano nella realtà della vita, con tutto quanto di generico essi si trascinarono dietro nei discorsi di società», con l'inevitabile conseguenza di un teatro che rispecchiava grande parte dei «problemi del tempo, pur senza portare traccia di un intimo travaglio ideologico» (G. PULLINI, s.v. *Bracco, Roberto*, cit.). Le suggestioni ibseniane, dunque, sono «da ricercare più nell'adozione meccanica di alcuni topoi che nell'assimilazione di una solida costruzione drammaturgica» (S. FERRONE-F. SIMONCINI, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, cit., VIII pp. 911-966, a p. 940).

<sup>14</sup> G. PULLINI, s.v. *Bracco, Roberto*, cit.; relativamente alle due linee espressive, Pullini si esprime inoltre come segue: «questa duplicità di tendenze stilistiche comprova nel Bracco una naturale vocazione all'eclettismo, anche se le sue prove brillanti non sono prive di qualche sottinteso malinconico o di qualche forzatura grottesca, più di quanto quelle serie tendano ad alleggerirsi nei riflessi dell'ironia».

tematiche della miseria e dell'ingiustizia, fino alle scene di alcuni drammi significativi dell'autore come il *Don Pietro Caruso* e il – poi ridotto in napoletano – *Nottata di neve*.

Come già brevemente anticipato, in ogni caso, Bracco non aderì al teatro dialettale se non in due circostanze, *L'nocchie cunzacrare* e *Nuttat' 'e neve*, dichiarandosi reo sul piano teorico di un mancato possesso della napoletanità «soggettiva» necessaria,<sup>15</sup> ma rivelando anche esplicitamente le ragioni economiche sottese alla preferenza per il teatro in lingua.<sup>16</sup> Più numerose sono invece le sue prove dialettali in versi, musicate e non, nella quale è stato rilevato un gusto per le «raffinatezze stilistiche e formali»,<sup>17</sup> specchio di una poesia «suggestiva e delicata, piena di intima finezza, quasi si direbbe di *signorilità*: più che borghese nel senso migliore, la si direbbe preziosa».<sup>18</sup>



Sul piano quantitativo, la produzione dialettale di Roberto Bracco non è eccessivamente considerevole, specie se la si paragona a quella in lingua.

Per quanto riguarda le poesie, alcuni dei suoi componimenti furono pubblicati, insieme a quelli di altri nomi importanti della letteratura dialettale napoletana postunitaria nel volume collettaneo: *Chi chiagne e chi ride!... 40 poesie napoletane* di R. Bracco, S. Di Giacomo, R.E. Pagliara, F. Russo, con illustrazioni di P. SCOPETTA, Napoli, Ricordi-Edit, 1895. Una raccolta pienamente bracciana, invece, introdotta da una prefazione dell'autore che ne spiegava le ragioni, venne stampata nel 1908: R. BRACCO, *Vecchi versetti*, con prefazione dell'autore, note dell'editore e glossario, Milano, Sandron, 1908. Essi vennero infine raccolti nel volume XXII dell'edizione della *opera omnia* dell'autore: R. BRACCO, *Versi napoletani*:

---

<sup>15</sup> Sui motivi per i quali l'autore decise di non rendere il proprio un teatro dialettale fu egli stesso ad esprimersi: «Il teatro vernacolo, come autore, non mi attira per la semplice ragione che non lo sento. Io so di non poter veramente pensare e sentire in napoletano. Quando ho, bene o male, verseggiato in dialetto, non mi sono mai illuso sulla autenticità napoletana del contenuto dei miei versicoli. Si è detto con troppa cortesia, che il mio breve dramma *Don Pietro Caruso* possa diventare un dramma in vernacolo. Non ne sono ancora convinto. In ogni caso, nonostante sieno in esso riprodotti ambiente e tipi napoletani, il modo onde io li ho riprodotti appartiene alla drammatica italiana. Per il teatro dialettale, bisogna che la napoletanità sia obiettiva e soggettiva. Non basta osservare qualche cosa di intrinsecamente napoletano; è necessario altresì vederla, sentirla, pensarla, ricostruirla in napoletano. Ecco quello che io non so fare; ecco quello che non farò» (R. BRACCO, *Teatri, teatrini, ecc. Pel teatro dialettale*, in «Corriere di Napoli», venerdì 14 ottobre 1898).

<sup>16</sup> Si legga quando scritto da Bracco nella celebre *Autointervista* premessa a *Gli occhi consacrati*, la versione italiana di *L'nocchie cunzacrare*: «Mi dici perché hai tradotto... in italiano *L'nocchie cunzacrare*, il dramma più napoletano che sia mai uscito alla luce sotto il ciel di Napoli? – Il perché è semplice. Mi premeva di cavarne qualche quattrino di più. – È un perché deplorabile! – Quel che mi sembra più deplorabile è che le condizioni le vicende e le abitudini del Teatro partenopeo impediscano che a un grandissimo successo, come quello ottenuto dal mio dramma al suo apparire, risponda un adeguato compenso finanziario» (R. BRACCO, *Autointervista*, in ID., *Teatro*, Milano-Palermo-Napoli-Genova-Bologna-Torino, Sandron, 1905-1925, XI (1925), pp. 247-253, a p. 247).

<sup>17</sup> *Un secolo d'oro*, 2 voll., a cura di G. Sarno, Napoli, Bideri, 1968, I p. 63.

<sup>18</sup> *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, cit., p. 439.

con pastille, glossario e una chiacchierata dell'autore; poi *Pulcinella innamorato*, Lanciano, Carabba, 1939 (fa parte di R. BRACCO, *Opere*, 22 voll., Lanciano, Carabba, 1935-1939).

Nel medesimo volume edito da Carabba nel 1839 è inoltre presente l'elenco completo delle sue canzoni scritte in dialetto napoletano (o *versi musicabili*, come li definì egli stesso). Lo si riporta qui di seguito fornendo, ove possibile, le informazioni bibliografiche delle rispettive *copiulle*: *Salamelic*, versi di R. BRACCO, musica di L. CARACCILO (Milano, Ricordi, 1882); *I' resto ccà*, versi di R. BRACCO, musica di G. DELL'OREFICE (Milano, Lucca, 1883); *Basta ca po'!*..., versi di R. BRACCO, musica di V. VALENTE (Milano, Ricordi, 1884); *Comme te voglio amà!*..., versi di R. BRACCO, musica di V. VALENTE (Napoli, Santojanni, 1887); *Potimm'accumenzà*, versi di R. BRACCO, musica di C. ZACCARIA (Napoli, Izzo, [1860-1890]); *'O munaciello*, versi di R. BRACCO, musica di E. DE LEVA (Milano, Ricordi, 1892); *'A bicicletta*, versi di R. BRACCO, musica di U. MAZZONE (ivi, id., 1894); *Africanella!*, versi di R. BRACCO, musica di C. CLAUSETTI (ivi, id., 1894); *Taranti, tarantella*, versi di R. BRACCO-G. TURCO, musica di P. M. COSTA (Napoli, Bideri, 1895); *Durmenno*, versi di R. BRACCO, musica di E. DE LEVA (Milano, Ricordi-Lucca, 1895); *'A Canzone d' 'a pupata!*, versi di R. BRACCO, musica di E. DE LEVA (ivi, id., 1895); *'O scrivano*, versi di R. BRACCO, musica di V. VALENTE (Milano, Ricordi, 1895); *'A napoletana*, versi di R. BRACCO, musica di P. MARIO COSTA (ivi, id., 1895); *Tarantella ntussecosa*, versi di R. BRACCO, musica di S. GAMBARDELLA (ivi, id., 1895); *'A primma vota*, versi di R. BRACCO, musica di V. VALENTE (ivi, id., 1896); *Mille lire (primma d' 'e cuncorse)*, versi di R. BRACCO, musica di S. LEO (ivi, id., 1897); *Pesca d'ammore*, versi di R. BRACCO, musica di R. BARTHÉLEMY (ivi, id., 1906); *Nu passariello spierzo*, versi di R. BRACCO, musica di E. DE LEVA (ivi, id., 1911); *Scusate si ve prego*, versi di R. BRACCO, musica di E. DE LEVA (London, Ascherberg, 1913); *Sentinella*, versi di R. BRACCO, musica di E. DE CURTIS (Napoli, Feola, 1917); *L'ammore 'e Napule*, versi di R. BRACCO, musica di E. TAGLIA-FERRI (Napoli, s.i.t., 1922), in *Piedigrotta del Mattino* (numero speciale de «Il Mattino», 3-4 settembre 1922); *T'aggia fà chiagnere!*, versi di R. BRACCO, musica di U. COLONNESE (s.i.t., 1922), in *Piedigrotta Giba 1957-58*, Napoli, Giba, 1957 (l'anno di composizione è stato rinvenuto nel «Catalog of Copyright Entries», XVII/3 1923, p. 1727); *Chi si' tu?*, versi di R. BRACCO, musica di V. D'ANNIBALE (s.i.t., 1924), in *Santa Lucia: le canzoni del 1924*, Napoli, Santa Lucia, 1924; *Nu vecchio e na vecchia*, versi di R. BRACCO, musica di P. M. COSTA (Napoli, Bideri, [1900-1943]); *Serenata sulitaria*, versi di R. BRACCO, musica di D. DE FELICE (Napoli, Perrone, [1900-1943]); *Non to' fà fà*, versi di R. BRACCO, musica del marchese E. IMPERIALI (Napoli, s.i.t., s.a.); *Canto a dispetto*, versi di R. BRACCO, musica di S. GAMBARDELLA (s.l., s.i.t., s.a.); *Facimmo na pazzia*, versi di R. BRACCO, musica di U. MAZZONE (s.l., s.i.t., s.a.).

Le canzoni *Scarpino janco*, versi di R. BRACCO, musica di U. MAZZONE, e *'O mbrello*, versi di R. BRACCO, musica di U. MAZZONE, si trovano entrambe in *Le cronache musicali a Piedigrotta*, Roma, Voghera, 1900. I versi di *Tu si' na santa...* sono invece indebitamente collocati tra quelli delle canzoni; è lo stesso autore, infatti, a precisare di aver composto «non una canzone, *badiamo*» (F. CORDOVA, *Caro Olgogigi: lettere ad Olga e Luigi Lodi; dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, Milano, FrancoAngeli, 1999, p. 242). Delle canzoni *Luntane staie*, *Nfra pate e figlio* e *Cuntentate 'e guardà* non si sono infine rinvenute notizie.

L'intera produzione teatrale di Bracco è stata dapprima raccolta in R. BRACCO, *Teatro*, 11 voll., Milano-Palermo-Napoli-Genova-Bologna-Torino, Sandron, 1905-1925; e poi di nuovo riproposta in R. BRACCO, *Opere*, cit., voll. 1-15 (ai quali seguono quelli relativi alla produzione saggistica e novellistica): edizione alla quale lo stesso Bracco affidò la propria gloria postuma definendola «rappresentativa e definitiva di ciò che ho prodotto come scrittore, come artista» (cfr. R. BRACCO, *Premessa*, in ID., *Opere*, cit. pp. 5-6. Ma sul punto cfr. A. LEZZA, *L'edizione delle opere di Roberto Bracco*, in *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, a cura di G. OLIVA, Roma, Bulzoni, 1999, pp.

211-230). Per quanto riguarda i due testi teatrali dialettali, *L'uochie cunzacrare* e *Nuttat' 'e neve*, essi hanno avuto la seguente trafila: *L'uochie cunzacrare* è stato pubblicato per la prima volta in R. BRACCO, *Teatro*, cit., X 1917; poi in volume autonomo: R. BRACCO, *L'uochie cunzacrare*, Napoli, Guida, 1931; e infine nuovamente nell'*opera omnia*, sia nell'originale veste in dialetto napoletano (ID., *Opere*, cit., XIII 1938), sia in una rivistazione in italiano: R. BRACCO, *Gli occhi consacrati*, in ID., *Opere*, cit., XIV 1938. *Nuttat' 'e neve* ha invece seguito il percorso linguistico ed editoriale inverso: nacque infatti come testo in lingua, con il titolo *Noite di neve*, fu pubblicata come tale in R. BRACCO, *Teatro*, cit., VI 1909, e venne tradotta in napoletano soltanto diversi anni più tardi (ivi, XI 1925), riproposta poi nell'*opera omnia* carabbiana: R. BRACCO, *Nuttat' 'e neve*, in ID., *Opere*, cit., XIV 1938.

I testi proposti dall'antologia accolgono la lezione di R. BRACCO, *Vecchi versetti*, cit.



Nella prefazione al volume *Vecchi versetti*, raccolta dei versi vernacolari di Bracco da questi curata personalmente, l'autore esprimeva la propria visione della poesia dialettale: «Io ritengo autentica poesia dialettale soltanto quella emanata dal poeta che avvia in sé l'anima del popolo o che in sé quest'anima accolga tale qual'è [sic], o che almeno delle sfere sociali più vicine e più analoghe della vita popolare, egli stesso, nella sua funzione di poeta sia il rappresentante» (cfr. R. BRACCO, *Perché feci anch'io dei versi vernacoli*, cit., pp. 11-12). Viene cioè esplicitato il concetto di «soggettività» popolare menzionato da Bracco in relazione al teatro dialettale (vd. *supra*), che pare qui declinato secondo l'ultima direttiva proposta: la rappresentanza poetica delle sfere vicine alla vita popolare. Con i testi selezionati si è cercato di restituire la multiformità di tale aspetto in Bracco: dal sentire amoroso alla denuncia sociale, dalla leggerezza canzonettistica alla frantumazione del vissuto. La raccolta, d'altronde, in accordo alla duplicità stilistica citata precedentemente, è articolata in due sezioni, *Canzoncine, romanze e duetti* e *Versetti tristi*; ma Bracco, almeno a giudizio di chi scrive, pare raggiungere i risultati migliori nei testi drammatici, in alcuni dei quali può certamente accostarsi ai poeti più acuti, dialettali napoletani e non.

*Nce steva 'a luna*

Isso diceva: «Forze, chella sera,  
de rose e de caruofene vestuta,  
'mmiez' 'e carizze de la primmavera,  
a poco a poco, tu t'iere addurmuta. 4

Ncopp' 'a sta vocca che pareva nu sciore  
na palummella, forze, se fermaie,  
e te crediste 'e sentere 'o sapore  
d' 'a vocca mia. Ma no, nun te vasaie». <sup>1</sup> 8

Rispunneva essa: «Siente. Chella sera,  
dint'a chell'aria fina e 'mbarzamata,  
'mmiez' 'e carizze de la primmavera,  
propie da te, da te, io fui vasata. 12

Tu me parlave cu parole nziste,

---

<sup>1</sup> Il componimento restituisce uno scambio di battute tra un uomo e una donna ed è articolato in due parti, ciascuna delle quali costituita da due quartine di endecasillabi a rima alternata. Lo stesso evento, un bacio rubato all'amata durante il sonno al chiaro di luna primaverile, è raccontato dalle due diverse prospettive. Nella prima sezione viene riportato il discorso dell'uomo che, pur esprimendo la bellezza dell'amata (il ricorso all'universo floreale investe tanto la sera, descritta come vestita di rose e garofani, quanto la donna, la cui bocca viene paragonata ad un fiore), tenta di negare l'accaduto, forse timoroso di un rimprovero, fingendo che fosse stata una *palummella* ('farfalletta, ed in particolare quelle che di notte svolazzano intorno alle fiamme dei lumi': ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *palommellà*) a posarsi sulla bocca della donna.



e 'o core me sbattea pe sta furturna.  
 Po', chiano, 'mmocca, nu vaso me diste,  
 e te vedette, 'o ssa': nce stev' 'a luna.<sup>2</sup> 16

\*

*Na vota sola*

'O tiempo è comme 'o viento e porta ll'ore  
 va' trova addò pe nun turnare cchiù:  
 na vota sola, oi né, se nasce e mmore.  
 'A vita è fuoco lento e struie 'o core, 4  
 che cennere addeventa e niente cchiù:  
 na vota sola, oi né, se sente ammore.  
 L'ammore è comme 'a rosa: addora assaie,  
 ma quanno è secca nun addora cchiù; 8  
 na vota sola, oi né, se coglie, o maie.  
 'A morte vene senza fa rummore;  
 quann'è venuta nun se ne va cchiù:  
 na vota sola, oi né, se nasce e mmore, 12  
 e comme nascett'io, nasciste tu...<sup>3</sup>

<sup>2</sup> La timida bugia dell'uomo è però immediatamente smascherata. Le due quartine successive ospitano infatti la risposta della donna, che mostra di conoscere la verità su quella sera primaverile: era sveglia (e non *addormuta*, come egli aveva erroneamente creduto), e pertanto ricorda nitidamente il batticuore causato dalle sue «parole inquiete e insistenti» (*parole nziste: Glossario*, in R. BRACCO, *Vecchi versetti*, cit., p. 170), così come di averlo riconosciuto per via della luce lunare. Non una *palummella*, quindi, ma lui, proprio lui, era stato a baciarla (la ripetizione di *da te*, oltre ad una naturale enfasi espressiva, sembra voler contestare la versione raccontata dall'interlocutore). Dal punto di vista stilistico, molto elegante è la ripetizione in posizione identica del terzo verso, *'mmiez' 'e carizze de la primmavera*, che circonda temporalmente l'accaduto nella stagione primaverile, il cui statuto non neutro nella letteratura napoletana è già stato evidenziato (cfr. *supra* il componimento *'O vico d' 'e cannele* di Capurro, e in particolare il verso *'E sciure 'arance sonco 'e sciure 'e ll'anema*).

<sup>3</sup> Il tredici versi del componimento, quattro terzine di endecasillabi e un verso sciolto (endecasillabo anch'esso), ruotano intorno ai concetti di vita e amore. La prima terzina e la quarta, collegate tra loro dalla presenza dell'identico verso *na vota sola, oi né, se nasce e mmore*, affrontano i macro-temi della vita, intesa nel suo inesorabile scorrere, e della morte; la seconda e la terza, inglobate strutturalmente dalle due appena richiamate, sono dedicate invece al fenomeno amoroso, che, incastonato tra i poli di vita e morte, genera una simmetria tra forma e contenuto; l'ultimo verso infine, significativamente slegato anche strutturalmente dagli altri, ne sublima il discorso convergendo sulla nascita dei due interlocutori, uniti sia dalla vita sia dall'amore. Nella prima terzina l'elemento discusso è *'o tiempo*, il tempo, reo di disperdere le ore chissà dove (*va' trona addò*, letteralmente 'vai a cercare [chissà] dove'), e di non riportarle più indietro: simbolo dello scorrere monodirezionale dell'esistenza, che si verifica una volta solamente. Nella seconda terzina si analizza dapprima la vita, che consuma lentamente il cuore rendendolo cenere (*struere*, 'consumare, distruggere': D'ASCOLI, s.v. *strudere*), per giungere poi all'amore, connotato nella sua irripetibilità. Nella terza si approfondisce proprio il sentimento amoroso, paragonato alla rosa per il profumo – emblema d'ebbrezza – ma anche per la sua tendenza a sfiorire, e se

\*

*Nott' e Natale*

Na purticella 'nchiusa. Na suffitta vascia che par' 'e chiummo. Quatto mura ammuffute. Nu poco 'e sciamma affritta nnanz' 'a Madonna. Attuorno, ll'aria scura. <sup>4</sup>	4
Dorme Carmela, sola, dritta dritta, ncopp' a nu lietto 'e paglia.... Che paura 'nzuonno!... Se sceta. 'O viento e 'a pioggia fitta fanno tremmare 'a porta e 'a mascatura.	8
Po' na zampogna luntana luntana; cchiù ttarde cierti spare rintrunante e, a llungo a llungo, nu suono 'e campana. <sup>5</sup> «Gesù è nato» sospira essa, guardanno vicin' 'o lietto 'a cònnola vacante addò ll'è muorto n'angiulillo 'e n'anno. <sup>6</sup>	12

---

ne ribadisce l'unicità (restituita attraverso l'immagine della possibilità di cogliere una rosa soltanto una volta). L'ultima quartina è infine dedicata alla morte, accomunata a tempo, amore e vita per la propria singolarità: al suo giungere nulla potrà essere infatti ancora, nemmeno la morte stessa.

<sup>4</sup> Uno dei sonetti più drammatici di Bracco, forse il suo capolavoro. Il titolo, che è qui parte integrante della narrazione, ne rivela la collocazione temporale: è la notte di Natale. Ma l'ambiente dipinto nella prima quartina, una casa, è tutto fuorché festoso: essa presenta una porticina serrata, probabilmente per non lasciare entrare il freddo; un soffitto bassissimo e opprimente, quasi claustrofobico (in tale direzione pare vada letto il riferimento al piombo, *chiummo*: ROCCO, s.v., da interpretare in relazione alla sua pesantezza); le mura ammuffite, segno di radicata incuria; una fiamma dinanzi alla Madonna (forse un altarino?), che si rivela però «afflitta e fioca» (*sciamma affritta*: *Glossario*, in R. BRACCO, *Vecchi versetti*, cit., p. 173); infine un'aria scura, da attribuire verosimilmente a finestre costantemente chiuse. Oltre ad un clima decisamente non natalizio, nell'ambientazione si percepisce dunque un certo grado di trascuratezza, le cui ragioni si disveleranno durante la lettura del sonetto. Sin dalla prima quartina, inoltre, va segnalato l'uso ripetuto e sistematico dell'*enjambement*, che frangendo la sintassi e lo schema metrico contribuisce ad incrementare la sensazione di disgregazione avvertibile nel componimento.

<sup>5</sup> Nella seconda quartina viene introdotto l'abitante dell'ambientazione descritta: si tratta di una donna di cui non si fornisce che il nome, Carmela, che viene immortalata al risveglio da un incubo, una *pauro 'nzuonno*. Il focus del componimento è qui ancora all'interno dell'abitazione: l'attenzione si rivolge al letto di paglia, sul quale la donna riposa, e soprattutto al suo dormire *sola*, aggettivo significativamente isolato tra due virgole. Lentamente, però, nel passaggio dalla quartina in questione alla prima terzina, lo sguardo si estende progressivamente verso l'esterno: un temporale così forte da far tremare la serratura della porta, l'eco di una lontanissima zampogna, il rumore di spari rintonanti (probabilmente fuochi d'artificio per celebrare la natività), ed infine il suono delle campane, che sancisce l'arrivo della mezzanotte e dunque la nascita di Gesù.

<sup>6</sup> Ed è qui, nell'ultima terzina e nella confusione tra la vita e la morte, che la poesia rivela brutalmente tutto il proprio dramma: alla nascita di Gesù, infatti, la donna non può che associare, guardando la culla (*cònnola*: D'ASCOLI, s.v.) oramai vuota accanto al proprio letto, la prematura scomparsa del figlio, morto tragicamente nel suo primo anno di vita (e significativamente descritto come un *angiulillo*).

\*

*Mannateme 'n galera!*  
(*parla l'accusato*)

Signore presirente,  
Prubbeco Ministero,  
giurate e bbona gente,  
chello ch'i' dico è overo. 4

Sta vecchia de cient'anne  
che 'nterra fuie trovata  
comm'a mmappat' 'e panne,  
io l'aggio strangolata.<sup>7</sup> 8

Ve dico la raggione  
e stateme a sentì.  
Chi tene 'struzzione  
a fforza adda capì.<sup>8</sup> 12

Ascetto d' 'o spitale  
cu nu certificato...  
ma sempe 'o stesso male  
i' tengo 'a che so' nato. 16

Malato, stracquo e strutto,  
io stevo allerta a stiente,  
magnanno pane asciutto,  
o nun magnanno niente. 20

E allora, che penzaie?  
Penzaie ca pe campà,  
p'ascì da dint' 'e guaie,

---

<sup>7</sup> Il componimento, costituito da quindici quartine di settenari a rima alternata, riproduce il monologo di fronte ai giudici di un uomo accusato di omicidio. La situazione immaginata da Bracco, paradossale giacché vede l'imputato testimoniare la propria colpevolezza, finisce per svilupparsi in una inattesa e brillante critica sociale. Nelle prime due quartine l'accusato, dopo aver garantito agli astanti l'attendibilità della sua confessione, palesa il crimine commesso: ha strangolato una *vecchia de cient'anne*, abbandonandola poi per terra come un «involto di panni» (*mappata 'e panne*: *Glossario*, in R. BRACCO, *Vecchi versetti*, cit., p. 175).

<sup>8</sup> Nello spiegare le ragioni dell'omicidio, l'imputato presuppone l'ovvia comprensione del gesto dalle persone dotate di istruzione, 'struzzione, che sono di conseguenza i veri destinatari del componimento.

m'avea fa carcerà. <sup>9</sup>	24
Te perde de crianze, llà ncoppa, 'o Pateterno? Embè, tu tire 'nnanze a spese d' 'o governo.	28
Ca si comm'a nu cane 'n galera te ne vaie, nu poco d'acqua e ppane llà nun te manca maie.	32
Si pure na catena te fanno strascenà, nu pede, appena appena, tu te puo' scurtecà. <sup>10</sup>	36
Pe farse carcerare, signore presirente, uno s'adda 'mparare a fà lu <i>delinquente</i> .	40
Ma i' songo pe natura n'ommo annurato e buono; de tutto aggio paura: io tremmo... pe nu tuono...	44
E dico francamente: nun è na nfamità d'accidere la ggente ch'ancora po campà? <sup>11</sup>	48
Dint'a na catapecchia, abbandunata steva	

---

<sup>9</sup> Nell'ottica dell'omicida, la galera rappresenta quindi un'alternativa migliore alla realtà quotidiana, la quale sin dall'infanzia non gli ha riservato altro che fame e miseria (reggersi in piedi a stento, mangiare pane e acqua o non mangiare affatto)

<sup>10</sup> Vivere a spese del governo è quindi la soluzione più indicata a una mancata benevolenza della sorte (rappresentata dalla perdita di creanza di Dio): in galera il vitto è garantito, e il peggio che può capitare è al massimo quello di scorticarsi un piede.

<sup>11</sup> Ma affinché si possa andare in galera è necessario delinquere (l'accorgimento tipografico del corsivo per 'delinquente' pare voler sottolineare la settorialità del lemma adottato): cosa di cui l'imputato, che si descrive alla giuria come un uomo buono e onorato (*annurato*), oltre che pavido (spaventato persino dai tuoni), non si ritiene capace. Anzi, egli prosegue, gli sembra un atto infamante, una *'nfamità*, uccidere persone che possono continuare a vivere.

nu ceppetello 'e Vecchia che morta già pareva.	52
«Cchiù de cient'anne tene» dicette... me capite?... «Le faccio male o bene?» E 'o riesto lu sapite.	56
Chest'è la storia vera; pe chesto i' stongo ccà. Mannateme 'n galera.... Voglio sta carità. <sup>12</sup>	60

---

<sup>12</sup> In chiusura della poesia si rivelano dunque le considerazioni dell'imputato, che cercando dignità al proprio gesto racconta di non aver commesso una *'nfamità*: di non aver ucciso infatti un essere umano nel pieno della propria vita, ma *nu ceppetello 'e Vecchia che morta già pareva*, una persona ormai prossima alla morte in ogni caso. In questa dimensione paradossale, che vede l'uomo disposto all'omicidio per garantirsi una salvezza dalla miseria reale e il lettore potenzialmente disposto a comprenderne il punto di vista, pare si colga uno dei momenti più felici del Bracco poeta interessato alle tematiche sociali.

#### 5.1.14. Salvatore Di Giacomo (Napoli, 1860-1934)

Richiamando la distinzione di Pietro Pancrazi tra «poesia dialettale» e «poesia in dialetto», che di fatto considerava in dicotomia oppositiva tratti estetici e linguistici,<sup>1</sup> Nicola De Blasi, pur non ritenendola persuasiva e aprioristicamente applicabile,<sup>2</sup> introduceva una delle novità di rilievo della letteratura postunitaria: «lo sconfinamento del dialetto nei territori della lirica più elevata, idilliaca e sentimentale»,<sup>3</sup> attraverso il quale il *mezzzo* dialettale affermava la sua «aspirazione a una poesia senza aggettivi».<sup>4</sup>

Veicolo principale di tale «sconfinamento» fu Salvatore Di Giacomo, il cui ruolo di «classico» all'interno della letteratura dialettale napoletana (e di quella nazionale),<sup>5</sup> seppur con una collocazione storico-critica ancora da circoscrivere definitivamente,<sup>6</sup> è ormai riconosciuto e condiviso.

---

<sup>1</sup> P. PANCRAZI, *Giotti poeta triestino*, cit., p. 263 (per la definizione, vd. § 3.8.2., n. 47).

<sup>2</sup> «Come tutte le formule in apparenza suadenti, anche queste però si rivelano poco persuasive, tanto che non conviene trasformare i due sintagmi in categorie critiche di validità costante» (N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 835). Sul punto De Blasi rinviava d'altronde a quanto aveva scritto Montale: «In due modi, quando si è uomini di qualche cultura, si può essere dialettali: o traducendo dalla lingua, giocando sull'effetto di novità che il trasporto può imprimere anche a un luogo comune, o ricorrendo al dialetto come ad una lingua vera e propria, quando la lingua sia considerata insufficiente o impropria a una ispirazione. Il secondo caso è il più valido e il più interessante; ma i due modi possono essere presenti nell'interno dello stesso poeta, anzi lo sono quasi sempre. E non è detto che il primo caso non possa dare risultati poetici perché tradurre poesie è uno dei possibili modi di far poesia originale» (E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 175-76).

<sup>3</sup> Sul punto cfr. *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., III p. 3168, che attribuisce proprio a Di Giacomo il merito di aver utilizzato «il dialetto al di fuori della più tipica funzione mimetica, gettando un seme che darà i suoi frutti nel Novecento». La citazione a testo è tratta da N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 835.

<sup>4</sup> Non cioè poesia la pancraziana poesia «dialettale» ma semplicemente *poesia*, nel senso estetico crociano (il passo è ancora in N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 835).

<sup>5</sup> Lo stesso De Blasi rilevava infatti: «A condurre il dialetto dagli orizzonti municipali alla Nazione fu Salvatore Di Giacomo, che combinò fra loro termini a prima vista contrapposti. La sua poesia dialettale fu in un certo senso nazionale, sia per qualità intrinseche, sia perché favorita dalla forza di espansione della canzone napoletana, che diffuse i versi del poeta [...] anche presso un pubblico non locale e dai connotati culturali diversissimi» (ivi, p. 837). Sull'influenza del poeta sulla letteratura nazionale cfr. P.V. MENGALDO, *Premessa*, in ID., *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori, 2003, p. 3: «Il primato e l'anticipo di Di Giacomo nei confronti dell'officina dialettale del secolo sono ben più che meramente cronologici. La sua impronta è netta sui maggiori 'lirici' in dialetto, come Marin e Giotti (anche, a mio giudizio, su più di un poeta in lingua, come Betocchi e soprattutto il conterraneo Gatto che a volte – riprendo ancora una mia vecchia definizione – ci appare una sorta di dialettale mascherato)».

<sup>6</sup> A parlare di «classico» e a richiamare l'ambigua posizione storico-critica digiacomiana è stato Antonio Palermo: «Un classico, dunque? Non par dubbio, anche se ancora oggi la sua collocazione storica è assai lungi dall'essere univoca, sottoposta com'è a due tensioni opposte, che mirano a farne una

La ricezione critica dell'opera digiacomiana, poliedrica e multiforme nell'abbracciare sotto il sigillo unitario della poesia «canzoni, novelle, drammi, cronache, traduzioni, articoli di giornali e riviste, opuscoli storici e artistici, studi eruditi e monografici»,<sup>7</sup> fu infatti estremamente positiva già in seguito ai primi sondaggi sull'autore dei grandi critici meridionali del primo Novecento (Luigi Russo, Giuseppe De Robertis, Giuseppe Antonio Borgese e soprattutto Croce, legato a Di Giacomo da un rapporto di amicizia e stima tanto sincero e profondo quanto altalenante e complesso), i quali ne affermarono con forza lo statuto e il respiro sovraregionali.<sup>8</sup>

La «seconda stagione» di studi digiacomiani,<sup>9</sup> invece, individuabile tra il dopoguerra e il 1984 (e relativa principalmente ai contributi ermeneutici di Pasolini, Montale, Contini e Rea, oltre che a varie ricerche bibliografiche),<sup>10</sup> pure evidenziando un

---

voce poetica che chiude il secolo oppure che apre il successivo» (A. PALERMO, *Salvatore Di Giacomo*, in ID., *Da Mastriani a Viviani*, cit., pp. 71-87, a p. 71). In contrasto con la maggioranza della critica, ad esempio, a considerare l'autore pienamente novecentesco era G. DE ROBERTIS, *Salvatore Di Giacomo*, in «La Voce», 16 e 23 maggio 1912 (poi in ID., *Scritti vociani*, a cura di E. FALQUI, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 3-23).

<sup>7</sup> Cfr. A. BENEVENTO, *Premessa*, in ID., *Napoli in dialetto e in lingua. Saggi su Salvatore Di Giacomo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2000, p. 5

<sup>8</sup> In particolare con i seguenti studi: B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, in «La Critica», I 1903, pp. 401-25; ID., *Prefazione*, in S. DI GIACOMO, *Novelle Napolitane*, Milano, Treves, 1914; G.A. BORGESE, *Il teatro di Salvatore Di Giacomo*, in ID., *La vita e il libro: saggi di letteratura e di culture contemporanee*, 3 voll., Torino, Bocca, 1910-1913, I pp. 164-73; G. DE ROBERTIS, *Salvatore Di Giacomo*, cit.; L. RUSSO, *Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Ricciardi, 1921 (fu Russo a definire Di Giacomo «poeta nazionale del Reame»: ivi, p. 188). Ulteriori contributi significativi furono F. FLORA, *Prefazione*, in S. DI GIACOMO, *Opere*, 2 voll., a cura di F. FLORA-M. VINCIGUERRA, Milano, Mondadori, 1946, I pp. XIII-XLIV; R. SERRA, *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914; P. PANCAZZI, *Rileggendo Salvatore Di Giacomo (1927)*, in ID., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, 3 voll., a cura di C. GALIMBERTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, II pp. 185-98. Sull'amicizia con Croce cfr. A. CAPPELLETTI, *Due amici, Croce e Di Giacomo: a Napoli sugli inizi del Novecento*, Napoli, Ricciardi, 1952; C. NAZZARO, *Croce e Di Giacomo*, in «Il Mattino», 18 gennaio 1953. Una dettagliata sintesi dei motivi del deterioramento del rapporto è offerta in A. CONSIGLIO, *Antologia dei poeti napoletani*, cit., pp. 406-18.

<sup>9</sup> Secondo la suddivisione storico-critica effettuata da Aurelio Benevento: A. BENEVENTO, *La vicenda critica*, in *Napoli in dialetto e in lingua*, cit., pp. 99-100 (il saggio venne pubblicato già come *Il punto su Salvatore Di Giacomo (1984-1996)*, in «Esperienze letterarie», XXII/2 1997, pp. 83-102).

<sup>10</sup> P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., in partic. alle pp. 11-21; E. MONTALE, *Salvatore Di Giacomo*, in «Corriere della Sera», 28 febbraio 1960 (ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2240-46); D. REA, *Su Di Giacomo*, in ID., *Il re e il lustrascarpe*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 105-110; G. CONTINI, *Salvatore Di Giacomo*, in *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 414 sgg. (significativo il giudizio di Contini, che definì la voce digiacomiana «in assoluto una delle più poetiche del suo tempo, forse la maggiore del periodo chiuso tra i *Canti di Castelvecchio* e *Alcyone* e i poeti nuovi»: ivi, p. 414); *Scritti inediti e rari di Salvatore Di Giacomo*, a cura di C. DEL FRANCO, Napoli, Ente provinciale per il turismo, 1961; F. SCHLITZER, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, a cura di G. DORIA-C. RICOTTINI, Firenze, Sansoni, 1966.

generale consenso di fondo si caratterizzò come inspiegabilmente tiepida, palesando un «progressivo e ingiustificato declino sia nella vicenda testuale che in quella critica» ed aprendo ad una «situazione di stasi e incertezza interpretativa»,<sup>11</sup> che sarebbe durata fino al cinquantenario della morte di Di Giacomo (il 1984, appunto). In seguito alla rinverdata attenzione dedicata dagli studiosi (soprattutto napoletani) al poeta per quell'occasione, che pure non ha condotto all'edizione critica auspicata,<sup>12</sup> il mosaico digiacomiano si è poi arricchito di ulteriori e significativi tasselli critici che ne hanno ribadito l'altezza poetica e la dimensione nazionale.<sup>13</sup>

In uno di questi ultimi studi, dedicato nello specifico all'analisi della produzione giornalistica di Di Giacomo, si legge che l'autore «non avrebbe potuto essere il poeta che fu se la prima parte della sua vita non fosse trascorsa a contatto diretto con la realtà più minuta e più vera della vita popolare del suo tempo, [...] come gli impose il suo lavoro di cronista».<sup>14</sup> Nell'ottica di una correlazione biunivoca tra biografia ed esperienza letteraria, sarà dunque utile porre l'attenzione sulle fasi cruciali del vissuto autoriale.

---

<sup>11</sup> A. BENEVENTO, *La vicenda critica*, cit., pp. 99-100.

<sup>12</sup> Nonostante l'esigenza sia di vecchia data: nel 1990, infatti, venne costituito un comitato scientifico (che aveva tra i propri membri, tra gli altri, Giorgio Bàrberi Squarotti, Pasquale Villani, Enrico Malato, Michele Prisco, Paolo Isotta, Fulvio Tessitore ed era coordinato da Giuseppe Galasso, Antonio Palermo e Alberto Varvaro), che avrebbe dovuto portare alla pubblicazione presso l'editore Fiorentino dell'edizione critica giacomiana definitiva e integrale. Il piano editoriale prevedeva la realizzazione in due anni di diciotto volumi, ma venne precocemente accantonato (ivi, p. 114). E oggi, a un trentennio di distanza, pur essendosi arricchito il panorama testuale di varie edizioni critiche digiacomiane (cfr. *infra* la *Nota al testo*), la sistemazione complessiva, omogenea e organica dell'opera dell'autore è ancora auspicata e auspicabile.

<sup>13</sup> Di seguito un elenco degli studi più significativi pubblicati dal cinquantenario della morte del poeta ad oggi: U. PISCOPO, *Salvatore Di Giacomo. Dialecto, impressionismo, antiscientismo*, Napoli, Cassitto, 1984; F. TUCCILLO, *Salvatore Di Giacomo cinquant'anni dopo*, Roma, Palombi, 1985; S. DI GIACOMO, *La vita a Napoli*, a cura di A. FRATTA-M. PIANCASTELLI, Napoli, Bibliopolis, 1986; *Lettere da Napoli: Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli...*, a cura di G. INFUSINO, Napoli, Liguori, 1987; M. ANGARANO MOSCARELLI, *Il bibliotecario Salvatore Di Giacomo: vicende poco note di un noto poeta*, Napoli, Liguori, 1987; V. VITALE, *Salvatore Di Giacomo e la musica*, Napoli, Bibliopolis, 1988; T. IERMANO, *Letteratura, teatro e umoralità in lettere inedite di Salvatore Di Giacomo*, Roma, Bulzoni, 1992; ID., *Il melanconico in dormiveglia*, Firenze, Olschki, 1995; A. BENEVENTO, *Napoli in dialetto e in lingua*, cit.; S. MINICHINI, *Di Giacomo ed altri: saggi digiacomiani ed altri studi di letteratura meridionale*, Napoli, Loffredo, 2001; P.V. MENGALDO, *Studi su Salvatore Di Giacomo*, cit.; A. BENEVENTO, *Napoli di ieri: nuovi saggi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Loffredo, 2004; *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*. Atti del Convegno di studi (Napoli, 8-11 novembre 2005), a cura di E. CANDELA-A.R. PUPINO, Napoli, Liguori, 2007; P. VILLANI, *Tra cronaca e letteratura: Salvatore Di Giacomo e gli amici del Corriere del mattino*, Napoli, Loffredo, 2008; L. CANNAVACCIUOLO, *Salvatore Di Giacomo. La letteratura e le arti*, Pisa, ETS, 2014.

<sup>14</sup> S. DI GIACOMO, *La vita a Napoli*, cit., p. 50.



Di Giacomo nacque a Napoli nel 1860 e dopo aver conseguito la licenza ginnasiale si iscrisse nel 1875 al liceo “Vittorio Emanuele”, dove fondò e diresse il giornale letterario «Il liceo» ed ebbe come professore di lettere Vincenzo Padula<sup>15</sup> (che ne fu tra l’altro collaboratore attivo). Come rivelato dall’autore in una *Pagina autobiografica*, che sarebbe stata definita in seguito una «piccola poetica in nuce antipositivistica»,<sup>16</sup> egli frequentò per tre anni la facoltà di medicina al fine di compiacere il padre, salvo poi abbandonarla per intraprendere nel 1882 la carriera giornalistica. Lavorò presso il «Corriere del Mattino» di Martino Cafiero insieme a Bracco, e sulla pagina letteraria del quotidiano scrisse alcuni racconti fantastici d’ambientazione tedesca, sei dei quali confluirono poi nella raccolta di novelle *Pipa e bocciale* (1893),<sup>17</sup> pubblicandovi inoltre il sonetto *Uocchie de suonno*, componimento d’apertura delle *Poesie*, ossia dell’edizione definitiva della produzione poetica digiacomiana uscita nel 1907 per Ricciardi.<sup>18</sup> Nel medesimo anno collaborò anche ad altri quotidiani – «Pro Patria», «Pungolo», «Corriere di Napoli» –, ma soprattutto inaugurò quello che sarebbe stato un longevissimo e fortunatissimo sodalizio con Mario Costa, musicista tarantino-napoletano che mise in musica vari versi digiacomiani contribuendo a renderli immortali come canzoni.<sup>19</sup> Nel decennio successivo, dopo la scomparsa del padre per un’epidemia di colera nel 1884, pubblicò le proprie raccolte di poesie – *Sonetti* (1884), *’O Funneco verde* (1886), *’O munasterio* (1887), *Zi’ Munacella* (1888), *Voce luntane* (1888) – e di novelle – *Minuetto settecento* (1883), *Nennella* (1884), *Rosa Bellavita* (1888) – e nel 1892, con l’amico Croce,

---

<sup>15</sup> L’esperienza non pare trascurabile: Vincenzo Padula fu infatti autore dialettale (scrisse alcuni poemetti in calabrese), e potrebbe aver avuto un qualche ruolo nell’instradare il poeta-discepolo alla lirica vernacolare. Su Padula cfr. C. PINTO, s.v. *Padula, Vincenzo*, in DBI, 80 2014; *Un intellettuale di frontiera: Vincenzo Padula*. Atti del Convegno «Vincenzo Padula e il suo tempo» (Acri, gennaio-maggio 1993), a cura di A. MARINARI, Roma-Bari, Laterza, 1997.

<sup>16</sup> U. PISCOPO, *Salvatore Di Giacomo. Dialetto, impressionismo, antiscientismo*, cit., p. 42.

<sup>17</sup> Erroneamente, e probabilmente sulla scorta di tali racconti, Emilio Cecchi scrisse di una fase tedesca nella biografia digiacomiana: «Poco dopo la crisi accennata [l’abbandono degli studi di medicina] lo troviamo in Germania, dove si trattenne alcuni mesi, mandando impressioni e novelle (le cosiddette “novellette tedesche”) al napoletano “Corriere del Mattino”. Probabilmente in Germania, fra altre cose, l’avevano colpito l’attrezzatura scientifica e lo sviluppo industriale, superiori, come in altre nazioni nordiche, a quanto allora si poteva vedere nel mezzogiorno d’Italia. E fu avviato a tentarne una raffigurazione fantastica» (E. CECCHI, *Due poeti dialettali: Cesare Pascarella-Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. CECCHI-N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, IX 1969, pp. 101-18, a p. 111); ma Di Giacomo, in realtà, «non fu mai in Germania, né mai uscì dall’Italia, e anche in Italia assai poco girò» (F. SCHLITZER, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, cit., p. 268 n. 1)

<sup>18</sup> S. DI GIACOMO, *Poesie. Raccolta completa con note e glossario*, Napoli, Ricciardi, 1907. Il componimento mutò nome in *Nannina*.

<sup>19</sup> È infatti proprio del 1882 la canzone *Nanni! Meh, dimme ca sî*, «la prima di una lunghissima serie che egli scrisse per la popolare festa di Piedigrotta, di cui diventò presto l’acclamato poeta non senza danno, però, per la sua fortuna critica» (A. PELLEGRINO, s.v. *Di Giacomo, Salvatore*, in DBI, 40 1991).

fondò la rivista «Napoli Nobilissima» che si proponeva «il recupero, attraverso i documenti, dei luoghi e dei fatti antichi, e la valorizzazione di testimonianze storiche misconosciute».<sup>20</sup> Nello stesso anno inoltre, il 1892, divenne vicebibliotecario presso il conservatorio «San Pietro a Majella» (prima di passare alla «Biblioteca universitaria» nel 1893) e si trasferì a Santa Maria Capua Vetere dopo che a Napoli era dilagata una nuova epidemia di colera. Anno cruciale nella biografia digiacomiana fu poi il 1903: oltre alla pubblicazione della sua quinta raccolta di novelle, *Nella vita*, e oltre al nuovo incarico di direttore della sezione «Lucchesi Palli» della Biblioteca Nazionale di Napoli (presso la quale conobbe, ancora studentessa, la futura moglie Elisa Avigliano),<sup>21</sup> in quell'anno apparve infatti il capitale saggio crociano sull'autore che, elogiandone l'estetica, lo elevava finalmente e ufficialmente tra i poeti più rilevanti del panorama nazionale. Ancora Croce, inoltre, sulla scia di tale investitura, nel 1907 curò per Ricciardi la prima edizione dell'opera poetica complessiva digiacomiana (quella definitiva venne stampata dal medesimo editore nel 1927),<sup>22</sup> e nel 1910, anno di raccolta in volume per Carabba dei drammi teatrali dell'autore, propose con successo il poeta come membro dell'Accademia Pontaniana. L'amicizia tra i due si incrinò però circa quindici anni dopo, ormai trentennale: nel 1924 Di Giacomo fu infatti candidato al Senato, ma la proposta non ebbe seguito poiché si disse che «Piedigrotta non poteva entrare a palazzo Madama»; l'affermazione ferì il poeta, e questi biasimò Croce di non averne perorato a sufficienza la causa. Diversamente, egli divenne con successo Accademico d'Italia nel 1929, ma, colpito l'anno successivo da attacco uricemico (a cui seguì una forma di atassia nervosa che lo ridusse alla quasi immobilità), non riuscì a presenziare ad alcuna seduta, e morì nel 1934 dopo un nuovo collasso uricemico.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 860. La fondazione della rivista, con i vari studi eruditi sulle taverne napoletane, sui teatri, sui conservatori, ben esemplificano l'attenzione speciale che il poeta riservò a Napoli: «Raramente uno scrittore si è così profondamente e totalmente calato e immedesimato nella vita, nella storia, nella lingua e nel dialetto della sua città, fino a diventarne un simbolo e un emblema, come ha fatto Di Giacomo con Napoli» (A. BENEVENTO, *Premessa*, cit., p. 6).

<sup>21</sup> Le lettere scritte dall'autore alla giovane studentessa, edite in S. DI GIACOMO, *Lettere a Elisa 1906-1911*, a cura di E. SICILIANO, Milano, Garzanti, 1973, ne rivelano con chiarezza la fragile sensibilità, il timore di soffrire spesso nevrotico, il mancato superamento del distacco dalla madre.

<sup>22</sup> Come si legge in A. PELLEGRINO, s.v. *Di Giacomo, Salvatore*, cit., l'edizione del 1907 inaugurò inoltre l'attività della casa editrice napoletana. Per quanto riguarda la struttura e la composizione di quella del 1927, si rinvia a T. IERMANO, *La composizione della 'Ventisettana'*, in ID., *Le ambiguità del moderno: identità e scritture nell'Italia fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 141-46.

<sup>23</sup> La sua vita non andò però di pari passo con la sua fama; come scrisse nel 1921 Luigi Russo, infatti, «poiché il nome dell'artista è divenuto familiare in Italia nell'ultimo quindicennio e l'opera sua è stata conosciuta attraverso edizioni agevoli solo da pochi anni, si ha l'impressione che la sua attività artistica, per la quale egli va glorioso, sia quasi coeva alla sua fama stessa. Orbene, il Di Giacomo celebre è di molti anni postumo alla sua opera di creatore; la stagione dei capolavori, come è stata precoce

Nell'analisi critica della produzione digiacomiana, da considerare certamente un tutt'uno nonostante le varie ramificazioni,<sup>24</sup> temi dibattuti ricorrentemente sono stati il rapporto da questa intrattenuto con la realtà (e la seguente possibilità di etichettare l'autore come verista),<sup>25</sup> ed il grado di attendibilità del suo dialetto. In entrambi i casi, come faceva osservare ancora De Blasi, «ha pesato la contrapposizione a Ferdinando Russo, a lungo andare penalizzante per entrambi i poeti»:<sup>26</sup> a partire sostanzialmente da Pasolini,<sup>27</sup> infatti, che radicalizzò una sorta di polarizzazione oppositiva per i due, Di Giacomo è stato associato a una linea dialettale lirica, mentre Russo è stato considerato massimo esponente della prospettiva realista.<sup>28</sup>

---

ad aprirsi, così fu precoce a chiudersi» (L. RUSSO, *Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 75). Il miglior Di Giacomo, cioè, il poeta più fine, ha ormai cessato di scrivere allorquando la fama lo colpisce. Sul punto si veda la testimonianza, datata 1913, di Renato Serra: «Dov'è Salvatore Di Giacomo? Dicono che egli abbia seguitato a creare poesia anche in questi anni, dopo l'edizione compiuta da Ricciardi scrive delle canzoni per un *trust* tedesco di dischi grammofonici, mi pare; dodici l'anno: bellissime dicono. Ma noi non ne sappiamo nulla. Qualche cosa che è venuta fuori sui giornali di Napoli e di Roma non era molto bella, e non aveva nulla di nuovo» (R. SERRA, *Le lettere*, cit., pp. 66-73, a p. 66).

<sup>24</sup> Sul punto vd. per esempio B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 413, che commentava la *variatio* autoriale di tematiche e personaggi prototipici ricorrenti come segue: «Sono situazioni che già conosciamo. Il Di Giacomo le plasma ora in novelle ora in drammi ora in versi, variandole, sviluppandole ora da un lato ora dall'altro, come un pittore che ripete, pur variandole, le sue figure di donne, i suoi tipi di cavalieri o di vegliardi». Un'ulteriore idea dell'omogeneità della produzione digiacomiana è in A. BENEVENTO, *La vicenda critica*, cit., p. 105, che affronta la questione dal versante linguistico: «l'opera di Di Giacomo ha un carattere veramente unitario e i dialoghi in dialetto delle *cronache* [...] sono il segno che la distinzione tra il dialetto delle poesie dei drammi e la lingua delle novelle, degli articoli di giornale e degli scritti storici è anch'essa labile e aleatoria».

<sup>25</sup> In una lettera a Georges Hérold che accompagnava l'invio di una copia di *Pipa e boccale*, fu lo stesso Di Giacomo a definirsi verista, pur con un'aggettivazione singolare: «Non giudichi me da questo libro di pura immaginazione: io sono piuttosto un verista. Verista sentimentale è vero» (cfr. G. INFUSINO, *Lettere da Napoli*, cit., pp. 95-96, a p. 95).

<sup>26</sup> N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 850.

<sup>27</sup> Già Tilgher aveva notato la differenza tra i due ragionando però per entrambi in termini di realismo: «Basta mettere a confronto le poesie realistiche di Di Giacomo con quelle di Ferdinando Russo per sentire il contrasto tra un autentico realismo come quello di Russo, gonfio di compiacenza per avere a che fare con una realtà così corpulenta, triviale, densa e veramente *reale*, e un realismo come quello di Di Giacomo, che nella realtà coglie soprattutto il tratto umoristico, folkloristico o pittorico, e dissolve l'oggetto contemplato in un quadretto da cui esula la densità e la corposità della realtà veramente reale» (A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 22). Angelo Pellegrino ha parlato invece, per Di Giacomo, di un «realismo di tipo ellenistico, chiaroscurale e pittorico, che sconfinava naturalmente e felicemente nell'impressionismo» (A. PELLEGRINO, s.v. *Di Giacomo, Salvatore*, cit.).

<sup>28</sup> Si riporta integralmente un passo esplicativo della visione pasoliniana: «Il modo che aveva Russo di aggredire i contenuti era assolutamente diverso da quello del Di Giacomo, anche se in apparenza, durante il loro lavoro, così strettamente contemporaneo, sembrano uniti e legati, almeno in un loro comune premondo napoletano: in realtà ciò che li assimila è la convenzione letteraria, a cui ambedue, deboli autocritici, erano esposti. Ma si veda come incominciano: Di Giacomo, con i *Sonetti* (1884) in cui inesperto e caotico c'è tutto il suo mondo «musicale», la sua sensualità che trasforma il mondo

Ma tale astrazione, che ha inoltre come riflesso sul piano linguistico l'idea che i testi di Russo palesassero un dialetto più "autentico",<sup>29</sup> appare in realtà semplicistica: come ha scritto Mengaldo, contestando «il realismo inattuato» di cui tacciava il poeta Pasolini,<sup>30</sup> Di Giacomo è infatti «un dialettale bifronte: non è soltanto il lirico e melico grande che tutti riconoscono [...]; è anche un cospicuo e non di rado potente narratore realista in versi, ciò che spesso è sottovalutato».<sup>31</sup> In Di Giacomo, infatti, o il soggettivismo più lirico muove dagli stimoli della realtà, dalla quale egli non può in ogni caso trascendere, oppure questa è restituita mimeticamente da versi intrisi di punte di colore, melodia ed azione scenica: il che, in ultima analisi, rende il tentativo di incasellarlo in una linea interpretativa univoca forzato, quando non pretestuoso. Di Giacomo è, di fatto, un poeta che sublima liricamente scorci di realtà.<sup>32</sup>

---

in musica; Russo, con *Gano 'e Maganzza* (un anno dopo, nel 1885), dove, convenzionale e un po' libresca, c'è tutta la sua disposizione a raccontare, sia pure in modi epico-lirici, un mondo deformato se mai, volontariamente, da un umorismo che il più delle volte è allegria, la pura e semplice allegria «rifatta» sul parlante. Ma immediatamente dopo abbiamo la *Sunettiata*, dove almeno con *Na 'mmasciata, Mariuole 'e notte, Femmene* abbiamo già il Russo di 'E scugnizze e gente 'e mala vita, cioè il Russo più alto: in cui i modi narrativi, spigliati e scanzonati e gesticolanti, subiscono la loro naturale trasformazione in modi semplicemente rappresentativi: inquadrature, cioè, o rapide sequenze, di un romanzo verista napoletano, corale, di sole masse, la cui trama appena tracciata scorre sotto queste abbondanti collane di sonetti [...]. Dell'87 è la *Sunettiata* e dell'86 era *'O Fúnneco verde*: ma con questo Di Giacomo non aveva ancora trovato la sua strada naturale, mentre con quello il Russo è già nel pieno della sua vocazione documentaria e cronachistica: del suo oggettivismo, vien voglia di dire con termine vago, pensando all'impossibilità a distinguersi dal suo oggetto che era in Di Giacomo» (P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., pp. 22-23).

<sup>29</sup> Il dialetto digiacomiano, tuttavia, è altrettanto autentico, solo meno «immediatamente riconducibile all'uso popolare informale», come scrive De Blasi: «Dal momento che nel dialetto – come nella lingua – convivono varietà e registri diversi, la differenza tra due modi di scrivere non si deve ridurre all'opposizione *dialetto "vero" / dialetto "falso"*, quasi che il dialetto "vero" fosse uno solo, ma deve essere valutata in un altro modo. Di fatto il distacco dal mimetismo comporta in Di Giacomo l'adozione di uno stile poetico; egli cioè, [...] scrivendo testi poetici in napoletano usa un napoletano letterario che non è né "falso" né italianizzato»; infatti «le parole delle poesie sono a tutti gli effetti napoletane, e in genere plausibili nell'uso» (N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore di Giacomo*, cit., p. 851). L'autore è poi successivamente ritornato con approfondimenti sulla questione in N. DE BLASI, *Per lo studio linguistico delle poesie di Salvatore Di Giacomo*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, cit., pp. 131-46.

<sup>30</sup> P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 16.

<sup>31</sup> P.V. MENGALDO, *Premessa*, cit., p. 3. Concetto che l'autore ribadisce anche in uno specifico saggio: «La consanguineità di lirismo e realismo (e niente affatto "generico" o "inattuato" come pretendeva il naturalista-espressivista Pasolini) in Di Giacomo si coglie, già prima di radunare fenomeni specifici e affondarvi il bisturi, alla semplice lettura» (P.V. MENGALDO., *Di Giacomo realista e lirico*, in *Studi su Salvatore Di Giacomo*, cit., pp. 5-21, a p. 6).

<sup>32</sup> Che è poi in fondo quanto aveva sostenuto inizialmente già Croce, commentando la trasposizione in versi dell'autore di avvenimenti strappati alla cronaca quotidiana: «È impossibile distinguere questa pagine, dettate dalla vita vissuta, da quelle in cui il Di Giacomo sceglie, fonde, costruisce ed inventa. L'elaborazione artistica è stata perfetta» (B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 404). Si badi, a tale proposito, che l'evoluzione artistica non è lineare: le poesie più intimiste sono spesso precedenti alle

Per quanto riguarda infine i motivi dell'intera esperienza artistica digiacomiana, centrale è sopra ogni altro aspetto la tensione al «recupero memoriale che trascende la diretta esperienza». <sup>33</sup> Tutta la sua produzione, dalle poesie alle cronache, dalle novelle al teatro, prospetta infatti «un malinconico sentimento del passato e delle cose che non ci sono più», <sup>34</sup> evidenziando una specifica nostalgia per il Settecento, secolo rivissuto spiritualmente da Di Giacomo, e restituito attraverso l'attività erudita “antiquaria”, l'uso di un dialetto letterario come auspicato da Galiani, <sup>35</sup> e la percettibile eco di metri e sonorità dell'epoca nei propri versi (come le *ariette*, che caratterizzano la seconda poesia digiacomiana). <sup>36</sup>

Come ha scritto Angelo Pellegrino, dunque, «pochi poeti sul tramontare dell'Ottocento hanno avvertito e sottilmente sofferto il mutamento dei tempi come Salvatore Di Giacomo», agitato dal «bisogno sentimentale di recupero di un mondo culturale ormai scomparso, e di conservazione di quanto ancora ai tempi suoi mandava gli ultimi, pallidi bagliori». <sup>37</sup> Ma compiendo con rassegnata nobiltà il proprio «destino di testardo e sconfitto riesumatore del passato», <sup>38</sup> egli riuscì a sottrarre al suo dialetto (e al dialetto letterario in generale) la taccia di registro linguistico non atto alla poesia, trovando tanto nella raffinatezza e nella misura metrica quanto nell'armonia verista-sentimentale un canone poetico «senza equivalenti nella lingua». <sup>39</sup>

---

prove più realistiche (quali ad esempio *A San Francisco*, capolavoro assoluto da questo punto di vista). Di conseguenza, «lo svolgimento della poesia digiacomiana da una fase più propriamente narrativa e veristica ad una fase più intimamente fantastica e sentimentale si compie lentamente e parzialmente, tra recuperi e ritorni, perché in Di Giacomo, dall'inizio alla fine del suo svolgimento artistico, convivono i motivi della realtà e quelli della fantasia e del sentimento» (A. BENEVENTO, *Le poesie*, in *Napoli in dialetto e in lingua*, cit., pp. 39-40; il saggio venne già pubblicato come *Salvatore di Giacomo. Rilettura delle poesie*, in «Rivista di letteratura italiana», XVIII/2-3 2000, pp. 131-57).

<sup>33</sup> N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., pp. 843-44.

<sup>34</sup> A. BENEVENTO, *La vicenda critica*, cit., p. 105.

<sup>35</sup> Cfr. sul punto ancora N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 851: «Spostando il napoletano verso un uso letterario elevato, Di Giacomo, con una sintonia che non dovrebbe stupire in un cultore del Settecento, realizza in fondo il sogno vagheggiato da Galiani, che per primo aveva deprecato l'uso di un dialetto esclusivamente basso o comico».

<sup>36</sup> Il che permette a De Blasi di notare che «il carico memoriale, che prima era degli oggetti, è riportato ora sulla musica e sulla poesia, che celebra la propria forza evocativa». Le *ariette* settecentesche, infatti, che rappresentano per Di Giacomo «la musicalità primigenia rispetto alle canzoni napoletane, diventano oggetto di una nostalgia che ancora una volta si estende dal Settecento alla propria gioventù» (N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 849). Il discorso nostalgico, inoltre, ben si adatta alla veste linguistica adottata: «La funzione della poesia è dunque anche suscitare ricordi, che a loro volta sono la spinta primaria alla poesia stessa. In questo intreccio, il dialetto, nel suo rapporto privilegiato con il passato, con i ricordi, con le canzoni di una volta, acquista un ruolo primario» (ivi, p. 855).

<sup>37</sup> A. PELLEGRINO, s.v. *Di Giacomo, Salvatore*, cit.

<sup>38</sup> A. PALERMO, *Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 73.

<sup>39</sup> P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 10.



A testimonianza della ormai riconosciuta caratura di Di Giacomo, la sua vasta produzione, letteraria ma non solo, è stata più volte edita nell'ultimo secolo e mezzo (pur essendo ancora auspicabile un'edizione critica integrale che ne permetta una lettura più approfondita e consapevole).

Si segnalano innanzitutto le raccolte di poesia digiacomiane pubblicate dal poeta in vita: S. DI GIACOMO, *Sonetti*, Napoli, Tocco, 1884; ID., *'O Funneco verde*, ivi, Pierro, 1886; ID., *'O munasterio*, ivi, id., 1887; ID., *Zì munacella*, ivi, id., 1888; ID., *Canzoni napolitane*, ivi, Bideri, 1891; ID., *A San Francisco*, ivi, Pierro, 1895; ID., *Ariette e sunette*, ivi, Pierro, 1898; ID., *Fantasia*, ivi, Bideri, 1898; ID., *Napoli illustrata* (sei poesie a commento di sei cartoline illustrate), Milano, Bonetti, 1900; ID., *Poesie. Raccolta completa con note e glossario*, Napoli, Ricciardi, 1907; ID., *Poesie. Raccolta completa con note e glossario. Seconda edizione accresciuta*, ivi, id., 1909; ID., *Canzone e ariette nove*, ivi, id., 1916; ID., *Poesie. Quinta edizione definitiva, con aggiunte, note e glossario*, ivi, id., 1927. Un'edizione postuma recente delle sole poesie dell'autore è S. DI GIACOMO, *Poesie*, a cura di D. MONDA, nota al testo di S. SCIOLI, Milano, Rizzoli, 2005. Si segnalano infine la recente edizione di *Napoli illustrata* (S. DI GIACOMO, *Napoli illustrata 1900*, a cura di E. GIAMMATTEI, Napoli, Guida, 2015) e le edizioni critiche di *Suniette antiche* (S. DI GIACOMO, *Suniette antiche: voce luntane*, a cura di T. IERMANO, Atripalda, Mephite, 2010), di *'O funneco verde* (S. DI GIACOMO, *'O funneco verde*, a cura di N. DE BLASI, Napoli, Dante & Descartes, 2009), e di *Canzone* (S. DI GIACOMO, *Canzone*, a cura di T. IERMANO, Atripalda, Mephite, 2009).

Pur se scritte in lingua e non in dialetto napoletano, si citano qui le edizioni delle novelle dell'autore: S. DI GIACOMO, *Minuetto Settecento*, Napoli, Pierro, 1883; ID., *Nennella. Bozzetti napoletani*, Milano, Quadrio, 1884; ID., *Mattinate napoletane*, Napoli, Casa editrice artistico-letteraria, 1886 (poi ivi, Pierro, 1887<sup>2</sup>); ID., *Rosa Bellavita*, ivi, Pierro, 1888; ID., *Pipa e boccale. Racconti fantastici*, ivi, id., 1893; ID., *La piccola ladra: avventure d'un povero violinista*, Palermo, Sandron, 1899; ID., *Perlina e Gobbetta. Racconto fantastico*, ivi, id., 1899; ID., *Nella vita*, Bari, Laterza, 1903 (poi ivi, id., 1930<sup>2</sup>); ID., *Novelle napolitane*, pref. di B. CROCE, Milano, Trèves, 1914; ID., *Garofani rossi*, Napoli, Borrelli, 1916; ID., *L'ignoto*, Lanciano, Carabba, 1920. Successivamente *Rosa Bellavita* è stata ripubblicata in S. DI GIACOMO, *Rosa Bellavita e altri racconti*, intr. di T. IERMANO, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2001, e ID., *Rosa Bellavita; Assunta Spina. Racconti*, Napoli, Loffredo, 2008. *Pipa e boccale* è riapparsa in S. DI GIACOMO, *Pipa e boccale*, pref. di F. CUOMO, Roma, Lucarini, 1990, ID., *Pipa e boccale e novelle rare*, a cura di S. MINICHINI, Massa Lubrense, Il sorriso di Erasmo, 1990, e ID., *Pipa e boccale*, a cura di T. IERMANO, in appendice tre novelle dimenticate: *Il folletto Zoraele, Cronaca della vecchia Norimberga, Torbidi ad Erlangen*, Roma, Vecchiarelli, 1994. *Garofani rossi* è nel volume pubblicato da Guida: S. DI GIACOMO, *Garofani Rossi ed altre novelle*, Napoli, Guida, 1932; *L'ignoto* è stata recentemente riedita in S. DI GIACOMO, *L'ignoto*, a cura di T. IERMANO, Atripalda, Mephite, 2009; e altrettanto le *Novelle napolitane*: S. DI GIACOMO, *Novelle napoletane*, a cura di G. GRECO, Siena, Barbera, 2006 (poi Milano, Rusconi, 2017).

Di Giacomo fu molto attivo anche come drammaturgo. Segue l'elenco delle sue opere teatrali: S. DI GIACOMO, *La fiera, commedia lirica in tre atti*, Napoli, Casa editrice artistico-letteraria, 1887; ID., *Mala vita. Scene popolari napolitane*, Napoli, Bideri, 1889; ID., *A "San Francisco". Scena lirica napoletana*, ivi, Pierro, 1896 (poi *A San Francisco. Scene napoletane*, ivi, s.i.t., 1897); ID., *'O mese mariano. Un atto in dialetto napoletano*, ivi, id., 1900; ID., *Rosaura rapita, operetta-féerie in tre atti e quattro quadri*, Milano, Ricordi, 1904; ID., *'O mese mariano. Bozzetto lirico in un atto*, ivi, Sonzogno, 1910. La prima raccolta del teatro dialettale dell'autore è S. DI GIACOMO, *Teatro*, Lanciano, Carabba, 1910 (all'interno: *'O voto; A San Francisco; 'O*

*mese mariano; Assunta Spina; Quand l'amour meurt*); e il medesimo editore pubblicò nel 1920 una ristampa con l'aggiunta del dramma *L'abbe Peru*.

Si segnalano inoltre alcuni scritti di ricerca erudita dell'autore: S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, Napoli, Bideri, 1891; ID., *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI, XVII*, ivi, Marghieri, 1899; ID., *Vincenzo Gemito, La vita, l'opera*, ivi, Minozzi, 1905; ID., *Domenico Morelli, pittore*, Roma-Torino, Roux & Viarengo, 1905; ID., *Napoli: figure e paesi*, Napoli, Perrella, 1914; ID., *Luci ed ombre napoletane*, ivi, id., 1914; ID., *Edoardo Dalbono*, Milano, Galleria Pesaro, 1921; ID., *Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini*, Palermo, Sandron, 1924; ID., *Il Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo e quello di Santa Maria di Loreto*, ivi, id., 1928 (i due ultimi testi sono di recente stati raccolti in S. DI GIACOMO, *I quattro antichi conservatorii musicali: MDXLIII-MDCCC*, Napoli, Stamperia del Valentino, 2017).

Diverse sono state poi le edizioni postume e miscellanee dell'opera di Di Giacomo. La più ampia è S. DI GIACOMO, *Opere*, 2 voll., a cura di F. FLORA-M. VINCIGUERRA, Milano, Mondadori, 1946 (I. *Le poesie e le novelle*; II. *Il teatro e le cronache*), la quale può essere considerata ancora il testo di riferimento a meno di edizioni critiche sopraggiunte: la scelta di opere Mondadori inserita nella prestigiosa collana "Meridiani" (S. DI GIACOMO, *Poesie e prose*, a cura di E. CROCE-L. ORSINI, Milano, Mondadori, 1977), appare infatti particolarmente monca, in maniera forse non adeguata alla statura dell'autore; e quella approntata per Newton Compton (S. DI GIACOMO, *Tutte le poesie, Tutte le novelle, Tutto il teatro, edizione integrale*, intr. di A. GHIRELLI, pref. di G. CATTANEO, Roma, Newton Compton, 1991) è poco efficace sul versante esegetico.

Per quanto infine riguarda la corrispondenza dell'autore, dalla quale meglio se ne comprende la sfera psicologica, si segnalano le edizioni di tutte le lettere scritte ad Elisa Avigliano, la futura moglie, ad Elena Bacaloglu, affascinante scrittrice romana con la quale intrattenne un lungo rapporto epistolare, e infine a Lionello Balestrieri, pittore d'area partenopea che fu vicino all'autore: S. DI GIACOMO, *Lettere a Elisa*, a cura di E. SICILIANO, Milano, Garzanti, 1973; ID., *Lettere a Elena*, a cura di T. IERMANO, Verona, Osanna, 1998; ID., *Lettere a Lionello Balestrieri*, a cura di P. BIANCHI, Roma, Salerno Editrice, 2017.

I testi proposti dall'antologia si attengono principalmente alla lezione di S. DI GIACOMO, *Opere*, cit., accogliendo il testo critico di S. DI GIACOMO, *Suniette antiche: voce luntane*, cit. e ID., *'O funneco verde*, cit.



da *Suniette antiche*

Il *corpus* di poesie confluito nella sezione *Suniette antiche* dell'edizione ricciardiana riproduce, fatta eccezione per l'esclusione di due sonetti (*La scartellata* e *Li giornale*), quello dell'edizione del 1884: S. DI GIACOMO, *Sonetti*, Napoli, Tocco, 1884. Grazie al lavoro di Schlitzer, inoltre, che permette di orientarsi con più facilità all'interno della cronologia digiacomiana, è noto che la composizione delle poesie occupò l'autore già negli anni liceali e pressoché contemporaneamente alla scrittura delle prime novelle. Tra i vari rami della produzione di Di Giacomo, come più volte emerso nel cappello introduttivo, sussiste una forte intercambiabilità di temi, motivi, situazioni; tale aspetto si rileva con facilità sin dalle prime prove dell'autore, e particolarmente emblematico è il caso di *Sfregio*, poesia che qui si ripropone: questa sviluppa infatti, con lo stesso titolo, il medesimo tema di una novella contenuta nella raccolta *Nennella*, pubblicata anch'essa nel 1884. Per quanto interessa gli aspetti caratterizzanti la prima raccolta digiacomiana, ad una spiccata e immediatamente rilevabile propensione al dettato narrativo, si accosta «una rigorosa struttura metrica» – il sonetto appunto – che, stando al parere di Benevento, «vuole quasi conferire a una materia popolare una veste di dignità e classicità» (A. BENEVENTO, *Le Poesie*, cit., p. 26).

### *Sfregio*

Ha tagliata la faccia a Peppenella  
Gennareniello de la Sanità;  
che rasulata! Mo la puverella,  
mo proprio è stata a farse mmedecà. 4  
Po' ll'hanno misa 'int'a na carruzzella,  
è ghiuta a ll'Ispezzione a dichiarà,  
e 'o dellicato, don Ciccio Pacella,  
ll'ha ditto: – Iammo! Di' la verità.<sup>1</sup> 8  
Ch'è stato, nu rasulo, nu curtiello?  
Giura primma, llà sta nu crucefisso  
(e s'ha tuccato mpont'a lu cappiello).  
Di', nun t'ammenacciava spisso spisso? 12  
– Chi? – ha rispuost'essa. – Chi? Gennareniello!

---

<sup>1</sup> Lo *sfregio* che dà il titolo alla poesia è l'effetto di un colpo di rasoio (*rasulata*, 'colpo di rasoio, sfregio': ALTAMURA, s.v.) sferrato sulla *faccia* di Peppenella, una delle numerose donne evocate esclusivamente in maniera onomastica da Di Giacomo durante la propria esperienza poetica. Le due quartine iniziali, oltre a collocare l'accaduto nell'immediato passato – *mo, mo proprio* –, incrementandone così l'effetto di realtà in presa diretta, introducono i protagonisti della vicenda: la già citata Peppenella; il "feritore" Gennareniello della Sanità, noto quartiere popolare di Napoli; e infine Ciccio Pacella, funzionario del commissariato (*ispezzione*, 'commissariato di P.S.': COPPOLA, s.v.) nel quale la vittima è stata condotta, probabilmente per prassi dopo la procedura ospedaliera, a chiarire l'accaduto (si noti che COPPOLA, s.v. *dellicato*, registra perspicuamente l'accezione «delegato della Pubblica Sicurezza»).



– No!... V’o giuro, signo’! Nun è stat’isso!...<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Il dialogo tra Ciccio Pacella e Peppenella è del tutto surreale: limpida rappresentazione di una piaga, quella dell’omertà, evidentemente diffusa al tempo della scrittura digiacomiana. Il funzionario, infatti, mostra di essere già a conoscenza dell’accaduto: sa che Gennareniello, da lui nominato esplicitamente nel penultimo verso, minacciava Peppenella di frequente (*spisso spisso*), e invita la vittima a dire la *verità*, a rivelare la causa dello *sfregio*, l’oggetto dell’aggressione (un rasoio? un coltello?). L’esorta addirittura a non mentire dinanzi a un crocifisso, ma tra l’imperativo *giura* del v. 10 e il *giuro* di risposta del v. 14, si consuma chiasticamente la menzogna e la tragedia del silenzio. Nelle ultime due terzine è possibile notare la vivacità dei dialoghi digiacomiani, e soprattutto l’uso singolare che il poeta fa delle parentesi: un «abbassamento del tono, quasi un *a parte*, svelato dal poeta sottovoce» (sul punto cfr. N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., pp. 865-67, cit. a p. 865), che assume talvolta i connotati della didascalìa di scena, della descrizione di un’azione immortalata come in un fermo immagine.

da *Voce luntane*

Le poesie che nell'edizione ricciardiana definitiva costituiscono la sezione *Voce luntane*, collocata in seconda posizione dopo *Sunette antiche*, chiudevano originariamente la raccolta poetica *Zi' Munacella* come gruppo compatto e con l'autonomo titolo di *Vierze nuove*. Nonostante i due *corpora* avessero costituito un nucleo editoriale omogeneo, tuttavia, nell'edizione delle *Poesie* del 1927 *Zi' Munacella* non soltanto si trova posposta in quarta posizione, ma è divisa da *Voce luntane* (fu *Vierze nuove*) dai testi di *'O fùnneco verde*. Dubbie appaiono le ragioni di tale ristrutturazione dell'architettura del canzoniere: nella collocazione definitiva, infatti, trascurando la cronologia compositiva, i testi scritti nel 1877-1890, cioè la maggior parte di quelli di *Voce luntane* (fatta eccezione per tre sonetti del 1884, i quali non paiono tuttavia poter giustificare da soli l'anticipazione della raccolta alla seconda sezione), precedono i componimenti di *'O fùnneco verde*, pubblicati nel 1886 ma scritti addirittura nel biennio precedente. Inoltre, al di là dell'incongruenza ravvisata nella linearità del percorso poetico proposto dalle *Poesie*, la natura non compatta di *Vierze nuove*, che nasceva come appendice a una raccolta più strutturata, comporta sensibili escursioni dal punto di vista metrico e stilistico: ai sonetti si affiancano infatti strofe di gusto settecentesco, agli endecasillabi si accostano degli ottonari tronchi, a picchi veristico-narrativi si alterna una lirica soggettiva e personale. I due brani selezionati rappresentano entrambe le inclinazioni appena descritte.

*'E cecate 'e Caravaggio*<sup>1</sup>

– Dimme na cosa. T'allicuorde tu  
'e quacche faccia ca p' 'o munno e' vista,  
mo ca pe sempe nun ce vide cchiù?

– Sì, m'allicordo; e tu? – No, frato mio; 4  
io so' nato cecato. Accussi 'n cielo,  
pe mme murtificà, vulette Dio...

– Lassa sta' Dio!... Quant'io ll'aggio priato,  
frato, nun t' 'o puo' manco 'mmaggenà,  
e Dio m'ha fatto addeventà cecato.<sup>2</sup> 8

---

<sup>1</sup> Nonostante la spiccata sensibilità pittorica di Di Giacomo (ora evidente anche per il contenuto delle lettere a Lionello Balestrieri: S. DI GIACOMO, *Lettere a Lionello Balestrieri*, a cura di P. BIANCHI, Roma, Salerno Editrice, 2017), il titolo del componimento non allude ad un quadro specifico di Caravaggio. Pur riuscendo il poeta a far rifulgere i propri versi dei chiaroscuri dell'artista, infatti, con l'espressione *'E cecate 'e Caravaggio* si faceva riferimento ai non vedenti ospitati da Domenico Martuscelli Del Duca presso l'«Istituto Principe di Napoli», fondato nel 1873, il quale era situato proprio accanto alla chiesa di Santa Maria di Caravaggio (A.M. MATALONI, *Chiesa e cripta di S. Maria di Caravaggio, de' Padri Barnabiti, a piazza Dante in Napoli*, Napoli, Giannini, 1915).

<sup>2</sup> Il componimento simula, per tutta la propria estensione, un dialogo dalle tinte disperate tra due non vedenti. Uno dei due è nato cieco (*cecato*: D'ASCOLI, s.v.), come rivela il riferimento alla volontà divina *mortificatrice* della seconda terzina, e con straziante curiosità chiede all'altro se questi conservi memoria (*allicurdà*, 'ricordare, -arsi': ALTAMURA s.v. *allicuórdo*), anche dopo esser stato abbandonato per sempre

– È overo ca fa luce pe la via  
'o sole?... E comm'è 'o sole? – 'O sole è d'oro,  
comme 'e capille 'e Sarrafina mia... 12

– Sarrafina?... E chi è? Nun vene maie?  
Nun te vene a truvà? – Sì... quacche vota...  
– E comm'è? Bella assaie? – Sì... bella assaie...

– Chillo ch' era cecato 'a che nascette  
suspiraie. Suspiraie pure chill'ato,  
e 'a faccia mmiez' 'e mmane annascunnette.<sup>3</sup> 16

Dicette 'o primmo, doppo a nu mumente:  
– Nun te lagnà, ca 'e màmmema carnale  
io saccio 'a voce... 'a voce sulamente... 20

– E se stettero zitte. E attuorno a llo  
addurava 'o ciardino, e ncielo 'o sole  
lucava, 'o sole bello, 'o sole d' oro...<sup>4</sup> 24

\*

*'O vico d' 'e suspire*

'A cchiù meglio farenara  
sta 'int' 'o vico 'e Ppaparelle,  
addó fanno 'e farenelle  
tutte 'e capesucietà. 4  
Comm' 'a gnostia tene ll'uocchie

---

dalla vista, delle *facce* scorte un tempo in giro per il mondo (*munno*: *ivi*, s.v.). La risposta del secondo è positiva, e palesa un altrettale scoramento nei confronti di Dio, mostratosi insensibile alle preghiere ricevute (*priato*, 'pregato': D'ASCOLI, s.v. *preà*).

<sup>3</sup> Il cieco dalla nascita, esortato dalla risposta positiva ricevuta, chiede allora informazioni all'altro sul sole, sulla luce che non ha mai potuto vedere; e questi risponde paragonandone la lucentezza a quella dei capelli dell'amata Serafina, della quale non può che vagheggiare un'immagine sfocata nella propria memoria. La tragedia dunque si sdoppia: da un lato la condanna a una vita di ricordi confusi, dall'altro l'impossibilità di percepire anche solo indistintamente la bellezza.

<sup>4</sup> Quando il primo nasconde (*annascónnere*, 'nascondere': D'ASCOLI, s.v.) il volto tra le mani, disperato, ricordando (o tentando di ricordare) il viso di Serafina, l'altro lo esorta a cessare il lamento invitandolo a considerare la relatività del proprio dramma: se è certamente una tragedia affidare alla sola memoria l'aspetto della donna amata, nessuna sofferenza potrà però mai superare quella di non conoscere che la voce della propria madre (l'aggettivo *carnale* esaspera pateticamente il dolore provato). Il discorso, come il testo, si chiude così con il calare di un silenzio pensoso, che beffardamente si specchia nella luce di un sole d'oro inaccessibile ai *Cecate 'e Caravaggio*.

e se chiamma 'onna Rusina, nfarenata 'int' 'a farina d' 'a cchiù fina qualità. <sup>5</sup>	8
Dint' 'o stesso vecariello, facce fronte 'a farenara, Peppenella 'a gravunara guarda 'e giuvene passà.	12
Chella rire e chesta guarda, chesta guarda e chella rire, e ne vótteno suspire tutte 'e capesucietà!... <sup>6</sup>	16

---

<sup>5</sup> Il componimento *'O vico d' 'e suspire*, costituito metricamente da quattro quartine di settenari, l'ultimo dei quali sempre tronco, è ambientato in uno spazio napoletano realmente esistente: il Vico Paparelle al Pendino (oggetto di poesia anche per Ferdinando Russo nell'omonima *O vico 'e Ppaparelle*), descritto da Di Giacomo come un luogo frequentato smargiassamente (*farenello* è infatti il 'galante, pomicione, vagheggino': ALTAMURA, s.v.) dagli esponenti autorevoli della malavita napoletana (*capesucietà*, 'capo autorevole della camorra, esponente autorevole della malavita napoletana': D'ASCOLI, s.v.); la scelta di calare il testo in un'ambientazione riconoscibile pare inoltre sintomatica dell'esigenza verista autoriale, presente con evidenza specie nei lavori degli anni 1884-1888. Le prime due quartine presentano una delle due protagoniste del componimento: *donna Rusina*, la migliore venditrice di farina della città (*farenaro*, 'farinaiuolo, venditore di farina': ivi, s.v.), la cui descrizione (specie ai vv. 7.8: 'infarinata con farina della qualità più fina'), mediante l'uso retorico di allitterazioni, anafore e assonanze, ne costruisce un ritratto "melodicamente" leggero: l'unico aspetto fisico della donna esplicitato è il colore degli occhi, nero come l'inchiostro (*gnosta*: ivi, s.v.).

<sup>6</sup> Nel medesimo vicolo, di fronte (*facefrònte*, 'di fronte, dirimpetto': D'ASCOLI, s.v.) a Rosina la *farenara*, si trova anche Peppenella, venditrice di carboni (*gravunaro*, 'chi fa o vende carboni': ivi, s.v. *cravunaro*); e sono le due donne a provocare i *suspire* dei *capesucietà* che danno il titolo al componimento, mediante una bellezza mai esplicitata direttamente, ma trapelante dalle reazioni agli sguardi e alle risate chiastici dei vv. 13-14. Si noti, inoltre, il contrasto (cromatico ma non solo) appena suggerito da Di Giacomo: in una silente ineluttabilità del fascino delle napoletane, si oppongono bianco e nero, farina e carbone, candore e tentazione, Rosina e Peppenella.

da 'O Fùnneco verde

Sebbene i quindici sonetti di 'O Fùnneco verde costituiscano la terza sezione delle *Poesie* del 1927, dal punto di vista cronologico essi compongono in realtà la seconda raccolta poetica digiacomiana (S. DI GIACOMO, 'O Fùnneco verde, Napoli, Pierro, 1886). Come evidenziò Francesco Gaeta, con quest'opera Di Giacomo intendeva rispondere a chi aveva in precedenza etichettato la sua poesia come troppo «sentimentale e tenera» e poco intonata con l'anima «rumorosa, gaia, canzonatoria, ed epigrammatica» dei napoletani (F. GAETA, *Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Quattrini, 1911, pp. 59 sgg.). E i testi di 'O Fùnneco verde, infatti, lungi dall'essere sentimentali, sulla fluidità del dialogo già registrata per *Sunette antiche* innestano uno sguardo sociologico-popolare che tramite il veicolo della narrazione in versi restituisce la drammatica verità oggettiva della realtà. Un realismo, come rilevava De Blasi, che si manifestava già nella scelta del luogo: il *fùnneco verde* era infatti «il nome di uno squallido vicolo nel popolare quartiere del Porto, cancellato dal Risanamento di Napoli seguito al colera del 1884» (N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 846).

'O Funneco

I

Chist' è 'o Fùnneco verde abbascio Puorto,  
addó se dice ca vonno allargà:  
e allargassero, sì, nun hanno tuorto,  
ca ccà nun se pò manco risciatà! 4  
Dint' a stu vico ntruppecuso e stuorto  
manco lu sole se ce pò mpezzà,  
e addimannate: uno sulo c'è muorto  
pe lu culera de duie anne fal<sup>1</sup> 8  
Ma sta disgrazzia – sì, pe nu mumento,  
vuie ce trasite – nun ve pare overa:  
so' muorte vinte? Ne so' nate ciento.  
E sta gente nzevata e strellazera 12

<sup>1</sup> La raccolta si apre con un testo, 'O Fùnneco, unitario sul piano poetico benché strutturalmente diviso in due sonetti. In entrambi i testi, nel tentativo di evidenziare in presa diretta la condizione di degrado delle periferie napoletane, Di Giacomo si rivolge direttamente ai propri lettori: nel primo declinando forme verbali alla seconda persona plurale (v. 7: *addimannate*, 'domandate'; v. 10: *trasite*, 'entrate'); nel secondo riproponendo la stessa soluzione con l'aggiunta di vari clitici con funzione di oggetto indiretto (v. 6: *appilateve*, 'tappatevi'; vv. 5, 7: *ve*). Le quartine del primo sonetto descrivono il *fùnneco verde*, un vicolo del quartiere Porto, riportando la voce (*se dice*) che questo potesse venire ampliato in seguito all'epidemia di colera scoppiata nella città nel 1884 (è riferito a questa il v. 8 e non è da escludere che Di Giacomo stia ricordando a testo suo padre, morto durante la citata epidemia). L'ampliamento del *fùnneco*, parte del piano di Risanamento di Napoli, è ben visto dall'autore (*nun hanno tuorto*), giacché in esso oltre all'ossigeno (*risciatà*, 'respirare': D'ASCOLI, s.v. *risciatà*) manca anche la luce (*mpezzà*, 'introdurre': *ivi*, s.v.).

cresce sempe, e mo so' mille e treciento.  
Nun è nu vico. È na scarrafunera.<sup>2</sup>

## II

E quanno dint' 'o forte de ll'està  
dorme la gente e dormeno li ccase,  
dint' 'a cuntrora, nun se sente n'a,  
nisciuno vide ascì, nisciuno trase. 4

Gente ve pare ca nun ce ne sta;  
ma che puzza! appilateve lu nase!...  
cierti vvote ve saglie a vummecà  
sulo vedenno chilli panne spase...<sup>3</sup> 8

Na funtanella d'acqua d' 'o Serino,  
dint' a n'angolo, a ll'ombra, chiacchiarea,  
e ghienghe sempe nu catillo chino...  
E po'?... Nu muntunciello de menesta, 12  
li scarde verde de na scafarea,  
e na gatta affacciata a na fenesta.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Alle due terzine è invece affidato il messaggio sorprendente, significativamente introdotto da un *ma* limitativo al v. 9. Fuori da ogni logica, infatti, la popolazione *nzevata e strellezzerà* del vicolo ('sporca', 'urlatrice': D'ASCOLI, s.vv. *nzevato, strillazzerà*) sembra quasi non curarsi della realtà, riproducendosi a ritmi vertiginosi (fino a arrivare al numero impressionante di milletrecento persone in una sola strada) e perseguendo condizioni di vita inumane. La chiusa metaforica è lapidaria e pienamente rispondente alla denuncia lanciata dal poeta: il *funneco* non è un vicolo, ma una *scarrafunera* ('buco in cui si raccolgono gli scarafaggi, nido di scarafaggi': *ivi*, s.v.), e i cittadini che vi abitano sono ammassati alla stregua di insetti.

<sup>3</sup> Il secondo sonetto è rispetto al primo più prettamente descrittivo, e immortalava un momento di stasi all'interno del *funneco* durante una caldissima giornata d'estate (*està*: COPPOLA, s.v.; la locuzione 'o forte di qualcosa' sembra valere 'la parte più intensa'). Tutto tace durante la *cuntrora* ('le ore più calde della giornata estiva': D'ASCOLI, s.v.): dormono persone e case (significativa la personificazione di queste, che stende un silenzio panteistico su tutto il sonetto accomunando esseri viventi e non), non si sente volare una mosca, nessun movimento si scorge in entrata o in uscita. Il vicolo appare deserto, abbandonato, ma ciò nonostante colpisce in maniera nauseabonda i sensi dell'odore, fetido quale è, e della vista, provata dai panni stesi (*spase*: *ivi*, s.v. *spaso*) ad asciugare (*ve saglie a vummecà*, 'vi sale da vomitare').

<sup>4</sup> Nelle due terzine finali, come in uno *zoom* fotografico, Di Giacomo sposta la regia sui dettagli: una fontanella in un angolo che continua a riempire (*ghienghe*, 'riempie': COPPOLA, s.v.) un secchiello pieno; un mucchietto di minestra (*mntunciello*, *ivi*, s.v.); i cocci verdi di una *scafarea* ('recipiente di terracotta o di rame più largo in alto, verniciato all'interno con rozzi disegni in verde: *ivi*, s.v. *scafarèa*); una gatta appoggiata al davanzale della finestra.

da 'O *munasterio*

È del 1887 la pubblicazione di 'O *munasterio* (S. DI GIACOMO, 'O *munasterio*, Napoli, Piero, 1887); si tratta della terza creatura poetica digiacomiana, benché nelle edizioni ricciardiane sia posposta alle più tarde *Zi' munacella* e *Voce luntane*. In quanto poemetto lirico composto da trentasette testi, per la prima volta metricamente eterogenei dopo la fedeltà al sonetto manifestata nelle due prime raccolte, nella produzione dell'autore 'O *munasterio* rappresenta un'assoluta novità, che grazie al suo argomento unitario esalta l'inclinazione narrativa digiacomiana (pur se smorzata dall'innesto dell'«abbandono sentimentale e romantico con cui il poeta racconta la storia»: A. BENEVENTO, *Le poesie*, cit., p. 30). La storia raccontata è quella di un marinaio divenuto frate per una delusione amorosa, e l'ambientazione è appunto quella del convento. Ma all'interno di un tessuto narrativo coeso si inseriscono talvolta inserti testuali autonomi: è il caso del passo proposto, un monito a non dimenticare la natura speciale e insostituibile dell'amore materno.

XXX

Vuie ch'ancora tenite  
a mamma vostra, si nun 'a stimate,  
pe vulé bene a n'ata  
ca cchiù bene ve vo' vuie ve credite;  
gente, o nfama o ngannata, 5  
nun 'e mettite a paragone maie,  
ca l'ammore d' 'a mamma è gruosso assaie!<sup>1</sup>

Na vota ce steva uno  
ca pe la nnammurata  
tutta 'a furtuna soia dopp'asseccata, 10  
pròpeto nun sapeva cchiù che fa'  
p' 'a puté cuntentà.<sup>2</sup>  
– Damme – essa lle diceva –  
oro, anielle, brillante! –  
Oro, anielle, brillante isso le deva... 15  
– Puorte! – E chillo purtava.  
E si diceva: – Arruobbe! – isso arrubbava.  
E si diceva: – Accide! – isso accedeva!

---

<sup>1</sup> Una prima parte del componimento, sette endecasillabi e settenari separati dal resto del testo anche tipograficamente, fa da avviamento al tema che sarà esemplificato successivamente. I destinatari sono coloro che pur avendo ancora la madre in vita, non l'amano (*stimà*, 'apprezzare': COPPOLA, s.v.) come dovuto per riservare il proprio sentimento alle altre donne. Questi, li ammonisce il poeta, son uomini o infami o ammalati: perché l'amore della propria madre non può essere paragonato agli altri.

<sup>2</sup> Il prologo alla vicenda è il seguente: un uomo, dopo aver prosciugato tutte le proprie finanze (*asseccà*, 'seccare, asciugare; dar fondo alle proprie sostanze': D'ASCOLI, s.v.), non sa cos'altro fare per rendere felice la propria *nnammurata* ('fidanzata, promessa sposa; innamorata': *ivi*, s.v. *nnammurato*).

– Che buo' cchiù? Si' cuntenta?  
 Ch'ato t'aggia da da'? 20  
 – No, cuntenta nun songo,  
 nun m'avasta. – E tu parla,  
 dimme, ch'ato aggia fa'?<sup>3</sup>  
 – Ma 'o ffaie? Giura! – T' 'o giuro!  
 – E si no st'uocchie mieie 25  
 tu cchiù nun vedarraie,  
 si chello ca te dico nun farraie.  
 Te! chist'è nu curtiello,  
 addó màmmeta va,  
 scippele 'o core, e portammillo ccà! –<sup>4</sup> 30  
 E chillo nfamo iette,  
 e stu curaggio avette!...  
 Ma c' 'o stesso curtiello  
 (c' 'a mano scellerata le tremmaie),  
 sceppanno 'o core 'a mamma, 35  
 nu dito se tagliaie...  
 E sapite sta mamma,  
 gente, che lle dicette?  
 Dicette: – Figlio, te si' fatto male? –  
 E guardannele 'o dito, 40  
 suspiranno, murette...<sup>5</sup>

<sup>3</sup> L'uomo fa tutto il possibile per accontentare la sua amata: le porta oro, anelli e brillanti; ruba; uccide se lei glielo chiede. Ma questa si mostra incontentabile, nessuno sforzo le basta (*avastà*, 'bastare, essere sufficiente': COPPOLA, s.v); e l'uomo le chiede dunque in che modo possa finalmente renderla *contenta*.

<sup>4</sup> La richiesta della donna è sconvolgente, e giustifica la breve premessa sull'amore materno anteposta alla vicenda: con il coltello da questa ricevuto, infatti, pena il cessare dei loro rapporti – 'non rivedrai mai più i miei occhi se non farai quello che ti chiedo' –, egli dovrà strappare il cuore dal petto di sua madre (il motivo verrà poi ripreso e sviluppato nella canzone *La ballata dell'amore cieco* da Fabrizio De André, il quale dichiarò in un'intervista di conoscere ed amare Salvatore Di Giacomo).

<sup>5</sup> Gli undici versi finali sono un capolavoro di Di Giacomo, che mentre da un lato racconta la vicenda dall'altro informa i versi di tracce sdegnose per tale abominio; quando l'uomo uccide la propria madre senza remore, il poeta commenta l'accaduto descrivendone l'atroce *coraggio*, dipingendo l'uomo come *nfamo*, la sua mano come *scellerata* (l'ultimo aggettivo è inserito inoltre all'interno di una parentesi, sul cui particolare uso digiacomiano vd. *supra*), e soprattutto mettendo in scena la grande *pietas* materna: nell'esalare i respiri fatali, l'ultima preoccupazione della madre è infatti quella di sapere se il suo amato figlio si sia ferito con il coltello usato per commettere l'omicidio. L'immagine è potentissima, efficace, e probabilmente tra le più fortunate del repertorio verista-sentimentale digiacomiano.



da *Canzone*

La sezione *Canzone* del canzoniere digiacomiano, la sesta in ordine di comparsa, è probabilmente la più eterogenea della raccolta. Contiene infatti canzoni scritte in tre periodi differenti: il gruppo più antico, di undici poesie, è quello dei testi composti negli anni 1884-1890 (già in S. DI GIACOMO, *Canzoni napoletane*, Napoli, Bideri, 1891); un secondo gruppo, di quattordici canzoni, è da ricondurre agli anni 1895-1905 e deriva dalla sezione *Canzone nove* presente nella prima edizione delle *Poesie* del 1907 (alcuni dei testi erano stati pubblicati già in *Chi chiagne e chi ride*, cit.); un terzo gruppo, infine, di dieci componimenti, contiene le poesie composte nel periodo 1889-1907 (che erano state pubblicate anch'esse in parte in S. DI GIACOMO, *Ariette e sunette*, Napoli, Pierro, 1898, e in parte in *Chi chiagne e chi ride*, cit.). Per una cronologia più dettagliata delle canzoni, a fare fede è in ogni caso la data di pubblicazione delle *copiulle* delle stesse, le quali furono tutte rappresentate a Piedigrotta per oltre un ventennio. Tema principale dei testi in musica digiacomiani è l'amore, tratteggiato con il consueto registro narrativo-drammatico, e calato in ambientazioni primaverili e sentimentalmente topiche. Dal punto di vista metrico, invece, le necessità musicali impongono chiaramente una deviazione dall'esclusività dell'endecasillabo – largamente adottato nelle strofe, comunque – e il ricorso invece a una serie di versi brevi (ternari, quaternari, quinari e senari) per riprodurre «filastrocche ed espressioni di natura meramente fonica e musicale» (cfr. A. BENEVENTO, *Le poesie*, cit., p. 34). Ad ogni modo, come ha rilevato Pellegrino, «il meglio della canzone napoletana s'avvalse dei versi del Di Giacomo» (A. PELLEGRINO, s.v. *Di Giacomo, Salvatore*, cit.); si propone qui probabilmente il suo componimento più noto, *Era de maggio*, per il quale De Blasi ha individuato, a testimonianza di una cultura affatto municipale del poeta, significativi echi delle *Ricordanze* leopardiane (cfr. N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 854).

### *Era de maggio*

Era de maggio e te cadeano nzino  
a schiocche a schiocche li ccerase rosse,  
fresca era ll'aria e tutto lu ciardino  
addurava de rose a ciente passe. 4

Era de maggio; io, no, nun me ne scordo,  
na canzona cantàvemo a doie voce;  
cchiù tiempo passa e cchiù me n'allicordo,  
fresca era ll'aria e la canzona doce.<sup>1</sup> 8

---

<sup>1</sup> La prima strofa della canzone ne racconta l'antefatto, filtrato attraverso il ricordo (*allicurdà*, vd. *supra*) di una giornata primaverile. I sensi sono tutti coinvolti: la vista, attraverso il rosso acceso delle ciliegie (*ccerase*: D'ASCOLI, s.v. *cerasa*) che cadevano sul grembo dell'amata 'di ciocca in ciocca' (*schiocca*, 'ciocca, di frutti o di fiori uniti sullo stesso ramoscello': *ivi*, s.v.); il tatto, attivato dalla freschezza dell'aria del mese di maggio; l'olfatto, esaltato da rose tanto profumate da diffondere il proprio odore fino a cento passi di distanza; l'udito, nel ricordo del motivo di una canzone cantata *a doie voce* dal poeta e dalla sua interlocutrice; e infine il gusto, che sinesteticamente connota la 'dolcezza' della melodia. Tutto questo, il senso di una giornata di pieno accoglimento della natura in se stessi attraverso l'esperienza amorosa, il poeta non intende dimenticarlo, e lo esprime affermando la propria soggettività attraverso l'utilizzo del pronome personale *io: io, no, non me ne scordo*.

E diceva: «Core, core!  
 core mio, lontano vaie;  
 tu me lasse e io conto ll'ore,  
 chi sa quanno turnarraie!» 12  
 Rispunneva io: «Turnarraggio  
 quanno tornano li rrose,  
 si stu sciore torna a maggio,  
 pure a maggio io stonco ccà».<sup>2</sup> 16

E so' turnato, e mo, comm' a na vota,  
 cantammo nzieme lu mutivo antico;  
 passa lu tiempo e lu munno s'avota,  
 ma ammore vero, no, nun vota vico. 20

De te, bellezza mia, m'annammuraie,  
 si t'allicuorde, nnanz'a la funtana:  
 ll'acqua llà dinto nun se secca maie,  
 e ferita d'ammore nun se sana.<sup>3</sup> 24

Nun se sana: ca sanata  
 si se fosse, gioia mia,  
 mmiezzo a st' aria mbarzamata  
 a guardarte io nu' starria! 28  
 E te dico: «Core, core!  
 core mio, turnato io so',  
 torna maggio e torna ammore,  
 fa de me chello che buo'!».<sup>4</sup> 32

<sup>2</sup> Il ritornello della canzone esplicita la melodia cantata *a doie voce* alla quale faceva riferimento la strofa. A cantare è dapprima la donna, che non è più qui interlocutrice diretta del poeta: l'utilizzo della terza persona verbale singolare, infatti, testimonia l'astrazione della vicenda dal dialogo precedente e la sua riproposta – quasi sommessa – ai lettori. Il tema della canzone è la predisposizione reciproca di amore e primavera: il cuore abbandona il petto del soggetto (metafora probabilmente della fine di un amore), e questo, impaziente, iniziando a contare le ore in attesa del suo ritorno, gli domanda appunto quando sarebbe rientrato; la risposta del cuore arriva nella seconda quartina del ritornello, che nel ricordo del poeta è quella cantata da egli stesso: sarebbe tornato insieme alle rose a maggio, in primavera appunto.

<sup>3</sup> La seconda strofa della canzone sposta invece la vicenda in un tempo successivo. Il poeta afferma infatti di essere tornato e invita l'amata a cantare ancora insieme la vecchia melodia, il *mutivo antico*: nonostante infatti il tempo passi, e al mondo tutto cambi (*mutà*, 'voltare, volgere, girare': ALTAMURA, s.v.) – scrive l'autore – l'amore vero non invecchia né muta il proprio indirizzo. Segue poi un ulteriore ricordo, questa volta relativo al momento dell'innamoramento, che permette al poeta di inscenare un delicato parallelismo: i due si erano infatti incontrati per la prima volta accanto a una fontana, e all'acqua che all'interno di questa non si seccava mai Di Giacomo associa l'impossibile cicatrizzazione delle ferite d'amore, destinate a rimanere sulla pelle in eterno.

<sup>4</sup> Il secondo ritornello, che sul piano testuale riprende anaforicamente il recitativo precedente (il sintagma *nun se sana* chiude infatti la seconda strofa ed apre il secondo ritornello), se da un lato conferma l'insanabilità delle ferite d'amore, adducendo come prova l'impossibilità di distogliere lo sguardo dalla propria amata anche a distanza di tempo, dall'altro riprende il dialogo con il cuore della canzone, che

---

è però qui rivisitato dallo stesso poeta, il quale si arrende all'ineluttabilità dell'amore primaverile (l'aria *mbarzamata*, 'profumata' – D'ASCOLI, s.v. *mbarzamà* – è connotativa della primavera), e si abbandona alle proprie palpitazioni sentimentali.

da *Ariette e sunette*

Le quarantuno poesie che costituiscono la sezione di *Ariette e sunette* dell'edizione ricciardiana del 1927 provengono in massima parte dall'omonima raccolta precedente (S. DI GIACOMO, *Ariette e sunette*, Piero, 1898), ed in misura minore dalle sezioni *Canzone o Ariette e sunette II* dell'edizione delle *Poesie* del 1907 (una poesia, *'A chitarra*, è addirittura del 1926 e venne inserita soltanto nella raccolta definitiva dell'anno successivo). Nel 1895 era stato pubblicato per la prima volta *A San Francisco*, un poemetto lirico-narrativo di sette sonetti, successivamente individuato come l'apice del realismo digiacomiano (S. DI GIACOMO, *A San Francisco*, Piero, 1895); la pubblicazione, tre anni dopo, di *Ariette e sunette*, ha quindi spesso condotto a collocare in quel triennio una supposta svolta poetica digiacomiana, che da un atteggiamento verista si sarebbe mosso verso una poesia idillico-sentimentale. In realtà, come menzionato, gli anni di scrittura dei testi si sovrappongono, il che rende una forzatura voler compartimentare nettamente la produzione dell'autore dal punto di vista cronologico (pare infatti più prudente rilevare la coesistenza contemporanea di due linee divergenti ma animate dallo stesso respiro poetico); ma in effetti *Ariette e sunette* si presenta quale spartiacque quantomeno dal punto di vista della proposta macrotestuale dell'autore, con Di Giacomo che sublima qui la propria nostalgia settecentesca tanto dal punto di vista metrico quanto da quello poetico-esistenziale. Come scrive Benevento, infatti, «nella continuità sostanziale dei metri, dei temi, dei modi, si avverte la presenza di alcuni segnali di novità in quel procedere del discorso poetico in maniera più rapsodica e apparentemente più frammentaria, in certi movimenti più sciolti e cantabili, in certi sviluppi psicologici più leggeri e sottili, che ricordano gli svolgimenti analitici e cantabili delle *ariette* dei melodrammi» (A. BENEVENTO, *Poesie*, cit., p. 38).

*Pianefforte 'e notte*

Nu pianefforte 'e notte  
sona luntanamente,  
e 'a museca se sente  
pe ll'aria suspirà. 4  
È ll'una: dorme 'o vico  
ncopp' a sta nonna nonna  
'e nu mutivo antico  
'e tanto tempo fa.<sup>1</sup> 8  
Dio, quanta stelle ncielo!  
Che luna! E ch'aria doce!  
Quanto na bella voce

---

<sup>1</sup> Sul piano cronotopico il testo palesa un'indeterminatezza tanto spaziale (*luntanamente*) quanto temporale (*tanto tempo fa*), che funge da sfondo rarefatto ad una riflessione dell'io lirico di portata universale. Ad avviare le meditazioni del poeta è il suono notturno di un pianoforte, la cui melodia antica (significativa è la scelta del sintagma *mutivo antico*, già in *Era de maggio*), sospirando nell'aria mentre il vicolo dorme (non casuale è il ricorso a due personificazioni, in un'atmosfera la cui assenza di distinzione pare investire persino le categorie di esseri animati e inanimati), si diffonde nell'atmosfera come una ninna nanna.

vurria senti cantà! <sup>2</sup>	12
Ma sulitario e lento more 'o mutivo antico; se fa cchiù cupo 'o vico dint'a ll'oscurità.	16
Ll'anema mia surtanto rummane a sta fenesta. Aspetta ancora. E resta, ncantannose, a penzà. <sup>3</sup>	20

\*

*'E ttrezze 'e Carulina*

Oi pèttene, che piéttene 'e ttrezze 'e Carulina, damme nu sfizio, scippela, scippela na matina!	4
E tu, specchio addó luceno chill'uocchie, addó, cantanno, ride e se mmira, appànnete mentre se sta mmiranno.	8
Lenzola, addó se stenneno 'e ccarne soie gentile, nfucateve, pugnitela, tutto stu mese 'abbrile!	12
E vuie, teste d'anèpeta, d'aruta e resedà, seccate ncopp'a ll'asteco faciteve trovà! <sup>4</sup>	16

<sup>2</sup> Trascinato dal suono delle antiche note – mostrando la tensione nostalgica più volte citata – il poeta vive un momento di comunione mistica con il circostante: invoca Dio e si perde nella contemplazione della luna e delle stelle, desiderando di poter ascoltare il canto di quella vecchia melodia.

<sup>3</sup> Non appena l'arcaico motivo termina, *solitario* e *lento*, si consuma tuttavia un ritorno all'oscurità, che è quella letterale del *vico* ma allo stesso tempo quella di un mondo lontano dal Settecento tanto amato dal poeta. A questi, dunque, all'immergersi del vicolo nel buio, non rimane che sprofondare nei propri pensieri, in attesa di un ritorno di quella melodia rasserenante.

<sup>4</sup> Il componimento si articola in due blocchi: nel primo il poeta si rivolge direttamente, come se questi fossero animati, agli oggetti presenti nella vita quotidiana dell'amata, esortandoli a compierle tanti ma piccoli dispetti. Le ragioni non vengono esplicitate ma è da intendere che si tratti di una storia d'amore finita, della quale il poeta conserva tuttavia ancora delle cicatrici (anche lessicali: l'aggettivo *gentile*, per esempio, o il verbo *lucere*, 'rilucere', in relazione agli occhi, che mantengono semanticamente accezioni positive e sembrano spuntare dal testo quasi contro la volontà dell'amante ferito). E così egli si rivolge al pettine con il quale Carolina si pettina le trecce, invitandolo a dargli uno *sfizio*, a strapparle i capelli qualche mattina (*scippà*, 'strappare, togliere con violenza': D'ASCOLI, s.v.); oppure allo specchio in cui

Ma 'o pètteno che pettena  
 'e ttrezze 'e Carulina,  
 è sempe 'o stesso pètteno  
 'e tartaruca fina: 20  
     'o specchio è de Venezia  
 e nun ha fatto mossa:  
 'e lenzulelle smoveno  
 n' addore 'e spicaddossa: 24  
     e manco nun me senteno  
 ll'aruta e 'a resedà  
 cchiù ampreso ncopp' a ll' asteco  
 abbrile 'e ffa schiuppà!...<sup>5</sup> 28

\*

### *Marzo*

Marzo: nu poco chiove  
 e n'ato ppoco stracqua:  
 torna a chiovere, schiove,  
 ride 'o sole cu ll'acqua. 4  
     Mo nu cielo celeste,  
 mo n'aria cupa e nera:  
 mo d' 'o vierno 'e tempeste,  
 mo n'aria 'e primmavera.<sup>6</sup> 8

---

questa si osserva ogni giorno, chiedendogli di appannarsi per impedirle di guardarsi; o ancora alle sue lenzuola, dove Carolina poggia le proprie carni gentili, invitandole a riscaldarsi ed a pungerla per tutto il mese di aprile; e infine ai vasi (*testa*, 'vaso di terracotta per fiori e piantine varie': ivi, s.v.) di nepitella, ruta e reseda (ivi, s.vv. *anépeta*, *aruta*, *resedà*), implorandoli di farsi trovare improvvisamente seccati sul tetto (*astreo*: ivi, s.v.).

<sup>5</sup> Nel secondo blocco, invece, aperto da un *ma* che preannuncia l'esito negativo delle proprie richieste, il poeta non può che rammaricarsi di come tutto continui a fluire inalterato: la vita procede in maniera canonica malgrado la fine della sua storia d'amore, gli oggetti non accolgono i suoi inviti e continuano a funzionare regolarmente: il pettine, essendo di tartaruga pregiata, non le fa alcun male; lo specchio, di Venezia (e quindi pregiato), non ha battuto ciglio alle sollecitazioni del poeta (così pare da intendere l'espressione *non ha fatto mossa*); dalle lenzuola nessun tessuto caldo e pungente ma solamente un odore di lavanda (*spicaddossa*, 'spiganardo, lavanda, rocchetta di spigo che si mette solitamente fra la biancheria': D'ASCOLI, s.v.); e nessuna speranza nemmeno che le piante si secchino, giacché aprile le farà sbocciare (*schiuppà*: ivi, s.v.) a breve, per una nuova stagione amorosa.

<sup>6</sup> *Marzo* è uno dei componimenti poeticamente più felici di Di Giacomo. Esso proietta sulla situazione amorosa descritta dal poeta le inquietudini, le volubilità, le incertezze, le insidie, l'incostanza del mese di marzo, ultimo anello tra l'inverno e la primavera. È possibile anche qui isolare due blocchi testuali: nel primo vengono descritte le caratteristiche del mese, la cui imprevedibilità repentina è restituita dalla anafora ripetuta di *mo* in principio di ciascun verso della seconda quartina. Nel mese di marzo, infatti, scrive Di Giacomo, un po' piove e un po' spiove (*stracquà*, 'spiovere, smettere di piovere': D'ASCOLI,

N' auciello freddigliuso aspetta ch'esce 'o sole: ncopp' 'o tturreno nfuso suspireno 'e vviole...	12
Catarì!... Che buo' cchiù? Ntiénname, core mio! Marzo, tu 'o ssaie, si' tu, e st' auciello songo io. <sup>7</sup>	16

---

s.v.), il sole e l'acqua ridono insieme mentre si alternano vorticosamente cielo celeste ed un'aria cupa e nera, tempeste invernali e l'aria primaverile.

<sup>7</sup> Nella seconda parte del componimento, invece, corrispondente alle due quartine finali, la volubilità è rappresentata prima nei suoi effetti sugli altri esseri viventi – animali e vegetali: l'uccello freddoloso in attesa del sole e le viole sospiranti sul terreno bagnato (*nfuso*: D'ASCOLI, s.v.) –, e poi proiettata sui due soggetti amorosi: il poeta, che si descrive come l'uccello *freddigliuso* che attende l'arrivo del calore primaverile, e Caterina, paragonata da questi allo stesso marzo, al quale egli si rapporta infatti in modo altalenante.

da *Vierze nuove*

La sezione *Vierze nuove* non è l'esito di una raccolta digiacomiana precedente, ma compare direttamente nelle edizioni ricciardiane delle *Poesie*, subendo diversi riassetamenti dalla prima (1907) a quella definitiva (1927), e giungendo nell'ultima forma ad un totale di diciassette testi, composti nel periodo 1898-1907. Si tratta di anni decisivi nella biografia digiacomiana sul piano professionale, con la nomina alla «Lucchesi-Palli», come su quello individuale, con l'incontro con la futura moglie Elisa Avigliano: quest'ultimo aspetto in particolare segna il passaggio da una poesia piena di donne vaghe e tra loro interscambiabili, ad una dove il referente femminile sembra essere uno ed uno solamente, spesso assente persino onomasticamente nei testi, come nel caso della poesia selezionata e proposta di seguito; come scrive Benevento, cioè, «non è più un amore di popolo, delle creature del popolo, nelle quali il poeta s'immedesima e delle quali si fa interprete e portavoce, ma è l'amore personale e vivo del poeta» (A. BENEVENTO, *Le poesie*, cit., p. 41). Per quanto riguarda il piano tematico e metrico-stilistico, nei *Vierze nuove* proseguono le direzioni intraprese in *Ariette e sunette*, con una predilezione per atmosfere malinconiche e pensose poetate ricorrendo a strofe di ottonari e settenari.

*Na tavernella...*

Maggio. Na tavernella  
ncopp' 'Antignano: 'addore  
d' 'anèpeta nuvella;  
'o cane d' 'o trattore 4  
    ch'abbaia: 'o fusto 'e vino  
nnanz' 'a porta: 'a gallina  
ca strilla 'o pulicino:  
e n'aria fresca e ffinna 8  
    ca vene 'a copp' 'e monte,  
ca se mmesca c' 'o viento,  
e a sti capille nfronte  
nun fa truvà cchiù abbiento...<sup>1</sup> 12  
    Stammo a na tavulella

---

<sup>1</sup> *Na tavernella* è tra i componimenti più noti e apprezzati di Di Giacomo. Costruito su cinque quartine di settenari a rima alternata, esso immortalava un istante all'interno di una taverna, dove il poeta si trova con la sua amata, estraendolo dallo scorrere temporale e ancorandolo a una dimensione indeterminata mediante l'istantanea dei diversi dettagli. L'impressione, come anche altre volte nelle poesie digiacomiane, è quella di un regista che sposta di volta in volta la camera da presa su dei particolari (l'effetto è restituito stilisticamente dall'uso ripetuto dell'*enjambement*, che frammentando i versi crea distinzione tra i contenuti) per restituire un mosaico unico, seppur mai rappresentato nella sua interezza. Difatti, dopo aver inquadrato l'ambiente cronotopicamente (maggio, una taverna presso Antignano), questo viene restituito dall'autore per progressivi *flash* sensoriali: l'odore di nepitella novella, il cane dell'oste (*trattore*: D'ASCOLI, s.v.) che abbaia, il fusto di vino presso la porta, la gallina che sgrida il pulcino, e per ultima la brezza montana che, mescolandosi al vento, scompiglia i capelli (*nun fa truvà cchiù abbiento* vale 'non fa trovare più riposo, pace': cfr. D'ASCOLI, s.v. *abbiento*).



tutte e dduie. Chiano chiano s'allonga sta manella e mm'accarezza 'a mano...	16
Ma 'o bbi' ca dint' 'o piatto se fa fredda 'a frettata?...	
Comme me so' distratto! Comme te si' ncantata!... <sup>2</sup>	20

---

<sup>2</sup> In seguito alla descrizione “a mosaico” della taverna, la poesia introduce finalmente i suoi silenziosi attori, persi nella rappresentazione dell'ambiente e riemersi – anche a loro stessi – improvvisamente, al contatto tra le reciproche mani. È tuttavia ancora un oggetto materiale a simboleggiare l'avvenuta dissolvenza di *tutte e dduie* in quell'attimo eterno, l'essersi diluiti nella rispettiva compagnia: la frittata che è diventata fredda nel loro piatto, prova del contrasto tra il fluire reale e percepito del tempo, che si piega così anch'esso alla soggettività sentimentale della poesia digiacomiana.

### 5.1.15. Ferdinando Russo (Napoli, 1866-1927)

A chiudere «la *trimurti*» della poesia dialettale napoletana tra l'Ottocento e il Novecento, «con il musicalissimo Di Giacomo e con l'umanissimo Capurro»,<sup>1</sup> è indubbiamente Ferdinando Russo, artista che, come i suoi contemporanei, abbracciò l'arte dialettale napoletana declinandola in molteplici direzioni.<sup>2</sup>

Al di là delle esperienze dal carattere prevalentemente anedddotico,<sup>3</sup> sul versante biografico appare ancora sufficiente la sintetica nota scritta al tempo da Guido Mazzoni per l'*Enciclopedia Italiana*: «senza studî profondi, visse da giornalista colto e cortese». <sup>4</sup> Come rilevato dal profilo recente dell'autore di Gabriele Scalessa, infatti, questi lavorò prima come correttore di bozze alla «Gazzetta di Napoli», per poi passare, dopo aver svolto un incarico da impiegato presso il Museo archeologico di Napoli, al «Pungolo»<sup>5</sup> e al «Mattino», le cui porte gli furono aperte dai vari successi editoriali.

Più complessa è invece la questione relativa alla fortuna critica di Russo, a lungo pregiudicata per un giudizio negativo crociano,<sup>6</sup> e riabilitata (pur parzialmente, come

---

<sup>1</sup> E. DE MURA, *Il poeta del nostro cuore*, in F. RUSSO, *Sospiro a Pulicella. Poesie sparse ed inedite*, Napoli, Bideri, 1966, p. 11. Il tòpos delle tre corone, verosimilmente per il suo valore fondativo storico-letterario, emerge a più riprese nel canone letterario dialettale napoletano: dapprima nella stagione seicentesca, con Cortese, Basile e Sgruttendio che vengono accomunati rispettivamente a Dante, Boccaccio e Petrarca, e successivamente in quella otto-novecentesca (nel caso citato, ma anche altrove: cfr. *supra* il profilo capurriano e il rinvio a A. CALABRESE, *Da lingua a lingua*, cit.).

<sup>2</sup> Di una «produzione vasta e varia» scrisse infatti Pasquale Pironti, nel ricordare come il Russo avesse prodotto «monografie di carattere filologico, romanzi, novelle, drammi, poemetti, poesie, macchiette, canzoni» (P. PIRONTI, *Ferdinando Russo*, in F. RUSSO, *Sunnettata. Sunnettatella. Neopp' 'o marciappiede*, Napoli, Bideri, 1970, p. 5). Nella macchietta, in particolare, come scriveva Malato, «il Russo eccelse come nessun altro», probabilmente al punto da poterlo «considerarne il creatore» (E. MALATO, *Poesia dialettale napoletana*, cit., II p. 298).

<sup>3</sup> Quale ad esempio il pranzo del 1981 con Giosuè Carducci e Annie Vivanti, che vide il poeta toscano abbandonare il ristorante in preda alla gelosia dopo che la declamazione della canzone russiana *Scétate* commosse profondamente la donna (cfr. O. GIORDANO, *Ferdinando Russo*, Napoli, De Simone, 1930, p. 137). O quale il tour nei bassifondi napoletani che il poeta condusse nel 1984 per Émile Zola, o la sua convocazione in questura in seguito alla pubblicazione del trittico *'O pezzente 'e San Gennaro*, sfogo di un nobile campano impoveritosi dopo la confisca garibaldina delle sue terre (cfr. G. SCALESSA, s.v. *Russo, Ferdinando*, in DBI, 89 2017).

<sup>4</sup> G. MAZZONI, s.v. *Russo, Ferdinando*, in *Enciclopedia Italiana*, cit., XXX 1936.

<sup>5</sup> Dove rilevò l'uscente Salvatore Di Giacomo (sul rapporto dei due, vd. *infra*).

<sup>6</sup> Croce, infatti, in un saggio databile tra il 1934 e il 1940, parlando dell'oramai defunto Russo scrisse: «non si dié mai pace che altri potesse far divario e porre distacco tra il Di Giacomo e lui e disconoscere nei suoi sonetti e nei suoi poemetti la perfezione del genere dialettale napoletano. Senonché quelle sue composizioni erano fotografie, parodie, lazzi, buffonerie, vivaci ma anche di solito sciatte, scorrette, grossolane, perché l'imitazione della parlata napoletana dava buon pretesto a sottrarsi al freno dell'arte. Rarissimo vi si incontra qualche movimento poetico» (B. CROCE, *Scrittori in dialetto*, in

mostra la «situazione editoriale disastrosa»<sup>7</sup> solamente in seguito agli attestati di valore pasoliniani. Cruciale, in particolare, benché in fondo sovrastrutturale, è stata per la ricezione del poeta la percezione della sussistenza di un legame antagonistico con Di Giacomo.<sup>8</sup> Già sulle pagine del settimanale «Vela latina», da lui stesso fondato, Russo si era infatti spesso lasciato andare a polemiche antidigiacomiane – e anticrociane – che suonarono, come notò Palermo, «rancorose esercitazioni di un escluso».<sup>9</sup> A causarle furono infatti sia la frustrazione per l'indifferenza del critico, che ne aveva snobbato il valore accomunandolo provocatoriamente ad Alfonso Fiordelisi,<sup>10</sup> sia la

---

ID., *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, VI 1949<sup>5</sup>, pp. 115-21, a p. 121). Come rilevato da Scalessa, inoltre, Croce, «inaugurandone così la 'sfortuna' critica, ne sanciva anche la rivalità con Di Giacomo, cui aveva dedicato, invece, diverse pagine ammirative» (G. SCALESSA, s.v. *Russo, Ferdinando*, cit.).

<sup>7</sup> La citazione è tratta da E. MALATO, *Per l'edizione delle poesie di Ferdinando Russo*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, 2 voll., Napoli, Liguori, 2002, I pp. 289-317, a p. 301. L'articolo di Malato denunciava inoltre la grave imperizia filologica dei testi russiani all'epoca in circolazione, alla quale hanno poi tentato di fornire rimedio la tesi di dottorato (e i successivi studi) di Stefania della Badia sul poemetto 'N paraviso, e l'edizione critica con commento linguistico di 'E scugnizze di De Blasi: S. DELLA BADIA, *Ferdinando Russo. «'N Paraviso». Edizione critica*, Tesi di Dottorato in Filologia moderna, Università di Napoli Federico II, aa. 2002-2004; EAD., *Ferdinando Russo e 'N Paraviso*, in *Giuseppe De Dominicis e la poesia dialettale tra '800 e '900*, a cura di G. RIZZO, Galatina, Congedo, 2005, pp. 229-252; EAD., *Storia editoriale e variantistica di 'Nparaviso*, in «Napoli Nobilissima», IX 2008, pp. 244-252; EAD., *Per un'edizione critica di 'O Priatorio e di 'O Purgatorio di Ferdinando Russo*, in «Critica letteraria», 134/2 2008, pp. 344-56; F. RUSSO, *'E Scugnizze: diciassette sonetti*, a cura di N. DE BLASI, Napoli, Dante & Descartes, 2009. Per una panoramica sull'attuale situazione editoriale cfr. la successiva nota al testo.

<sup>8</sup> Sebastiano Di Massa notò infatti che «da tara, che gravò per troppo tempo, sia pure artificiosamente, sull'opera del Russo trasse origine dal confronto con l'opera del coevo poeta Salvatore di Giacomo: confronto del tutto vano perché essendo diversa, se non opposta e contrastante, l'indole, e quindi il carattere e la umanità dei due artisti, non è possibile istituire un raffronto tra la rispettiva produzione» (S. DI MASSA, *Poesia e linguaggio nell'opera di Ferdinando Russo*, in F. RUSSO, *Petrusinella. 'A storia 'e San Camillo*, Napoli, Bideri, 1964, p. 14). E ad una critica senza contrapposizioni hanno in seguito invitato A. PALERMO, *Mezzo secolo di letteratura a Napoli. Salvatore Di Giacomo (e Ferdinando Russo)*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, xx voll., dir. G. BÀRBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 1990-1996, v 1994, pp. 225-232; N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit. (in partic. p. 868: «si comprende meno il persistere nella tradizione critica napoletana della contrapposizione tra Di Giacomo e Russo, volta spesso a esaltare l'uno per svalutare l'altro: che tale situazione, visto il credito accordato a Di Giacomo, nuocesse soprattutto a Russo era del resto inevitabile, tanto che già Pasolini avvertì il bisogno di sollecitarne una rivalutazione critica»); E. MALATO, *Per l'edizione delle poesie di Ferdinando Russo*, cit., *passim*.

<sup>9</sup> A. PALERMO, *Da Russo a Viviani*, in ID., *Da Mastriani a Viviani*, cit., pp. 88-105, p. 89. Prova evidente di tale rancore si legge per esempio nella recensione russiana ad *Assunta Spina*: «Piacque al mio amico Benedetto Croce di esaltare il di Giacomo al di là del presumibile, per un fenomeno di caparbieta singolare che toglie gran valore a tutta l'opera crociana di critico e di esteta» (F. RUSSO, *Teatro dialettale napoletano. 'Assunta Spina'*, in «Vela latina», II/41, 8 ottobre 1914).

<sup>10</sup> B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900. Parte seconda*, in «La Critica», VIII 1910, p. 257: «Al Di Giacomo seguirono moltissimi, specie in questa ultima forma letteraria; dei quali sono da ricordare il fecondo Ferdinando Russo, che esordì con una corona di sonetti, *Cane 'i Macanza*, in cui

conseguente gelosia per Di Giacomo, la cui poesia era stata invece considerata degna del dibattito nazionale proprio da Croce. Quando Pasolini propose dunque una lettura polarizzante dei due, collocando l'uno sul versante lirico e l'altro su quello realista, pur riconoscendo al Russo un significativo valore poetico,<sup>11</sup> non fece che rinverdire, incoraggiare e sedimentare una contrapposizione di antica data, inaugurando così per il poeta una nuova stagione all'ombra di Di Giacomo.

Ma la poesia russiana, invece, ha una fisionomia propria, specifica, riconoscibile, certo non svalutabile o recriminabile alla luce della grandezza del *presunto* avversario. Russo, come è stato più volte ribadito, è infatti il poeta dell'osservazione della realtà napoletana,<sup>12</sup> che viene innanzitutto esperita personalmente, poi immortalata nella *tranche de vie* popolare,<sup>13</sup> e infine restituita al lettore attraverso una calcolata e pesata

---

si faceva parlare l'ultimo rapsodo, il cantastorie popolare del Molo; e Alfonso Fiordelisi, che si attenne al genere del Belli e del Fucini». La stroncatura avvenne ancor più significativamente nell'anno in cui Russo pubblicò le proprie *Poesie napoletane* (1910), che tanto successo di pubblico ottennero (si vedano G.C. VASQUEZ, *Le 'Poesie napoletane' di Ferdinando Russo*, in «Don Marzio», 13 gennaio 1910; R. FOSTER, *Poesie napoletane*, in «Il Mattino», 21 gennaio 1910; G. CAMPANILE, *Le 'Poesie' di Ferdinando Russo*, in «La Tribuna», 25 febbraio 1910; A. CAPPELLETTI, *Le 'Poesie napoletane' di Ferdinando Russo*, in «Il Giorno», 21 aprile 1910).

<sup>11</sup> Pasolini, infatti, dapprima collocava Russo e Di Giacomo in «un loro comune premondo napoletano», nel quale erano assimilati dalla «convenzione letteraria, a cui ambedue, deboli autocritici, erano esposti» (P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 22); e poi ne precisava le singolarità. Si riporta il passo incentrato su Russo: «ma si veda come incominciano: Di Giacomo, con i *Sonetti* (1884) in cui inespreso e caotico c'è tutto il suo mondo "musicale", la sua sensualità che trasforma il mondo in musica; Russo, con *Gano 'e Maganzza* (un anno dopo, nel 1885), dove convenzionale e un po' libresca c'è tutta la sua disposizione a raccontare, sia pure in modi epico-lirici, un mondo deformato se mai, volontariamente, da un umorismo che il più delle volte è allegria, la pura e semplice allegria "rifatta" sul parlante. Ma immediatamente dopo abbiamo la *Sunettiata*, dove [...] abbiamo già il Russo di *'E scagnizze e gente 'e mala vita*, cioè il Russo più alto: in cui i modi narrativi, spigliati e scanzonati e gesticolanti, subiscono la loro naturale trasformazione in modi semplicemente rappresentativi: inquadrate, cioè, o rapide sequenze, di un romanzo verista napoletano, corale, di sole masse, la cui trama appena tracciata scorre sotto queste abbondanti collane di sonetti» (ivi, p. 23). Per quanto riguarda le considerazioni di Pasolini su Di Giacomo, cfr. *supra* il profilo digiacomiano.

<sup>12</sup> Per citare Bracco, il poeta aveva infatti «napoletanamente osservato, napoletanamente concepito, napoletanamente verseggiato» (l'espressione, tratta dalla prefazione bracchiana a F. RUSSO, *Sunettiata*, Napoli, Bideri, 1887, è citata in P. RUOCCO, *Ferdinando Russo e 'O libbro d' 'o turco*, in F. RUSSO, *'O libbro d' 'o turco*, Napoli, Bideri, 1963, pp. 7-8). Sul punto cfr. ad esempio N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 867; A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., pp. 32-33.

<sup>13</sup> Sul punto fu ancora una volta perspicuo Pasolini, che parlò per Russo di «istintivo piano realistico» (P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 23); ma cfr. anche P. RICCI, *Ferdinando Russo, il verismo e la fedeltà al "documento umano"*, in F. RUSSO, *Cronaca nera*, Napoli, Bideri, 1962, p. 10: «Nella sua caparbia difesa della poesia come *tranche de vie*, anzi Russo si trovò, ad un certo punto come fuori del tempo, isolato e incompreso. Ma quella fedeltà portata all'esasperazione, spinta fino all'assurdo, costituisce uno dei dati più commoventi ed umani della personalità del poeta»

mimesi linguistica.<sup>14</sup> È dall'attenta osservazione dei sobborghi della realtà, dei costumi e degli usi oramai desueti, d'altronde, che il poeta trae e rimpiega il tipo del cantastorie, protagonista dell'omonimo poemetto (1895), ritenuto da Carlo Nazzaro «l'opera sua più originale e significativa»;<sup>15</sup> così come è direttamente dagli angoli delle strade, dai luoghi meno riscaldati dalla luce, che emergono, come autonomamente, gli affreschi chiaroscurali degli scugnizzi condannati a divenire in seguito malavitosi, *Gente 'e malavita* (1920);<sup>16</sup> e ancora, è lungo i vicoli, *'Ncopp' 'e marciappiede* (1898), o negli ambienti più abbienti della *Piccola Borghesia* (1910), per usare il titolo di due delle raccolte russe più rilevanti per il proprio effetto di realtà, che il poeta documenta le escursioni diastratiche del dialetto, traendole quasi a viva forza dalla bocca del popolo e fissandole nel dettato dei propri personaggi.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Sul versante linguistico, oltre alle annotazioni di G. AMEDEO, *Ferdinando Russo e la tradizione popolare italiana*, in F. RUSSO, *Piccola Borghesia*, Napoli, Bideri, 1973, è necessario all'interpretazione della poetica russiana quanto scritto dallo stesso autore: «Mi confondevo nelle folle e mi ficcavo negli ambienti più bassi, e vari, e disparati; e notavo, con lo stupore gioioso dell'archeologo, certe singolari differenze di linguaggio da una classe all'altra del popolo, dall'uno all'altro quartiere. L'oste di Chiaia non si esprimeva come il becciaio di Borgo Loreto, e la sartina usava un dialetto assai differente da quello della lavandaia, mentre il cocchiere da nolo del Mercato non parlava come il cocchiere di Portici, o come il domestico del centro della città, o come il merciaio. [...] Erano però *nuances*, come direbbero con efficacissima espressione i nostri fratelli di Francia; sfumature che fin allora sfuggirono ai così detti studiosi del dialetto. Ma, dalla osservazione assidua di queste sfumature, io ritraevo, per le mie esercitazioni poetiche, tesori di originalità. Scoprii in ogni strato del dialetto napoletano un gergo, e secondo l'opportunità lo adottavo. Ecco perché non fui imitatore di nessuno. Compresi subito che non era necessario seguire le orme del Di Giacomo, come hanno fatto tanti altri... Io, invece, fui talvolta brutale: e scrissi – toccando tanti lati del carattere, degli usi, dei costumi, dei tipi di Napoli – molta roba dialettale, e in gran parte bruttissima, ma d'osservazione *diretta* e di ispirazione originale: roba brutta, ma *mia*. E feci parlare i miei personaggi ognuno con l'espressione *sua*; e li feci muovere nel loro ambiente autentico, assai spesso senza alterare, o piegare alla rima o al numero e all'accento del verso i loro discorsi. Trovavo su tutte le labbra, per via, belli e fatti, gli endecasillabi, i novenarii, i quinari, sonanti, tersi e perfetti, pur nell'ingiuria volgare» (il passo, comparso su «Vela latina», v/5, è trascritto in *Poesia dialettale napoletana*, cit., a cura di E. MALATO, II pp. 296-97).

<sup>15</sup> C. NAZZARO, *Ferdinando Russo*, in F. RUSSO, *O cantastorie*, Napoli, Bideri, 1964, p. 10. Sulla originalità del lavoro, cfr. A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 36: «[Il *Cantastorie*] è Sancio Panza che narra le gesta di Don Chisciotte, è Pulcinella che suona sulla lira di Pindaro. Invenzione geniale nella quale si concretò in una figura di balzante evidenza l'anima napoletana in tutta la discorde concordia delle sue potenze più nascoste».

<sup>16</sup> La storia della parola *scugnizzo*, che fu a Russo ignota fin quando non l'ascoltò per strada da alcuni discoli napoletani, è stata di recente ricostruita da De Blasi: N. DE BLASI, *Scugnizzo. Una storia italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2017.

<sup>17</sup> Sul punto cfr. N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 870: «I versi di Russo, lontani dall'ideale di monolinguisimo letterario digiacomiano, registrano quindi, in rapporto ai diversi temi, le sfumature del gergo o del dialetto plebeo, la progressiva italianizzazione della varietà piccolo-borghese, o l'affioramento di un'aulicità letteraria. Il rispetto del dato linguistico, delle parole degli altri, diventa un requisito irrinunciabile dell'adesione alla realtà rappresentata». E oltre: «Quel che può sembrare solo un sofisticato *pastiche* letterario è la fedele riproposta letteraria del contatto» (p. 871).

L'ispirazione di Russo è quindi vivida, tangibile, spesso legata a una ricognizione del materiale poetico in presa diretta. Esempio in tal senso è il poemetto *'N Paraviso* (1891) – una delle opere russe più originali, nella quale il paradiso cristiano veniva tinteggiato come un rione napoletano –, il quale fu composto il giorno successivo a una trasvolata su Napoli effettuata sul pallone aerostatico Urania. Ma ciò non vuol significare che egli disdegnasse la poesia d'amore, che declinò anzi prevalentemente nella sua componente più sensuale,<sup>18</sup> pur non riuscendo mai a replicare le vette delle poesie più marcatamente veriste, quantomeno secondo l'opinione critica.<sup>19</sup>

La sua adesione al mondo popolare,<sup>20</sup> infine, lo portò ad approfondire le origini letterarie dello sguardo demotico partenopeo, investigando in vari studi le figure di Velardiniello e Giovanni della Carriola, valorizzando la figura del *gran Cortese* – in palese contrapposizione con il saggio di Vittorio Imbriani dal titolo *Il gran Basile*, che vicino alle idee del Croce fu da questi avallato –, e legittimando la bontà poetica dei versi sgruttendiani (sua anche la proposta di identificazione poi tanto discussa).<sup>21</sup>

Ferdinando Russo fu dunque certamente uno degli autori più significativi della letteratura dialettale napoletana di *fin de siècle*, ma non errato appare classificarlo come una delle voci più limpide e autentiche del verismo italiano tutto. Ad una rilettura della sua opera, infatti, pur considerando vero ed effettivo il dualismo che egli intrattenne con Di Giacomo in virtù dell'assenza di riconoscimenti crociani, pare ormai inutile, oltre che metodologicamente errato, fondare la valutazione critica della

---

Utili considerazioni sul piano linguistico-letterario anche in G. AMEDEO, *Ferdinando Russo. Il sorriso e la violenza di Napoli plebea e piccolo-borghese*, Napoli, Tempolungo, 2000 (poi Napoli, Cuzzolin, 2007<sup>2</sup>).

<sup>18</sup> Sul punto cfr. A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 29: «dei due elementi dei quali si compone l'amore come lo sente l'anima napoletana, sentimentalità malinconica e nostalgica e sensualità, quest'ultimo è decisamente prevalente nelle migliori poesie amorose di Russo».

<sup>19</sup> Sebastiano Di Massa, infatti, commentando le poesie amorose russe, scrisse: «Ricorrono in questi componimenti sempre gli stessi concetti: illusione, disincanto che segue il tradimento, rimpianto, disperazione. E nessun freno dà alla espressione di tali pensieri concisione o varietà; sì che la lettura dei *poemetti* e delle *sintonie* riesce faticosa ed a volte stucchevole per la insistenza su di un'idea, che, già compiutamente espressa in una o due strofe, viene diluita in molte altre inutili strofe» (S. DI MASSA, *Poesia e linguaggio nell'opera di Ferdinando Russo*, cit., p. 49). In particolare, secondo lo studioso, «a Ferdinando Russo, fortunato amatore, proprio per questa sua fortuna in amore doveva mancare la facoltà di cantar d'amore con quel distacco dal quale nasce l'opera d'arte che l'amore canta quando esso è desiderio o quando è divenuto ricordo» (ivi., p. 41). Ma tale idea, discutibile, è stata rigettata da Pironti già nel 1970: «Né si può negare al Russo questo lato della sua poetica in nome di un astratto canone estetico, cioè chi molto ama non sa rendere in poesia l'amore. L'artista è nelle sue opere, lì lo conosciamo e il giudizio è portato su quello che ha detto e come l'ha detto» (P. PIRONTI, *Ferdinando Russo*, cit., p. 12).

<sup>20</sup> Sul punto cfr. soprattutto L. REINA, *Ferdinando Russo: popolarità, dialetto poesia*, Napoli, Cassitto, 1983.

<sup>21</sup> Si tratta di F. RUSSO, *Il poeta Velardiniello*, cit.; ID., *Il gran Cortese*, cit.; ID., *Un cantastorie napoletano del Cinquecento*, Napoli, «Vela Latina» Editrice, 1915.

sua opera sull'alto statuto dell'altro poeta. Se Di Giacomo fu Di Giacomo, verista sentimentale e lirico estatico, Russo fu Russo, cronista nostalgico e poeta scugnizzo.



Le edizioni delle poesie dialettali russe pubblicate mentre l'autore era ancora in vita, integrate in minima misura rispetto al censimento di E. MALATO, *Per l'edizione delle poesie di Ferdinando Russo*, cit. (al quale si rinvia per una puntuale descrizione del contenuto delle singole edizioni), sono le seguenti: F. RUSSO, *Gano 'e Maganza*, Napoli, Stabilimento Tipografico dell'Iride, 1885; ID., *Sunettiata*, pref. di R. BRACCO, Napoli, Casa, 1887 (poi in edizione moderna, con raccolte successive, in F. RUSSO, *Sunettiata. Sunettiatella. Ncopp' 'o marciappiede*, saggio introduttivo di P. PIRONTI, Napoli, Bideri, 1970); ID., *Rinaldo. Costumi napoletani. Sunettiatella*, Napoli, Pierro, 1888 (*Sunettiatella* è stata riproposta in edizione moderna in F. RUSSO, *Sunettiata. Sunettiatella. Ncopp' 'o marciappiede*, cit.); ID., *'O libro d' 'o Turco. Cunto napolitano*, Napoli, Pierro, 1890 (edizione moderna in F. RUSSO, *'O Libro d' 'o turco*, saggio introduttivo di P. RUOCCO, Napoli, Bideri, 1963); ID., *'N Paraviso*, Napoli, Pierro, 1891 (ristampato: ivi, id., 1892; poi con testo rivisto: ivi, id., 1899, ivi, id., 1909; ripubblicato forse senza autorizzazione nell'edizione Napoli, Pironti, 1924; poi in edizione moderna: Napoli, Bideri, 1962, proposta due anni dopo in F. RUSSO, *'N Paraviso*, saggio introduttivo di M. STEFANILE, ivi, id., 1964; altre ristampe: ivi, id., 1971, ivi, id., 1984); ID., *Poemetti dialettali*, Napoli, Pierro, 1891; ID., *Petrusinella. Cunto antico*, ivi, id., 1894 (edizione moderna in F. RUSSO, *Petrusinella. 'A storia 'e San Camillo*, saggio introduttivo di S. DI MASSA, Napoli, Bideri, 1964); ID., *'O cantastorie. Sonetti recitati nel «Circolo Filologico» di Napoli domenica 13 gennaio 1895*, Napoli, Pierro, 1895 (edizione moderna in F. RUSSO, *'O Cantastorie. Gano 'e Maganza, Rinaldo, 'A vittoria d'Orlando, 'E Riale 'e Francia*, pref. di C. NAZZARO, appendice di L. VILLEVIEILLE BIDERI, Napoli, Bideri, 1964); ID., *Lettere 'a ll'Africa. 35 Sonetti*, Napoli, Pierro, 1896; ID., *'E scugnizze. Sonetti*, ivi, id. 1897; ID., *Gente 'e malavita (17 sonetti)*, ivi, id., 1897 (le due sillogi furono accorpate in F. RUSSO, *'E scugnizze. Gente 'e malavita*, Napoli, Pierro, 1920, e con raccolte successive sono in edizione moderna in F. RUSSO, *Cronaca nera. 'E scugnizze, Gente 'e malavita, La camorra, Poemetti napoletani*, saggio critico di P. RICCI, Napoli, Bideri, 1962; nella fattispecie, *'E scugnizze* è stato ripubblicato in edizione critica in F. RUSSO, *'E scugnizze: diciassette sonetti*, a cura di N. DE BLASI, Napoli, Dante & Descartes, 2009); ID., *'Ncopp' 'o marciappiede (versi)*, Napoli, Pierro, 1898 (in edizione moderna in F. RUSSO, *Sunettiata. Sunettiatella. Ncopp' 'o marciappiede*, cit.); ID., *Rusario sentimentale*, ivi, id., 1902; ID., *Poemetti napoletani*, Napoli, Detken e Rocholl, Napoli, 1903 (poi in F. RUSSO, *Cronaca nera*, cit.); ID., *Montecassino. Poemetto in terza rima*, Napoli, Morano, 1905; ID., *Sinfonie d'amore*, ivi, id., 1905; F. RUSSO-E. SERAO, *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'«Annorata Soggetà»*, Napoli, Bideri, 1907 (parziale edizione moderna in F. RUSSO, *Cronaca nera*, cit.; poi integrale in F. RUSSO-E. SERAO, *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'«Annorata Soggetà»*, saggio introduttivo di A. CAVALLO, Napoli, Bideri, 1970); F. RUSSO, *Poesie napoletane*, Napoli, Trani, 1910 (un tentativo autoriale di sistemazione organica della propria precedente produzione; in particolare, si attestano qui per la prima volta, come sezioni, le raccolte *Poemetti del cuore* e *Piccola borghesia*, quest'ultima in edizione moderna in F. RUSSO, *Piccola borghesia*, pref. di G. AMEDEO, Napoli, Bideri, 1973); ID., *'O Luciano d' 'o Rre. Poemetto in ottava rima*, Lanciano, Carabba, 1911 (con prefazione e note dell'autore: Napoli, Giannini, 1918<sup>2</sup>; poi in edizione moderna in F. RUSSO, *'O Luciano d' 'o Rre*, Napoli, Bideri, 1963); ID., *'A storia nova. Poemetto in ottava rima*, Roma, Modernità, 1913; ID., *'O surdato 'e Gaeta*, Napoli, Giannini, 1919 (poi in edizione moderna in F. RUSSO, *'O surdato 'e Gaeta*, a cura di M. VINCIGUERRA, saggio introduttivo di A. TILGHER, Napoli, Bideri, 1963). Dopo la sua morte ne

furono pubblicate sillogi varie: F. RUSSO, *Poesie*, pref. di C. NAZZARO, Napoli, Tirrena, s.d. [ma 1928] (poi in F. RUSSO, *Poesie. Edizione definitiva*, a cura di P. RUOCCO, pref. di C. NAZZARO, ivi, id., s.d.); ID., *Suspiro a Pulicenella*, Napoli, Guida, s.d. [ma 1932] (poi in F. RUSSO, *Sospiro a Pulicenella. Poesie sparse ed inedite*, saggio introduttivo di E. DE MURA, Napoli, Bideri, 1966); ID., *Villanelle Napoletane*, a cura di P. RUOCCO, pref. di A. MACCHIA, Napoli, Guida, s.d. [ma 1933] (poi in F. RUSSO, *Matenate e villanelle*, saggio introduttivo di P. RUOCCO, Napoli, Bideri, 1966); ID., *Poesie*, a cura di C. BERNARI, 2 voll., Napoli, Bideri, 1984; ID., *Poesie*, a cura di G. AMEDEO, Napoli, Tempolungo, 2000 (ristampa: Napoli, Cuzzolin, 2007); ID., *Poesie. Compresa quelle proibite*, Napoli, Lito-Rama, 2001.

Sul versante teatrale compose diversi drammi sia in lingua che in dialetto: F. RUSSO, *Il folle amore. Tre atti*, Napoli, Pierro, 1913; ID., *La primavera della vita. Tre anni*, ivi, id., 1913; ID., *Luciella Catena. Due atti napoletani*, ivi, id., 1920. Postumo fu pubblicato anche *'A paranza scicca. Dramma in due atti*, pref. di P. RUOCCO, Napoli, Guida, 1932 (poi con pref. di E. MOSCATO, Napoli, Guida, 2000). Notizia di un ulteriore dramma russo dal titolo *'A Marina 'e Surriento* è data da Carlo Bernari in F. RUSSO, *Poesie*, a cura di C. BERNARI, cit., II p. 305; e si segnala il recente rinvenimento di un copione scritto a quattro mani da Russo e Bracco dal titolo *Filippo e 'o panaro* (sul punto cfr. A. CASADIO, *Filippo e 'o panaro: un copione inedito di Roberto Bracco e Ferdinando Russo*, in «La parola del testo», XXIII 2019, pp. 165-82).

Le sue canzoni, variamente assortite, sono in: F. RUSSO, *Canzoni, canzonette e bizzarrie. Strenna per Piedigrotta*, Napoli, Pierro, 1898; *Piedigrotta di Ferdinando Russo: anno IX del «Piedigrotta Morano»*, Napoli, Società Libreria Italiana, 1907; *Piedigrotta 1909*, Napoli, Pierro, 1909; *Piedigrotta «Polyphon», 1911 (Versi e musica)*, a cura di F. RUSSO, Napoli, Pierro, 1911. In particolare, per la Polyphon Russo allestì *Piedigrotta «Polyphon»*, Napoli, Gennarelli, s.d. [ma 1912?]; *Piedigrotta Polyphon. Natale-Capodanno*, ivi, id., s.d.; *Piedigrotta Polyphon 1913*, ivi, id., 1913; *Piedigrotta Polyphon 1914*, ivi, id., 1914.

In prosa (e in lingua) scrisse diversi trattati sociologico-antropologici, e riservò particolare attenzione alle vicende storiche e storico-letterarie napoletane. Di seguito una lista dei lavori: F. RUSSO, *Le donne dei camorristi*, Napoli, Tocco, 1898; ID., *Lo scugnizzo*, Napoli, Pierro, 1900; ID., *Santa Lucia*, Napoli, Pierro, 1901 (in edizione moderna: Napoli, Stamperia del Valentino, 2013); ID., *Santa Brigida nella leggenda e nella storia*, Lanciano, Carabba, 1913; ID., *Il poeta napoletano Velardiniello e la festa di S. Giovanni a mare*, Roma, Modernità, 1913 (edizione moderna: Napoli, Stamperia del Valentino, 2019); ID., *Il gran Cortese. Note critiche su la poesia napoletana del '600*, Roma, Modernità, 1913 (Napoli, Giannini, 1920?); ID., *Un cantastorie napoletano del '500*, Napoli, «Vela Latina» Editrice, 1915; ID., *Napoli che viene e Napoli che se ne va. Saggio di critica letteraria*, Napoli, Giannini, 1919 (poi in edizione moderna in F. RUSSO, *Napule ca se ne va. Ferdinando Russo in cartolina: visi e versi da una città*, a cura di M. RUSSO DIXON, Napoli, Stamperia del Valentino, 2009). Di recente pubblicazione infine: F. RUSSO, *Camorra e camorristi*, Ischia, Imagaenaria, 2009 [comprende i saggi *Camorra e camorristi* (1911) e la raccolta *Tipi e persone di camorristi* (1907)].

Si mise inoltre alla prova anche con la narrativa, probabilmente per assecondare la direzione che il verismo stava percorrendo sul versante nazionale, pubblicando diversi romanzi e novelle: F. RUSSO, *Le fragole. Una pagina d'amore*, Napoli, Chiurazzi, 1892; ID., *La confessione. Lo spadaccino. I tre crisantemi (Scene della malavita)*, Napoli, Pierro, 1901; ID., *Memorie di un ladro*, Milano, Treves, 1907 (in edizione moderna in F. RUSSO, *Memorie di un ladro*, saggio introduttivo di P. RICCI, Napoli, Bideri, 1971); ID., *Il destino del Re*, Milano, Treves, 1908; ID., *La civetta*, Napoli, Morano, 1916; ID., *Il buon ladrone*, Milano, Mondadori, s.d. [ma 1918?]; ID., *I ricordi del Fante di Picche*, Napoli, Giannini, 1918; ID., *Il tesoro della Regina*, ivi, id., s.d. [ma 1919]; ID., *Il mio amico Landru. Novelle*, Bologna-Rocca San Casciano, 1927 (contiene e sistema vari testi già pubblicati come *La civetta*, *I tre moschettieri*, *Lo spadaccino*, *I tre crisantemi*).



Dopo la sua morte è stato infine edito, con intento per lo più antologico: F. RUSSO, *Novelle napoletane*, a cura di M. PRISCO, Napoli, 1966.

I testi proposti dall'antologia si attengono principalmente alla lezione delle edizioni bideriane di Russo, accogliendo il testo critico di F. RUSSO, *'E Scugnizze. Diciassette sonetti*, cit.



da 'O cantastorie

Il nucleo narrativo originale dei sei sonetti di *Gano 'e Maganza* (1885) fu dapprima rivisto e rielaborato nei quattordici sonetti di *Rinaldo* (1888), e poi integrato simmetricamente con i quattordici testi di *'A vittoria d'Orlando* e i quattordici di *'E riäle 'e Francia* (entrambi 1888), culminando così nei quarantasette di *'O cantastorie* del 1895 (uno inedito, dal titolo *Nun ve credite, già, ch'è robba nova*, apriva emblematicamente la raccolta e ne rivelava la struttura composita). Sul poemetto – notava tra l'altro De Mura quanto Russo fosse stato il solo dei lirici napoletani ottocenteschi a mostrare «polso e respiro per il poema» (E. DE MURA, *Il poeta del nostro cuore*, cit., p. 12) – si espresse deciso già Tilgher, evidenziando come questo sintetizzasse in sé, in una «ricca e complessa unità», tutte le forze eterogenee che nella successiva poesia russiana si sarebbero separate e disperse: romanticismo, realismo e ironia (A. TILGHER, *Ferdinando Russo*, in F. RUSSO, *'O surdato 'e Gaeta*, Napoli, Bideri, 1965, p. 11).<sup>1</sup> *'O cantastorie* evidenzia infatti in nuce l'attenzione di Ferdinando Russo ai tipi popolari, e in particolare a quelli «che meglio potessero tramandare, rappresentandolo, un ambiente che andava man mano scomparendo» (L. VILLEVIELLE BIDERI, *Appendice*, in F. RUSSO, *'O cantastorie*, cit., p. 65).<sup>2</sup> Particolarità dell'opera è la compresenza di registri linguistici differenti, atti a caratterizzare *'o cantastorie*, il narratore delle gesta carolingie, e i *patuti*, uditori particolarmente appassionati e coloriti. Trattandosi di un poemetto, preferire dei sonetti rispetto ad altri rompe inevitabilmente l'unità narrativa; per questa ragione si è scelto di proporre una coppia contigua che pare bene esemplificare quanto appena descritto.

#### XXXIV.

Pe' tramente traseva, da luntano  
sente 'o scapulià di un destriere!...<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Tilgher attribuì al poemetto anche una «evidente» derivazione dalla *Scoperta dell'America* di Pascarella (cfr. A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 35), ma l'ipotesi è stata confutata da Sebastiano Di Massa, il quale ha avanzato un'ulteriore candidatura genealogica: «Se, infine, si volesse ad ogni costo cercare un precedente letterario al poemetto del Russo, esso potrebbe essere trovato in un piccolo componimento in strofette di ottonari, che, sotto il titolo *Cantastorie di Rinaldo*, Giulio Genoino inserì nella sua *'Nferta* per l'anno 1835» (S. DI MASSA, *Poesia e linguaggio nell'opera di Ferdinando Russo*, cit., p. 25).

<sup>2</sup> Nella prefazione al poemetto, *Due chiacchiere*, è Russo in persona a fornire le coordinate interpretative della propria opera: «Fino a pochissimi anni fa, ogni giorno, un cantastorie, prima al Molo, presso il molo mercantile, poscia [...] in prossimità della Dogana, all'ombra di alcune tettoie, e poi ancora a Porta Capuana, presso le carceri di San Francesco, raccontava, enfaticamente declamando, al popolino che accorreva ansioso ad ascoltarlo a bocca aperta, le meravigliose ed incredibili avventure di Rinaldo paladino, tratte da quanti romanzi cavallereschi si sono fabbricati [...]. Ed il popolo napoletano, entusiasta per natura, di tutto ciò che è baldo, ardimentoso, sbalorditivo e guappo, ha per Rinaldo, e per tutt'i paladini della leggendaria *Tavola ritonda*, una specie d'adorazione, di feticismo» (F. RUSSO, *Due chiacchiere*, in F. RUSSO, *'O cantastorie*, cit., pp. 75-80, a p. 75).

<sup>3</sup> Il sonetto comincia *in medias res*, riallacciandosi al precedente e proseguendone lo sviluppo narrativo. Quello, infatti, terminava con Gano di Maganza (o *Cano*) sulla soglia di un'abitazione, e questo inizia con il suo ingresso in essa (*trasire*, 'entrare': D'AMBRA, s.v.). A interrompere l'azione, però, è il rumore

– Uh ssanto Dio! È turco? È crestiano,  
chisto che sta venenno? È nu guarriere... 4  
La lancia in resta... forse è mussulmano...  
Ma no! Una croce spicca sul cimiere...  
È Linardo! Il bel sir di Montalbano  
che grida: – *Empio fellon! Can da pontiere!*<sup>4</sup> 8  
– Ah finarmente! L’ha afferrato? ’Accire?  
– S’ ’o magna? – ’O sbrana, a chillo traritore?  
– ’O spacca ’a capa, o no? – Mo! Nu mumento!<sup>5</sup>  
«Egli è Linardo!» di Macanza il sire 12  
ntartaglia, gialliato dal terrore...  
Zompa a cavallo, e allippa manc’ ’o viento!<sup>6</sup>

\*

### XXXV.

Nun ve vene l’arraggia!? Nun chiagnite?  
N’ati ttre ppasse, e ’o steva p’afferrà!...  
Io mo songh’io... embè che ve credite?  
Patisco sempe, quanno arrivo ccà!...<sup>7</sup> 4

in lontananza di uno sfrenato galoppo (*cavallo scapolato*, ‘cavallo senza freno’: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v. *scapolare*), che cattura l’attenzione di Gano.

<sup>4</sup> Nei versi successivi (metà della prima quartina e la seconda per intero), attraverso i commenti degli ascoltatori (i *patuti*, ossia i ‘patiti’, gli appassionati), Russo riesce a restituire con abilità un progressivo dettagliarsi e distinguersi della figura in principio percepita esclusivamente attraverso l’udito. Dunque dapprima se ne evidenzia il ruolo di guerriero (il primo dettaglio focalizzato è infatti la lancia in resta); poi il suo schieramento (non può essere musulmano, data la croce sul cimiero); e infine lo si identifica: è Rinaldo, o *Linardo*, che urla alla ricerca di Gano. Significativo, dal punto di vista dell’organizzazione linguistica dell’opera, il ricorso all’italiano per i discorsi diretti e in particolare alla terminologia propria del lessico dei poemi cavallereschi.

<sup>5</sup> Altra prova della variazione di registro linguistico presente nell’opera è alla prima terzina, che ospita una raffica incalzante di commenti dei *patuti*, desiderosi di conoscere il seguito della storia. Se le glosse autoriali mostrano infatti un «italiano dialettizzato» è invece nelle espressioni dei *patuti* che è possibile rilevare un uso del «dialetto» (N. DE BLASI, *Salvatore Di Giacomo. Le letterature dialettali*, cit., p. 871). La sfilza di domande degli ascoltatori, sospinte da odio feroce verso il personaggio di Gano, è poi interrotta dallo stesso cantastorie, che chiede tempo per terminare il racconto («*Mo! Nu mumentu*»).

<sup>6</sup> L’ultima terzina procede nello sviluppo narrativo, e apre alla prosecuzione della vicenda. Individuato Rinaldo, infatti, Gano ne balbetta il nome (*ntartaglia*: D’ASCOLI, s.v.), e, ingiallito per il terrore (*gialliato*, ‘divenuto di colore giallo’: *ivi*, s.v. *giallià*; ma per estensione ‘spaventato’: N. DE BLASI, *Profilo linguistico della Campania*, Bari, Laterza, 2006, p. 94), salta a cavallo (*zumpà*: D’ASCOLI, s.v.) e scappa veloce come il vento (*allippà*, ‘correre, fuggire, svignarsela’: *ivi*, s.v.).

<sup>7</sup> Il sonetto successivo (XXV) non prosegue però il racconto, ma ospita una riflessione del poeta o del cantastorie, che interviene a commentare il testo in prima persona. È complesso stabilire con certezza se la seconda persona singolare adottata nelle prime due quartine sia rivolta ai lettori, circostanza che attribuirebbe il discorso all’autore, o ai *patuti*, eventualità che lo ricondurrebbe invece al personaggio-

Truvateme 'int' 'o libro 'e meglie site  
 d' 'e guapparie ca fanno chilli llà,  
 embè, guardate vuie si nun verite  
 ca sempe a Cano s' 'o fanno scappà!<sup>8</sup> 8

Io sa' che saccio! Quanno l'ommo è nzisto  
 ca tu sai ch'è mmavaggio, e si lle vene  
 te mette 'n croce n'ata vota a Cristo,  
 ggiùrace, ca chill'ommo è affurtunato! 12  
 Campa cient'anne, e tutto lle va bene!  
 E chisto è fatto! Sciveto e ppesato!<sup>9</sup>

---

cantastorie. Ma la stringa «*Io mo songh'io...*», che pare avere un valore limitativo-concessivo avvicicabile in lingua all'espressione 'ora, nonostante io sia io', pare sottolineare sia l'esistenza di una distanza del parlante dalla vicenda narrata, sia l'esclusività della voce narrante, il che parrebbe legittimare l'ipotesi di un inserto pienamente autoriale. Le domande appaiono dunque poste ai lettori, dai quali Russo si attenderebbe in questo punto del poema uno slancio di rabbia (*arraggia*: ALTAMURA, s.v.) o disperazione (*chiagnite*, 'piangete': ivi, s.v. *chiagnere*) per tutte le volte che Gano sfugge a Rinaldo quando questi appare sul punto di acciuffarlo.

<sup>8</sup> L'autore invita infatti i lettori a cercare nel libro i passi (*sito*, 'luogo': D'ASCOLI, s.v.; e per estensione qui 'luogo testuale') delle bravate (*guapparie*: ivi, s.v. *guapparia*; dato il genere testuale, perspicuo sarebbe il termine 'rodomontate') di Gano e dei suoi seguaci, per constatare come questi riesca sempre a farla franca.

<sup>9</sup> Nelle ultime due terzine la vicenda diviene dunque spunto per considerazioni di carattere universale, annunciate dall'espressione isagogica «*Io sa' che saccio*», 'sai io cosa so?'. Russo propone qui infatti una correlazione diretta tra la malvagità degli uomini prepotenti (*nzisto*: D'ASCOLI, s.v.), capaci eventualmente di ricrocifiggere Cristo, e il loro essere fortunati, esemplificato dalla lunga durata della vita. La considerazione è proposta quasi come una massima paremiologica, e viene qualificata come assodata: il parallelo è un dato di fatto, *sciveto e ppesato* (ossia 'scelto e pesato', come a dire 'tarato dall'esperienza').

da *Sunettiata*

In *Sunettiata* (1887), come scrisse Pasolini, si rintraccia già «nel pieno della sua vocazione documentaria e cronachistica» il Russo più alto. La raccolta poetica si mostra infatti tutta protesa alla trascrizione di documenti umani, elaborando l'«oggettivismo» che sarà poi connotativo delle sue prove migliori (P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 23). Lo sguardo, l'attenzione russiana, si sofferma con predilezione sulla vivacità del dettato popolare, sui costumi quasi desueti, sui (proto)tipi antropologici, restituendoli nel loro decorso naturale, con una premura particolare per gli umili, i reietti della società. La denuncia, che pure si fa largo tra i versi che descrivono il disagio connaturato alla genesi della Napoli moderna, non è in Russo mai aperta, palese, come avveniva invece nel caso del *Funneco verde* digiacomiano. Qui, infatti, tutto viene registrato in maniera quasi asettica e il lettore, di fronte a testi privi di elementi patetici, è stimolato maieuticamente. Si propongono della raccolta due sonetti esemplificativi dei tratti appena descritti.

*'Na mmasciata*

– Neh, giovinotto!... A vvuie, seh! Na preghiera!...  
Ascite 'a ret' 'o vico pe ttramente!  
– Ch'è stato?... – Nu mumentel! Tu ogne ssera  
aspiette a Peppenella, 'o Sacramentel!...<sup>1</sup> 4  
– Addò! Gniernò!... – Gnorsì! N'auto mumentel!...  
Sa' che t'avisò?... E nun fa 'a faccia 'e cera!  
Va' porta passianno 'o sentimento  
mmiezo 'e vvicine toiel!... Pe quant'è vvera 8  
chella bella Maronna 'Mmaculata,  
mannaggia 'a Vecaria, mo' t' 'a spertoso,  
sta panza 'e vierme, cu na curtellata!...<sup>2</sup>  
– Ma io... – Ma tu? Nui simmo crestiane! 12  
Nun tremmà!... Nun care', ca nun te soso!

<sup>1</sup> Il componimento *'Na mmasciata* ('imbasciata, notizia di carattere privato': D'ASCOLI, s.v.) comincia, come molti dei sonetti russiani, nel bel mezzo dell'azione. Sin dal primo verso, infatti, il lettore assiste a un dialogo inscenato (per non dire registrato) dal poeta tra un *giovinotto*, che sta camminando per la strada, e un uomo che lo avvicina chiedendogli ironicamente la cortesia (in tal senso pare da intendere *preghiera*) di scambiare due parole in privato nel vicolo adiacente (lontano, cioè, da sguardi indiscreti). La sorpresa del primo, ignaro delle motivazioni di tale richiesta, è resa dall'espressione «Ch'è stato?»; ma le ragioni vengono subito esplicitate dall'altro: si tratta di gelosia. Questi, infatti, accusa il *giovanotto* di aspettare ogni sera una certa *Peppenella* presso la chiesa del Santissimo Sacramento per farle la corte.

<sup>2</sup> Alle prime negazioni del giovane, l'altro diviene però più irruento, intimandogli di rivolgersi a donne delle proprie zone («Va' porta passianno 'o sentimento mmiezo 'e vvicine toiel», infatti, vale come 'vai a portare a passeggio il sentimento tra le tue vicine'), per non rischiare di finire con la pancia sbudellata (*spertosà*, 'bucare, colpire di punta con un coltello': D'ASCOLI, s.v.) da una coltellata. La minaccia è significativamente condita da imprecazioni («mannaggia 'a Vecaria») e blasfemie («quant'è vvera chella bella Maronna 'Mmaculata»), che la rendono linguisticamente più fedele al parlato.

Cu na carogna, io me spurcasse 'e mmane!<sup>3</sup>

\*

*'A Rota 'a Nunziata*

– Cchiú spisso era na mamma, ca purtava,  
dint' 'o sciallo, quaccosa arravugliata:  
na criatura. E doppo na guardata  
sott'occhio, dint' 'a rota ll'apusava. 4  
Zitto zitto sta rota s'avutava,  
e 'a mappatella già s'era squagliata:  
e chella mamma, povera scasata,  
c' 'a capa sotto se ne riturnava.<sup>4</sup> 8  
Doppo nu poco ca se n'era juta,  
spianno attuorno nne spuntava n'ata,  
comm' 'a primma, int' 'o sciallo annascunnuta... 12  
Notte e ghiurno se jeva e se turnava;  
e chella rota se fosse stracquata!  
Vutava sempe... vutava... vutava...<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> La chiusa è particolarmente intensa: dopo la minaccia, osservando il giovane tremare, l'altro lo invita infatti a non cadere per non restare a terra, giacché non lo avrebbe rialzato per non sporcarsi le mani. Del tutto grottesco è inoltre l'uso dell'espressione «*nui simmo crestiano*», 'noi siamo cristiani', utilizzata per fingere di manifestare comprensione rispetto al presunto errore del *giovano*, ma resa paradossale dalla minaccia appena effettuata.

<sup>4</sup> Il componimento fa riferimento al meccanismo della "ruota degli esposti", ed in particolare a quella presente all'esterno della Santa Casa della Nunziata sin dal 1601. La *rota* consisteva in un vano girevole di forma cilindrica, diviso in due parti con due sportelli: uno verso l'interno e uno verso l'esterno. Lo scopo era quello di permettere alle madri, senza essere viste dall'interno, di lasciare nel vano i neonati ai quali non potevano garantire la sopravvivenza; girata la ruota, questi venivano infatti spostati all'interno della struttura interessata e si forniva loro le prime cure (sul tema cfr. *La rota degli esposti*, a cura di P. GIORDANO, Napoli, Altrastampa, 2004). Nel sonetto in questione, Russo mostra il dramma del meccanismo illustrandone la continua reiterazione; nelle prime due quartine sono illustrate le diverse fasi del "deposito": una mamma arriva con un bambino avvolto in uno scialle (*arravugliato*, 'avvolto, chiuso in un fagotto': D'ASCOLI, s.v.), si guarda intorno per verificare che nessuno la stia osservando, dopodiché lo posa nella ruota; questa gira, il bambino scompare («*'a mappatella già s'era squagliata*», cioè 'il fagotto si era già dissolto': cfr. D'ASCOLI, s.v. *mappata*), e la mamma, misera – la condizione umile è sottolineata dalla presenza della dittologia sinonimica *povera scasata* –, torna a casa con il capo chino.

<sup>5</sup> Ma non appena la prima mamma è andata via, eccone spuntare immediatamente una seconda, come l'altra con il volto coperto da uno scialle, che compie il medesimo gesto. L'ultima terzina rivela allora la ciclicità del meccanismo di una ruota che, tragicamente mai *stracquata*, continua perennemente a girare.

da 'N *Paraviso*

'N *Paraviso* (1891) è stato considerato, insieme a 'O *cantastorie*, tra i capolavori di Russo. La storia editoriale del poemetto è piuttosto intricata: venne infatti ristampato due volte tra gli anni Novanta dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ampliando in entrambi casi il proprio contingente testuale (nel 1899 venne aggiunta 'A *Madonna d' 'e mandarine*, uno dei testi in seguito più presenti nella tradizione antologica russiana; mentre nel 1909 furono inseriti i componimenti in posizione liminare 'O *saluto* e *L'arrivo*, che rinforzavano la coesione strutturale interna dell'opera). Il poema, scritto in seguito a un volo su Napoli effettuato a bordo di un pallone aerostatico, si caratterizza, come ha scritto Mario Stefanile, per la «continua gioia dell'invenzione» e per il «dominio arioso e aperto su una materia che perde ogni consistenza per trasformarsi in una vivacissima e perfino chiassosa e rissosa scena di puro ambiente popolare partenopeo» (cfr. M. STEFANILE, *Ferdinando Russo e 'N Paraviso*, in F. RUSSO, *'N Paraviso*, Napoli, Bideri, 1964, p. VII). Proiettando l'universo socio-antropologico napoletano (e la spiccata religiosità popolare insita in esso) sul tradizionale apparato iconografico sacro, Russo allestisce infatti uno scenario folcloristico – se non grottesco –, e inoltre, allo stesso tempo, plasma come universali i personaggi della sua poesia, che evidenziano una validità anche al di fuori dei canonici vincoli cronotopici. Al poemetto avrebbe dovuto seguire un'altra coppia di lavori, 'O *Priatorio* e *L'inferno*, emblematici della volontà autoriale di una trilogia, che però non vennero mai portati a termine. Si propone qui di seguito il componimento 'A *madonna d' 'e mandarine*, particolarmente esemplificativo della trasposizione socio-antropologica menzionata.

'A *Madonna d' 'e mandarine*

Quanno ncielo n'angiulillo  
nun fa chello c'ha da fa',  
'o Signore int'a na cella  
scura scura 'o fa nzerrà. 4

Po' se vota a n'ato e dice:  
– Fa' venì San Pietro ccà!  
E San Pietro cumparisce:  
– Neh, Signò, che nuvità? 8

– Dint' 'a cella scura scura  
n'angiulillo sta nzerrato:  
miettammillo a pane e acqua  
pecché ha fatto nu peccato! 12

E San Pietro acala 'a capa  
e risponne: – Sissignore!  
Dice Dio: – Ma statt'attiento

ch'ha da sta' vintiquatt'ore! <sup>1</sup>	16
L'angiulilo, da llà dinto, fa sentì tanta lamiente... – Meh, Signò, dice San Pietro, pe' sta vota... nun fa niente...	20
– Nonzignore! Accussì voglio! Statte zitto! dice Dio; si no ognuno se ne piglia! 'N paraviso cumann'io! <sup>2</sup>	24
E San Pietro avota 'e spalle. Da la cella scura scura l'angiulillo chiagne e sbatte, dice 'e mettersè paura!	28
Ma 'a Madonna, quando ognuno sta durmenno a suonne chine, annascuso 'e tuttequante va e lle porta 'e mandarine! <sup>3</sup>	32

---

<sup>1</sup> Il componimento rivisita la dinamica del castigo e la proietta ossimoricamente nel clima paradisiaco. Quando un piccolo angelo non svolge i propri doveri, racconta il poeta, Dio dispone infatti che venga rinchiuso in una cella al buio, ordinando a San Pietro di metterlo a pane ed acqua per ventiquatt'ore dati i suoi peccati. Consuetudini legate per lo più ad un nucleo familiare – immediatamente il discorso evoca l'immagine del bambino disubbidiente mandato a letto senza cena dal padre – vengono dunque ricontestualizzate quasi in maniera anticlimatica e riempiono il testo di una straordinaria originalità.

<sup>2</sup> Nonostante l'intercessione di San Pietro, che vorrebbe evitare il castigo all'*angiulillo* del quale ascolta i sofferenti *lamiente* ('lamenti'), Dio si mostra ferreo nella propria decisione, per evitare che in seguito ciascuno possa questionarne l'autorità (così pare valga l'espressione «*si no ognuno se ne piglia*»).

<sup>3</sup> Quando tutti dormono profondamente (*a suonno chino*, 'a sonno pieno': COPPOLA. s.v. *chino*), tuttavia, anche nel paradiso emerge prepotentemente la pietà d'amore materno, secondo un *tòpos* immanente nella letteratura dialettale napoletana. È la Madonna, che in presenza di un suo figlio che piange, non vista da Dio, non può esimersi dal prestargli soccorso, portandogli in dono dei mandarini.



da *'E scugnizzi* e da *Gente 'e malavita*

Ancora nell'introduzione alla propria antologia di poesia dialettale Pasolini aveva scritto: «le cose più alte del Russo sono quelle antologizzabili dalla sua galleria realistica napoletana, specie da *'E scugnizzi* e *Gente 'e malavita*: e sono cose veramente alte». Le due raccolte russe, infatti, pubblicate nello stesso anno (1897) e in seguito accorpate dall'autore (1920) – e dall'editore moderno (1962) –, esprimono probabilmente la vetta del realismo autoriale, che si fa tanto più significativo quanto più vivido è il contesto trasposto in versi. Come in album fotografici, le opere presentano una carrellata sequenziale di personaggi, che, accomunati dalla perpetua necessità di arrangiarsi, sono tratteggiati da Russo con versi asciutti e talvolta tragicamente caricaturali. Nella loro coesione (anche tematica: lo *scugnizzo* è in malaugurata potenza un malavitoso) si è optato per tenere insieme le due raccolte, proponendo da ciascuna due sonetti. I primi due, senza titolo, sono tratti da *'E scugnizzi*, mentre i due successivi sono stati scelti da *Gente 'e malavita*.

I.

Arravugliate, agliummerute, astringe,  
'e vvide durmì 'a notte a nu puntone.  
Chiove? E che fa! Quanno nun stanno rinte  
'a meglia casa è sott'a nu bancone.<sup>1</sup> 4

Passa 'o signore, 'e cconta a diece, a vinte,  
'e ccumpiatesce e lle mena 'o mezzone.  
Cierte, cu 'e bbracce chiene 'e chiaie finte,  
cercanno 'a carità fanno cuppone. 8

Cu 'e scorze 'e pane e ll'osse d' 'a munnezza,  
màgnano nzieme 'e cane a buon cumpagne;  
na streppa 'e nu fenocchio è n'allerezza!<sup>2</sup> 12

Uno 'e miezo Palazzo, nu ziracchio,  
p'ave' nu soldo, ne faceva lagne!...

---

<sup>1</sup> L'esordio del componimento (e della raccolta intera) è affidato a un endecasillabo dalla straordinaria efficacia retorica – costruito su un tricolon di aggettivi in allitterazione vocalica –, che condensa in sé la miseria degli scugnizzi: costretti a dormire di notte, agli angoli di strada, «arravugliate, agliummerute, astringe», ovvero 'avvolti, raggomitolati, raccorciati' (cfr. D'ASCOLI, s.vv. *arravugliato*, *agliummeruto*, *astre-gnuto*). Sono senza dimora, e non si scompongono nemmeno di fronte alla pioggia, trovando sempre riparo per la notte ricorrendo a vari espedienti (*bancone* è il 'mobile allungato, alto e chiuso nella parte anteriore, destinato a negozi': *ivi*, s.v.).

<sup>2</sup> Il sonetto è una descrizione situazionale dell'universo degli scugnizzi. Nella seconda quartina e nella prima terzina sono infatti rappresentate tre scene iconiche: un signore di passaggio, che vedendoli in gruppo getta (*mena*) loro un mozzicone di sigaretta (*mezzone*: COPPOLA, s.v.); gli scugnizzi che fingono d'aver delle piaghe (*chiaie*: *ivi*, s.v. *chiaia*) per chiedere l'elemosina; o ancora i medesimi che mangiano scorze di pane per strada, accanto ai cani, rovistando nell'immondizia e gioendo per sterpi di finocchio (*allerezza*, 'allegria': D'ASCOLI, s.v.).

Nun l'aveva? Allazzava nu pernacchio.<sup>3</sup>

\*

V.

Lesto 'e mana, capace, traseticcio,  
busciardo, mpustatore e curaggiuso,  
riale e nzisto comm' 'o cane riccio,  
cammurrestiello 'e nasceta, acciaccuso, 4  
quanno se trova mmiez'a nu pasticcio  
sape filà deritto comm' 'o fuso;  
si 'o vuo' pruvà, miettelo int'a nu mpiccio,  
e a d'urice anne è 'o primmo mafiuso.<sup>4</sup> 8  
È geniale, è guappo, è mariuolo;  
te leva 'a dint' 'a sacca 'o falzuletto,  
ca si sultanto 'o vide..., è nu cunzuolo!  
Si fa 'o pezzente, 'o sape fa' a duvere: 12  
s'arogna, tremma, chiagne... 'O zzechinetto  
t' 'o joca comm' 'o primmo cavaliere.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> L'ultima terzina propone invece il ritratto di uno scugnizzo in particolare, di bassa statura (*z'iracchio*, «misura lineare equivalente alla distanza tra la punta del pollice e quella dell'indice tesi; uomo di bassa statura, omuncolo»: D'ASCOLI, s.v.), il quale viene ricordato per le lamentele che ne accompagnavano l'elemosina, e per il suo emettere *pernacchie* in caso di mancata carità (*allazzà*, 'lanciare un razzo o una scorreggia'; *vernacchio*, 'scorreggia fatta con la bocca' *ivi*, s.vv. *allazzà*, *pernacchia*).

<sup>4</sup> Come nel componimento di apertura della raccolta, anche nel sonetto V il carattere-scugnizzo viene descritto tipologicamente. In questo frangente questo viene definito progressivamente tramite un'accumulazione di attributi, per lo più aggettivi, che si protrae lungo tutto il brano: dalla mano lesta (cioè pronto a borseggiare), capace, abile nell'entrare dappertutto (*traseticcio*: D'ASCOLI, s.v.), bugiardo, ingannatore (*ivi*, s.v. *pustainòlo*), coraggioso, verace e insistente (*ivi*, s.vv. *riale*, *nzisto*) come un cane barbone (*Dizionario domestico italo-napoletano, ossia esercitazioni pratiche di lingua ordinate per categorie. Alle scuole elementari, agli asili d'infanzia ed alle famiglie dal Sac. Domenico Contursi*, Napoli, Marchese, 1868<sup>2</sup>, p. 89), piccolo camorrista in potenza già di natali, attaccabrighe (D'ASCOLI, s.v. *acciaccuso*), in grado di tirarsi fuori dai guai se coinvolto in un pasticcio (per l'espressione *filà deritto* è registrata l'accezione 'condursi a dovere': COPPOLA, s.v. *filà*). Addirittura il poeta suggerisce di testarne le capacità: messo di proposito in un impiccio, lo scugnizzo si rivelerà infatti delinquente di prim'ordine già a dodici anni (*mafia*, oltre al valore di 'associazione a delinquere' ha anche quello più generico di 'delinquenza': D'ASCOLI, s.v.; la parola è però attestata solamente nei dizionari napoletani novecenteschi, e dunque più tardi).

<sup>5</sup> E il sonetto prosegue poi con la stessa struttura: lo scugnizzo è tratteggiato come geniale, smargiasso (*guappo*: ROCCO-VINCIGUERRA, s.v.), ladro, tanto abile nello sfilare fazzoletti dalle tasche da suscitare commozione (*conzuolo*, 'consolazione, conforto': D'ASCOLI, s.v.), fenomenale nell'interpretare il ruolo di pezzente per l'elemosina – si contrae (*ivi*, s.vv. *arrugnarse*), trema, piange –, e capace di giocare allo *zcechinetto* ('gioco d'azzardo che si fa con le carte napoletane': *ivi*, s.v.) come un maestro (in tal senso l'analoga con il primo cavaliere). In quattordici versi è insomma descritto l'universale di scugnizzo, che sarà poi declinato individualmente negli altri sonetti della raccolta e in quelli successivi di *Gente 'e malavita*.

\*

*Coppola-Rossa*

Gennarino Sbisà, *Coppola-Rossa*,  
nfaccia 'a zumpata nisciuno l'appassa!  
Si tene 'e faccia pure 'a truppa a massa,  
tira mana, e fa sempe 'a stessa mossa. 4  
Te mena 'a curtellata a scassa-scassa,  
sott' 'o prummone, ca tene vene 'a tossa;  
te fa sputà nu poco 'e scumma rossa,  
te vere caré nterra e po' te lassa.<sup>6</sup> 8  
Gennarino era giovane 'e chianchiere,  
ma mo l'hanno cacciato cammurrìsto  
pecché è soggetto ca po' fa' 'o mestiere.  
È 'o «primmo taglio» 'e tutt' 'e malandrìne! 12  
Pe nu capriccio ca vo' paré 'nzisto,  
ncujeta pure a Cristo int' 'e lupine!<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Rispetto a 'E scugnizze, in *Gente 'e malavita* si acuisce la tendenza russiana alla descrizione per ritratti, che proposti l'uno dopo l'altro nella raccolta finiscono per costituire una sorta di schedario criminale. *Coppola-Rossa* è il soprannome per esempio di Gennarino Sbisà (significativamente il primo verso non presenta altro che i due dati onomastici affiancati, come ad evidenziare il filo doppio che lega il nome di origine e quello "acquisito" nell'ambito malavitoso), e il componimento ne descrive le caratteristiche in maniera analoga a quanto rilevato per lo scugnizzo dell'altra raccolta, tanto che pare di assistere alla crescita del medesimo personaggio. E dunque Sbisà viene caratterizzato dalla propria abilità nella *zumpata* (ossia 'duello al pugnale fra gente di malavita, allo scopo di conquistare il grado di camorrista': COPPOLA, s.v.), nella quale non si mostra secondo a nessuno (*appassà*, 'sorpassare': *ivi*, s.v.); dalla sua fierezza nel rissare (*menà mane*, letteralmente 'buttare mani', ma 'rissare') indipendentemente dal numero di avversari (così sembra da interpretare il verso «*Si tene 'e faccia pure 'a truppa a massa*», intendendo *truppa a massa* come 'manipolo di persone aggregate'); e dalla sua procedura "da battaglia" immutabile, quasi rituale: una coltellata micidiale (*scassa-scassa*, 'colpo micidiale': *ivi*, s.v.) sotto i polmoni, che causa una tosse improvvisa e fa sputare sangue (*scumma rossa*, 'schiuma rossa' e dunque per traslato 'sangue'), e l'abbandono della vittima ferita una volta vista crollare al suolo.

<sup>7</sup> Le due terzine forniscono poi ulteriori informazioni sul personaggio: si rivela che in precedenza era un garzone di macelleria (*chianchiere*, 'macellaio': ROCCO, s.v.) – e allusivo è quindi il ricorso successivo all'espressione «*primmo taglio*», 'primo taglio', che nel lessico macellaio indica la 'carne migliore' e fuori contesto 'l'elemento migliore di qualcosa' –, ma che è stato poi reso (*caccià*, nell'accezione di 'ricavare': COPPOLA, s.v.) un camorrista per la sua potenziale attitudine al ruolo. Del resto, come chiude l'ultima terzina, Gennarino Sbisà era tra i più considerevoli malandrini della città, oltre che capace, per assecondare i propri capricci, di lanciarsi in imprese ardite (per quanto riguarda origine e senso dell'espressione *Cristo int' 'e lupine*, cfr. D'ASCOLI, s.v. *Cristo*: «*vai truvanno Cristo int' 'e lupine* = 'vai cercando Cristo fra i lupini (vai cercando di affrontare imprese rischiose: dal ricordo popolare della fuga e delle peripezie di Gesù che, attraversando campi di lupini secchi, correva continuamente il rischio di essere raggiunto giacché i lupini, scossi dalla sua corsa, tinnivano fortemente nei baccelli)»; ma anche COPPOLA, s.v. *lupino*: «*ji' truvanno a Cristo int' 'e lupine* = cercare il pelo nell'uovo, desiderare cose impossibili,

\*

'O *stuorto*

Tene n'abbelità p' 'o furto 'e scasse,  
ca 'o chiammano «'o papà r' 'e mascature».<sup>8</sup>  
T' 'o vire renzià pe sott' 'e mmure  
guardanno a uocchio 'e puorco e jenko 'e passe. 4  
Po' se fremma... Fa nfenta c'aspettasse  
a quaccheruno... Guarda 'e ccriature...  
Se stupetea si passano signure,  
surveglia 'a strata, pe chi sa, sfullasse... 8  
Quacche sera s'attarda. Aspetta a ore;  
e quann' 'o *palo* l'ha fatto 'o segnale,  
scassa, trase, e se mette a ruvistà!  
Sbacanta a una a una 'e tteratore, 12  
s'arronza 'abbrunzo 'a rint' 'e vernecale,  
po' lassa 'a porta aperta e se ne va.<sup>9</sup>

---

arrischiarsi in imprese difficili e temerarie (F. Russo). La frase fa riferimento alla leggenda secondo cui la Madonna, per ricompensare il pino che l'aveva aiutata a nascondere il figlio, facesse sì che l'interno dei pinoli avessero la forma della mano di Cristo, Il privilegio non fu concesso alla pianta dei lupini perché aveva negato il suo aiuto.

<sup>8</sup> In 'O *stuorto* sono invece delineati il profilo e il *modus operandi* di un ladro d'appartamento, ironicamente ribattezzato «'o papà r' 'e mascature», 'il padre delle serrature', per la sua evidente abilità nel furto con scasso. Rispetto a *Coppola-Rossa* qui non vengono fornite informazioni biografiche sul personaggio: persino il nome è ignoto, e l'unica notizia (ma apparente) è fornita dal titolo, 'O *stuorto*, evidentemente nomignolo affibbiatogli nell'ambiente malavitoso per delle malformazioni fisiche.

<sup>9</sup> L'intero sonetto è una descrizione puntuale della procedura di furto: il ladro innanzitutto cammina con circospezione (*renzià*: COPPOLA, s.v.) presso le mura dell'appartamento individuato, guardandosi intorno alla meglio (*jà caccosa à uocchie 'e puorco*, 'fare qualcosa senza criterio, alla men peggio', ivi, s.v. *puórco*) e procedendo lentamente (*i 'e passo*, 'procedere lentamente': D'ASCOLI, s.v. *passo*). Dopodiché si ferma e attende, qualche sera fino a notte tarda, fingendo di aspettare qualcuno, osservando i bambini, sbalordendosi se passano dei signori (*stupetià*, 'sbalordire, confondere': ivi, s.v.), sorvegliando la strada nell'attesa che si sfolli. Finché, al segnale del *palo* ('complice in furto che ha l'incarico di fissarsi in un dato posto per spiare': ivi, s.v.), scassina la serratura, entra in casa e comincia a rovistare. Svuota (*svacantà*, ivi s.v.) ad uno ad uno tutti i cassetti (*tteratore*: ivi, s.v. *teratùro*), prende tutto il denaro nascosto nei recipienti (*arrunzà*, 'prendere o divorare tutto'; *abbrunzo*, 'bronzo, denaro'; *vernecale*, 'scodella, ciotola, tazza': ivi, s.vv.), e poi va via, lasciando la porta aperta.

da 'Ncopp' 'o marciapiede

La peculiarità di 'Ncopp' 'o marciapiede (1898), che di fatto l'accomuna alla più tarda *Piccola borghesia* (1910), è la particolare attenzione dedicata da Russo alla variazione linguistica di tipo diastratico. I personaggi descritti nella raccolta, infatti, sono rappresentanti del popolo che vive di espedienti: prestigiatori, banditori, truffatori, cabalisti, merciai, e altre categorie affini. E le imperfezioni del loro lessico, della loro fonetica, della loro morfologia, legate evidentemente all'assenza di un'adeguata istruzione, vengono catturate dall'autore e restituite tal quali nei dialoghi presenti nel testo. Significativa, inoltre, la presenza all'interno della raccolta di componimenti come *Don Ferdinando d' 'a posta* e *'O pezzente 'e San Gennaro*, che muovendo da persone esistenti e avvenimenti accaduti si configura come perfetto indice del filo diretto tra realtà e immaginazione che informa le pagine russe. Si propone qui un sonetto tratto dalla carrellata di ambulanti da marciapiede.

'O dentista (I)

– Io songa 'Gnazzia Riccia il cavarenta!  
Vi scraști la rentiera tutta quanta!  
So' ccanusciuta! Avanta, bona genta!  
Chi avessa nu rilora, venga avanta!<sup>1</sup> 4  
O giuinotta o ronna s'appresenta,  
o quarchessia bardascia, mi comanta!  
Gli torgo il molo senza ferramenta!  
Il rilora sparescia in poch'istanta!<sup>2</sup> 8

<sup>1</sup> Protagonista del primo sonetto è 'Gnazzia Riccia, una *dentista*, come annuncia il titolo della poesia, o una *cavarenta*, come lei stessa si definisce. La scena è tratta in presa diretta dal marciapiede, sul quale la donna sta cercando di attirare dei clienti ribadendo la propria fama (*so' ccanusciuta*, 'sono conosciuta') e lodando le proprie capacità (*scraštà la rentiera*, 'disincagliare la dentiera': D'Ascoli, s.v. *scraštà*). Sin dal primo verso è evidente il tentativo di mimesi linguistica di Russo, che esaspera tratti sintomatici della varietà diastraticamente connotata verso il basso del napoletano, e li affida ai propri personaggi. Nella prima quartina, ad esempio, si notano degli esiti morfologici impropri (da spiegare con il tentativo di ricostruire la vocale finale che nella pronuncia dialettale è indistinta), spesso costruiti su concordanze con il sostantivo più prossimo: *song-a Gnazzi-a Ricci-a il cavarent-a, v-i scrašt-i, bon-a gent-a*. È facile notare, a proposito, come talvolta manchi accordo di genere, nella marca morfologica, persino tra articolo e sostantivo: *i-l cavarent-a, n-u rilor-a (rilora sta qui per 'dolore')*.

<sup>2</sup> Nella seconda quartina la donna continua a pubblicizzare la propria attività, specificando addirittura di operare *senza ferramenta*. Il suo servizio sembra essere rivolto per lo più al sesso femminile: *giuinotta, ronna* o *bardascia* (che è forma dispregiativa: cfr. D'ASCOLI, s.v.), sono infatti le destinatarie immaginate dell'appello. Anche nella seconda quartina è possibile rilevare ulteriori tratti linguistici emblematici di quanto rilevato sopra: reazioni ipercorrette alla variazione consonantica *d/r* (*donna > ronna*); pronuncia delle sonore come sorde come reazione alla lenizione (*comanda > comanta*); il passaggio *l > r* in posizione preconsonantica (*tolgo > torgo*), considerato tratto del «dialetto plebeo» anche da Bracco ed evitato nella scrittura di testi in volgare già dal Trecento e dal Quattrocento (cfr. R. BRACCO, *Autointervista*, cit., p. 18; N. DE BLASI, *Notizie sulla variazione diastratica a Napoli tra il Cinquecento e il Duemila*, in «Bollettino linguistico campano», 1 2002, pp. 89-129, ora in ID., *Saggi linguistici sulla storia di Napoli*, Napoli, Edizioni

Questo signoro cqua, tineva un molo,  
un bancariello di solachianiello!  
Gliel'aggio tordo con dua reta, io solo!  
Caruliato e tutto! Eccolo cqua!  
Un minuto sicondo, a campaniello!  
Mo gliene levo un ardo!... Musicaaa!...<sup>3</sup>

12

---

della Società Napoletana di Storia Patria, 2017, pp. 87-110, a p. 107 n. 47); cambio di genere grammaticale (*la mola* > *il molo*, 'molare': D'Ascoli, s.v. *mola*), forse dovuto al genere della parola in italiano.

<sup>3</sup> Il sonetto termina con il racconto di un'estrazione andata a buon fine. Pur se effettuata senza mezzi idonei (*con dua reta*, 'con due dita'; si notino nuovamente i fenomeni descritti in precedenza), all'uomo che, al momento della declamazione che il sonetto riproduce, è sotto le "cure" della dentista, è stato infatti tolto un dente cariato, paragonato al bancone di un ciabattino (*solachianiello*: D'Ascoli, s.v.; più notevole allora l'uso dell'aggettivo *caruliato*, che vale 'cariato' ma anche 'tarlato': D'Ascoli, s.v. *càrolà*). Resta difficile valutare se Russo, forzando la grafia *cqu* (usata in entrambe le terzine per *cqua*), intendesse restituire un suono più intenso rispetto a quello canonico /kw/.

da 'O *Luciano d' 'o Rre*

Il poemetto 'O *Luciano d' 'o Rre* (1911), uno degli ultimi lavori in versi russiani, è stato considerato dalla critica alla stregua di un manifesto autobiografico. Max Vajro, ad esempio, nel saggio critico che precede l'edizione moderna dell'opera, scriveva: «Il *Luciano* è il Poeta stesso, trascritto re in quel momento dei suoi propri sentimenti, espressi per il tramite del vecchio marinaio, che è una figura cercata, ricostruita, idealizzata, fatta assurgere a simbolo; ma che è propriamente una trasposizione esteriore del Poeta medesimo, come una controfigura della sua personalità» (M. VAJRO, *Il borbonismo di Ferdinando Russo*, in F. RUSSO, 'O *Luciano d' 'o Rre*, Napoli, Bideri, 1963, p. 9). Tema del poema, infatti, è la nostalgia di un *Luciano*, un abitante ovvero del borgo di Santa Lucia (sul quale Russo aveva già scritto qualche anno prima: cfr. F. RUSSO, *Santa Lucia*, Napoli, Pierro, 1901), per il periodo monarchico, qui contrapposto sprezzantemente ad una libertà mai richiesta, fittizia, e aggravata da una serie di vessazioni economiche. E nella prefazione autoriale all'opera, così come nelle note che l'accompagnano, Russo esprime personalmente il proprio malcontento per la speculazione edilizia in atto, che per fare spazio al cosiddetto "rione della bellezza", come il nuovo quartiere veniva chiamato dai costruttori, aveva relegato i *Luciani* nei vicoli del Pallonetto, distruggendone la spiaggia. Pare possibile, come ha notato De Blasi, che accanto a una «sintonia ideologica» l'opera trovi radici anche nella «passione del ricercatore folclorico» (N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 872); e che cioè le proporzioni tra l'adesione all'idea filoborbonica e la ricerca erudito-letteraria possano essere ripensate. Ma ad ogni modo, 'O *Luciano d' 'o Rre* si configura come uno dei testi russiani più rappresentativi e validi. Di seguito si propone una selezione di ottave.

13. Io mo' so' bbiecchio, tengo sittant'anne,  
'a sbentura mm'ha fatto 'o core tuosto,  
embè, affruntasse pure ati malanne  
pe vedé ancora 'a faccia d' 'o Rre nuosto!  
Ferdinando Sicondo!... E che ne sanno?!  
Còppola 'nterra! N' 'o ttengo annascuosto!  
E nce penzo, e me sento n'ato ttanto!  
So' stato muzzo, a buordo 'o *Furminanto!*<sup>1</sup>

14. 'O Rre me canusceva e me sapeva!

---

<sup>1</sup> Nel 1859, per incontrare la principessa Maria Sofia di Wittelsbach, Ferdinando II di Borbone intraprese un viaggio verso Bari che non portò a termine per l'improvviso aggravarsi delle proprie condizioni di salute. A raccontarne la storia con accesa nostalgia è nel poema russo Luigi l'ostricaro, un *Luciano* di vecchia data, ovvero uno dei fedeli marinai del borgo di Santa Lucia che l'accompagnavano spesso nei suoi viaggi. Questo, in particolare, come rivela l'ottava 13, fu mozzo a bordo del *Fulminante*, e Russo rivelò di averlo conosciuto personalmente in una bettola «intitolata al Progresso, a mezzo la via Nardones», dove decise di trasporne i racconti sul piano letterario per dare una rappresentazione del «tipo del Luciano borbonico, nella tenacia delle sue convinzioni, nei suoi scatti, nelle sue rampogne, nei suoi sfoghi, contro la libertà ed i liberali» (F. RUSSO, 'O *Luciano d' 'o Rre*, cit., p. 25). La fedeltà assoluta del *Luciano* al re, come l'estrema nostalgia provata, sono espresse nell'ottava dall'espressione «*Coppola 'nterra*» – il gesto rispettoso di togliersi il cappello al solo parlare del sovrano –, e dalla disponibilità, paventata benché irrealizzabile, di affrontare ulteriori malanni per rivedere il volto del re.

Cchiù de na vota, (còppola e denocchie!)  
 m'ha fatto capì chello che vuleva!  
 E me sàglieno 'e llacreme int'all'uocchie!  
 'A mano ncopp' 'a spalla me metteva:  
 «Tu nun si' pennarulo e nun t'arruocchie!  
 Va' ccà! Va' llà! Fa chesto! Arape 'a mano!»  
 E parlava accussì: napulitano!<sup>2</sup>

15. Quanno veneva a buordo! Ma che vita!  
 Trattava a tuttuquante comm'a frato!  
 Sapeva tutt' 'e nomme: *Calamita*,  
*Mucchiettiello*, *Scialone*, 'o *Carpecato*...  
 Èramo gente 'e core! E sempe aunita!  
 «Murimmo, quann' 'o Rre l'ha cumannato!»  
 Mo' che nce resta, pe nce sazzia?  
 Ah!... Me scurdavo 'o mmeglio!... 'A libbertà!<sup>3</sup>

16. 'A libbertà! Chesta Mmalora nera  
 ca nce ha arredute senza pelle 'ncuolle!...  
 'A libbertà!... 'Sta fàuzza puntunera  
 ca te fa tanta cicere e nnammuolle!...  
 Po' quanno t'ha spugliato, bonasera!  
 Sempe 'a varca cammina e 'a fava volle,  
 e tu, spurpato comm'a n'uosso 'e cane,  
 rummane cu na vranca 'e mosche mmane!...<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Ancora un'espressione di riverenza, «*còppola e denocchie*» (che al già citato atto del togliersi il cappello aggiunge quello dell'inginocchiarsi), accompagna le lacrime del *Luciano* al ricordo del proprio rapporto con il re. Questi, infatti, racconta Luigi a sottolineare l'umiltà e l'assenza di boria del re, lo conosceva personalmente. E non stimandolo né un congiuratore, data la sua scarsa propensione a riunirsi con gli altri (*arrocchià*, 'radunare, raccogliere': D'ASCOLI, s.v.), né un sobillatore – questa era infatti la taccia dei letterati (*pennarulo*, 'pennaiuolo, scribacchino': *ivi*, s.v.) –, si fidava di lui, al punto di appoggiargli la mano sulla spalla, e gli affidava delle mansioni parlandogli direttamente in napoletano.

<sup>3</sup> Il clima familiare anticipato nell'ottava precedente è qui confermato, e viene esplicitato raccontando come il re conoscesse i nomi di tutti i *Luciani* che lo accompagnavano nei suoi viaggi, e come li trattasse tutti come fratelli, con cordialità. Ma il ricordo è interrotto da uno spiacevole confronto con la realtà: a quell'antica, orgogliosa e fedele sudditanza, cristallizzata dal verso «*Murimmo, quann' 'o Rre l'ha cumannato*», 'moriremo nel momento deciso dal re', è subentrata invece la decantata *libbertà*, invisata ai *Luciani* come testimoniato dall'ironico «'o *mmeglio*» che la precede nell'ultimo verso dell'ottava.

<sup>4</sup> A chiarire le ragioni dell'atteggiamento di disprezzo verso la *libbertà*, ossia fuor di metafora, verso la Repubblica – Russo raccontava infatti nella prefazione anche come l'ostricarò andasse su tutte le furie quando veniva nominato Garibaldi (F. RUSSO, 'O *Luciano d' 'o Rre*, cit., p. 20) –, interviene così l'ottava successiva, nella quale il *Luciano* si sfoga a briglia sciolta. La *libbertà*, che definisce inveendo *fàuzza puntunera* ('falsa prostituta: *puntunera* era infatti la donna ferma al *puntone*, l'angolo di strada: D'ASCOLI, s.v.), ha infatti tolto a tutti loro la pelle di dosso: malgrado le allettanti lusinghe (la locuzione *cicere e nnammuolle* ha infatti valore proverbiale e sottintende scherno per le cerimonie esagerate: COPPOLA, s.v. *cicero*), il tenore di vita è rimasto il medesimo (a sottolineare l'immobilità è l'espressione «*Sempe 'a varca cammina*



17. 'A libbertà! Mannaggia chi v'è nato!  
'A chiammàsteve tanto, ca venette!  
Ne songo morte gente! S'è ghiettato  
a llave, 'o sango, sott' 'e bbaiunette!...  
Mo', vulesse veré risuscitato  
a 'o Rre ca n' 'a vuleva e n' 'a vulette!  
E isso, ca passai pe ttraritore,  
se ne facesse resatune 'e core!<sup>5</sup>

---

*e 'a fava volles*, 'la barca continua a camminare e la fava continua a bollire'), e ai poveri marinai di Santa Lucia, spolpati come ossa dai cani, non resta che un pugno (*vranca*, 'ciò che può essere contenuto nel pugno o nella mano': D'ASCOLI, s.v.) di mosche in mano.

<sup>5</sup> L'ultima ottava, che chiude la terza sezione del poema, contrappone ancora l'insoddisfazione per la *libbertà*, invocata (*chiammàsteve*, 'chiamaste') e ottenuta con il sangue versato a fiumi contro le baionette, e il rimpianto per la monarchia borbonica, qui ironicamente rinchiuso nella risata che Ferdinando II, contrario alla Repubblica e passato per traditore, avrebbe fatto a vedere gli esiti dell'agognata *libbertà*.

### 5.1.16. Libero Bovio (Napoli, 1883-1942)

La poesia di Di Giacomo e Russo – ma principalmente del primo – aprì a Napoli le porte a una nuova fertile stagione letteraria. Protagonista ne fu il «gruppo dei poeti della piccola borghesia napoletana», come li definì Vittorio Viviani,<sup>1</sup> i cui componenti cercarono, muovendosi sotto il «peso condizionante» dei due maestri, di perseguire ciascuno una personale declinazione dei modelli prediligendone aspetti diversi.<sup>2</sup>

In questo gruppo di epigoni – con Raffaele Chiurazzi, Ernesto Murolo, Edoardo Nicolardi e Rocco Galdieri su tutti gli altri –, trovò una propria personale e fortunata dimensione artistica Libero Bovio, figlio del filosofo e politico patriottico Giovanni.<sup>3</sup> Come gran parte degli autori dell'epoca, anche Bovio abbandonò presto gli studi che i genitori avrebbero voluto per lui (tecnici il padre, mentre musicali la madre, Bianca Nicosia) e preferì assecondare la propria inclinazione letteraria, in particolare cimentandosi nel teatro dialettale.<sup>4</sup> Ma lavorare gli fu in ogni caso necessario, specialmente in seguito alla morte del padre avvenuta nel 1903, che portò con sé per Bovio inevitabili ristrettezze economiche.

Scelse in ogni caso impieghi che gli permettessero di coltivare la sua inclinazione senza troppo colpo ferire: fu redattore presso il «Don Marzio», il «Roma», il «Monsignor Perrelli» ed il «Giornale della Sera»; semplice scrivano al Museo Nazionale; ed infine paroliere e produttore nel settore dell'editoria musicale: in un primo momento lavorò alla «*Poliphon Musikwerke*» e poi, lasciata questa per motivi patriottici durante

---

<sup>1</sup> V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 674.

<sup>2</sup> N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 873

<sup>3</sup> Su Giovanni Bovio si veda A. SCIROCCO, s.v. *Bovio, Giovanni*, in DBI, 13 1971. Questi ebbe due figli, e ad entrambi diede nomi di stampo patriottico: uno lo chiamò appunto Libero, in omaggio ai martiri della libertà italiana, e l'altro Corso in onore degli Italiani di Corsica. A tal proposito, celebre è l'aneddoto relativo alla motivazione della scelta dei nomi: Bovio tenne infatti un «Corso libero di Filosofia» all'Università di Napoli, sicché in molti associarono il titolo del corso ai nomi dei due figli, chiedendogli quando ne sarebbe nata una da chiamare Filosofia (l'aneddoto, raccontato per la prima volta in V. PALIOTTI, *Storia della canzone napoletana*, cit., p. 116, è poi stato riproposto in tutte le fonti successive).

<sup>4</sup> Come ricorda Raoul Meloncelli, Bovio, «assieme a numerosi critici e scrittori napoletani, prese parte attiva alla battaglia sostenuta per la creazione di un teatro napoletano originale non contaminato dalle riduzioni di *pièces* e *pochades* d'Oltralpe». Bersaglio principale della polemica fu Eduardo Scarpetta, uno dei volti e dei nomi più significativi sulla scena teatrale dell'epoca, al quale Bovio recriminava la predilezione per un repertorio di ascendenza francese (cfr. R. MELONCELLI, s.v. *Bovio, Libero*, in DBI, 13 1971). Una prima valutazione critica del teatro dialettale di Bovio, che coglie aspetti ravvisabili inoltre in altri rami della produzione autoriale, è in A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, cit., pp. 205-210.

la prima guerra mondiale, assunse la direzione di «La canzonetta» e di «Santa Lucia» prima di fondare «La bottega dei quattro» nel 1934.<sup>5</sup>

Sebbene diversi critici abbiano elogiato la sua produzione prettamente poetica,<sup>6</sup> che mostra nelle prove più alte pregevoli tinte crepuscolari,<sup>7</sup> fu d'altronde proprio la canzone a rendere all'autore la gloria più consolidata; come ha rilevato infatti Tilgher, è a Bovio che si deve la svolta drammatica della canzone napoletana classica,<sup>8</sup> guidata verso questa nuova fase dalla sedimentazione di tre *clichés* che sarebbero divenuti poi connotativi: l'identificazione di Napoli come la città del canto, il tema del napoletano che non riesce a staccarsi dalla propria città e preferisce la miseria in patria alla gloria altrove, e in ultimo il *tòpos* del militare napoletano che, lontano da casa, è acceso alla nostalgia dall'ascolto di canzoni malinconiche.<sup>9</sup>

Ma tanto nelle canzoni quanto nelle poesie, sullo sfondo di un lamento borghese stanco, talvolta accidioso e spesso risultante in un'ironia dal sapore amaro, cifra poetica peculiare di Bovio pare essere la propensione alla deriva fatalista: nei suoi versi, infatti, il dialetto è adottato «come veicolo di canto e liberazione esistenziale»,<sup>10</sup> e la sua ispirazione si fa tanto più alta quanto più si approssimano «stati d'animo di tra-

---

<sup>5</sup> Con Ernesto Tagliaferri, Nicola Valente e Gaetano Lama. La casa editrice, tuttavia, ebbe purtroppo vita breve, data la morte di Tagliaferri nel 1938.

<sup>6</sup> Già Tilgher, ad esempio, scrisse: «per quanti pregi abbiano, alle canzoni di Piedigrotta di Bovio noi preferiamo le sue poesie» (A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 55). E una opinione non dissimile doveva avere Malato, per il quale Bovio compose «poesie spesso non inferiori, o superiori, ai versi scritti per essere accompagnati dalle note del musicista» (*Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II p. 475).

<sup>7</sup> Il primo a descrivere la poesia di Bovio facendo accenno al crepuscolarismo fu Lorenzo Giusso (L. GIUSSO, *Poeti napoletani*, in «Nuova Antologia», CCCXLVIII/2 1930, pp. 509-27); tale lettura fu condivisa e ripresa in maniera pressoché immediata anche dal Tilgher: «In molte poesie fra le migliori ci si fa incontro un Bovio *crepuscolare* di singolare forza poetica. Nessuno meglio di lui ha saputo rendere la silenziosa tragicità cecoviana degli eterni fidanzamenti napoletani che si trascinano anni e anni in attesa che il fidanzato trovi l'impiego [...] o degli amori intisichiti nell'abitudine quotidiana» (A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., pp. 54-55). Il giudizio è stato riproposto anche più recentemente da De Blasi: «Anche Libero Bovio riprende alcuni aspetti della poesia digiacomiana, approfondendo fino a una certa estenuazione crepuscolare le tinte malinconiche» (N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 875).

<sup>8</sup> «Egli ha tentato un grande sforzo per infondere nuovo sangue al corpo un po' senescente e anemico della canzone napoletana. Scopo che ha tentato di raggiungere con una trasformazione della canzone da sfogo puramente lirico, passionale, melodico di un'anima innamorata o dolorante in un concitato e affannoso monologo in cui culmina e si risolve, spesso sanguinosamente, una situazione drammatica trattata con aspro compiacimento di caravaggeschi conflitti di luce e ombra. Da lirica a dramma» (A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 51).

<sup>9</sup> Ivi, pp. 52-53.

<sup>10</sup> V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 685.

sognato stupore, d'infinita stanchezza, di tramortimento e indolenzimento dell'essere». <sup>11</sup> Costagliola, che ne fu inoltre grande amico, lo definì un'artista «cerebrale, più che sentimentale»; <sup>12</sup> ma pare che la musa autenticamente lirica di Bovio si trovi piuttosto al crocevia delle due sfere: all'incrocio, cioè, tra l'esperienza di un sentimento di rassegnazione e la sua catartica razionalizzazione in versi.



Le poesie dialettali di Bovio vennero pubblicate e raccolte solamente in L. BOVIO, *Poesie*, Napoli, Morano, 1928 (1948<sup>2</sup>). Diverse e numerose invece le *copiulle* edite delle canzoni, di cui occorrerebbe e ancora si attende un capillare censimento bibliografico. Si forniscono qui di seguito gli estremi delle canzoni censite dal Servizio Bibliotecario Nazionale: *'E garibaldine d' 'o mare*, versi di L. BOVIO, musica di R. FALVO, s.i.t., s.a.; *Si me sonno Napule*, versi di L. BOVIO, musica di E. TAGLIAFERRI, Napoli, Bideri, [1910-1940]; *Canzone garibaldina*, versi di L. BOVIO, musica di R. FALVO, Napoli, La Canzonetta, 1912; *Canzona 'e surdate*, versi di L. BOVIO, musica di G. LAMA, s.i.t., s.a. [ma 1915?]; *Si me sonno*, versi di L. BOVIO, musica di E. TAGLIAFERRI, Napoli, Gennarelli, 1916; *Fronn' 'e cerasa*, versi di L. BOVIO, musica di G. CAPOLONGO, Napoli, La Canzonetta, 1917; *Cara piccina*, versi di L. BOVIO, musica di G. LAMA, s.i.t., 1918; *Piccola bruna*, versi di L. BOVIO, musica di G. LAMA, Napoli, La Canzonetta, 1919; *Brinnesol*, versi di L. BOVIO, musica di N. VALENTE, ivi, id., 1923; *'E figlie*, versi di L. BOVIO, musica di F. ALBANO, Napoli, Santa Lucia, 1930; *Signorinella*, versi di L. BOVIO, musica di N. VALENTE, ivi, id., 1931; *Carcere: da un antico canto popolare*, versi di L. BOVIO, musica di F. ALBANO, ivi, id., 1931; *Serenata 'e na femmena*, versi di L. BOVIO, musica di N. VALENTE, Napoli, Bottega dei 4, 1937; *Zappatore*, versi di L. BOVIO, musica di F. ALBANO, Napoli, Bideri, 1955; *'E ppentite*, versi di L. BOVIO, musica di F. ALBANO, ivi, id., 1956; *Tarantella scugnizza*, versi di L. BOVIO, musica di F. ALBANO, ivi, id., 1956; *'O meglio amico*, versi di L. BOVIO, musica di F. ALBANO, ivi, id., 1957; *Povero guappo*, versi di L. BOVIO, musica di F. ALBANO, ivi, id., 1957.

Le edizioni dei testi teatrali dialettali di Bovio, in ordine cronologico, sono: L. BOVIO, *Mala nova! Un atto drammatico in dialetto (scena napoletana)*, Napoli, Melfi e Joele, 1903 (poi Napoli, Gennarelli, 1922); L. BOVIO-E. MUROLO, *Gente nosta. Dramma napoletano in tre atti, rappresentato per la 1<sup>a</sup> volta nel 12 dicembre del 1908*, Napoli, Melfi e Joele, 1912; L. BOVIO., *Teatro*, Napoli, Pierro, 1921 [contiene: *So' dieci anne...*, *Pulicenella*, *'O professore*, *Vincenzella*]; ID., *Spirto gentil. Commedia in tre atti*, Napoli, Guida, 1930; ID., *Casa antica. Dramma in due atti*, Napoli, Guida, 1931

Un insieme di alcuni suoi articoli su autori dialettali napoletani, comparsi in origine su quotidiani, fu raccolto in L. BOVIO, *I miei napoletani*, Napoli, CLET, 1935. L'ultima sua pubblicazione, che conteneva anche alcune poesie dialettali, fu invece la raccolta di novelle L. BOVIO, *Don Liberato si spassa*, Napoli, Raimondi, 1941 (più recentemente: Ariccia, Prismi, 1996).

La sua produzione è stata poi eterogeneamente raccolta in varie edizioni: L. BOVIO, *Opere*, 3 voll., a cura di E. DE MURA, Napoli, Morano, 1971; ID., *Poesie e canzoni*, ivi, id., 1980; e infine nell'edizione più recente L. BOVIO, *Poesie e canzoni. Teatro. Scritti vari*, 3 voll., con la consulenza di E. FIORE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

I testi proposti dall'antologia si attengono alla lezione di L. BOVIO, *Poesie e canzoni*, cit.

<sup>11</sup> A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 55.

<sup>12</sup> A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, cit., p. 208.



da *Poesie e canzoni*

Come già menzionato nel cappello introduttivo, la poesia di Bovio si fa portatrice di un malessere talvolta esistenziale, trascendente rispetto alle dinamiche quotidiane. È stato osservato che in essa si fa largo una sorta di «nostalgia per un mondo scomparso» (R. MELONCELLI, s.v. *Bovio, Libero*, cit.), ma ancora più perspicua pare si possa considerare la lettura – datata ma sempre valida – di Tilgher, che riconosceva all'autore uno statuto di originalità soltanto nel momento in cui questi si abbandonava alla descrizione del «cupo fondo dell'essere», ossia quello spazio perimetrale entro il quale «la fiamma della vita, attaccata da un acido micidiale, s'illanguidisce sì che sembra spenta, e nell'animo devastato e squallido nulla è più vivo se non l'eco lontanissima di una disperazione infinita» (A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 59). Tale malinconica e fatalista inclinazione (che in Bovio appare un tratto caratteriale, oltre che poetico) ne caratterizza fortemente la produzione, e trova una delle proprie migliori espressioni soprattutto in relazione alla materia amorosa, spesso colta nel suo noncurante trascinarsi. Con le poesie scelte e proposte di seguito – e con la celebre canzone in coda – si è tentato di darne una rappresentazione adeguata.

*Vèspero*

Vèspero. Varche a mare  
sott' 'o cielo ca pare  
nu manto 'e fuoco ardente...

Na campana ca sona, e na campana  
ca sona cchiù luntana, 5  
malinconicamente.

Vèspero. 'E campagnuole  
mieze 'mbriache 'e sole  
ca scénneno cantanno.<sup>1</sup>

Ggiesù, ma comm'è stata 10  
lenta e stanca 'a cuntrora,  
ca, si nce penzo, me pare  
ch'ancora  
vaco affannanno,

---

<sup>1</sup> La poesia, come indicato dal titolo, ha come tema il vespro (*vèspero*) e la sua immediata trasposizione metaforica: nell'arco temporale di una giornata, infatti, il tramonto si colloca poco prima della notte, simbolicamente assimilabile alla morte, e apre dunque a un momento foriero di riflessioni e bilanci. La poesia incomincia con tre immagini evocative; una visiva: il mare e le barche illuminate da un cielo rosso come il fuoco ardente; le altre due uditive: il malinconico duello di rintocchi di campane lontane ed il canto delle donne di campagna che concludono la giornata di lavoro – con la bellissima immagine che le ritrae *mbriache 'e sole*, 'ubriache di sole', ossia vagamente stonate dalla giornata calda e faticosa.

sulo, mmiezo a na strata!<sup>2</sup> 15

Ma comme: sona sempe sta campana?  
Ma comme: scorre sempe sta funtana  
calma, lenta, c' 'o stesso rummore,  
comme si' a vita fosse sempe chella,  
e nun nce stesse chi campa e chi more?<sup>3</sup> 20

Vèspero. 'Ncielo è spuntata na stella.

È spuntata na stella e ognuno attuorno  
canta na cosa luntana o fenuta...  
Vèspero. E i' moro nu poco ogni gghiuorno,  
ma nisciuno m'aiuta.<sup>4</sup> 25

\*

*Arietta 'e nu core cuntento*

No, nun vurria muri,  
ca, bene o male, 'a morte fa paura  
e nun è mai sicura  
'a fine ch'uno fa,  
pe' bbia ca 'o Pateterno, 5  
o pe' giustizia o pe' se divertì,  
me putarria mannà  
pure all'inferno;<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Alla *cuntrora*, il momento più caldo del pomeriggio, corrisponde dunque fuor di metafora il periodo più intenso della vita: la maturità, rievocata da Bovio come un trascinarsi affannato, lento e stanco.

<sup>3</sup> A determinare stupore nel poeta è l'eterno immutare del quotidiano, restituito mediante le immagini del suono ripetuto della campana e dell'acqua che continua a sgorgare dalla fontana sempre alla stessa velocità e con lo stesso rumore. Nulla sembra cioè poter alterare il lento e inesorabile fluire della vita, che rimane perennemente uguale a se stessa, indipendentemente dall'esistenza delle persone.

<sup>4</sup> La poesia si chiude con la comparsa di una stella, a simboleggiare l'arrivo imminente della notte. Al calare delle tenebre – l'avvicinarsi esistenziale e nel medesimo tempo individuale della morte – Bovio rivela il proprio lento ma costante approssimarvisi, ormai di lunga data, e conseguentemente la lettura allegorica del testo: «E i' moro nu poco ogni gghiuorno, ma nisciuno m'aiuta», 'E io muoio un po' ogni giorno, ma nessuno mi aiuta'.

<sup>5</sup> In quest'arietta di settenari ed endecasillabi dal gusto settecentesco, nella quale riecheggia fortemente la lezione digiacomiana, Bovio dà forma poetica alla propria incurabile e personale apatia, rivelando – rispettivamente nelle due strofe che compongono il testo prima della breve chiosa conclusiva – di non essere pronto per la morte, ma di essere allo stesso tempo stanco della vita. Nella prima strofa, aperta dal condizionale *vurria*, 'vorrei', sono esposte le ragioni per le quali l'autore non è incline all'idea della morte: egli teme infatti l'incertezza della propria sorte nell'andilà, giacché (*pe bbia*, 'per via') il *Pateterno*, per uno scherzo o per effettiva giustizia, potrebbe finire con il mandarlo all'inferno.

ma vularria durmì  
 sempe, matina e ssera, 10  
 'e vierno, 'e primmavera...  
 d'autunno... 'int'a ll'està,  
 senza sunnà,  
 senza vedé, senza sapé mai niente,  
 tanto me fanno schifo 15  
 'o munno e 'a ggente...

Pe' me spiegà cchiù chiaro, una vutata,  
 i' vularria durmì,  
 tutt' 'e vvintiquattrore d' 'a jurnata.<sup>6</sup>

\*

*Quanno...*

Quanno cu 'a lengua 'a fore 'a cummarella  
 saglie pe di' ca i' songo trapassato,  
 si faie marenna, lassa 'a marennella,  
 ca chella diciarria p' 'o vicinato  
 ca sì rummasa fredda e 'ndifferente. 5  
 Chiagne, si puo': nun sai ca chella, 'a ggente,  
 'o vva truvanno 'o ppoco d' 'o triato  
 quanno nu galantomo è trapassato...<sup>7</sup>

Viestete a niro. 'O nniro te sta buono,

---

<sup>6</sup> Ma l'autore, pur spaventato dalla morte, vorrebbe vivere in ogni caso una vita totalmente isolato dal resto del mondo, non incontrando mai altre persone e non interessandosi mai di nulla, portando avanti un sonno ininterrotto, perenne e senza sogni (*sunnà*, 'sognare': D'ASCOLI, s.v.). Un letargo, una morte senza inferno, auspicata da un poeta ormai disgustato dalle persone e dalla società. Si noti l'alternanza, fra la prima e la seconda strofa, delle forme del condizionale presente *vularria* e *vurria*, entrambe lungamente attestate in diacronia dalla lessicografia napoletana.

<sup>7</sup> Nel componimento *Quanno* l'io lirico-narrante è quello di un defunto, il quale si rivolge a una donna, probabilmente amata con sfortuna in passato, cercando di darle dei consigli, talvolta ironici, su come affrontare il lutto. Nella prima strofa, per esempio, questi immagina il momento in cui la donna verrà informata della sua morte dalla propria *cummarella* ('figlioccia, ragazzina che la comare ha battezzata o cresimata': COPPOLA, s.v.). Le disposizioni sono due: evitare che questa possa andare a spettegolare per il vicinato rivelandone l'indifferenza – e l'invito è dunque quello di accantonare eventualmente la merenda (*marenna*, 'merenda, spuntino': D'ASCOLI, s.v.), se la *cummarella* fosse arrivata mentre la stava consumando –; e piangere, in modo da fornire alla gente il dramma (*triato*, 'teatro': *ivi*, s.v.) che questa si aspetterebbe ('o vva truvanno, 'lo va cercando, lo richiede') alla morte di un *galantomo*, 'galantuomo'. Il minimo comun denominatore tra i due aspetti è, ovviamente, l'apparenza, il che lascia intravedere sullo sfondo, sin dalla prima strofa, la vena ironico-polemica nel messaggio del defunto.



te fa cchiù fina, cchiù sentimentale; 10  
 tremma si chiove, tremma si fa 'o tuono  
 (ca 'o ppoco 'e tremmuliccio nun fa male...).

Tremma si 'o piccerillo 'e Santulella  
 tene nu grado 'e freve e fa 'a tussella,  
 tremma si passe nnant'a nu spitale, 15  
 pe' te da' n'aria cchiù sentimentale.<sup>8</sup>

Mièttete 'a cipria 'nfaccia. Ll'uocchie nire  
 songo cchiù nire cu 'a faccella 'e céra:  
 for' 'a fenesta è buono ca suspire...  
 (nun chiagnere, ché 'a cipria se fa nera...). 20

Guarda luntano comm'a ttiempo antico  
 quann'i' spuntavo 'a sera 'mpont' 'o vico,  
 e aspetta ancora, quanno scura sera,  
 for' 'a fenesta, cu 'a faccella 'e céra...<sup>9</sup>

Quanno fa ll'anno 'a che so' trapassato, 25  
 portame 'e rrose rosse a 'o campusanto...  
 Nce cride a 'e Sante?... Embè, santo i' so stato:  
 'e rrose rosse 'e purtarraie a nu santo.  
 Ma nun te ne scurdà, famme cuntento.  
 Si tiene 'o sposo, dalle appuntamento 30  
 vicino 'a croce mia. Tanto pe tanto  
 facite ammore 'ncopp' 'o campusanto.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> La seconda strofa pare invece interessare la condotta da tenere nel tempo successivo, e i consigli del defunto sono nuovamente concentrati sull'attenzione da riservare alle apparenze: rimarcata la necessità di indossare il nero, simbolo di lutto e capace di renderla più fine e *sentimentale*, egli esorta la donna anche a mostrarsi spesso tremante – e in contesti diversi: per un rombo di tuono, per la febbre (*freve*: D'ASCOLI, s.v.) di un bambino, per la vista di un ospedale – per palesare una propria fragilità emotiva da ricondurre alla scomparsa dell'uomo. Significativi gli inserti tra parentesi in questa strofa e in quella successiva, che nel loro sussurrare qualcosa in confidenza appaiono retaggi pienamente digiacomiani.

<sup>9</sup> Anche nella terza strofa, come nella seconda, la donna viene esortata a curare programmaticamente il proprio aspetto – incipriandosi per dare risalto ai propri occhi neri, forse anche qui richiamati come strumento di manifestazione del lutto – e le proprie mosse – mostrarsi sospirante affacciata alla finestra, ma senza piangere. Su questi consigli, però, rispetto alle strofe precedenti, si innesta un ricordo tangibile: quello delle sere *antiche* durante le quali lei, sporgendosi dalla finestra e guardando *luntano*, lo vedeva improvvisamente spuntare nel vicolo; e sulla scia di questa memoria, lui la invita a aspettarlo ancora ogni sera finché cessa la luce (*scura*, 'divenire scuro': D'ASCOLI, s.v.).

<sup>10</sup> L'ultima strofa proietta infine la questione cronologicamente in avanti: lui immagina infatti il giorno dell'anniversario della sua morte, ed esorta la donna a portargli in quella circostanza, per *farlo contento*, delle rose rosse. Ma subito dopo il testo rivela tutta la sua vena ironico-grottesca (oltre a confermare la concezione "fluida" della vita rilevabile già nell'arietta precedente); qualora avesse avuto un marito a distanza di un anno, infatti, le dice il defunto, anch'egli sarebbe stato il benvenuto in quell'occasione di commemorazione e anzi: in una sorta di brindisi alla vita, entrambi avrebbero dovuto amoreggiare

\*

*St'ammore nuosto*

St'ammore nuosto è na malincunia,  
calcolatore, friddo, sestimato,  
senza capricce, senza gelusia,  
senza 'o penziero 'e puté fa peccato... 4  
Nuie cammenammo pe 'na stessa via,  
forse pecché sta 'ncielo destinato:  
i' saccio certo ca si ssempe 'a mia,  
tu si sicura ca te sto attaccato. 8  
E cammenammo – ma chi sa pecché? –  
sciuóvete e astrinte – senza mai penzà  
st'ammore nuosto che vò dì... che d'è...  
N'anno luntane putarriamo sta'. 12  
Tu nun dicisse: «'o vularria vedé!».  
I' nun penzasse: «'a vularria vasà!...».<sup>11</sup>

\*

*Reginella*

Te si fatta na veste scullata,  
nu cappiello cu 'e nastre e cu 'e rrose,  
stive mmiezo a tre o quatto sciantose,

---

proprio al cimitero. Una perfetta rappresentazione della «sottile e amara ironia» di Bovio (R. MELONCELLI, s.v. *Bovio, Libero*, cit.).

<sup>11</sup> Il sonetto *St'ammore nuosto* è probabilmente quello che meglio restituisce la proiezione dell'angoscia esistenziale di Bovio sulla relazione amorosa. Sin dalla prima quartina, infatti, la situazione prospettata è piuttosto chiara: si tratta di un amore di lunga data, ormai intriso di abitudinarietà (sullo stesso tema, ma con esito diverso, cfr. *supra* la poesia *Tramonto* di Bracco) e connotato con aggettivi parlanti: calcolatore, freddo, prudente (*sestimato*: D'ASCOLI, s.v.). Manca dunque mordente, manca gelosia, manca persino la sensazione di poter peccare: tutto appare al poeta cristallizzato, definito in un disegno quasi superiore («*Nuie cammenammo pe 'na stessa via, forse pecché sta 'ncielo destinato*»), stretto da certezze costruite sulla consuetudine («*i' saccio certo ca si ssempe 'a mia, tu si sicura ca te sto attaccato*») dalle quali non sembra possibile divincolarsi. E la prima terzina, tra le più belle in assoluto dell'autore, riproduce un momento di metariflessione, un'epifania incidentale («*ma chi sa pecché?*») sull'assenza di domande all'interno di un rapporto che pure li vede – con felicissima e antonimica dittologia – *sciuovete e astrinte* ('sciolti e stretti': D'ASCOLI, s.vv. *sciuto, astrinto*). Così come gran parte delle cose in Bovio, il componimento non trova una fine effettiva in se stesso; termina, cioè, con l'ulteriore constatazione di un'impigrita passione, ma non apre a scenari di rivoluzione o a considerazioni decisive: esso non è altro che l'ancoraggio in versi di un singolo momento d'inquietudine pensosa; uno dei tanti momenti cerebrali di Bovio, che trova qui però un esito particolarmente felice nell'applicazione alla materia sentimentale.

e parlave francese: è accussì?

Fuie l'atriere ca t'aggio 'ncuntrata? 5  
fuie l'atriere a Tuleto, 'gnorsì...<sup>12</sup>

T'aggio vuluto bene a tte!  
Tu mm'hê vuluto bene a me!  
Mo nun nce amammo cchiù,  
ma, ê vvote tu, 10  
distrattamente,  
pienze a me!<sup>13</sup>

Reginè, quanno stive cu mmico,  
nun magnave ca pane e cerase;  
nuie campávamo 'e vase – e che vvase! –, 15  
tu cantave e chiagnive pe' me!

E 'o cardillo cantava cu ttico:  
«Reginella 'o vò bene a stu Rre!».<sup>14</sup>

T'aggio vuluto bene a tte!  
Tu mm'hê vuluto bene a me! 20  
Mo nun nce amammo cchiù,

---

<sup>12</sup> *Reginella*, forse la canzone più celebre e diffusa di Bovio, narra la vicenda di un amore finito ma che continua saltuariamente a tornare nei ricordi dei due vecchi amanti. Nella prima strofa il poeta ricorda di avere incontrato la donna due giorni prima (*atriere*, l'altro ieri': D'ASCOLI, s.v. *autrière*) a via Toledo – descrivendola vestita con un abito scollato ed un cappello con nastri e rose, in compagnia di alcune donnine eleganti (*sciantosa*: ivi, s.v.) – e ne chiede conferma, forse dubbioso di un possibile miraggio, proprio a se stesso in una coppia di domande retoriche. Si noti che il sintagma che apre il componimento, «*Te s'è fatto*», è utilizzato tipicamente per certificare delle acquisizioni nuove rispetto a un dato vecchio e consolidato, e ratifica dunque linguisticamente l'esistenza di un periodo di lontananza tra i due innamorati, incontratisi probabilmente a distanza di molto tempo dalla loro separazione.

<sup>13</sup> Il ritornello, che si ripete per tre volte nella canzone, insiste sulla genuinità di un sentimento passato. I due si sono amati entrambi davvero («*T'aggio vuluto bene a tte! Tu mm'hê vuluto bene a me!*»), e capita che, quantomeno nella versione dell'io lirico, anche dopo tanto tempo trascorso, a lei torni distrattamente – e dunque al di fuori del controllo della ragione – in mente il loro amore (in un progressivo crescendo: nel primo ritornello tramite un pensiero, nel secondo il nome del vecchio amore viene pronunciato in conversazioni con terzi, mentre nel terzo viene evocato direttamente).

<sup>14</sup> Da un ricordo estratto da un passato prossimo evanescente, la seconda strofa della canzone muove verso uno più remoto e radicato nella memoria del poeta, il quale rivanga i momenti felici trascorsi in passato con Reginella. Emblematico è il richiamo a un'antica condizione di semplicità (probabilmente da contrapporre alla veste scollata, al cappello con i nastri e alle *sciantose* della prima strofa), restituita attraverso il richiamo di pasti consumati simbolicamente unicamente a base di pane e ciliegie, e quello di una vita vissuta nutrendosi sostanzialmente d'amore, incuranti della fame (*campare 'e quaccosa*, 'vivere di qualcosa'). Il ricordo del poeta si concentra poi su un cardellino, verosimilmente comprato insieme, e sulla canzone d'amore che questo gli cantava, definendolo Re, insieme a Reginella.

ma, ê vvote tu,  
distrattamente,  
parle 'e me!

Oi cardillo, a chi aspiette stasera? 25  
Nun 'o vvide? Aggio aperta 'a caiòla!  
Reginella è vulata, e tu vola,  
vola e canta, nun chiagnere ccà!

T'hê 'a truvà na padrona sincera,  
ca è cchiù degna 'e sentirte 'e cantà!<sup>15</sup> 30

T'aggio vuluto bene a tte!  
Tu mm'hê vuluto bene a me!  
Mo nun nce amammo cchiù,  
ma, ê vvote tu,  
distrattamente, 35  
chiamme a me!

---

<sup>15</sup> L'ultima strofa sancisce la fine della rievocazione nostalgica. Il cardellino è ancora lì, ma l'azione si è spostata nuovamente sul piano presente; e le parole rivolte al volatile dal poeta sanciscono un'amara verità: dopo avergli chiesto chi stesse aspettando, infatti, questi gli fa notare di avergli aperto la gabbia (*caiòla*: D'ASCOLI, s.v.) e lo esorta dunque a volare via, così come aveva fatto Reginella. Il suo canto, infatti – che per l'uomo è ormai pianto, nel suo essere così strettamente legato nei ricordi al vecchio amore –, dovrà essere destinato a una padrona più degna di sentirlo cantare, e soprattutto più sincera. Traspaiono così tra le righe le tracce di un amore terminato con più rancore di quanto riveli il ritornello, la cui fine sarà forse da ripensare alla luce di quella progressiva perdita di semplicità tratteggiata nel testo.

### 5.1.17. Rocco Galdieri (Napoli, 1877-1923)

Se Ettore De Mura, nel comporre la «*trimurti*» della poesia dialettale napoletana ottocentesca, aveva accostato ai nomi per così dire più scontati di Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo quello di Giovanni Capurro,<sup>1</sup> secondo il parere di Malato la «triade» andava invece completata con Rocco Galdieri,<sup>2</sup> autore capace di esprimere una poesia dialettale originale, lontana tanto dal filone «piccolo borghese, nostalgico» riconducibile a Di Giacomo, quanto da quello «incisivamente e tumultuosamente sociale» derivante da Russo.<sup>3</sup>

Napoletano di nascita, e figlio di un chimico farmacista che lo avrebbe volentieri instradato agli studi medici, mostrò un'inclinazione alla letteratura – soprattutto alla poesia – sin da giovane, come testimoniano il curioso vezzo di scrivere il tema d'italiano in versi e la meno encomiabile produzione di sonetti satirici che avevano come oggetto il proprio professore, circostanza che creò un clima piuttosto ostile e che lo condusse ad abbandonare la scuola.<sup>4</sup> Particolarmente importante per la formazione di Galdieri (e anche per la genesi di molti dei temi che saranno poi presenti nelle sue poesie durante la maturità, come giustamente nota Malato), fu il soggiorno punitivo, in seguito agli eventi scolastici appena menzionati, impostogli dal padre presso Penta,

---

<sup>1</sup> E. DE MURA, *Il poeta del nostro cuore*, cit., p. 11. Cfr. *supra* i cappelli introduttivi di Russo e Capurro.

<sup>2</sup> «Con Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo, Rocco Galdieri completa la triade dei grandi poeti dialettali napoletani dell'epoca moderna, distaccandosi per altro e dall'uno e dall'altro, e formando come il terzo vertice di un triangolo» (*Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II p. 616).

<sup>3</sup> I virgolettati sono tratti da A. CONSIGLIO, *Antologia di poeti napoletani*, cit., p. 445. Sul tema conveniva anche Pasolini: «Forse l'unico poeta che è veramente fuori, nella sua parte duratura, dal digiacomismo, è Galdieri» (P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 19). E si vedano le recenti osservazioni di G. TAFFON, s.v. *Galdieri, Rocco*, in DBI, 51 1998: «Va inoltre osservato che la poesia del Galdieri, pur con radici nella cultura e nell'antropologia napoletane, ha saputo distinguersi dalle coeve esperienze e tradizioni rappresentate da Salvatore Di Giacomo o Ferdinando Russo; e questo anche perché il Galdieri prestò attenzione alla poesia d'avanguardia del primo Novecento, come dimostra la sua collaborazione a *La Diana*, la rivista di Gherardo Marone (pubblicata fra il gennaio 1915 e il marzo 1917), che ebbe fra i suoi collaboratori poeti quali Giuseppe Ungaretti e Arturo Onofri, e nelle cui pagine il Galdieri ottenne due profili critici che ne rivendicarono l'importanza nell'ambito della poesia dialettale napoletana»; i due contributi menzionati sono: E. PALMIERI, *La poesia di Rocco Galdieri*, in «*La Diana*», 1/3 1915, pp. 13-16; E. JENCO, *Rocco Galdieri*, in *La Diana*, II/6 1916, pp. 115-120.

<sup>4</sup> Le vicende biografiche sono narrate per lo più in V. PALIOTTI, *La doppia vita di Rocco Galdieri*, in ID., *La canzone napoletana*, cit., e riprese successivamente (con ampliamenti) in E. MALATO, *Poesia dialettale napoletana*, cit., II pp. 411.15; G. TAFFON, s.v. *Galdieri, Rocco*, cit.

piccolo paese nel salernitano.<sup>5</sup> Tornato a Napoli appena ventiduenne, poi, attraverso una serie di reinvenzioni della propria figura – tenne un «corso libero di giornalismo» all'università, aprì l'«Ateneo-convitto Rocco», si fece strada nella carriera giornalistica dopo un primo infruttuoso tentativo – riuscì, sotto il fortunato pseudonimo di Rambaldo,<sup>6</sup> a guadagnarsi un ruolo di prima rilevanza sulla scena culturale e letteraria della Napoli di *fin de siècle*, producendosi – soprattutto dalle pagine del «Monsignor Perrelli» – in una scrittura copiosa e multiforme: articoli, versi, canzoni, copioni di riviste.

Ad accendere l'attenzione critica su Galdieri è stato un saggio del 1924 di Tilgher, pubblicato nel volume *Ricognizioni*,<sup>7</sup> la cui decisività per la ricezione dell'autore è stata paragonata da Malato a quella del celebre scritto di Croce di argomento digiacomiano del 1903.<sup>8</sup> Tra le varie acquisizioni ermeneutiche del lavoro, particolarmente felice è stata l'intuizione, poi etichetta, di Galdieri come «poeta della saggezza» – intendendo con questa quell'«atteggiamento fatto di rinuncia e rassegnazione, di parziale distacco dalla vita e perciò stesso di comprensione e d'indulgenza verso di essa»<sup>9</sup> –, successivamente rivista e integrata dallo stesso Tilgher nella nuova definizione di «poeta della morte». Galdieri, infatti, combatté a lungo con la malattia alle vie respiratorie che ne causò il decesso nel 1923; ma nei suoi versi, specialmente negli ultimi, in una sorta di

---

<sup>5</sup> «Un paesetto campagnolo nella provincia di Salerno, dove il contatto con la natura non potette non influire sul sensibilissimo animo dell'adolescente, facendo maturare quelli che dovevano poi diventare i motivi ispiratori della sua sofferta poesia» (*Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II p. 412).

<sup>6</sup> In onore al trovatore Raimbaut de Vaqueiras (V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 674).

<sup>7</sup> A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, in ID., *Ricognizioni. Profili di scrittori e movimenti spirituali italiani*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1924 (Roma, Bardi, 1944<sup>2</sup>). Il saggio fu in seguito riproposto in A. TILGHER, *Ottocento napoletano e oltre*, a cura di M. VINCIGUERRA, Napoli, Montanino, 1959. Anche lo stesso Tilgher, in seguito, riconobbe al proprio lavoro il merito di aver restituito a Galdieri «il posto preminente cui egli aveva diritto nell'Olimpo della poesia dialettale napoletana» (A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 37).

<sup>8</sup> *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II p. 616.

<sup>9</sup> Di seguito il passo integrale: «Questa visione della vita, che ha già compiuta espressione nel primo volume delle *Poesie*, nelle *Nuove Poesie* si svolge in una maniera poetica più originale e personale, che assegna a Galdieri un posto a parte tra i poeti napoletani. In questa seconda maniera, di cui la prima è l'antecedente necessario e la preparazione feconda, il poeta non vive più soltanto la sua concezione della vita, ma ascende alla coscienza riflessa di essa, e la enuncia in una ricca serie di succosi aforismi, di sostanziose sentenze, in cui immagine e concetto si fondono in sintesi gustosa e felice. E se per «saggezza» s'intende – come comunemente s'intende – quell'atteggiamento fatto di rinuncia e rassegnazione, di parziale distacco dalla vita e perciò stesso di comprensione e d'indulgenza verso di essa, Galdieri è il «poeta della saggezza», come Di Giacomo è il «poeta della passione». In fondo, è una poesia gnomica la sua, che da quella greca differisce perché ventisei secoli di disillusioni e di patimenti non sono passati invano, e lo spirito ne è stato fatto più triste e pensoso» (A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, in ID., *Ottocento napoletano e oltre*, cit., p. 58).

tentativo di desacralizzare il timore, la morte ne divenne di fatto compagna, co-protagonista di un percorso poetico e personale soggettivo, caratterizzato da improvvisi sussulti ironici e, in quanto tali, rassicuranti, quasi apotropaici.<sup>10</sup>

Tematiche di questo genere, che valsero al poeta addirittura la denominazione di «Leopardi napoletano»,<sup>11</sup> l'autore le affrontò soltanto nella sua produzione lirica dialettale (racchiusa fra l'altro in due sole raccolte);<sup>12</sup> ma Galdieri fu in vita estremamente fecondo, ed è precipuamente a questo che alluse Paliotti scrivendo della «doppia vita» galdieriana: al fervido «lavoro» quotidiano, dal quale nacquero le molte riviste e canzoni, egli accompagnò infatti un «travaglio» interiore, espresso liricamente.<sup>13</sup>

Nel vortice di cambiamento che coinvolse la borghesia napoletana postunitaria, ancora aggrappata a usi e costumi antiquati,<sup>14</sup> Rocco Galdieri si affermò quindi come

---

<sup>10</sup> Tilgher scriveva: «È con Galdieri che la Morte fa la sua apparizione nella poesia napoletana. [...] Il pensiero che questo *io unico* insostituibile irripetibile è, a breve scadenza, condannato a dileguare nel nulla, gli sembra (com'è) qualcosa di assurdo, d'incomprensibile, d'irrazionale, di pazzesco, e che pure è; un'assurdità mostruosa, tanto mostruosa da essere perfino ridicola. Di qui quello strano accoppiamento di angoscia e di felicità che è nelle ultime poesie di Rocco Galdieri» (A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, cit., p. 38-39). Mentre ben più alto fu l'elogio di Consiglio, relativo alla produzione ultima di Galdieri: «se il senso della morte che si trasfigura in poesia, è la più alta forma di lirismo, noi dobbiamo a Rocco Galdieri alcuni dei più bei canti della letteratura italiana, della quale quella napoletana è parte» (*Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, cit., p. 446).

<sup>11</sup> G. ARTIERI, *Il Vesuvio col pennacchio, ovvero Funiculì funiculà*, Milano, Longanesi, 1959, p. 106.

<sup>12</sup> R. GALDIERI, *Poesie*, Napoli, Casella, 1914; ID., *Nuove Poesie*, Napoli, Casella, 1919. La predilezione di Galdieri per il registro dialettale è spiegata in alcune considerazioni dello stesso autore, il quale ne riteneva il suo maggior fascino «quello di non essere pensiero; ma di far pensare. Esso infatti è sintetico e sentenzioso; esprime più che non dica; significa più che non s'esprima» (R. GALDIERI, *Prefazione*, in ID., *Poesie*, cit. p. X). Per quanto riguarda la tradizione delle due raccolte, tutte le edizioni più tarde delle poesie dialettali galdieriane, pubblicate postume, si sono spesso rivelate discutibili nell'ordinamento dei componimenti e nella fedeltà strutturale alle originali. Sulla questione ha fatto luce, nella sua tesi di dottorato, Luigi Metropoli: L. METROPOLI, *Le poesie e canzoni di Rocco Galdieri*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, aa. 2004-2006, in partic. pp. 49-54.

<sup>13</sup> Significativa in tal senso la testimonianza dello stesso autore: «Questo mio libro rappresenta gran parte del travaglio interiore della mia vita. Quanto si conosce di me fin'oggi è lavoro, ma non travaglio. Ché io ho dovuto tutti i giorni tagliare con le forbici della necessità le ali dei miei sogni. Il lavoro, nel senso di sfacchinaggio da tavolino, mi ha dato quello che è noto; il travaglio, nel senso di veglie pensose, mi ha dato questo libro che dò alle stampe quando un editore me lo ha richiesto. Nessuno pensava, del resto, che io fossi condannato ad una specie di pena dantesca: disfare col lavoro del giorno tutto l'ignoto travaglio delle notti insonni» (R. GALDIERI, *Prefazione*, cit., pp. IX-X). Sul punto cfr. *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., II p. 415: «Mi sembra di scorgere, nel poeta come nell'uomo Rocco Galdieri, amarezza, senza odio e senza rancore, che se talvolta cede al sarcasmo più spesso appare mitigata, raddolcita, per così dire, dalla rassegnazione nell'ineluttabilità del fato che condanna un uomo a sparire senza lasciar traccia di sé. Un sentimento, direi, di vaga ispirazione foscoliana, reso forse più aspro dalla malattia del poeta, che ogni giorno gli faceva sentire l'imminenza della morte, che mentre alleviava in qualche modo le sue sofferenze non riusciva tuttavia a vincere l'angoscia del suo animo, dalla quale tentava di difendersi cercando rifugio nel lavoro».

<sup>14</sup> Sul punto: M. VINCIGUERRA, *Prefazione*, in R. GALDIERI, *Le poesie*, Napoli, Bideri, 1966, pp. 8-9.

una delle voci più interessanti del canone poetico dialettale napoletano, riuscendo a intercettare fruttuosamente l'esigenza di una poesia malinconica, intimista e non eccessivamente ancorata alla realtà fattuale. La prospettiva ibrida e originale ravvisabile nelle sue cose migliori, fondata sulla diffrazione del contingente nell'io lirico e restituita tramite quella che Pasolini definì «lingua epistolare»,<sup>15</sup> ne fece infatti un cantore unico sulla scena letteraria partenopea, quasi un impressionista in versi, valendogli il notevole elogio di Vittorio Viviani che lo definì, nella sua storia del teatro napoletano – che è poi una storia anche della letteratura – il «poeta maggiore, dopo Di Giacomo, in linea storica».<sup>16</sup>



La produzione poetica dialettale di Galdieri vide l'autore pubblicare due raccolte: R. GALDIERI, *Poesie*, Napoli, Casella, 1914; ID., *Nuove Poesie*, Napoli, Casella, 1919. In seguito, ma non tenendo nella giusta considerazione le strutture e i contenuti di queste, furono pubblicate diverse edizioni postume: R. GALDIERI, *'E lluce luce. Poesie*, Napoli, Tirrena, 1929; ID., *Le poesie*, Napoli, Bideri, 1953; ID. *Le poesie. Parte prima*, pref. di M. VINCIGUERRA, Napoli, Bideri, 1966; ID., *Liriche e Canzoni. Parte seconda*, nota introduttiva di S. DI MASSA, Napoli, Bideri, 1966. Per una ricognizione circa le strutture delle diverse raccolte si può consultare il lavoro di L. METROPOLI, *Le poesie e canzoni di Rocco Galdieri*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, aa. 2004-2006, in partic. pp. 49-54.

Tra le due raccolte, inoltre, Galdieri pubblicò anche la *plaque* R. GALDIERI, *Mamme napoletane*, Napoli, Anazzo, 1919, e il breve poemetto R. GALDIERI, *'Nu pate scetato e 'nu figlio addurmuto. Un prologo in versi per il Pulcinella*, Napoli, Anazzo, 1919.

Feconda fu anche la sua produzione di testi teatrali dialettali: R. GALDIERI, *'O semmenario*, Napoli, Napoletano, 1893; ID., *'O nievo*, Napoli, Off. Tip. Sociale, 1898; ID., *Quanno 'o core parla*, Napoli, Anazzo, 1919; ID., *Chi ha visto 'a guerra*, Napoli, Anazzo, 1919; ID., *Zia carnale*, Napoli, Amena, 1922; ID., *'O sciopero d' 'e pezzente. 'O palazzo d' 'a cummedità*, Napoli, Amena, 1922; ID., *'E ccose 'e Dio*, Napoli, Guida, 1931; ID., *L'aniello a ffede*, Napoli, Guida, 1931.

Per quanto riguarda le canzoni, invece, alcune furono raccolte nella sua prima raccolta di poesie sotto la sezione *Canzone*, altre sono state riunite e disposte in ordine cronologico nell'edizione Bideri curata da Di Massa, ma tutt'oggi restano ancora incensiti diversi testi stampati solamente su occasionali *copielle*, di cui si rinuncia qui a dare un'adeguata documentazione per l'impossibilità di indagare la produzione in maniera sistematica.

I testi proposti dall'antologia si attengono alla lezione di R. GALDIERI, *Le poesie. Parte prima*, cit.



---

<sup>15</sup> P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 19.

<sup>16</sup> V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 678.



da *Poesie*

La prima raccolta di Galdieri consta di un corpus di ottantacinque componimenti, non organizzati internamente se non nella suddivisione tra poesie e canzoni (sessantuno le prime, ventiquattro le seconde). Tra queste, piuttosto che una rispondenza di motivi (S. DI MASSA, *Canzoni napoletane e poesie d'amore di Rocco Galdieri*, in R. GALDIERI, *Liriche e canzoni*, Napoli, Bideri, 1966, pp. 8-10), pare possibile rilevare una distinzione tematica: le canzoni, infatti, si concentrano per lo più sulla materia amorosa, mentre le poesie affrontano un ventaglio di argomenti più variegato (riflessioni sullo spazio familiare, contemplazioni di un rito, spaccati di società borghese). Inoltre, variazioni si mostrano tra i due generi testuali anche nello stile: mentre le canzoni esibiscono un andamento più vivace e animato, le poesie si mostrano più regolate e contenute. Da questa prima raccolta sono stati selezionati tre componimenti poetici: due (*'E lluce-luce* e *Alleramente*) che chiaramente esemplificano il rapporto di Galdieri con la morte menzionato nel cappello introduttivo, e un terzo (*'A pace d' 'a casa*) che, oltre a mostrare la varietà di temi della lirica galdieriana, rappresenta uno dei testi più validi della letteratura dialettale napoletana sul tema dell'amore coniugale.

*'E lluce-luce*

Cielo! Vi' quanta e quanta luce-luce  
Ca lucene p' 'o lémmeto stasera...<sup>1</sup>

E 'nce steva 'na vota 'nu rignante  
ca teneva 'nu manto 'e ll'Uriente,  
ch'era 'o cchiù ricco 'e tutte ll'ati mante. 5  
Comme luceva! Era accussì lucente,  
quagliato 'e turchenelle e ddiamante,  
c' 'a ggente attorno, tutta quanta 'a ggente,  
murmuliava e sse faceva 'e ccruce:  
«Comme 'stu manto luce 'e sta maniera?» 10

Ma... luceno cchiù assaie 'sti lluce-luce  
ca luceno p' 'o lémmeto stasera!...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Il componimento muove da una scena tipica di un ambiente rurale, non di rado recuperato nei testi galdieriani. Il *lémmeto* è infatti il 'violetto di divisione tra fondi rustici' (D'ASCOLI, s.v.), illuminato per l'occasione dal bagliore delle lucciole (*luce-luce*: COPPOLA, s.v.; il lessema vale inoltre anche 'illuminazione notturna del paesaggio della città dovuto alle luci delle stelle in cielo e delle case in colline', ma dato il richiamo al *lémmeto* non sembra questa l'accezione qui interessata).

<sup>2</sup> Come si evince dalla prima strofa (e come sarà poi ribadito dalle successive), il nucleo centrale della poesia è quello della luce: al bagliore emanato dalle lucciole in apertura, ne vengono infatti paragonati in successione altri, uno per ogni strofa. Nella prima (e poi anche nella seconda), il rinvio è di stampo fiabesco, come certificano la formula incipitaria «*E 'nce steva na vota*» e il richiamo all'ambito orientale de *Le mille e una notte*. La fonte di luce qui descritta è un mantello (*manto*: COPPOLA, s.v.), appartenente ad un regnante dalle origini imprecisate, che, pieno (*quagliato*, 'sovraccarico, pieno, zeppo': D'ASCOLI,

E 'nce steva 'na vota 'na Riggina  
 ca teneva 'e capille a ffilagrana  
 e pe' nennella 'e ll'uocchie 'na turchina. 15  
 Chiammata 'a figlia d' 'a stella Diana,  
 cchiù d' 'o sole, affacciannose 'a matina,  
 luceva 'a barcunata e 'a perziana...  
 'A ggente, attuorno, se faceva 'e ccruce:  
 «Comm' 'a Riggina luce 'e 'sta manera?» 20

Ma... luceno cchiù assaie 'sti lluce-luce  
 ca luceno p' 'o lémmeto stasera!...<sup>3</sup>

Ma n'ata cosa ca luceva tanto  
 i' ll'aggiu vista... e nun m'è 'ndifferente...  
 Core, n'è fatto ca n'è fatto chianto 25  
 'a sera che vediste – tiene ammente? –  
 accompagnà 'na morta a 'o Campusanto...  
 'A ggente, attuorno, tutta quanta 'a ggente  
 murmulava e se faceva 'e ccruce...  
 E... ciento torce... annanze 'a cotra nera, 30  
 lucevano cchiù assaie d' 'e lluce-luce  
 ca luceno p' 'o lémmeto stasera...<sup>4</sup>

---

s.v.) di turchine e diamanti, è talmente lucente da indurre gli astanti a domandarsi, tra mormorii e gesti scaramantici, come possa rilucere tanto. Eppure, nonostante lo stupore di questi renda percettibile al lettore l'elevato tasso di luminosità emanato dal mantello e dalle sue gemme, il distico che segue nella poesia, e che inframmezza la strofa dalla successiva, lo riduce a complemento di paragone per il campo di lucciole menzionato in apertura, descritto da Galdieri come molto più luminoso.

<sup>3</sup> Lo stesso procedimento retorico – con il richiamo nel distico del *lémmeto* lucente che risponde all'oggetto luminoso descritto nella strofa precedente – si ripete anche nella seconda strofa. In questo caso, a essere assunta come pietra di paragone è una regina, dai capelli dorati (la *filigrana* era infatti un lavoro di oreficeria che si compieva intrecciando fili di oro e argento) e gli occhi lucenti come pietre preziose (*nennella*, 'pupilla degli occhi': D'ASCOLI, s.v.), la quale, ribattezzata come figlia della stella Diana, viene descritta come capace di illuminare balconata e persiana al mattino addirittura più del sole. Di nuovo, però, la luce emanata da questa non è considerata sufficiente a restituire l'idea di quella delle lucciole.

<sup>4</sup> Nell'ultima strofa, tuttavia, in maniera quasi inattesa, Galdieri rivela di aver visto un tempo qualcosa di più lucente delle lucciole presenti nei pressi del *lémmeto* descritto in apertura (ma nel componimento l'atto è traslato sul cuore, personificato ed evocato a ricordare l'avvenuto): accadde durante un corteo funebre verso il cimitero, quando le cento torce che accompagnavano la defunta, precedendo la coltre nera che copriva la bara, fecero una luce tale da rendere tutte le altre descritte nel testo poco significative. La partecipazione commossa del poeta all'evento, esplicitata dal ricordo del pianto e dalla sua dichiarazione «*nun m'è 'ndifferente*», fornisce un primo segnale della centralità della tematica nella poesia di Galdieri, che è qui abile a sospendere il lettore in un'atmosfera incantata e fiabesca prima di ricondurlo bruscamente all'ineluttabilità della realtà, e nel caso specifico della morte. Si noti, inoltre, come il gesto di *farsi 'e ccruce*, 'farsi le croci', passi dalla connotazione più antropologica delle prime due strofe, la reazione a un portento inspiegabile, ad una più religiosa, con la gestualità tipicamente cristiana.

\*

*Alleramente*

Me ne vogl'ì, cantine cantine,  
pe' copp' 'o Campo, a Puceriale.  
Voglio campà cu' 'e muorte pe' vvicine...  
ca nun sanno fa' male.  
Nu' parlano... Nu' cantano... So' bbuone... 5  
E so' 'e megliie inquiline:  
so chille ca nu' pavano pesone!...<sup>5</sup>

Là m'affitto, cu' poche denare,  
'na cammarella pe' me surtanto.  
Che mme ne 'mporta ca nun veco 'o mare? 10  
M'abbasta 'o campusanto!  
Amice? No! M'aggia fa' chiatto e ttunno:  
ll'amice, ogge, so rare.  
Sulo... quacche cucchiere 'e Bellumunno.<sup>6</sup>

Si vene, 'a sera, pe' 'na partita, 15  
sia benvenuto. 'Nu litro 'e trenta.  
I' mò già penzo che sarrà 'sta vita,  
ca mme chiamma e me tenta!

---

<sup>5</sup> Più scopertamente rispetto al componimento precedente, in *Alleramente* – titolo ironico, e che pure sembra emblematico di una sorta di stoicismo napoletano del poeta – è nuovamente centrale il tema della morte. Nelle quattro strofe Galdieri immagina infatti di andare a vivere nel cimitero di Poggioreale, così da cessare ogni preoccupazione terrena ed acclimatarsi alla sorte inesorabile che lo attende; lo spirito che alimenta i versi, sebbene talvolta ironico e alleggerito da riferimenti al mondo esterno, è piuttosto cupo. Nella prima ottava è esplicitata l'intenzione di andare a vivere al cimitero (l'espressione «*cantine cantine*», non immediatamente chiara, potrebbe essere da intendere come 'di cantina in cantina' e quindi per estensione 'bevendo frequentemente', ma non pare da escludere l'analogia semantica, essendo cantina e cimitero luoghi interrati). L'idea, annunciata da Galdieri, è quella di andare a vivere (*campà*) con i morti come vicini di casa, che ironicamente definisce come i migliori in tal senso, giacché non parlano, non cantano, sono incapaci di fare del male; e, inoltre, sono anche degli ottimi inquilini, non dovendo mai pagare l'affitto (*pesone*: D'ASCOLI, s.v.). Come si nota, l'andamento del poeta ondeggia tra tratti più cupi e improvvise epifanie ironiche.

<sup>6</sup> Nella seconda strofa, sulla falsariga della prima e con un *leitmotiv* che si ripeterà nelle successive due, l'esperienza immaginata – e a tratti agognata – viene arricchita di ulteriori tratti descrittivi. L'affitto di una *cammarella* ('cameretta', ma forse qui da intendere come 'loculo') a poco prezzo, infatti, compensa l'assenza della vista del mare, in subordine rispetto a quella del camposanto. E il poeta rifiuta persino la presenza degli amici, aprendo al massimo a possibili interazioni con i cocchieri della ditta funebre Bellomunno (cfr. R. GALDIERI, *Poesie*, cit., p. 293: «Bellomunno, noto appaltatore di pompe funebri»): volendo parlare chiaro (*parla' chiatto e tunno*: COPPOLA, s.v. *chiatto*), Galdieri rivela infatti come gli amici veri siano merce rara.

Vevo e dormo... E nisciuno me 'ncuieta...  
e all'ora stabilita, 20  
canta 'na ciucciuvettola e mme sceta!<sup>7</sup>

I' nun me voglio piglià veleno...  
Addio, canzone, ca so' turmiente!  
Voglio sentire 'a pala int' 'o tturreno;  
'o chianto d' 'e pariente... 25  
E quanno vene 'a morte 'a parta mia,  
faccio 'e ll'esequie ammeno:  
M' 'o ffaccio appere... ch'è 'nu passo 'e via!<sup>8</sup>

\*

*'A pace d' 'a casa*

Io sì, te voglio bene. Ca dint' 'a casa mia  
t'aspetto pe' patrona, nun già pe' cammarera.  
Io nun so' comme a chille che teneno 'a mugliera  
pe' farse lavà 'e panne, cosere 'a biancaria... 4

P' 'a cumannà a bacchetta, 'nzerrata 'e mise sane,  
chiammannola c' 'o sisco comme a na cacciuttella...  
Ca tanno so' cuntente quanno, figliola e bella,  
a fanno fa' 'nu straccio... secca... cu 'e calle a 'e mmane!<sup>9</sup> 8

---

<sup>7</sup> Ma anche eventualmente con i cocchieri, il rapporto non sarà che di convenevoli: una partita a carte, o una bevuta di vino. Nella terza strofa il poeta palesa infatti il desiderio (che lo *chiamma* e lo *tenta*) di una vita senza mai essere disturbato (*ncuietà*, 'inquietare, prendere in giro, beffare, provocare, irritare': D'ASCOLI, s.v. *'ncuietà*), condotta solo mangiando e bevendo in attesa dell'«ora stabilita» della morte, il cui segnale è demandato al canto di una civetta (*ciucciuvettola*: *ivi*, s.v. *cecciuvèttulà*).

<sup>8</sup> L'ultima strofa ribadisce infine la volontà di distacco dal reale: i versi «*I' nun me voglio piglià veleno... / Addio, canzone, ca so' turmiente!*» sembrano infatti evidenziare l'esigenza di Galdieri di allontanarsi da una vita logorante (forse in particolare dall'amore, tema prevalente delle canzoni richiamate), e precedono il momento di massima densità poetica del componimento, laddove il poeta si augura di sentire la pala nel terreno e il pianto dei parenti. Anche qui, però, la chiusura si ammanta di un velo ironico: quando l'autore afferma di poter rinunciare alle esequie, giacché vivendo al cimitero può tranquillamente andare a piedi, si intravede infatti ancora una volta la vena sferzante di Galdieri, che con la morte gioca – qui come altrove – a un sarcastico tira e molla.

<sup>9</sup> Di clima diverso il componimento *'A pace d' 'a casa*: un monumento alla figura della moglie, ritenuta pilastro del focolare domestico. Il testo, articolato in nove quartine di settenari doppi, inizia con una dichiarazione del marito («*Io sì, te voglio bene*») che sembra connotare di esclusività tutto quanto è detto successivamente, come a frapporre un discrimine tra il loro specifico matrimonio e i canonici altri. E nelle prime due quartine, infatti, questa singolarità emerge quando l'io lirico rivela alla propria donna di volere che nella loro casa lei sia *patrona*, 'padrona, proprietaria', e non cameriera, mostrandosi così ben diverso da coloro che scelgono di sposarsi soltanto per farsi fare il bucato e cucire la biancheria

Io sì, te voglio bene! Cuciname sciapito...  
 – Ragù pigliato sotto, brodo senza mazzetto... –  
 Che fa? Si è senza sale, te pienze ch'io ce 'o mmetto?  
 Pecchè? Mangianno 'nzieme tutto è chiù sapurito! 12

Nun t'apprettà. Repòsate. Quanno hê pigliato l'uso  
 tu fatte 'o lietto e... basta! Sempe! Tutt' 'e matine  
 tu hê 'a stennere 'e llenzole, tu hê 'a sbattere 'e ccuscine...  
 Tu! Sempe! Pecchè sulo d' 'o lietto so' geluso...<sup>10</sup> 16

Po' canta tutt' 'o juorno! Canta senza fa' niente.  
 Vogliame sulo bene, pecché te voglio bene!  
 Io nun so' 'nu marito c' 'a sera, quanno vene,  
 trova, cu' malagrazia, che tutto è malamente! 20

Io voglio, appena traso, cuntarte tale e quale  
 chello ca m'è succieso, chello c'aggiu passato...  
 L'amice c'aggiu visto... Quant'è c'aggio abbuscato...  
 Si uno m'ha fatto bene... n'ato m'ha fatto male... 24

E quanno, quacche ssera, te conto... ca n'amico,  
 l'amico 'o cchiù fidato, m'ha dato dispiacere,  
 rispunneme: «Nun 'mporta! Lèvate sti penziere...  
 Ccà ce stongh'io! Curaggio! Cunfidate cu' mmico!»<sup>11</sup> 28

Dimme tutt' 'e pparole ca mme puo' di' cchiù belle.  
 Vasame 'nfronte... Astregneme, cumme a nu figlio, 'mbraccia.  
 Stòname. Addubbechèame... passannome pe' faccia  
 sti bbelli mmane toie cenère e sfusatelle... 32

---

(«*pe' farse lavà 'e panne, cosere 'a biancaria...*»), e che tengono la moglie rinchiusa (*nzerrata*: D'ASCOLI, s.v. *'nzerrato*) per mesi, trattandola come una serva (è questo il significato dell'espressione «*chiammannola c' 'o sisco comme a na cacciuttella...*», 'chiamandola col fischio come una cagnolina') e riducendola ad uno straccio.

<sup>10</sup> L'espressione «*Io sì, te voglio bene*» assume quindi valore limitativo rispetto a tale casistica, dalla quale il marito intende distanziarsi. E difatti, questa precede nella terza quartina una serie di considerazioni volte a evidenziare, per contrasto, tutti gli atteggiamenti rispettosi nei confronti della moglie che questi intende invece tenere: la poca importanza attribuita a un pasto insipido – sacrificata sull'altare del gusto della condivisione commensale e coniugale –, l'invito a riposarsi (*apprettà*, 'applicarsi con ardore': D'ASCOLI, s.v.) e a dedicarsi solamente alla cura del talamo nuziale, simbolo della loro unione.

<sup>11</sup> Ciò che è sufficiente e che importa, si dice nelle quartine successive, è che ci sia amore reciproco («*Vogliame sulo bene, pecché te voglio bene*»), e comunicazione: il marito non vuole rientrare a casa e polemizzare, con *malagrazia*, sull'ordine della casa, ma raccontare (*cuntà*: D'ASCOLI, s.v.) alla moglie i dettagli (*tale e quale*) della propria giornata – i guadagni (*abbuscà*, 'guadagnare': *ivi*, s.v.), le preoccupazioni, i litigi – e riceverne eventualmente conforto e sostegno.

E comme chestu lloco succede tutt' 'e ssere...  
– L'amice mieie so' tante!... So' tante 'e crestiane! –  
Nun t'apprettà... Repòsate! Famme trovà sti mmane  
cenère e sfusatelle sempe accussi cenère!<sup>12</sup>

36

---

<sup>12</sup> Nelle ultime due quartine si assiste poi a un crescendo lirico (reso mediante l'accumulazione verbale di imperativi) che è come una preghiera dell'uomo alla sua donna. Questi, infatti, le chiede – ma quasi la implora – di dirgli tutte le parole più belle che conosca, di baciarlo (*vasà*, 'baciare': ivi, s.v.) in fronte, di stringerlo (*astrégnere*, 'stringere': ivi, s.v.) in grembo come se fosse un figlio, di tramortirlo (*stunà*: ivi, s.v.), di accarezzargli il volto con le sue mani *cenère* e *sfusatelle* ('morbide, tenere' e 'affusolate': ivi, s.vv. *ceniero*, *sfusato*) fino a donargli il sonno (*addubbecà*, 'far addormentare, indurre all'assopimento': ivi, s.v.). E il componimento si chiude, quasi assemblando i pezzi più significativi delle varie quartine, invitando infine la donna a non stancarsi nelle faccende di casa, e a conservare invece le forze (qui simboleggiate dalle mani *cenère* poco prima evocate) per consolare il proprio marito, giacché le preoccupazioni sono all'ordine del giorno.

da *Nuove poesie*

*Nuove poesie*, la seconda e ultima raccolta di versi dialettali galdieriana, venne pubblicata dall'autore nel 1919, a cinque anni di distanza dalla precedente, ed a quattro anni dalla sua successiva morte. I sessantasei testi che la compongono vennero scritti dunque tra il 1915 e il 1918: gli anni che coinvolsero l'Italia nella Grande Guerra, le cui atrocità colpirono Galdieri come molti altri poeti della sua generazione. Rispetto alla prima raccolta, in *Nuove poesie* si fa largo una maggiore attenzione alla filosofia, restituita condensata in gnome e sentenze, e diviene più manifesta una nuova predilezione per l'astrazione a discapito dei quadretti descrittivi, presenti in numero ridotto. Ulteriore (e significativa) novità, inoltre, la presenza di una struttura interna alla raccolta, che si mostra tripartita nelle sezioni *Sale e sapienza* (trentuno componimenti, tutti connotati dalla tendenza alla massima sapienziale), *Core e penziero* (diciannove testi, i più simili tematicamente alla raccolta precedente) e *Fuoco e furtuna* (sedici poesie ispirate al tema della guerra); assenti, come in fondo presagiva già la chiusa di *Alleramente*, sono le canzoni, forse avvertite inadatte all'espressione di concetti più densi. Entrambi i componimenti proposti di seguito sono tratti dalla sezione *Fuoco e furtuna*, la più cruda e acre del libro ma di riflesso quella capace di toccare le vette poeticamente più alte.

#### *Piererotta*

Se n'è passata tutta 'na staggione  
e dice sempe 'o stesso, comme arrivo:  
«Tu nun m'hê scritto manco 'na canzone!»  
No! E nun t' 'a scrivo. Comme vuo' c' 'a scrivo? 4  
Una ne sento... E me fa 'mpressione...  
Pure si 'a cante tu mme fa currivo.  
Pe' chi è muorto e chi sta 'nnanz' 'o cannone,  
me mette scuorno ca so' ancora vivo. 8  
E nun me faccio a ssentere... Nun voglio  
ca 'nu surdato, 'o fronte, scasualmente  
trova 'a canzona mia liggennu 'o foglio...  
'O ssaccio ca, liggennola, se schianta... 12  
E nun voglio che dice: Tiene mente...  
I' cumbattenno moro... e chillo canta!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Per comprendere appieno il tema della poesia è in questo caso necessario partire dal titolo: *Piererotta*, ossia Piedigrotta. Il riferimento è chiaramente alla nota festa popolare napoletana, durante la quale si svolgeva, a cadenza annuale, una competizione tra le canzoni napoletane più belle dell'anno trascorso. Nel sonetto di Galdieri, ambientato nella *factio* poco prima della festa («se n'è passata tutta 'na staggione»: *staggione* vale 'estate', cfr. D'ASCOLI, s.v., e la festa cade il giorno otto settembre), un interlocutore gli fa notare di non aver scritto nemmeno una canzone per l'imminente competizione e il poeta risponde, quasi stizzito, che non l'avrebbe fatto: come avrebbe potuto? Di fronte alle atrocità della guerra, come chiariscono i versi successivi, non c'è assolutamente spazio per allegre melodie; anzi, è quasi motivo di vergogna l'essere vivo altrove: «pe' chi è muorto e chi sta 'nnanz' 'o cannone, / me mette scuorno ca so' ancora

\*

*Quanno se vence*

- Oi Morte, Morte, e si' turnata ancora  
vicino 'a porta mia 'nu mese fa.  
I' te sentette, ma sbagliaste ll'ora,  
pecché chell'ora ancora ha da sunà! 4
- Tu m'hê signato, m'hê pigliato 'e mira,  
tanto t'è cara chesta pella a te!  
E comme 'na palomma avota e gira,  
i' te veco che gire attuorno a me!<sup>2</sup> 8
- Ma mo' sto all'aria, 'ncopp'a 'na muntagna,  
'e faccia 'o mare, sott' 'o cielo blù...  
dint' a 'nu casaruóppolo 'e campagna  
addò 'a strata nu' 'ngarre manco tu! 12
- Nun ce sta tramme, 'o pizzo è sulitario,  
'a carruzzella nun ce po' sagli...  
E pe' chesto, si chiammo 'nu primario,  
isso nun vene e tu... nun può veni!<sup>3</sup> 16

---

*vivo*». E ancora più incisivo è quanto Galdieri scrive nei versi successivi, quando rivela il terrore all'idea che, distratto dal rinvenimento di una sua canzone, qualche soldato possa trasalire (*scantà*: D'ASCOLI, s.v.) al fronte e pensare alla disparità tra la propria vita e quella del poeta: l'uno a morire al fronte per il paese, l'altro nella sua tranquillità a scrivere canzoni. Da questo punto di vista, l'assenza di canzoni nella raccolta potrebbe essere intesa anche come un risultato del senso di colpa collettivo dovuto alla Grande Guerra.

<sup>2</sup> Le nove quartine di endecasillabi di *Quanno se vence* riprendono invece uno dei temi tipici della prima raccolta dell'autore: l'attesa della morte. Diversamente che in *Poesie*, però, l'atteggiamento di Galdieri pare qui più scanzonato e meno cupo, forse in virtù del lungo protrarsi della malattia e di una convivenza con questa oramai tanto longeva da aver in parte esorcizzato la paura. Nelle prime due quartine, rivolgendosi alla morte stessa e dopo aver rievocato probabilmente un grave attacco di salute avvenuto nel mese precedente («*si' turnata ancora / vicino 'a porta mia 'nu mese fa*»), l'autore le ribadisce infatti di non essere ancora giunto al termine della propria vita («*chell'ora ancora ha da sunà*»), nonostante questa l'abbia preso di mira girandogli intorno come una colomba (*palomba*: cfr. D'ASCOLI, s.v.).

<sup>3</sup> Nelle quartine successive il poeta rivela di essersi recato, probabilmente per trarre giovamento da un ambiente salubre, in un casolare rurale (*casaruóppolo*: COPPOLA, s.v. *casaróppola*) di montagna, isolato e irraggiungibile – non vi accedono i tram, non possono salirvi le carrozze, il pizzo è solitario –, e tanto disperso da essere inaccessibile anche alla morte («*a strata nu' 'ngarre manco tu*», ossia 'la strada non la indovini nemmeno tu': cfr. D'ASCOLI, s.v. *'ngarrià*). Per quanto riguarda la correlazione proposta tra il mancato arrivo del *primario* e quello della morte, è possibile che Galdieri faccia riferimento alla pratica consuetudinaria che vuole ogni decesso essere dichiarato da un medico legale: in tal senso, la generata



Parlo c' 'a luna, chiacchiereo c' 'o sole,  
 cu' ll'aucielle che fanno unu *ciù-cii*.  
 E m' 'a faccio cu' cierti campagnuole  
 ca t'hanno vista e t'hanno ditto: sciù! 20

So' campagnuole ca so' state a' guerra  
 e so' turnate n'ata vota ccà.  
 Uno è cecato e zappa ancora 'a terra,  
 e n'ato è zuoppo e 'o veco 'e faticà! 24

E n' ato cu' 'nu vraccio sulamente  
 ca 'nzorfa 'e vvite, m'ha prummiso già  
 ca 'nu vinetto, 'nu vinetto arzente  
 a San Martino m'ha da fa' pruvà... 28

E me contano quanto 'nc' hê pututo  
 quanno afforza 'e vvulive fa' cadé,  
 ma lloro, forte, quanno hanno vinciuto,  
 t'hanno reduto 'nfaccia, comme a me! 32

Eh! Comme a me! Ca si nun so' cecato,  
 tengo 'na freva ca nun vo' passà...  
 e cu' tutto ca sto buono scellato,  
 'o 'i'?... piglio 'a penna e torno a faticà!<sup>4</sup> 36

---

condizione di irreperibilità del poeta renderebbe a questi impossibile raggiungerlo e sancirne la morte, e di conseguenza alla morte stessa, metaforicamente, di prenderlo con sé.

<sup>4</sup> In questo clima quasi da idillio leopardiano, che vede il poeta parlare con la luna e chiacchierare con il sole e gli uccelli, Galdieri rivela poi alla morte di aver iniziato a frequentare tre contadini (*campagnuole*) che le erano sfuggiti in passato («*t'hanno vista e t'hanno ditto: sciù*»): si tratta, infatti, come viene spiegato nelle due quartine successive, di reduci di guerra, con quest'ultima che torna quindi prepotentemente come tema avvicinando l'esperienza di morte collettiva al sentore individuale del poeta. I tre vengono poi brevemente tratteggiati, ma bastano singoli versi per evidenziare gli strascichi del conflitto: uno è tornato cieco, un altro cammina zoppo e il terzo ha perso un braccio. Ma tutti e tre non hanno smesso di lavorare: il primo zappa, il secondo *fatica*, ed il terzo, che sparge zolfo sulle vigne (*nzorfa*: COPPOLA, s.v. *'nzurfa*), ha promesso al poeta di fargli assaggiare un vino *arzente* ('aspro, amaro, piccante': ivi, s.v.) in occasione di San Martino. È questo passaggio a spiegare la successiva chiusura della poesia: l'autore – che continua a dialogare con la morte – ha sentito dai tre di come questa avesse provato a prenderli in tutti i modi («*quanno afforza 'e vvulive fa' cadé*», 'quando volevi farli cadere a tutti i costi'), ma anche di come loro, vincendo (il riferimento pare qui alla guerra stessa, e non alla battaglia metaforica contro la morte), le avessero riso in faccia tornando alla vita di tutti i giorni. E allora, nel verso finale, il poeta non può che trarre esempio da questi: pur debole e malaticcio (*scellato*: ivi, s.v.), e pur avvertendo un principio di febbre, per combattere la morte non c'è altra soluzione che vivere la vita, ovvero tornare a lavorare: «*piglio 'a penna e torno a faticà*».

da *Le poesie. Liriche e canzoni*

Un ulteriore gruppetto di liriche (raccolte per lo più sotto l'etichetta di *Canzuncine all'amico malato*, ma con altre a queste non accorpate) fu messo insieme da Galdieri in seguito alla pubblicazione di *Poesie nuove*, ma il sopraggiungere della sua morte ne impedì la stampa e queste rimasero inedite fino al recupero nelle edizioni bideriane postume. I componimenti in questione si caratterizzano per l'omogeneità tematica: tutti, infatti, in un modo o in un altro, si concentrano sulla descrizione dell'ultima stagione della vita del poeta, ormai sempre più cosciente della propria fine imminente. L'incalzare della malattia, infatti, sprofondò l'autore nella malinconia della quotidianità e lo lasciò alla propria solitudine; o meglio: con quell'*amico malato* al quale egli si rivolse in fin di vita. Nelle ultime poesie galdieriane si ha dunque la sublimazione del concetto di «doppia vita» spesso citato dalla bibliografia scientifica: proprio in punto di morte, infatti, Rambaldo e Rocco si avvicinano fino a coincidere come destinatario e mittente delle medesime lettere. Si propongono da questo gruppo di poesie due testi espressivi dell'ultimo stato d'animo autoriale.

*'Na dummeneca passa*

'Na dummeneca passa e 'n'ata vene,  
e tutte 'o stesso e tutte tale e quale!  
'T quant'accunte c' 'o barbiere tene!  
'T quanta folla 'int'a dd' 'o spezziale!

'E tramme chine... 'E ccarruzzelle chiene...<sup>1</sup> 5

Passano 'a princepala e 'o princepale,  
che vanno 'a messa e apparò apparò vanno.  
Passa 'o culleggio... Duie carabinieri...  
'Na serva cu' 'na guardia duganale,  
ca s'alliscia 'o mustacchio e ca passanno 10  
se mmira 'int' 'a vetrina d' 'o barbiere.

Gente che vene e va senza penziere,  
sott'all'arbere 'ncopp' 'o marciappiere...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Nel componimento *'Na dummeneca passa* si sviluppano parallelamente due temi: la monotonia dell'essere sul piano temporale, e la dimensione dell'osservatore recluso su quello spaziale. Galdieri è infatti ormai molto malato, e a causa delle sue condizioni di salute può osservare la vita soltanto dalla propria finestra; ma quanto riesce a vedere non fa che acuire la sua malinconia: ogni domenica è infatti uguale a tutte le altre («*'Na dummeneca passa e 'n'ata vene, / e tutte 'o stesso e tutte tale e quale*»), con le carrozze e i tram pieni, col manipolo di clienti (*accunti*: D'ASCOLI, s.v.) dal barbiere e la folla dallo speziale, mentre l'unico segno tangibile dell'effettivo scorrere del tempo è la sua malattia, che avanza inesorabilmente.

<sup>2</sup> La seconda strofa si concentra sulla descrizione della gente «*che vene e va senza penziere*»: di coloro che, non affetti da malattie che li obbligano alla reclusione, sono liberi di passare la domenica passeggiando sui marciapiedi e sotto gli alberi. E dunque i proprietari dei negozi (*'precepale*, 'proprietario o dirigente

(E 'st' arbere 'e Furia c'ogne anno, ogne anno,  
cchiù s'acalano 'ncopp' 'o marciappiere, 15  
ma cchiù verde e cchiù morbide se fanno...)<sup>3</sup>

'E tramme chine... 'E ccarruzzelle chiene...

Cchiù giovane esce 'accunto d' 'o barbiere...  
Cchiù cresce 'a folla 'int'a dd' 'o spezziale!  
E comme addora 'sta pasticciaria! 20

'Na dummeneca passa e 'n' ata vene,  
e tutte 'o stesso e tutte tale e quale  
pe' me... che guardo ll'arbere 'e Furia!  
Chist'arbere 'e Furia c'ogne anno, ogne anno,  
cchiù s'abboccano 'ncopp' 'o marciappiere, 25  
cchiù verde e malinconiche se fanno!<sup>4</sup>

\*

*'A veglia*

– Amico, 'o ssaie ch'è ottombre? È giovedì,  
fatte 'na passata p' 'a campagna.  
Mo' ce stongh'io; tiene chi t'accumpagna...  
Iesce... risciata... nun t'appucundrì.<sup>5</sup> 4

di un negozio': D'ASCOLI, s.v.), che avendo l'attività chiusa di domenica possono andare a messa; il collegio; due carabinieri; una donna di servizio (*serva*, 'cameriera, domestica, donna di servizio': *ivi*, s.v.) con una guardia doganale, che si accarezza il baffo (cfr. D'ASCOLI, s.vv. *alliscia*, *mustacchio*) specchiandosi nella vetrina del barbiere. Tutte persone che in qualche modo suscitano la gelosia del poeta per la loro possibilità di vivere una vita a lui preclusa.

<sup>3</sup> Significativo l'inserito tra parentesi dedicato agli alberi di via Foria: questi, infatti, sono descritti come gli unici elementi mutabili – si abbassano (*acalàrse*, 'chinarsi, abbassarsi': COPPOLA, s.v.), rinvigoriscono e ammorbidiscono anno dopo anno – in un clima di stasi, e sono pertanto isolati dal resto della poesia anche con un accorgimento tipografico, che di fatto separa il blocco testuale dal testo rimanente.

<sup>4</sup> In chiusura il poeta rivela infine l'incidenza della forzata segregazione sulla propria percezione temporale: ogni domenica è uguale a tutte le altre, infatti, specialmente per lui, che non può che guardare dalla propria finestra gli alberi di via Foria e rivedersi in essi come allo specchio, anno dopo anno più invecchiato e più malinconico.

<sup>5</sup> Il componimento *'A veglia* fa parte del corpus di cinque testi che compongono le *Canzuncine all'amico malato*; queste hanno tutte come tema principale la morte e mostrano struttura dialogica, inscenando conversazioni tra due uomini, che non paiono né vivi né morti, in un contesto spazio-temporale non definito. Nel caso di *'A veglia*, in particolare, l'impressione è quella di trovarsi esattamente in un limbo tra la vita e la morte, dove entrambi i soggetti non sono del tutto coscienti della propria condizione; il passo iniziale del testo fornisce a dire il vero alcune informazioni cronotopiche, ma queste paiono poi sfumare nel dettato successivo che si fa sempre più trascendente. Nei primi versi, in ogni caso, il

Guarda che sole! Autunno, è comme fosse  
 'na primmavera. 'E ffronne so' lucente.  
 E 'ncopp'a chella loggia – tiene mente –  
 'e ffronne verde se so' fatte rosse. 8  
 Iesce... cammina... va'.  
 Mo' nun se suda comme 'o core 'e 'stà.  
 'Nce steva 'o ppoco 'e viento e s'è calmato...<sup>6</sup>  
 Iammo. 'Nchiuso ccà dinto, amico mio, 12  
 te pierde 'o meglio. E comme si' ustinato...  
 Me faie sentì currivo...  
 Pare...  
                   – 'Nu morto?  
                                   – No! Pare 'nu vivo  
 che fa veglia a 'nu morto...  
                                   – Ca songh' io!<sup>7</sup> 16

---

primo amico invita l'altro a sfruttarne la compagnia per passeggiare in campagna, per rifiutare (*risciata*: D'ASCOLI, s.v.), per non incupirsi (*appucundrarse*, 'intristirsi, immalinconirsi': ivi, s.v.); sembra un invito rivolto appunto a un malato, come Galdieri, costretto alla reclusione per le proprie condizioni di vita. <sup>6</sup> D'improvviso appare il sole: è autunno, ma è come se fosse primavera, come testimoniano le fronde degli alberi che improvvisamente s'illuminano. E allora l'incitamento a uscire è reiterato; il clima mite lo permette: il vento passato è cessato, né si suda come nel cuore dell'estate. La dimensione temporale si dissolve insieme a quella della realtà, richiamata solamente dal ricordo di un vecchio portico (*loggia*: ivi, s.v.) dove le fronde verdi erano divenute rosse: dove il poeta, cioè, era lentamente sfiorito.

<sup>7</sup> Nello scambio di battute finali che chiude il componimento, la sfumatura tra vita e morte, passato e presente, malato e visitatore, si assottiglia fino a farsi invisibile: «'Nchiuso ccà dinto, amico mio, / te pierde 'o meglio», afferma uno dei due (forse il visitatore?); ma la battuta, che pare a un primo livello di lettura riferirsi alla segregazione forzata del malato dovuta alla malattia, diventa d'improvviso più potente se letta con riferimento alla vita: se interpretata, cioè, come l'invito di un morto – che è l'autore sfumato in se stesso, come rivela l'ultimo verso – per convincere un vivo ad abbracciare finalmente l'aldilà, in modo da dare fine alle proprie preoccupazioni terrene. Un'interpretazione forse ardita, ma che certo non tradisce le complesse riflessioni e malinconie dell'uomo che fu definito il «poeta della morte».

### 5.1.18. Raffaele Viviani (Castellammare di Stabia, 1888 – Napoli, 1950)

Nel tratteggiare il ritratto di Raffaele Viviani, uno degli autori dialettali napoletani più rilevanti sulla sfera letteraria nazionale novecentesca,<sup>1</sup> Antonio Palermo lo definì, nel suo fondamentale saggio del 1972, come l'autore all'epoca e «senza più esitazioni, considerato il migliore dei postdigiacomiani».<sup>2</sup> D'altronde, parole al miele per Viviani e la sua arte erano state spese non soltanto dal medesimo Di Giacomo, che lo aveva descritto come un «inimitabile artista» elogiandone l'«intuizione rara» e la «realtà che colpisce»,<sup>3</sup> ma anche dall'altro poeta-simbolo della generazione letteraria precedente, ossia Ferdinando Russo, che scrisse di «un artista di una efficacia terribile, di un'evidenza patetica», metonimicamente definendolo «una realistica folla plebea di tipi riprodotti mirabilmente».<sup>4</sup>

E in entrambi i propri pionieristici giudizi, a ben vedere, i due poeti avevano già posto l'accento sul realismo dell'autore, ossia su quanto la critica – coeva e più tarda –<sup>5</sup> avrebbe considerato la cifra peculiare dell'arte di Viviani, arrivando addirittura con

---

<sup>1</sup> Come giustamente notava De Blasi, infatti, Viviani «è stato uno dei maggiori autori del teatro italiano del Novecento, accanto a Luigi Pirandello, Dario Fo, e all'altro napoletano Eduardo De Filippo» (N. DE BLASI, *Profilo linguistico della Campania*, cit., p. 164).

<sup>2</sup> A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 98.

<sup>3</sup> Di seguito l'intero passo digiacomiano, riportato proprio dallo stesso Viviani nella sua autobiografia: «Ammiro moltissimo il Viviani quando con un'intuizione rara davvero, con una realtà che colpisce, questo inimitabile artista riproduce le creature che appartengono ai così detti strati inferiori della società, le creature misere, lacere, a volte crudeli, a volte pur sentimentali, ignare sempre che son figlie del vizio, dell'abbandono e delle oscure passioni, lo ammiro qui e mi commuove anche» (R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida, 1988, p. 97).

<sup>4</sup> Anche in questo caso, il giudizio è ricordato da Viviani nell'autobiografia: «Viviani è tutta una folla, una realistica folla plebea, di tipi riprodotti mirabilmente, incomparabilmente, perché studiati nella vita e fra la folla di quel popolo di piccoli eroi e di piccoli delinquenti, nel quale è lo scugnizzo, sia *saponariello*, sia lieto e spensierato rappresentante della spensierata gaiezza di Piedigrotta. È un artista di una efficacia terribile, di un'evidenza patetica; e non potrà avere seguaci ed imitatori» (ivi, p. 104).

<sup>5</sup> Già nel 1915, infatti, come ricorda Franca Angelini, nel commentare alcuni spettacoli di Varietà del Viviani, un giornalista che si firmava sotto lo pseudonimo di Ruscignac ne aveva definiti «realistici» i bozzetti (F. ANGELINI, *Viviani, angelica macchietta*, in EAD., *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 80). Successivamente, cursori o più sostenuti accenni al realismo di Viviani sono in: M. CORSI, *Il realismo di un artista napoletano*, in «Comoedia», VI 1924, pp. 7-11; F. CANGIULLO, *Don Rafele era con noi*, in ID., *Addio mia bella Napoli*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 174-80; W.E. LEPARULO, *Raffaele Viviani: momenti del teatro napoletano*, Pisa, Giardini, 1975, in partic. p. 10; L. CARUSO, *Viviani o del teatro totale*, in «Dimensioni», VII 1982, pp. 13-24; *Incontri di studio sull'opera di Raffaele Viviani*, a cura della Cooperativa gli ipocriti, Napoli, Lan, 1988 [all'interno del volume, spunti sul tema del realismo viviano sono contenuti in: M. GRANDE, *Raffaele Viviani: il dolore della comicità*, pp. 79-87; F.C. GRECO, *Per*

Pasolini ad auspicare, nel contesto di un confronto con l'opera e la poetica di Russo,<sup>6</sup> l'allargamento della «nozione di realismo» all'epoca vigente per abbracciare appieno l'esperienza viviana.<sup>7</sup>

---

*una rifondazione drammaturgica*, pp. 89-103]; A. LEZZA, *Realtà e realismo nel teatro di Raffaele Viviani*, in *Humanitas e poesia: studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di L. REINA, Salerno, Laveglia, 1990, II pp. 931-943.

<sup>6</sup> Si legga di seguito il passo pasoliniano: «Un confronto istituito tra due testi analoghi del Russo e del Viviani, può documentare una, seppur non sostanziale, diversità di visione realistica: nel sonetto del Russo c'è una concentrazione di particolari, una "posa" di figure determinate oltre che con elementi figurativi con una fraseologia "applicata", un po' astratta malgrado il forte sentimento che ha l'autore di averla in comune col parlante; e ne deriva un'aria di sottintesi, un continuo, imprecisabile ammiccare – quell'"allure" impastata di vecchie oscenità, di furbesco, che colma di calde zeppe il discorso del guito meridionale. La medesima cosa va osservata nel sonetto di Viviani: ma in Viviani manca quella "serietà", documentaristica, che irrigidisce la lingua russiana, e spesso determina quella contaminazione, in contatto con l'allegria dialettale, che della lingua russiana è la più suggestiva costante, la più interna possibilità di stile. Viviani è insomma meno impegnato: e si vedano le parole del gergo: che in Viviani hanno una carica tutta umoristica, e quindi fuoriescono dal testo, sottolineate, si direbbe, ad uso del dicitore, mentre in Russo, nel testo restano fuse, sorde, talvolta potentemente indecifrabili, cariche di un umorismo solo aprioristico, in effetti amare, quasi severe» (P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., pp. 27-28). Sulla divergenza dei due concorda anche Antonia Lezza: «non bisogna trascurare quanto differisca la posizione di Viviani rispetto a quella di Russo; infatti, il primo rielabora e reinventa il personaggio sulla scena con l'originalità che gli è propria, con un effetto straniante rispetto alla realtà o alla cronaca. Il secondo, invece, con forte impegno cronachistico, registra e descrive attentamente il comportamento del personaggio. Lo scarto tra i due è, dunque, di tipo ideologico: Russo osserva i dati, alla ricerca della verità, Viviani "dà voce" al suo personaggio» (R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, a cura di A. LEZZA, Napoli, Guida, 2010, p. 11). Dello stesso avviso anche Giorgio Taffon: «A Viviani, dunque, non importava colpire il pubblico con il verismo, assunto in termini di indagine o addirittura denuncia sociale, ideologicamente consapevole, di storie, situazioni, persone; gli bastava una condivisione etica e sentimentale, spontanea, irriflessa, maturata attraverso le esperienze dure, amare, di una fanciullezza e di un'adolescenza di orfano» (G. TAFFON, *Raffaele Viviani: il lievito dell'attore dilata la scrittura drammaturgica*, in ID., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900: tecniche, forme, invenzioni*, Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 3-23, a p. 6).

<sup>7</sup> «Ecco perché si diceva che va allargata per Viviani la nozione di realismo (e non solo per Viviani, ma un po' per tutta la scuola napoletana): se in quel realismo bisogna immettere tutte le impurità di una vita popolare che non conosce la poeticità che ha implicita, nel suo già di per sé ritmico riversarsi e agitarsi per i fondaci, per i vicoli, intorno ai teatri; nel suo già staccato echeggiare di canti o di bestemmie, nel suo già assoluto appassionarsi, esibirsi fino ai più sanguinosi e turpi risultati della miseria. Bisogna immettere anche il «commento», cioè una erronea, perché assorbita frammentariamente dall'altra classe sociale, coscienza dei propri atti, quando questo popolo esca per un momento dall'indistinzione col proprio mondo, coi propri canoni intraducibili nel linguaggio borghese, e con tale linguaggio borghese entri in rapporto. E questo commento umoristico esercitato sulla vita reale del popolo – della plebe napoletana – con termini e da angoli visuali non più assolutamente popolari, è l'ibrido di Viviani, che ha dunque punte di macheronico, complementari a quei momenti di dialetto "assoluto" che sono i modi del gergo» (P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 28).

A fornire le chiavi interpretative del proprio teatro – da considerare come nucleo inscindibile di versi, musica e azione –<sup>8</sup> fu d'altronde, nell'autobiografia *Dalla vita alle scene*, lo stesso Viviani, affermando: «Io non sono un letterato, sono un sensibile, un istintivo, attingo alla materia grezza della vita, poi la plasmo, la limo e ne faccio opere teatrali, soffermandomi su quanto mi è rimasto impresso vivendo la mia infanzia a contatto della folla, della folla varia, spicciola, proteiforme, multanime, pittoresca della mia terra di sole».<sup>9</sup> Una scrittura, quindi, indissolubilmente legata all'esperienza e al vissuto personale, specie infantile, dei quali sarà pertanto utile fornire ragguagli.<sup>10</sup>

Nato a Castellammare di Stabia, Viviani giunse a Napoli giovanissimo. L'attività di costumista e attrezzista teatrale del padre era infatti fallita per debiti, e questi tentò di rimettersi in sesto assumendo in appalto il teatro «Masaniello», un sito frequentato «dalla feccia della plebe napoletana».<sup>11</sup> Esordì come attore a soli quattro anni e mezzo, presso il teatro delle marionette «Opera dei pupi» a porta San Gennaro,<sup>12</sup> sostituendo l'ammalato comico Vincenzo Treci nell'interpretazione della *macchietta* – vale a dire il monologo di un personaggio preciso e stereotipato – *La Ballerina*, per la quale fu applaudito dal pubblico. Crebbe così in un ambiente poco sano, tra strada e taverne, frequentando attivamente gli esponenti della plebe che sarebbero stati i protagonisti

---

<sup>8</sup> In tal senso perspicua è la definizione di «impasto» utilizzata da Ferdinando Taviani: «L'impasto era uno dei caratteri salienti della sua *forma mentis* artistica. Chi lo conobbe ricorda il particolarissimo gesto delle mani rigirate l'una nell'altra con cui accompagnava la sua convinzione basilare: che in teatro i diversi elementi non dovessero essere intrecciati, ma impastati, di modo che non fosse più possibile separare, neppur volendo, la musica dall'intonazione della battuta, la composizione della messinscena dall'invenzione degli attori; la premeditazione dall'improvvisazione» (F. TAVIANI, *Raffaele Viviani inventa un teatro*, in ID., *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997<sup>2</sup>, pp. 106-23, a p. 113). Sul tema cfr. anche R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, cit., pp. 5-6: «La sua produzione è formata da teatro (riscrittura di numeri e pezzi di varietà, precedenti alla stesura dei testi teatrali [...]), poesia (tutti componimenti scritti in varie occasioni e, successivamente, confluiti in gran parte nel teatro) e musica, per il fatto che l'autore fischiava i motivi e, poi, li faceva trascrivere. Questi differenti filoni di scrittura sono fortemente legati l'uno all'altro sia sul piano contenutistico che formale»; *Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, cit., p. 447: «Un attore? Un poeta, un uomo di poesia, un prisma che dava luce da tutti i lati. Per molti anni la singolare personalità di Charlie Chaplin ci ha riempito di meraviglia e di ammirazione: c'era una evidente conquista di poesia, in quello sforzo per realizzare l'unità dello spettacolo, in quel modo di concepire e di realizzare una narrazione cinematografica come scrittore, come regista, come attore, come musicista. Orbene, Raffaele Viviani, pur col suo mondo e coi suoi mezzi espressivi, mirava allo stesso integralismo della poesia di teatro: attore e, insieme, verseggiatore, dialogatore, regista».

<sup>9</sup> R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, cit., p. 127.

<sup>10</sup> Le informazioni biografiche si traggono principalmente da: G. TREVISANI, *Raffaele Viviani*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1961; V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli, l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2008; R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, cit.; V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit.

<sup>11</sup> La definizione è di E. MALATO, *Poesia dialettale napoletana*, cit., II p. 509.

<sup>12</sup> L'unico posto considerato più malfamato del «Masaniello» rilevato dal padre: cfr. G. ARTIERI, *Napoli nobilissima: uomini, cose, storia di una città*, Milano, Longanesi, 1955, pp. 210-11.

della sua produzione artistica. Dopo essersi impegnato per debellare il proprio analfabetismo, percepito come fortemente umiliante, si trovò poi nel 1900 a fronteggiare la morte del padre, la quale lasciò lui e la sua famiglia in una condizione di indigenza precaria. Diede il via così a una stagione fitta di impegni lavorativi, benché giovanissimo: nel 1902 venne scritturato dal «Circo Scritto» per interpretare Don Nicola nella tradizionale esibizione carnascialesca della *Zezza*; l'anno successivo fu in *tournee* a Milano con la compagnia di Varietà «Bova e Camerlingo»; e il successo gli arrise soprattutto nel 1904, allorché interpretò per il teatro «Petrella» *Lo scugnizzo* di Capurro: la *macchietta* che gli garantì la fama nell'ambiente napoletano. La prima parte della sua vita fu quindi considerevolmente legata al Varietà, sia per le interpretazioni,<sup>13</sup> sia per la produzione; a partire dal 1906, infatti, l'anno in cui debuttò – salendo un altro gradino – all'«Arena Olimpia», Viviani s'impose, per distinguersi dagli altri comici, di comporre da sé le sue *macchiette*: nacque così *Fifi Rino*, il suo primo «impasto» di versi e musica,<sup>14</sup> e nacquero così sei ulteriori melologhi – composizioni vocali in forma di recitativo con accompagnamento musicale – di ispirazione realistica, che avrebbero consacrato, messi in scena presso i teatri napoletani «Eden» e «Teatro Nuovo», quello che sarebbe stato definito successivamente il «genere Viviani».<sup>15</sup> Il rapporto fecondo che l'autore intrattenne con il Varietà si interruppe più tardi per cause di forza maggiore, quando in seguito alla disfatta militare di Caporetto (1917) al paese fu imposto un clima di austerità che mal si conciliava con una tipologia di spettacolo del genere. Ma i vari personaggi ai quali Viviani aveva dato vita in quel periodo trovarono nuova e pregevole linfa in quello che è stato definito il suo teatro «di prima maniera»: data l'impossibilità di proseguire nel Varietà, infatti, l'autore sfruttò i diversi tipi che aveva meticolosamente tratteggiato negli anni precedenti e, calandoli in ambienti ristretti e localizzati nel cuore pulsante e verace di Napoli,<sup>16</sup> diede forma a una serie di notevoli

<sup>13</sup> Numerosi contratti testimoniano una stagione di densa attività per Viviani e per la sorella Luisella, specie dal 1910 al 1915: cfr. V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia*, cit., pp. 20-22.

<sup>14</sup> Vd. *supra*, n. 8.

<sup>15</sup> «Arte nuova, appunto. Un'arte che sbalordì il pubblico, assolutamente non abituato a quello che con Viviani diverrà un genere, un teatro che intrecciava, in modo che non fosse più possibile separarle, la musica all'intonazione della battuta, il verso al canto, la danza ai gesti. Una drammaturgia in cui la musica, come nelle *macchiette* del Varietà, era strettamente connaturata al testo e funzionale alla presentazione del personaggio divenendo elemento quasi caratterizzante della presenza scenica degli attori» (V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia*, cit., p. 44). In merito alle prime *macchiette* d'ispirazione realista, si legga quanto ha invece osservato Palermo: «Non assistiamo perciò soltanto a una nitida ricezione sociologica del declino di una società, con le sue figure [...], che rendevano possibile la dimensione patetico-drammatica; ma avvertiamo anche l'esplicita intenzione del trattamento comico dei modelli letterari che l'avevano espressa» (A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 101).

<sup>16</sup> «La città cominciava a svolgersi per intera davanti al pubblico dell'«Umberto»; ed era una città per la prima volta rappresentata in una violenta deformazione espressiva, strada per strada, rione per



atti unici – inaugurati simbolicamente dalla rappresentazione di *'O Vico* presso il teatro «Umberto» del 23 dicembre 1917 – che gli guadagnarono il pubblico popolare.<sup>17</sup> Al 1922, poi, l'anno in cui la «Compagnia d'arte nuova napoletana» tornò in scena al teatro «Diana» di Milano (inaugurando così una *tournée* lungo tutta la penisola), dopo l'abbandono dei quattordici migliori attori dell'«Umberto» avvenuto due anni prima,<sup>18</sup> si è soliti ricondurre l'inizio del teatro di «seconda maniera» di Viviani. La necessità di sostituire l'organico, infatti, fu per l'autore una sorta di «sollecitazione d'ordine interiore»;<sup>19</sup> una spinta al superamento creativo, cioè, che si concretò in una metamorfosi concettuale dell'opera teatrale stessa: da «vago filo conduttore che riuniva macchiette e tipi», a «dramma insito nei personaggi che, tendendo ad isolarsi come centro indipendente, diveniva la ragione stessa della sua esistenza».<sup>20</sup> La manifestazione più evidente di tale rinnovata sensibilità fu il passaggio a una drammaturgia a tre atti,<sup>21</sup> meglio predisposta a organizzare e restituire in scena quella compresenza umoristica di

---

rione; rivelata nella realtà molteplice e contraddittoria dei suoi esemplari umani, e da un poeta che ne distruggeva dall'interno la “forma” degli apriorismi convenzionali e le stratificazioni mitologiche per ricrearla *ex novo* raccontandola in termini di assoluto drammatico e farne l'emblema di una presenza nazionale decisa e perentoria» (V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 737). In merito alla procedura compositiva di questa prima fase (ma in parte anche delle successive), si legga invece quanto scrisse lo stesso autore: «Non mi fisso sempre una trama, mi fisso l'ambiente; scelgo i personaggi più comuni a questo ambiente e li faccio vivere come in questo ambiente vivono, li faccio parlare come li ho sentiti parlare. Man mano che le figure acquistano corpo e la macchietta diventa tipo, porto la mia fantasia per la via più logica da seguire, a seconda dei loro caratteri, dell'atmosfera creata; le figure, che man mano balzano vive dall'insieme del quadro, pigliano forma di veri caratteri, le porto decisamente in avanti, in primo piano e le distacco dalle figure minori che mi servono unicamente per dare sfondo e colore e tra questi personaggi, già definiti in pochi tocchi, io vi creo la favola» (R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, cit., p. 125).

<sup>17</sup> Sul punto cfr. *Poesia dialettale napoletana*, a cura di E. MALATO, cit., p. 512: «Il suo pubblico, il pubblico che lo applaudiva perché capiva il suo linguaggio semplice benché talvolta un po' rude, era sempre, anzitutto, un pubblico popolare, e tale restò anche quanto, nel 1918, abbandonò il palcoscenico del Varietà e del Caffè concerto per dar vita ad una compagnia napoletana sua». Tra il 1918 e il 1920, Viviani scrisse oltre venti commedie in uno e due atti.

<sup>18</sup> Questi, infatti, scontenti dei propri salari, fondarono la «R.O.S.E.A.», una loro compagnia di rivista il cui acronimo si scioglieva in *Riviste-Operette-Sketchs-Eccentricità-Attualità*.

<sup>19</sup> V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 753.

<sup>20</sup> V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia*, cit., p. 122. Sul punto cfr. anche, della stessa studiosa, V. VENTURINI, *Di traverso. La tradition de la naissance e l'invenzione sprecata di Raffaele Viviani*, in *Viviani*, a cura di M. ANDRIA, Napoli, Pironti, 2001, pp. 111-120.

<sup>21</sup> Significativo anche alla luce di quanto dichiarato da Viviani stesso: «Per me la bellezza di un'opera risiede nei particolari minori, nella fedeltà del quadro, nella gradazione dei toni, nell'amalgama dei passaggi, nel sapore della parlata, nella umanità degli avvenimenti e come questi si snodano. Le creature vive e non letterarie, l'azione fluida e non ordita che prima dei palchi parli alla platea, e tagliata al punto giusto. Quando non si ha più che dire, bisogna avere il coraggio di smettere: che importa che il lavoro venga di un atto e mezzo o di due atti e tre quarti? Perché diluirlo? Quando è finito è finito, altrimenti si perde il contatto col pubblico» (R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, cit., p. 126).

comico e tragico, che, insieme all'alternanza tra registro corale e individuale, avrebbe definito la seconda stagione viviana. A partire probabilmente da *'E piscature* (1925), il «dramma del silenzio» che condusse il teatro di Viviani alla svolta decisiva,<sup>22</sup> è possibile infine periodizzare la «terza maniera», che troverà poi più compiuta espressione dalla prima metà degli anni Trenta. Ormai stabilmente in scena in tutta Italia, spesso in palcoscenici prestigiosi,<sup>23</sup> l'ultimo Viviani riconsidera e ridefinisce infatti il primato dell'attore sull'autore, così come quello della dialettalità sull'universalità del repertorio;<sup>24</sup> ma non trascende mai dai propri ambienti, dal proprio contesto: nei suoi ultimi lavori, infatti, il passaggio dal teatro delle *macchiette* a quello dei personaggi non genera né prevede un cambio di scenario – che è costantemente il microcosmo della Napoli popolare –, ma trova invece, in accordo con questo, la propria naturale realizzazione in un filone pienamente sociale fondato sulla nuova figura dell'«eroe popolare, il protagonista cioè di vicende ben precise nei loro termini rappresentativi [...], che è come la nuova risultante necessaria di personaggi minori».<sup>25</sup> Come scrisse Vittorio Viviani, è in queste produzioni più tarde che si concretizzò la nascita della maniera «più propriamente realistica» del teatro di suo padre; ma la nuova focalizzazione sulla miseria sociale costò all'autore il pubblico alto e borghese, che lo percepiva distante dai propri interessi, e fu tra le cause,<sup>26</sup> accanto alle misure messe in atto dal fascismo per arginare l'utilizzo del dialetto in ambito pubblico,<sup>27</sup> del progressivo ridursi del teatro viviano

---

<sup>22</sup> «Nulla è detto e tutto è chiaro, nulla grida o parla e tutto quanto è l'essenziale è inteso dalle anime degli spettatori. Non un grido in questi tre atti. E tuttavia, nel silenzio, la tragedia governa e conduce *'E piscature* – in rigorosa unità di tempo, di luogo e d'azione – dalla situazione alla peripezia e alla catastrofe. Dall'arte sobria dello scrittore è offerto alla nostra intuizione tutto quello che è sottratto alla rappresentazione immediata o alla declamazione retorica. Le passioni esagitate sconvolgono le anime senza aprirne il silenzio. E questa tragedia senza un grido urla tutta di terrore e d'orrore come se cento voci e non una ne gridassero l'affanno e il tormento» (L. D'AMBRA, *'E Piscature' di Raffaele Viviani al Valle*, in «L'Epoca», 26 ottobre 1925).

<sup>23</sup> Un sintetico quadro dei teatri italiani che videro tra il 1908 e il 1925 esibirsi la compagnia di Viviani è in V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia*, cit., p. 129.

<sup>24</sup> Rispetto ai soggetti giovanili, caratterizzati linguisticamente da una dialettalità quasi esclusiva, cresce cioè nel tempo il ricorso agli inserti in italiano (A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., pp. 99-100).

<sup>25</sup> V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 777.

<sup>26</sup> Di fatto la richiesta del teatro di Viviani diminuì sensibilmente, il che ebbe ovviamente riflessi nella programmazione dei teatri italiani. Come scrive Venturini, infatti, «in un'Italia ormai oppressa dal fascismo era difficile che un messaggio umano di quella intensità potesse non tanto trovare comprensione, quanto, addirittura, ascolto. I temi di quelle commedie – e si badi bene che quasi tutte sono commedie anche se intrise di bruciante attualità drammatica – erano troppo vicini alla realtà e in quel preciso momento storico il pubblico, se e quando andava a teatro, lo faceva per allontanarsi quanto più possibile dal suo quotidiano» (V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia*, cit., p. 281).

<sup>27</sup> Come scrive Venturini, però, «è anche vero che il regime iniziò a negargli le piazze molto tardi, dal 1937 in poi, e che, anzi, fino a quel momento lo aveva, "a suo modo", anche aiutato» (ivi, p. 282; cfr.

sui palcoscenici italiani. L'autore morì nel 1950, oramai sfiancato da una malattia che ne limitò l'attività e la produzione nell'ultimo decennio della sua vita. Riuscì, tuttavia, in questo lasso di tempo, a scrivere due testi che non trovarono mai rappresentazione e che sono stati a lungo inediti: *I muratori* e *I dieci comandamenti*, quest'ultimo scritto a quattro mani con il figlio Vittorio.<sup>28</sup>

Per considerazioni in merito alla produzione poetica dell'autore, è invece necessario tenere a mente il «capovolgimento del rapporto lirica dialettale-teatro» del quale Viviani si fa portatore: secondo le parole di Palermo, infatti, se per gli autori precedenti «l'espressione teatrale fu sostanzialmente un di più, assolve cioè una subordinata o anche autonoma funzione divulgativa, per Viviani invece, il teatro fu il primo ed unico suo strumento espressivo; ebbe d'acchito il carattere della totalità: inglobò ogni altra forma, dalla mimica al canto, alla musica alla lirica dialettale infine, che fu quindi concepita o utilizzata soltanto come un momento di quella più vasta e dialettica realtà che era per lui lo spettacolo»;<sup>29</sup> I versi di Viviani, cioè, secondo la prospettiva appena descritta, andrebbero intesi come destinati a essere complemento di un disegno più ampio già teleologicamente; d'altronde, ancora Palermo faceva notare la «rischiosa legittimità di antologizzare le poesie», ché, estrapolate dal contesto, queste potevano caricarsi di valori ideologici assenti nei passi dai quali invece erano tratte.<sup>30</sup> Eppure, nonostante quanto affermasse Palermo fosse innegabile, specialmente nella considerazione relativa all'elevato rischio di ricontestualizzazione, è da registrare che fu lo stesso autore a raccogliere le scorporate, dapprima in *Tavolozza* (1931) e poi in *...e c'è la vita* (1940), riconoscendo evidentemente loro un autosufficiente statuto estetico: i temi, in fondo, sono i medesimi del teatro, con la lente d'ingrandimento puntata sui rappresentanti del ceto napoletano più umile.

---

sul tema le pp. 282-86). Qualche considerazione sulla questione del fascismo in Viviani in F. COTTICELLI, *Appunti sul caso Viviani*, in «Ariel», VIII/2-3, 1993; e, con riferimento a uno specifico caso: G. FUSCO, *Cinema, teatro, fascismo: L'ultimo scugnizzo' di Raffaele Viviani*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. SCOGNAMIGLIO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 207-229.

<sup>28</sup> Proprio per la sua mancata verifica sul palcoscenico, *I dieci comandamenti* è stato uno dei testi teatrali di Viviani più approfonditi. Si rinvia ad alcuni studi in merito: F. ANGELINI, *L'ultimo Viviani e «I dieci comandamenti»*, in *Viviani*, cit., pp. 161-66; D. FISCHER, *La grande inchiesta sociale nell'ultima opera di Raffaele Viviani: I Dieci Comandamenti*, in «Forum Italicum», 37/2, pp. 345-71; F. COTTICELLI, *Folgorazioni. Intorno a «I dieci comandamenti»*, in *Sullo scrittoio di Partenope*, cit., pp. 255-73. Il testo, edito nelle raccolte postume della produzione teatrale di Viviani, è stato recentemente ripubblicato: R. VIVIANI, *I dieci comandamenti*, presentazione di M. MARTONE, postfazione di G. BAFFI, Napoli, Guida, 2000.

<sup>29</sup> A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 98. Si legga anche quanto scritto in V. PANDOLFI, *Raffaele Viviani*, in «I contemporanei», III 1969, p. 136: «Nei lavori di Viviani il canto ha la stessa funzione di acme, di crinale nel corso della parabola drammatica, che assumerà più tardi presso Brecht». Sul punto: S. MANFERLOTTI, *Rime petrose. I 'songs' di Raffaele Viviani*, in *Sullo scrittoio di Partenope*, cit., pp. 231-53.

<sup>30</sup> A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., pp. 102-103.

E d'altro canto la «poesia per musica»<sup>31</sup> di Viviani si mostra originale rispetto ai modelli precedenti sia dal punto di vista linguistico, adottando un dialetto d'inspettata e demotica «forza espressiva»,<sup>32</sup> sia da quello prospettico, non guardando la plebe né con l'intento documentario di Russo, né con i fini di denuncia del primo Di Giacomo, quanto piuttosto con una simpatia per così dire etimologica: una condivisione dell'universo di valori popolare, cioè, dovuta alla propria biografia piuttosto che a un interesse perspicuamente letterario (il che lo distanzia, ad esempio, dalla *ratio* cortesiana di qualche secolo prima).

Per le ragioni appena espresse, e soprattutto per il diverso statuto autonomo che hanno delle poesie (pur se pensate per una destinazione teatrale o in questa confluite) e delle scene teatrali – la comprensione di queste, infatti, già mutile della dimensione performativa, è indubbiamente più soggetta al cotesto –, l'antologia propone in questa sede alcune poesie di Viviani, selezionandole dalle raccolte pubblicate dall'autore durante la propria vita.



Raffaele Viviani pubblicò in vita due raccolte di poesie dialettali: R. VIVIANI, *Tavolozza*, Milano, Mondadori, 1931; ID., *...e c'è la vita*, Napoli, Rispoli, 1940. Dopo la sua morte, poi, ne furono approntate varie. La prima, che è stata a lungo l'edizione di riferimento e ospita un primo saggio critico sulla poesia dell'autore, fu: R. VIVIANI, *Poesie*, a cura di V. PRATOLINI-P. RICCI, Firenze, Vallecchi, 1956. A questa seguirono due edizioni curate dal figlio Vittorio (la prima delle quali fu subito ritirata dal commercio per il volere degli altri eredi, che ritennero non rispettasse la volontà autoriale): R. VIVIANI, *Voci e canti*, a cura di V. VIVIANI, Napoli, Guida, 1972; ID., *Poesie*, introduzione di V. VIVIANI, Napoli,

<sup>31</sup> Così la definiva Antonia Lezza: R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, cit., p. 14. Sul tema cfr. A. LEZZA-P. SCIALÒ, *Viviani, l'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese, 2000.

<sup>32</sup> Un dialetto «che non ha nulla a che vedere né col dialetto letterario e musicalmente decadente di Di Giacomo, né col dialetto crudemente documentario e quasi scientifico di Russo. Quello di Viviani è un dialetto che esprime una realtà mai investigata dalla vita e dalla sensibilità popolare» (P. RICCI, *Viviani nella poesia e nella vita napoletana*, in R. VIVIANI, *Poesie*, a cura di V. PRATOLINI-P. RICCI, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. XIII-LXVIII, a p. XXIV). Antonia Lezza, inoltre, a proposito della sua lingua, notava che in essa esiste «da una parte una evidente propensione verso la descrizione, la denuncia, il valore documentario della parola, per così dire una certa “vena prosastica”; dall'altra c'è una forte, continua “tentazione alla poesia”, componente essenziale della sua lingua teatrale, che rende originale la sua produzione, confermando il rapporto stretto tra scrittura poetica e scrittura drammaturgica». (R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, cit., p. 14). Sul dialetto «arcaico, gergale, intenso, musicale, talvolta realistico, onirico» di Viviani (A. LEZZA, *Da Petito ad Eduardo. Dal testo alla scena*, in *Lingua e lingua nel teatro italiano*, a cura di P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 213-42, a p. 219) e sui vari registri linguistici da questo adottati, si veda ancora A. LEZZA, *Il teatro di Viviani: lingua, dialetto, gergo*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. Atti del Convegno di Salerno (5-6 novembre 1993), Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 537-551.

Guida, 1974. Più recente poi un'altra edizione, caratterizzata da interventi sulla struttura macrotestuale volti a ripristinare la disposizione delle due raccolte originali: ID., *Poesie*, introduzione di V. VIVIANI, organizzazione dei testi a cura di L. VIVIANI-G. LONGONE, Napoli, Guida editori, 1990. Dopodiché si segnala l'edizione a cura di Pasquale Scialò, particolarmente attenta all'aspetto musicale: R. VIVIANI, *Canti di scena*, a cura di P. SCIALÒ, Napoli, Simeoli-Guida, 2006; e infine la recente e definitiva edizione critica del corpus poetico: R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, a cura di A. LEZZA, Napoli, Guida, 2010.

Si danno qui di seguito invece le edizioni della sua produzione teatrale, alcune pubblicate in vita singolarmente, altre raccolte successivamente postume da curatori vari: R. VIVIANI, *A festa 'e Montevergine*, in «Rivista di Comedie», 50/1 1930, pp. 5-14; ID., *'O fatto 'e cronaca*, Napoli, Guida, 1932; ID., *L'imbroglione onesto*, in «Il dramma», 266 1937, pp. 2-28; ID., *Mestiere di padre*, in «Il dramma», 318 1939, pp. 4-17; ID., *I dieci Comandamenti*, in «Rinascita», 9 1952, pp. 491-493; ID., *I pescatori*, in «Teatro d'oggi», introduzione di C. BERNARI, 1 1953, pp. 8-21; ID., *La tavola dei poveri*, in «Sipario», 100/101 1954, pp. 43-61; ID., *La musica dei ciechi*, in «Maschere», 3 1956, pp. 12-16; ID., *Viviani. Trentaquattro commedie scelte da tutto il teatro di Raffaele Viviani*, 2 voll., a cura di L. RIDENTI, introduzione di E. POSSENTI e saggio introduttivo di V. PANDOLFI, Torino, ILTE, 1957; ID., *Tuledo 'e notte, 'O fatto 'e cronaca. La musica dei ciechi*, in *Teatro napoletano*, a cura di G. TREVISANI, Bologna, Guanda, 1957, pp. 200-336; ID., *La festa di Montevergine*, saggi di C. MAZZA e C. TRABUCCO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1963; ID., *Circo Equestre Sguaglia*, a cura di E. BELLINGERI, Roma, Officina Edizioni, 1978; ID., *Teatro*, 6 voll., ed. critica a cura di G. DAVICO BONINO-A. LEZZA-P. SCIALÒ, Napoli, Guida, 1987-1994 (vol. VI a cura di A. LEZZA-P. SCIALÒ, con introduzione di G. FOFI; sul lavoro e le metodologie sottese all'edizione, si veda: A. LEZZA, *L'edizione del teatro di Raffaele Viviani*, in «Misure Critiche», 70/71 1989, pp. 31-35); ID., *I capolavori*, a cura di A. LEZZA, prefazione di R. DE SIMONE, nota musicale di P. SCIALÒ, Napoli, Guida, 1992; ID., *'A morte 'e Carnevale*, Napoli, Bellini, 1999; ID., *'A figliata*, in «Primafila», 65 2000, pp. 103-128; ID., *I dieci comandamenti*, presentazione di M. MARTONE, postfazione di G. BAFFI, Napoli, Guida, 2000; ID., *'E zingare*, Napoli, Guida, 2006.

Non moltissime le edizioni a stampa delle sue canzoni: *L'imboscato*, versi e musica di R. VIVIANI, Napoli, Gennarelli, 1918; *Strofette della guerra*, versi di R. VIVIANI, musica di N. MOLETTI, Napoli, Gennarelli, 1917; *Quanno jarraie a spusà!...*, versi di C. DE FLAVIIS-R. VIVIANI, musica di E. LANZETTA, Napoli, Nobile, s.d.

Si segnalano poi due autobiografie autoriali; quella storica: R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, prefazione di G. MICHELOTTI, illustrazioni di «Onorato», Bologna, Cappelli, 1928 (successivamente, con l'aggiunta di numeri di Varietà, Napoli, Guida, 1977; poi ivi, id., 1988); e quella rinvenuta più di recente, ed estesa fino al 1947: R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene. L'altra autobiografia (1888-1947)*, a cura di M.E. NARDO, Napoli, Rogiosi, 2012. Infine le lettere scritte alla moglie: R. VIVIANI, *Mari'... Rafe'...*; *Lettere alla moglie Maria (1929 e 1940-43)*, introduzione, edizione e commento linguistico a cura di P. CANTONI, Alghero, Edizioni del Sole, 2010 (una prima edizione ed un prospetto generale erano già stati forniti in P. CANTONI, «Doie parole»: *le lettere inedite di Raffaele Viviani alla moglie Maria Di Maio*, in «Bollettino di Italianistica», 5/1 2008, pp. 217-41).

I testi proposti dall'antologia si attengono alla lezione di R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, cit.



da *Poesie. Opera completa*

Come accennato a testo, in vita Viviani raccolse alcune delle sue poesie in due raccolte: *Tavolozza* (1931), che presentava ottantuno componimenti organizzati in sezioni tematiche, e *...e c'è la vita* (1940), che non mostrava invece alcuna suddivisione interna per i suoi cinquantasei testi (dei quali ventinove assenti in *Tavolozza*). Entrambe le raccolte appartengono all'ultimo periodo di Viviani, quello di «terza maniera», e si presentano privi delle macchiette degli esordi (poi nelle edizioni postume), certificando in qualche modo, insieme alla composizione di testi specificamente per l'occasione, la volontà dell'autore di un'operazione differente da un canzoniere poetico di mero supporto teatrale. Che anzi Viviani mirasse a un pubblico di lettori ampio e non localizzato, nonostante la veste linguistica dialettale delle sue poesie, pare lo certifichi la presenza di una traduzione in lingua italiana in entrambe le raccolte: a piè di pagina in *Tavolozza*, e di fianco in *...e c'è la vita*. Sul piano tematico, in accordo con quanto rilevato per il teatro della «terza maniera», le poesie che Viviani decise di pubblicare mostrano una particolare attenzione per la dimensione sociale, che, nutrendosi della sua inclinazione alla teatralità, viene restituita attraverso una polifonia di voci popolari organizzate in dialoghi fitti e vivaci; ma accanto a questa materia si rilevano anche liriche più soggettive, nelle quali l'autore descrive un proprio stato d'animo, o compone testi di carattere e destinazione autobiografica. Per tenere fede alla volontà dell'autore, si è preferito riproporre solamente una selezione di poesie tra quelle che questi annesse alle due raccolte sinora descritte. *'E zingare*, *Gnastillo*, *Fravecature* e *'O pezzente* esemplificano un procedimento tipico del poetare di Viviani, che attraverso la descrizione – partecipata o meno – di un personaggio apre squarci su problematiche sociali; *Mari... Rafè...* e *Pate e figlio* sono invece documenti in versi di vita privata.

*'E zingare*

E chisto è 'o zingaro:  
se forma 'o mantice  
cu 'a pelle 'e pecora,  
pe' sciuscia' 'o ffuoco

4

vicino 'a 'ncunia;  
fa tromme e stròmmole,  
ratiglie e trébbete,  
ma 'o lucro è poco.<sup>1</sup>

8

Magnano e dormono

---

<sup>1</sup> Il componimento *'E zingare*, scritto nel 1926 come l'opera teatrale omonima (considerata un esempio del periodo più maturo dell'autore: cfr. A. LEZZA, *Sul teatro di Raffaele Viviani*, in «Misure Critiche», XIV 1984, pp. 79-89), ma a questa collaterale, condensa, in undici quartine di quinari dalla spiccata agilità, l'universo di una comunità fondamentalmente tribale, soggetta a regole arcaiche. Lo *zingaro* è un vero e proprio personaggio, non più una macchietta, e nelle prime due quartine Viviani ne dà un'essenziale immagine (poi ripresa in chiusura di poema): nonostante egli faccia (da intendere forse come 'venda') trombe, trottole, graticole e treppiedi (cfr. D'ASCOLI, s.vv. *trómba*, *strùmmolo*, *'ratiglia*, *trébbete*) il guadagno è poco, e per riscaldarsi accanto a un'incudine (*'ncunia*: ivi, s.v. *'ncunia*) deve arrangiarsi, costruendo il mantice per soffiare (*sciuscià*: ivi, s.v.) sul fuoco con pelle di pecora.

femmene e uommene senza fa' scrupole, peggio d' 'e bestie.	12
Quanno viaggiano fanno uno carreco: gente e scartoffie 'ncopp' 'a carretta.	16
Uno s'addobbeca purtato 'nzuocolo, n'ato ca è scàvezo se mena e agevola	20
vuttanno 'o tràino magnanno póvere. Pe' ll'aria càvera sesca 'a bacchetta.	24
Na voce 'e zingara 'ntona na nenia quaccuno 'e ll'uommene ce piazza 'o basso.	28
Chi porta 'e rretene dà 'a via d' 'o maneco: scunocchia 'o scuorteco, ma chillo è 'o passo. <sup>2</sup>	32
All'alba arrivanoo, leste s'accampano, cu tenne e spruoccole fore 'e città.	36

<sup>2</sup> Seguono ulteriori descrizioni: dapprima una panoramica generale sugli usi e abitudini degli zingari – mangiare e dormire senza scrupoli, *peggio d' 'e bestie*, o spostarsi su dei carretti, ammassati con mercime vario –, ne rivela la condizione di sostanziale, arrangiata, indigenza. Poi il poeta indugia su particolari, volti a rappresentare situazioni – il viaggio della carovana: uno zingaro che si addormenta (*addubbecà*: D'ASCOLI, s.v.) cullato dall'andamento di questa (*'nzuocolo*, 'come in altalena, dolcemente': ivi, s.v.), un altro che scende scalzo (*scàvezo*: ivi, s.v.) dal carro e comincia a spingerlo (*mena*: ivi, s.v.), il sibilo della frusta per l'afa (la locuzione *sesca 'a bacchetta* vale 'fischia la frusta': COPPOLA, s.v. *bacchetta*), il cocchiere (*rretene*, 'redini': ivi, s.v. *rétena*) che tenta invano di aumentare il passo (l'espressione *scunocchia 'o scuorteco* vale 'si piega sulle ginocchia il cavallo malandato': *scunocchià*, 'piegarsi sulle ginocchia'; *scuórteco*, 'ronzino macilento, degno dello scorticatoio': ivi, s.vv.) – o illustrare radicati meccanismi antropologici: il canto di una nenia gitana, lanciato da una zingara e partecipato dagli uomini (*ce piazza 'o basso* vale 'intono da basso': R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, cit., p. 170 n. 12).

Chille ca passano  
priesto se fermano,  
guardano e dicen:  
– Che nubiltà!<sup>3</sup> 40

E chisto è 'o zingaro:  
vicino a' 'ncunia,  
fa tromme e stròmmole,  
ma 'o lucro è poco. 44

\*

### *Gnastillo*

Nu guaglione sfurtunato,  
muorto 'e famma 'a piccerillo,  
piccerillo era restato,  
e 'o chiamavano Gnastillo. 4

Senza mamma e senza pato,  
quinnece anne, ma tantillo,  
sciancatiello, annurecato,  
pelle e ossa: nu muscillo. 8

S' 'o criscette na madrèa  
ca 'o lassaie primma 'e spira'  
a nu certo don Andrea.  
«Sapunaro!». E sta carnetta 12  
penzaie buono d' 'o sfrutta',  
e 'o piazzaie a tira' 'a carretta.<sup>4</sup>

Na carretta: fierre, stracce,  
lume, còncole, rutielle. 16  
S'accedeva gamme e bracce,

<sup>3</sup> Infine se ne descrive l'arrivo presso la città, corredato dall'insediamento con tende e paletti (*spruocole*: COPPOLA, s.v.). Il degrado riscontrabile nell'accampamento, campo rom protonovecentesco, è evidenziato dal commento antifrastrico dei passanti, che ne sottolineano ironicamente la «nobiltà».

<sup>4</sup> Il lungo componimento *Gnastillo* (praticamente una corona di cinque sonetti di ottonari) descrive le vicissitudini di un «*guaglione sfurtunato*» (*guaglione*, 'ragazzo': D'ASCOLI, s.v.), soprannominato, appunto, *Gnastillo* (*gnasto* vale 'impiastro': COPPOLA, s.v.). Quindicenne rimasto orfano, tirato su da una madrina (*madrèa*: COPPOLA, s.v.) non meglio identificata, e poi affidato ad un certo Don Andrea – una carogna (*carnetta*: *ivi*, s.v.) che lo sfrutta come rigattiere (*sapunaro*: *ivi*, s.v.) e per trainare il suo carro –, *Gnastillo* è descritto da Viviani come minuto (*piccerillo*), esile, malaticcio (*sciancatiello*: COPPOLA, s.v. *sciancato*) e tignoso (*annurecato*, 'annodato, legato': *ivi*, s.v.): «*nu muscillo*» ('gattino'), debole e indifeso. La sua storia, come si vedrà dai passi successivi, riecheggia in qualche modo le atmosfere dickensiane di *Oliver Twist*.



ienno viche e vecarielle.	
Dinto 'e rine duie setacce, 'n capo cinco o sei cappielle, 'ncoppa 'a spalla doie burracce. Cammenava a passetielle.	20
Deva 'a voce: «Roba vecchia!» E 'a vucella ca stentava te restava dinto 'a recchia.	24
Se fermava dinto 'e fosse; mentre 'a robba trabballava lle veneva 'o colpo 'e tosse. <sup>5</sup>	28
– Stu guaglione sta malato! Sta malato. Don Andre'.	
– Si ll'atriere 'aggio purgato. – E l'avite fa' vede'.	32
– Io le faccio cchiù 'e nu pate. – Chi ve dice ca nun è. Ma Gnastillo è delicato: na salute 'e duie ciente'.	36
Nun pò sta' sott' 'a carretta. C'aspettate, ca scapezza? Si 'o guaglione s'arricetta?	
Pò ghi' 'mmocca â pulezzia. – 'Ngne', m' 'a faie na gentilezza? Jesce 'a dinto a' casa mia! <sup>6</sup>	40
– Picceri', te sì lagnato? – Io nun aggio ditto niente. – Nun sì tu ca ll'hê mannato?	44

<sup>5</sup> Il carretto di *Gnastillo* è pieno di merce – ferri, stracci, lumi, conche di ottone, tegami da cucina (cfr. COPPOLA, s.vv. *còncola*, *rutiello*) –, e trascinarlo nei vari vicoli gli costa grosso sforzo fisico. Il suo passo è appesantito: al di là del carretto, infatti, sulle spalle porta due borracce, ai fianchi due setacci, in testa cinque o sei cappelli; e la «*vocella*» che urla «Roba vecchia!» (con l'uso autoriale del vezzeggiativo *-ella* che incrementa la descrizione del protagonista di un ulteriore tratto, arricchendolo di un timbro vocale delicato, tipico della pubertà) si interrompe solo in presenza di alcune buche (*fosse*), che fanno traballare il carretto e disvelano la salute cagionevole di *Gnastillo*, palesatasi in un improvviso colpo di tosse.

<sup>6</sup> La terza parte del componimento mette in scena – con quello scambio di battute rapide che è tipico del miglior Viviani drammaturgo – un dialogo tra Don Andrea ed un altro uomo. Questo gli fa notare le precarie condizioni di salute del suo “assistente” («*na salute 'e duie ciente'*», ‘una salute di due centesimi’), invitandolo a considerare la possibilità che *Gnastillo* possa da un momento all'altro stramazzone al suolo (*scapezzà*: D'ASCOLI, s.v.), o persino morire (*arricettà*: *ivi*, s.v.), in quello stato fisico. Ma Don Andrea, che si professa come più di un padre («*chhiù 'e nu pate*») per questi, fa orecchie da mercante, e, dopo essere stato ammonito dall'uomo circa un possibile interessamento della polizia ad un eventuale decesso di un minore, lo caccia via dalla propria abitazione.

- Nossignore. – E 'e ssiente 'a ggente?  
 Che s'ì fraceto, ciuncato?  
 – Chi v'ha ditto? – E alleramente! 48  
 Ha mettuto all'avvucato:  
 vò magna' senza fa' niente.  
 E Gnastillo nun aspetta.  
 Pe' nun da' segno 'e stanchezza, 52  
 torna a ffa' 'o ciuccio 'e carretta.  
 Tira 'e stanghe a dritta e a manca,  
 nun ce 'a fa p' 'a debulezza,  
 suda friddo e 'a faccia è ghianca.<sup>7</sup> 56
- E Gnastillo jenko attuorno,  
 mo cu 'a tosse e mo cu 'a freva,  
 se senteva a ghiuorno a ghiuorno  
 ca, a ttira', nun ce 'a faceva. 60  
 «Sapunaro!», e stu taluorno  
 scuncertava a chi 'o senteva,  
 scunucchiava muorto 'e scuorno  
 p'ogneduno ca 'o vedeva. 64  
 Na cuntrora chiena 'e sole:  
 «Mamma mia! Mamma mia bella!»  
 E dicenno sti pparole  
 sputaie sanghe e se 'ngiallette, 68  
 e abbuccanno 'a carrettella,  
 sotto 'a rrobba rummanette.<sup>8</sup>

\*

<sup>7</sup> La vicenda prosegue poi con un confronto tra Don Andrea e *Gnastillo*. Il primo chiede all'altro se si sia lamentato in giro, e, a risposta negativa, gli rivela il contenuto della conversazione avuta con l'uomo precedente, comunicandogli come la gente crede che lui sia «*fraceto e ciuncato*», e pungolandolo successivamente nell'orgoglio, convincendolo di venire considerato dalle persone come uno sfaticato, come un ragazzo che «*vò magna' senza fa' niente*». La reazione di *Gnastillo* è così rabbiosa, orgogliosa e istintiva: per non mostrarsi stanco torna immediatamente a lavorare; ma la debolezza lo assale: non riesce più a tirare le stanghe, inizia a sudare freddo, diviene pallidissimo.

<sup>8</sup> La morte di *Gnastillo* è quindi inevitabile e annunciata. Il suo continuare a lavorare con la tosse, con la febbre, non può che logorarlo lentamente; tirare il carretto è ormai impossibile – come egli stesso percepisce: «*se senteva a ghiuorno a ghiuorno / ca, a ttira', nun ce 'a faceva*» –, e le persone che lo richiamano per vedere la merce, ai piedi delle quali crolla spesso pieno di vergogna, rappresentano per lui tedio e sofferenza (*taluorno*, 'lamento, lagnanza', ma anche 'motivo di tristezza': COPPOLA, s.v.). È dunque un destino segnato – incanalato dalla società –, quello che lo vede stramazzone in un pomeriggio assolato sotto il peso della stessa *roba* che trainava sul proprio carretto, chiamando (e probabilmente vedendo) la propria mamma: *Gnastillo* si assurge infatti a emblema dei tanti figli di nessuno napoletani, rei principalmente di essere venuti al mondo. È uno dei momenti più interessanti della vena sociale di Viviani.

*Fravecature*

- All'acqua e a ô sole fràveca  
cu na cucchiara 'mmano,  
pe' ll'aria 'ncopp'a n'anneto,  
fore a nu quinto piano. 4
- Nu pede miso fauzo,  
nu movimento stuorto,  
e fa nu volo 'e l'angelo,  
primma c'arriva, è muorto.<sup>9</sup> 8
- Nu strillo e po' n'accorrere:  
gente e fravecature.  
– Risciata ancora... È Ruoppolo!  
Tene ddoie criature! 12
- L'aizano e s' 'o portano  
cu na carretta a mano.  
Se move ancora ll'anneto  
fore d' 'o quinto piano. 16
- E passa stu sparpetuo,  
cchiù d'uno corre appriesso;  
e n'ato, 'ncopp'a n'anneto,  
canta e fatica 'o stesso. 20
- 'N terra, na pala 'e cavece  
cummoglià 'a macchia 'e sango,  
e 'e sghizze se sceréano  
cu 'e scarpe sporche 'e fango.<sup>10</sup> 24
- Quanno ô spitale arrivanoo,

---

<sup>9</sup> Il componimento *Fravecature*, quasi un piccolo poemetto di ventidue quartine, racconta dell'episodio della morte di *Pascalino* Ruotolo, muratore che, sul lavoro (descritto con la cazzuola in mano, *cucchiara*: COPPOLA, s.v.), inciampa e cade da una impalcatura al quinto piano (*anneto*, 'palchetto su cui lavorano i muratori, ponte, impalcatura': COPPOLA, s.v.).

<sup>10</sup> Nelle quartine successive, come in diapositive o didascalie di scena, Viviani racconta le diverse reazioni allo *sparpetuo*, il 'triste spettacolo' (COPPOLA, s.v.) e inquadra vari particolari: la folla che accorre, riconosce il cadavere, e lo porta via con un carretto a due ruote (*carretta*: ivi, s.v.); muratori che continuano a cantare e a lavorare sul pontile, ignari dell'accaduto (o forse avvezzi ad incidenti del genere); lo stesso *anneto* che continua a tremare; la macchia di sangue coperta (*cummoglià*, coprire, ivi, s.v.) con una pala di calce (*cavece*: ivi, s.v.); gli schizzi strofinati (*scereità*, 'strofinare': ivi, s.v.) sulle scarpe sporche di fango.

'a folla è trattenuta,  
e chi sape 'a disgrazia  
racconta comm'è gghiuta. 28

E attuorno tutt' 'o popolo:  
– Madonna! – Avite visto?  
– D' 'o quinto piano! – 'E Virgine!  
– E comme, Giesucristo...?! 32

E po' accumpare pallido  
chillo c' 'ha accumpagnato:  
e, primma ca ce 'o spiano,  
fa segno ca è spirato. 36

Cu 'o friddo dint'a ll'anema,  
'a folla s'alluntana;  
'e lume già s'appicciano;  
'a via se fa stramana.<sup>11</sup> 40

E 'a casa, po', 'e manibbele,  
muorte, poveri figlie.  
mentre magnano a tavola,  
ce 'o dicono a 'e famiglie. 44

'E mamme 'e figlie abbracciano,  
nu sposo abbraccia 'a sposa...  
E na mugliera trepida,  
aspetta, e nn'arreposa. 48

S'appenne 'a copp'a ll'asteco;  
sente 'o rilorgio: 'e nnove!  
Se dice nu rusario...  
e aspetta e nun se move. 52

L'acqua p' 'o troppo vòllere  
s'è strutta int' 'a tiana,  
'o ffuoco è fatto cénnera.  
Se sente na campana. 56

E 'e ppiccerelle chiagneno

---

<sup>11</sup> Il componimento segue poi, passo passo, il corteo che accompagna Ruoppolo all'ospedale, ma non c'è più nulla da fare: prima che glielo chiedano (*spìà*), chi l'aveva accumpagnato ne segnala il decesso. E cala la sera: la folla, raggelata nell'animo, si allontana pian piano; si accendono i primi lumi; la strada si fa solitaria (*stramano*: COPPOLA, s.v.).

pecché vonno magna': – Mammà, mettimmo 'a tavula! – Si nun vene papà?	60
'A porta! Tuzzuléano: – Foss'isso? – E va 'arapi'. – Chi site? – 'O capo d'opera. Ruoppolo, abita qui? <sup>12</sup>	64
– Gnorsi, quacche disgrazia? Io veco tanta gente... – Calmateve, vestiteve... – Madonna! – È cosa 'e niente.	68
È sciuliato 'a l'anneto, d' 'o primmo piano. – Uh, Dio! e sta ô spitale? – È logico. – Uh, Pascalino mio! <sup>13</sup>	72
'E ddoie criature sbarrano ll'uocchie senza capi'; 'a mamma, disperannose, nu lampo a se vesti';	76
'e cchiúde 'a dinto; e scenneno pe' grade cu 'e cerine. – Donna Rache'! – Maritemo che ssà, sta ê Pellerine.	80
È sciuliato 'a l'anneto. – Sì, d' 'o sicondo piano. E via facenno st'anneto, ca saglie chiano chiano.	84

<sup>12</sup> Dall'ospedale la regia di Viviani si sposta poi nelle case delle famiglie: prima quelle degli altri manovali (*manibbele*: COPPOLA, s.v. *manibbulò*), che a cena, con la morte nel cuore, raccontano l'accaduto alle mogli; poi in quella di Ruoppolo, dove un'altra moglie aspetta trepidante, non riesce a riposare: è tempo di cena, l'orologio (*rilorgio*) segna le nove, l'acqua è ormai evaporata nella pentola (*strutto*, 'consumato, sfinito'; *tiana*, 'pentola': COPPOLA, s.vv.) ma il marito non è ancora rincasato. È il suono del campanello a rompere un limbo di attesa e preghiera (la donna è descritta, quasi con una didascalia scenica, nell'atto di recitare un rosario): alla porta è il capocantiere, che rivela alla donna della caduta del marito dal pontile innescando una serie di rapide, vivaci e drammatiche battute.

<sup>13</sup> Inizia qui la menzogna della speranza che si protrarrà fino alla fine del componimento: alla domanda della moglie, infatti, il capocantiere non rivela la verità, ma, privo del coraggio necessario, le racconta che il marito è caduto dal primo piano e che si trova all'ospedale, ancora in fin di vita.

– Diciteme, spiegateme.  
– Curaggio. – È muorto?! – È muorto!  
D’ o quinto piano. All’anneto.  
Nu pede miso stuorto.<sup>14</sup> 88

P’ o schianto, senza chiagnere,  
s’abbatte e perde ’e senze.  
È Dio ca vò na pausa  
a tutte ’e sufferenze. 92

E quanno ’a casa ’a portano,  
trovano ’e ppiccerelle  
’n terra, addurmute. E luceno  
’n faccia ddoie lagremelle.<sup>15</sup> 96

\*

*’O pezzente*

Tu, pezzente, staie buono e salute,  
nun tiene cchiú scuorno:  
te ’mpuoste, apre ’a mano,

e sì certo c’ a furia ’e smestute,  
c’ a furia ’e ì attuorno, 5  
te faie chiano chiano

chillo pizzeco ’e lire, ca ogni anno  
assomma a migliare:  
senz’arte e né parte.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Le quartine successive procedono, con una *climax* ascendente, fino al momento della verità: le figlie con gli occhi spalancati, la mamma che si precipita per le scale, il rapido incontro con Donna Rachele che le rivela, ancora con un’approssimazione alla speranza, della caduta del marito dal secondo piano (*scinliato*, ‘scivolato’: D’ASCOLI, s.v. *scinlià*). E infine, quando l’*anneto* è cresciuto piano piano – il primo piano del capocantiere, il secondo di Donna Rachele – arriva la rivelazione finale, restituita da dei versi franti dalla punteggiatura: *Pascalino* è morto, è caduto dal quinto piano.

<sup>15</sup> Il testo si chiude infine, circolarmente, con un primo piano sulle «*ddoie criature*» menzionate subito dopo l’impatto. È buio totale: gli occhi della mamma sono chiusi per via dello svenimento, associato del poeta alla volontà divina di alleggerirle le sofferenze; quelli dei bambini per il sonno, ma le guance rigate di lacrime ne rivelano, ne accennano appena, l’intuizione della tragedia.

<sup>16</sup> Nel componimento *’O pezzente* (dodici terzine, strutturate in un decasillabo e due senari, e un distico finale di decasillabi) Viviani polemizza fittiziamente con un mendicante, del quale mette in discussione l’effettiva miseria: senza vergogna (*scuorno*: COPPOLA, s.v.), scrive, il *pezzente* inscena infatti ogni giorno la propria povertà, quando in realtà, a furia di richiedere l’elemosina (*smestitta*, ‘richiesta di denaro’: *ivi*,

E durmenno, vestenno, magnanno,  
t'abbusche 'e denare  
p' 'e mettere 'a parte. 10

Ogne tanto ce scappa 'o cazone,  
'a scarpa, 'o cappiello,  
'a giacca, 'a cammisa. 15

Niente tasse, nun pave pesone:  
tu sì puveriello,  
t'hê fatta 'a divisa.<sup>17</sup>

Magne e vive da vero milordo,  
nisciuno te vede,  
nisciuno te cura; 20

sì pezzente: te' ccà n'atu sordo  
e ognuno te crede  
na trista criatura.

E tu, invece, staie buono 'e salute,  
nun tiene cchiù scuorno:  
te 'mpuoste, apre 'a mano; 25

e sì certo c' a furia 'e smestute,  
c' a furia 'e ì attuorno,  
tu sì crestiano 30

d'abbuscarte, senz'arte e né parte  
e senza vriogna  
(pecche nun ne tiene),<sup>18</sup>

---

s.v.) in giro (*attuorno*: ivi, s.v.), riceve quotidianamente piccole quantità di denaro (va intesa in tal senso l'espressione *pizzeco 'e lire*, 'pizzico di lire') che rappresentano un guadagno sensibile sul lungo periodo.

<sup>17</sup> Il *pezzente*, insomma, guadagna (*abbusca*: D'ASCOLI, s.v.) dei soldi mangiando, dormendo e vestendo, ossia senza alcun talento (o, come scrive Viviani al v. 9, «senz'arte né parte»). E non solo: col muovere a compassione la gente attraverso la propria recitazione, indossando cioè la «divisa» di *puveriello*, non di rado riesce a convincere qualcuno a donargli, per carità, anche qualche abito che lo tuteli dal freddo – pantalone (*cazone*: ivi, s.v.), scarpa, cappello, giacca, camicia. Dov'è la miseria, quindi, si chiede l'autore, se la vita del pezzente non prevede nemmeno il pagamento di tasse e affitti?

<sup>18</sup> Il mendicante è ormai smascherato: creduto erroneamente «na trista criatura», in realtà mangia e vive come un «milordo», 'milord', capace di sfruttare il cono d'ombra che la società gli ha posto intorno per racimolare sostentamento senza vergogna e fatica (l'espressione «te' ccà n'atu sordo», 'eccoti qua un altro soldo', è da intendersi come incidentale, calata sulla conversazione come un enfatico moto d'ira).

assaie cchiú 'e chi campa cu ll'arte,  
chi stenta cu ll'ogna 35  
sta vita de pene.

'O pezzente sì tu? No, songh' i'!  
ca si soffro, aggio voglia 'e muri!<sup>19</sup>

\*

*Mari'... Rafe'...*

Chi vede appriesso 'a lettera,  
l'espresso, 'o telegramma,  
parlarce pe' telefono,  
penza: Ma c'hann' 'a di'? 4

Affare 'e Stato? o scrivono  
rumanze o quacche dramma?  
E io dico: – Caro prossimo,  
tu nun ce può' capi'.<sup>20</sup> 8

Chello ca nuie screvennoce  
pruvammo, è cosa nova:  
poche parole semplice,  
ma, ognuna 'e cheste, 'nchiòva.<sup>21</sup> 12

---

<sup>19</sup> È negli ultimi cinque versi, però, che la vera ragione della rabbia del poeta si manifesta: il mendicante, infatti, pur senza alcun talento, finisce per guadagnare più di chi «*campa cu ll'arte*»; più di chi, stentando, si aggrappa con le proprie unghie (*ògna*: D'ASCOLI, s.v.) alla vita; e quindi più dell'autore stesso, la cui condizione sofferente, la cui precarietà economica, non destano la medesima compassione d'una recita ben orchestrata.

<sup>20</sup> Viviani fu sposato a Maria di Majo per trentasette anni (dal 1913 al 1950, data della morte del poeta). Fu una storia d'amore molto intensa, che li vide condividere riflessioni di ogni genere, come testimoniano le lettere edite di recente (*Mari'... Rafe'...*; *Lettere alla moglie Maria (1929 e 1940-43)*, introduzione, edizione e commento linguistico a cura di P. CANTONI, Alghero, Edizioni del Sole, 2010). Nella poesia *Mari'... Rafe'...*, il poeta, immaginando lo stupore di chi avesse visto quanto spesso e tenacemente i due si tenessero in contatto (il momento della stesura, verosimilmente, sarà coinciso con la *tournee* che la compagnia teatrale effettuò in America Latina nel 1929), magari chiedendosi cosa avessero da dirsi tanto frequentemente (via lettera, espresso, telegramma o telefono), tenta di restituire ai propri lettori la cifra di un rapporto speciale e difficilmente comprensibile a terzi («*tu nun ce può' capi'*»).

<sup>21</sup> La terza quartina (il componimento è di otto quartine di settenari con schema rimico variabile) è un manifesto del loro amore; la sensazione che entrambi provano nello scriversi, infatti, è descritta come una percezione mai provata, una «*cosa nova*» e quindi difficilmente esprimibile: poche e semplici parole, ma perspicue (cfr. l'espressione *quanno parla, te 'nchiòva*, in COPPOLA, s.v. *nchiuvà*: 'quando parla, ti inchioda, cioè dice cose così esatte che non hai come reagire).



Cose d'ammore? è logico:  
sempe cose d'ammore.  
Sentimmo 'e c' 'e ripetere  
minute e quarte d'ore. 16

'E stesse ca dicevemo  
primma 'e spusarce, 'e stesse.  
Poche parole tènnera  
e 'e ssolete prumesse.<sup>22</sup> 20

Ca si v' 'e ffaccio sèntere  
ve pare 'e sta' int' 'a scola:  
– Mari?... – Rafe?... Chiammammece...  
e ognuno se cunzola. 24

E sulo pe' ve dicere:  
– Mari?... Rafe?... scrivite  
'e terature 'e lettere?  
– Gnorsì, nun 'o ccredite? 28

Chello ca nuie dicennelo  
pruvammo, è cosa nova.  
So' doie parole semplice  
ma ognuna 'e cheste 'nchiova.<sup>23</sup> 32

\*

*Pate e figlio*  
(a Vittorio)

Figlio mio, fa' n'ata cosa,  
l'arte mia nun t' 'a 'mpara',  
no pecché è difficultosa,  
ma p' 'o tuosseco che dà. 4

---

<sup>22</sup> Le lettere, piene di «*cose d'ammore*», testimoniano dunque la conservata vigoria (i due se le ripeterebbero ogni «*minute e quarte d'ora*») di un sentimento ardente, precedente al matrimonio, che vede il poeta e sua moglie continuare a scambiarsi «*poche parole tènnera*» ('tenere') e «*'e ssolete prumesse*».

<sup>23</sup> Particolarmente sentito, per i due, è l'atto del chiamarsi con le forme tronche dei loro nomi, ridotti qui a ipocoristici. Forte, in tale prospettiva, il valore del «*chiammammece*» del v. 23, che nasconde dietro l'imperativo una supplica d'amore; e significativa la chiusura del componimento, che agisce sulla fal-sariga della terza quartina ma con due elementi differenti in maniera sostanziale: il verbo, che da «*scri-vennelo*» diviene «*dicennelo*», annullando così la distanza tra i due, e l'aggettivo qualificatore di «*parole*»: dapprima «*poche*», ma in chiusura soltanto «*doie*», 'due', e cioè *Mari* e *Rafè*.

E pecché, s'io da guaglione t'aggio fatto studia', mo che tiene uso 'e ragione, t'aggi' 'a da' st'eredità? <sup>24</sup>	8
No, sì giovine, me spiego? 'o talento nun te manca: può' truva' nu bello impiego pe' cassiere int'a na banca.	12
Che ce vò? me truove 'e vena. Centomila? eccole qua: ma a vederte 'ncopp' 'a scena nun sia maie, bello 'e papà. <sup>25</sup>	16
Me sì figlio, te so' pate, e proprio io t'aggi' 'a 'nganna'? io ca saccio p' 'o passato c'aggio fatto p'arriva'?	20
Studianno notte e ghiurno, 'mmiezo 'a via sempe a penza'. Raggiunavo io sulo e, attuorno, tutt' 'a ggente a me guarda'.	24
– Ma ch'è pazzo? E chi redeva, nun puteva maie capi' ca chi ridere faceva, nun voleva cchiú suffri'.	28
E cercava, cammenanno, nun putenno sta' fermato, cu na smania, cu n'affanno, d' 'a spunta', comme ha spuntato.	32
E a che prezzo, a forza 'e lotte,	

<sup>24</sup> Il componimento *Pate e figlio* è dedicato a Vittorio Viviani, come il titolo anticipa, e consta di tredici quartine di ottonari, il cui tema è il tentativo da parte del padre di dissuadere il figlio dall'intraprendere la sua stessa carriera: un'«eredità» che non dovrebbe essere reclamata da chi, avendo studiato, detiene «uso 'e ragione». Motivo del consiglio non è la difficoltà, ma la frustrazione che questa comporta (*tuosseco*, 'veleno': COPPOLA, s.v.); ma il monito rimase inascoltato, considerando che Vittorio guidò la compagnia in seguito alla morte del padre: V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia*, cit., p. 178.

<sup>25</sup> Al complicato mondo del palcoscenico, pieno di insidie, dispiaceri e stenti, Viviani contrappone al figlio la sicurezza di un posto da cassiere in banca, compiendo anche il gesto di elargirgli dei soldi pur di non vederlo seguire le sue orme («*Centomila? eccole qua*»).

senza cchiú magna' e durmi'. Spialo a mamma, tutt' 'e notte, fino all'alba: «E vuo' veni'?»	36
E io screvevo pure a quanno m'addurmevo p' 'a stanchezza. Sto 'a trent'anne e cchiú sgubbanno cu tenacia, cu fermezza. <sup>26</sup>	40
Tu te miette 'ncopp' 'o trotto, cu 'o stipendio 'o vintisette: na guardata 'ncoppo e sotto, stute e appicce sigarette.	44
'O telefono? rispunne: – Non ci sono per nessuno. Uno juorno ce refunne: quanno 'o mese è de trentuno.	48
E pirciò fa' n'ata cosa, l'arte mia, nun t' 'a 'mpara': no pecché è difficultosa, ma p' 'o tuossecò che dà. <sup>27</sup>	52

<sup>26</sup> Le quartine centrali del brano, mantenendo la dimensione di avvertimento («*Me sì figlio, te so' pate, / e proprio io t'aggi' 'a 'nganna'?*»), assumono quindi carattere autobiografico, tirando una sorta di sofferto bilancio dell'impatto che la carriera ha avuto sulla vita di Viviani («*io ca saccio p' 'o passato / c'aggio fatto p'arrivà*»). Sono rievocati lo studio faticoso, la solitudine in strada ad osservare la gente, l'incomprensione della sua sofferenza da parte degli astanti («*chi ridere faceva, / nun vuleva cchiú suffri*»), la smania di emergere (*spuntà*), le notti insonni fino all'alba (nonostante i tentativi della moglie di chiamarlo a letto, dei quali invita il figlio a chiedere alla stessa: *spialo* è forma imperativa di *spia*, 'domandare, interrogare': COPPOLA, s.v.), le lotte, la fame. Oltre trent'anni, insomma, trascorsi a scrivere sgobbando con tenacia e fermezza: una fatica usurante e che pertanto non si sente di consigliare al figlio.

<sup>27</sup> Molto meglio, invece, la sicurezza di ricevere uno stipendio il "ventisette" del mese (alla simbologia dello specifico giorno di paga pare sia da ricondurre anche l'espressione «*uno juorno ce refunne: / quanno 'o mese è de trentuno*», che potrebbe essere intesa come 'l'unica cosa che puoi rimetterci [a fare una vita di quel tipo] è un giorno di lavoro quando il mese è composto di trentuno giorni'). Il salario garantito, infatti, permette di vivere con una maggiore tranquillità (cfr. l'espressione *tu te miette ncopp' 'o trotto*, in COPPOLA, s.v. *trotto*: 'tu procedi al trotto, ti poni su una strada piana'), se non addirittura nell'agiatezza («*stute e appicce sigarette*»), e di negarsi al telefono, e dunque, fuor di metafora, alle richieste di altri. Nella chiusura del componimento, dunque, il padre rinnova al figlio l'invito a una vita distante dalle scene.

### 5.1.19. Eduardo De Filippo (Napoli, 1900 - Roma, 1984)

Forse per un'incredibile coincidenza, forse per una curiosa predisposizione della città di Napoli e dei napoletani al linguaggio mimico,<sup>1</sup> nella medesima città nacquero e si formarono, entrambi in qualità di attori-autori, due dei nomi più significativi del canone teatrale novecentesco italiano: il già discusso Viviani e Eduardo De Filippo.<sup>2</sup> I due sono stati contrapposti – e talvolta pretestuosamente, dando il via a una *vulgata* di stereotipi – a più livelli: l'ambiente d'indagine privilegiato, ad esempio, con Viviani avvicinato al popolo e De Filippo, quasi antitetivamente, alla borghesia; o l'atteggiamento tenuto nei confronti del dialetto, che vedrebbe l'uno fare ricorso a un registro, per così dire, autentico, e l'altro annacquarsi invece nell'italiano. Ma al di là di queste

---

<sup>1</sup> Così scriveva d'altronde W. BENJAMIN, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007 (trad. it. di *Städtebilder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963), p. 24: «Il linguaggio mimico è usato qui come in nessun'altra parte d'Italia. Il suo significato è impenetrabile per ogni straniero. Orecchie, naso, occhi, petto, spalle, sono mezzi espressivi di comunicazione, che vengono messi in relazione dalle dita».

<sup>2</sup> I due autori rientrano infatti, con Pirandello e Dario Fo, nel canone fissato in F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., pp. 75-152. Sul punto cfr. anche il recente A. ROTONDI, *Per la definizione di un canone teatrale-letterario italiano contemporaneo (con particolare risalto a Luigi Pirandello ed Eduardo De Filippo)*, in «*Quaestiones Romanicae*», VI 2018, pp. 870-79. A un volume espressamente dedicato a De Filippo e Fo, che per la sua stessa struttura ne accomuna le fortune critiche, ha inoltre recentemente lavorato Anna Barsotti (A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007), lasciando confluire in questo una serie di importanti saggi su Eduardo, dei quali si dà qui una veloce citazione: A. BARSOTTI, I "primi piani" di Eduardo: l'attore fra la maschera e il volto, in *Eduardo in maschera. Incontri sul suo teatro*, a cura di M. BUSSAGLI, Napoli, ESI, 1995, pp. 61-97; EAD., *Grandi giuocolieri e giullari contro la macchina che piatta i teatranti: Eduardo e Fo*, in «*Ariete*», XV/3, 2001, pp. 83-120; EAD., *La Milano di Dario Fo e la Napoli di Eduardo*, in *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, a cura di G. ALONGE - F. MAZZOCCHI, Torino, Edizioni del Dams-Quaderni del Castello di Elsinore, 2002, pp. 239-257; EAD., *Eduardo: affabulazione e silenzi*, in *Sabato, Domenica e Lunedì. Eduardo De Filippo teatro vita copione e palcoscenico*, a cura di S. ORTOLANI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 149-169; EAD., *La lingua di contraddizione nel teatro di Eduardo: colore delle parole e temperatura dei silenzi*, in *Eduardo De Filippo*, a cura di E. TESTONI, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2005, pp. 35-63; EAD., *Dialetti, lingue, pastiches: linguaggi in scena dal '900 al 2000*, in *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, a cura di N. BINAZZI, S. Calamai, Padova, Unipress, 2006. Barsotti ha inoltre anche curato la più recente edizione einaudiana delle opere teatrali di Eduardo – E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, 3 voll., a cura di A. BARSOTTI, Torino, Einaudi, 1995; ID., *Cantata dei giorni pari*, a cura di A. BARSOTTI, Torino, Einaudi, 1998 –, che, superata sul piano filologico dalla successiva edizione critica mondadoriana allestita da Nicola De Blasi e Paola Quarenghi – E. DE FILIPPO, *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, 2 voll., edizione critica a cura di N. DE BLASI-P. QUARENCHI, Milano, Mondadori, 2005-2007; ID., *Teatro. Cantata dei giorni pari*, edizione critica a cura di N. DE BLASI-P. QUARENCHI, Milano, Mondadori, 2000 –, resta un necessario riferimento sul piano critico. Sterminata, in ogni caso, la bibliografia eduardiana: una prima rassegna, fino al 2007, è curata da Paola Quarenghi in E. DE FILIPPO, *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, cit., II pp. 1999-2020. Aggiornamenti fino al 2016 sono invece in N. DE BLASI, *Eduardo*, Roma, Salerno editrice, 2016, pp. 328-36.

polarizzazioni, tutto sommato non necessarie, è fuor di dubbio che entrambi abbiano saputo cogliere acutamente le cruciali trasformazioni che nel Novecento destabilizzarono e destrutturarono la società italiana (e mondiale) dalle fondamenta.

Al palcoscenico, per certi versi, Eduardo De Filippo fu educato sin dall'infanzia.<sup>3</sup> Figlio illegittimo del famoso commediografo Eduardo Scarpetta,<sup>4</sup> svolse infatti la sua formazione artistica proprio negli ambienti paterni,<sup>5</sup> debuttando a quattro anni, truccato da giapponese, nella parodia scarpettiana dell'operetta *Geisha*, ma soprattutto acuyendo e misurando la propria sensibilità autoriale nel laboratorio del padre.<sup>6</sup>

Nel decennio compreso tra il ritiro dalle scene di Scarpetta e il suo ritorno (1910-1921), insieme ai fratelli Titina e Peppino e sotto le direttive del fratellastro Vincenzo, Eduardo lavorò prevalentemente come attore nella compagnia di famiglia,<sup>7</sup> per poi

---

<sup>3</sup> Linee sommarie della biografia eduardiana sono in S. DE MATTEIS, s.v. *De Filippo, Eduardo*, in DBI, 33 1987; ma repertori più cospicui sono M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo*, Milano, Mondadori, 1993; P. QUARENGHI, *Cronologia*, in E. DE FILIPPO, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, cit., pp. XCV-CLXXXVII, e in ID., *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, cit., I pp. IX-CI.

<sup>4</sup> Sul punto cfr. V. VENTURINI, s.v. *Scarpetta, Eduardo*, in DBI, 91 2018: «Fu il capostipite di un'importante stirpe teatrale: Vincenzo, attore, musicista e autore teatrale, nato dal matrimonio con Rosa De Filippo; Maria, attrice e autrice teatrale nota come Mascaria, nata da una relazione con Francesca Giannetti, insegnante di musica; Titina, Eduardo e Peppino De Filippo, attori e autori teatrali, nati da una lunghissima relazione avuta con Luisa De Filippo, nipote di sua moglie; e ancora Eduardo e Pasquale De Filippo, nati dalla relazione con la sorellastra della moglie, Anna (nata dal secondo matrimonio del padre di Rosa, Pasquale De Filippo): il primo attore e commediografo noto in arte come Eduardo Passarelli, il secondo attore caratterista. Da questa stessa, ultima, relazione sarebbe nato anche Ernesto Murolo (poeta, drammaturgo e padre del celebre cantautore Roberto), ufficialmente figlio di Vincenzo Murolo e Maria Palumbo. L'unico figlio che non si dedicò al teatro fu Domenico che, pur portando il cognome di Scarpetta, non era suo figlio naturale, ma frutto di una relazione, precedente al matrimonio, tra Rosa De Filippo e il re Vittorio Emanuele II».

<sup>5</sup> Scarpetta gli regalò infatti una scrivania, affinché Eduardo copiasse una decina di copioni teatrali al giorno, e grazie a quella pratica quotidiana e costante il giovane De Filippo finì per «capire il taglio di una scena, il ritmo dei dialoghi, la durata giusta per un atto unico, per due, per tre atti» (E. DE FILIPPO, *Ringraziamento di Eduardo De Filippo*, in *Allocuzioni pronunciate durante la cerimonia di consegna di lauree honoris causa*, Aula Magna, 18 novembre 1980, Roma, Tipografia D'Amato, s.a., p. 19).

<sup>6</sup> E. DE FILIPPO, *Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di P. QUARENGHI, Torino, Einaudi, 1986, p. 153: «Io ho scritto per necessità, per pratica di palcoscenico, perché mi hanno fatto copiare continuamente copioni, mi hanno messo a scrivere, e quindi mi sono impadronito della tecnica. Ho fatto la scuola ricopiando commedie, portando a termine commedie brutte, commedie buone, o commedie false che non corrispondevano alle mie idee. Quindi sugli errori degli altri mi sono curato io». E si veda ancora quanto lo stesso autore dichiarò altrove: «Ho fatto l'attore perché la mia famiglia era una famiglia di attori. La recitazione che vedevo sui palcoscenici di allora non mi piaceva, la trovavo esagerata, finta. Con la presunzione dei bambini ho pensato che avrei fatto molto meglio io, e che li stavano sbagliando tutto. Per tutta la vita ho sempre voluto fare meglio degli altri, essere più vero, osservare più attentamente la realtà, raccontare meglio di tutti la vita» (E. DE FILIPPO, *I ricordi non servono*, in «Sipario», 405/2 1980, pp. 11-12, a p. 12).

<sup>7</sup> Ma si segnalano anche impegni ai teatri «Orfeo», «Trianon» e «San Ferdinando» al fianco dell'attore esperto Enrico Artieri. Cfr. sul tema S. DE MATTEIS, s.v. *De Filippo, Eduardo*, cit.

firmare, nel 1920, la sua prima opera, ossia *Farmacia di turno*, un atto unico che, fondato sull'unità di luogo piuttosto che su stravolgimenti della trama, mostrava tracce di Viviani e distacchi dal teatro di suo padre.<sup>8</sup>

A distanza di un paio d'anni, seguì il primo copione in tre atti scritto per la compagnia scarpettiana, *Uomo e galantuomo*,<sup>9</sup> che pur palesando – a differenza del lavoro precedente – la predisposizione agli intrecci tipica del gusto teatrale paterno, si caratterizzò come fortemente originale grazie alla rottura con alcune convenzioni teatrali. Il primo spartiacque della carriera eduardiana, però, fu sicuramente la scrittura di *Sik-sik, l'artefice magico* (1929), opera dallo sfondo metateatrale, che, edita in volume tra la fine del 1932 e l'inizio del 1933, significò per Eduardo il passaggio, a lungo auspicato,<sup>10</sup> dalla dimensione esclusivamente attoriale a quella autoriale (o di «attore che scrive», secondo una formula lungamente adottata).<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr. P. QUARENGHI, *Nota storico-teatrale*, in E. DE FILIPPO, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, cit., pp. 6-7.

<sup>9</sup> La ricostruzione della cronologia compositiva di *Uomo e galantuomo* (titolo originale: *Ho fatto il guaio? Riparerò...*), che mostra una discrasia tra le dichiarazioni dell'autore ed i dati documentari (il più antico manoscritto autografo reca come data il 1926, ma De Filippo affermava di averla composta nel 1920), è funzionale a illustrare una delle caratteristiche più peculiari del teatro eduardiano: il «reciproco movimento di dare-avere tra la scrittura e la scena» (N. DE BLASI, *Eduardo*, cit., p. 37), ovvero la possibilità – per non dire l'abitudine – di fissare nel supporto cartaceo l'esito di una lunga gestazione mnemonica e soprattutto della rappresentazione scenica (*Uomo e galantuomo* fu infatti rappresentata nel 1926 per la prima volta). Non di rado, infatti, nel corso delle rappresentazioni, una battuta riuscita, un esito sgradito al pubblico, potevano influenzare il copione in maniera definitiva, conducendo a modifiche che sarebbero state effettive già dallo spettacolo successivo. È sostanzialmente quella che è stata definita «drammaturgia della prova» (A. BARSOTTI, *Il «romanzo teatrale» di Eduardo e il capitolo «De Pretore»*, in *Eduardo De Filippo scrittore. Atti della giornata di studio* (Napoli, marzo 2001), a cura di N. DE BLASI-T. FIORINO, Napoli, Dante & Descartes, 2004, pp. 29-55, alle pp. 31-32).

<sup>10</sup> Non è da escludere che il valore della scrittura possa essere stato innestato in Eduardo direttamente dalle idee di suo padre: «Dello scrittore restano i libri, del pittore i quadri, dello scultore le statue. Ma che resta di noi, se non il ricordo d'una risata o d'uno scoppio di lacrime? Un ricordo – ahimè – che muore assieme con coloro che hanno pianto o sorriso, e che invecchia e si scolorisce come le scene del palcoscenico, dove noi ci succediamo brillando per un momento come fatui splendori» (E. SCARPETTA, *Dal San Carlino ai Fiorentini*, pref. di B. CROCE, Napoli, Pungolo Parlamentare, 1900, pp. 242-44). Un ulteriore traccia di tale valore, inoltre, pare trovarsi anche in una scena di *Uomo e galantuomo*: N. DE BLASI, 'Uomo e galantuomo': *tradizione, modernità ed elogio della filologia nella prospettiva dell'autore e dei personaggi*, in *Gli Scarpetta e i De Filippo. Una famiglia di artisti*, a cura di G. SCOGNAMIGLIO-P. SABBATINO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2014, pp. 29-42. In ogni caso Eduardo fu talmente legato a *Sik-sik* da sceglierla anche come ultima commedia da rappresentare al ritiro dalle scene (nel 1979-1980), esplicitando la propria predilezione in occasione dell'intervento effettuato prima del passaggio in onda dell'adattamento televisivo dell'opera (il testo venne trascritto da Lello Mazzacane ed è oggi in N. DE BLASI, *Eduardo*, cit., p. 57).

<sup>11</sup> Non sfugga il sovvertimento prospettico di De Blasi, che nel suo profilo eduardiano pubblicato per i tipi della Salerno editrice muove da un capitolo intitolato *L'attore che scrive e la prima formazione dell'autore*, ad un ultimo (almeno per la sezione strettamente connessa alla biografia teatrale eduardiana) che

Ripercorrendo poi i momenti decisivi della carriera teatrale dell'autore, si delinea un profilo di Eduardo piuttosto coerente, aggregandosi spesso, nei medesimi periodi creativi, nuclei tematici o intenti drammaturgici. Un primo tema, dominante su tutti gli altri, è ad esempio quello della famiglia, la prima cellula infettata dalla modernità;<sup>12</sup> disgregandosi nella rappresentazione di padri assenti, mancanza di unione, incomunicabilità domestica, questa è infatti al centro dapprima di *Chi è cchiù felice 'e me* (1931), lavoro nel quale vengono gettati i primi semi della comicità «grottesca», futuro marchio di fabbrica eduardiano,<sup>13</sup> e successivamente di *Natale in casa Cupiello*, primo testo del «Teatro umoristico I De Filippo»,<sup>14</sup> nel quale l'idea dell'autore di umorismo come «parte amara della risata» trova una più netta espressione.<sup>15</sup>

Tematiche come l'incomunicabilità – che si estenderà nel tempo dalla famiglia al leggermente più ampio nucleo del condominio –,<sup>16</sup> il dubbio, la follia ed il rapporto

---

ha invece come titolo *L'arte del teatro di uno scrittore che ha recitato* (N. DE BLASI, *Eduardo*, cit.). La valorizzazione dello statuto autoriale di Eduardo, d'altronde, è stata centrale per De Blasi già nel volume *Eduardo De Filippo scrittore*, cit., del quale fu tra i curatori. Più volte, infatti, lo studioso ha rimarcato la necessità di superare il luogo comune – al quale aderiva, in un intervento radiofonico andato in onda il 24 maggio 2000, anche Cesare Garboli – che vorrebbe la subalterità dell'Eduardo scrittore rispetto all'attore, riconducendo di conseguenza esclusivamente all'abilità in scena il successo ottenuto dalle sue commedie (cfr. N. DE BLASI, *Eduardo scrittore*, in *Eduardo De Filippo scrittore*, cit., pp. 7-9; ID., *Premessa*, in ID., *Eduardo*, cit.; ID., *Il Dizionario e le prospettive sull'autore*, in *Eduardo. Dizionario dei personaggi*, a cura di P. BIANCHI-N. DE BLASI, Venosa, Osanna, 2014, pp. 7-19).

<sup>12</sup> In questo Eduardo si allineò al gusto teatrale vigente tra gli anni Venti e gli anni Trenta, che vedeva protagonisti sulla scena italiana proprio famiglia e matrimonio: P. PUPPA, *Itinerari della drammaturgia nel Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. CECCHI-N. SAPEGNO, cit., IX pp. 713-864, a p. 788.

<sup>13</sup> Si legga in proposito quanto scrisse lo stesso Eduardo: «*Chi è più felice di me!* [...] fu un trionfo, anche perché rappresentava una rottura con il vecchio teatro, dove non s'era mai visto un finale nel quale l'attore giovane prendeva l'attrice, la sollevava, la rovesciava su un tavolo e ci si buttava addosso. A questo punto le grida in teatro erano bestiali! Strillavano... ma il successo fu grosso. Le commedie che si recitavano quando io cominciai a fare l'attore dovevano essere castigate, gli adulteri erano ammessi solo se poi si poteva dimostrare che non erano avvenuti e tutto finiva a tarallucci e vino. Invece in *Chi è più felice di me!* c'era del realismo, c'era dell'amarezza. [...] Capii allora che il pubblico mi avrebbe seguito e presi a scrivere commedie in tre atti» (E. DE FILIPPO, *Lezione introduttiva del corso di drammaturgia all'Università di Roma «La Sapienza», Teatro Ateneo, 4 aprile 1981*, in «Biblioteca teatrale», 27 1981, pp. 12-13).

<sup>14</sup> Si fa riferimento alla versione in due atti: cfr. S. DE MATTEIS, s.v. *De Filippo, Eduardo*, cit. Per quanto riguarda il ruolo dell'opera in relazione al tema della frantumazione della famiglia, cfr. D. FISCHER, *Il teatro di Eduardo De Filippo: la crisi della famiglia patriarcale*, London, Legenda-Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007. Sulla complessa gestazione del testo, che da farsa in atto unico divenne poi dramma in tre atti, si veda invece P. QUARENghi, *Nota storico-teatrale*, in E. DE FILIPPO, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, cit., pp. 709-41.

<sup>15</sup> Il riso, cioè, sarebbe determinato «dalla delusione dell'uomo che per natura è ottimista» (G. SARNO, *Intervista con Eduardo De Filippo*, in «Roma», 31 marzo 1940).

<sup>16</sup> Il cui valore polifonico all'interno della dimensione teatrale, tanto più indicativo in assenza di voci, è ben evidente nell'opera di un altro grande drammaturgo napoletano: G. MONTESANO, *Magic people*,

tra realtà e finzione, devono invece certamente qualcosa all'incontro dell'esperienza eduardiana con Pirandello. Da una certa prospettiva, come è stato notato, Eduardo e il drammaturgo siciliano si avvicinarono animati da un mutuo interesse: il primo (e, seppur in misura minoritaria, i suoi fratelli) ambiva infatti a venire in contatto con il maggior autore teatrale italiano; l'altro fu invece attirato dall'opportunità di sondare nuove soluzioni attraverso degli interpreti innovativi. L'incontro, ad ogni modo, avvenne a Napoli, nel 1933, presso il Teatro Sannazzaro:<sup>17</sup> la compagnia ottenne l'autorizzazione a portare sulla scena lavori pirandelliani (*Liola* e *Il piacere dell'onestà*), e si gettarono le basi per la realizzazione di un'opera a quattro mani (o sei, considerando quelle di Peppino), che si concretò con *L'abito nuovo*, primo testo che Pirandello poté scrivere «non per gli attori, ma direttamente con gli attori»,<sup>18</sup> e viatico verso l'incipiente svolta drammatica eduardiana che ebbe il culmine in *Io, l'erede* (1942): vero testo di cesura, scevro da ogni aspetto comico.

Se del «pirandellismo» rimase traccia nei suoi scritti (ma si direbbe piuttosto una rielaborazione originale di stimoli autentici),<sup>19</sup> la strada alla stagione dei “capolavori”

---

Milano, Feltrinelli, 2005. Cfr. quanto scrive De Blasi a proposito di *Le bugie hanno le gambe lunghe* (1946): «la vita di famiglie diverse all'interno dello stesso palazzo-alveare scorre su binari paralleli che possono non incontrarsi, tanto che, come si dice nei dialoghi, capita di non conoscere i vicini o accade di fingere di non conoscerli. Questo clima di potenziale isolamento che può mutarsi in totale estraneità favorisce la consuetudine della finzione ipocrita o delle bugie compiacenti» (N. DE BLASI, *Eduardo*, cit., p. 160).

<sup>17</sup> Ma la frequentazione delle opere pirandelliane risale in realtà ad almeno un quindicennio prima. Lo stesso Eduardo, infatti, ricorda: «nel 1919, una sera di non ricordo quale mese, sul manifesto del Teatro Mercadante era annunciato *I sei personaggi in cerca d'autore*. Avevo poche lire in tasca e una gran voglia di sentire il lavoro» (E. DE FILIPPO, *Il giuoco delle parti*, in *Eduardo De Filippo e il teatro San Ferdinando*, Napoli, Arte Tipografica, 1954, pagine non numerate). La ricostruzione è in realtà inesatta (la prima rappresentazione dello spettacolo fu data nel 1921), ma fornisce la testimonianza di un precoce interesse di De Filippo per il teatro pirandelliano: sul punto cfr. P. QUARENGHI, *Eduardo e Pirandello*, in *Eduardo e Napoli. Eduardo e l'Europa*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 37-67.

<sup>18</sup> N. DE BLASI, *Eduardo*, cit., p. 101. Sul punto cfr. la testimonianza eduardiana in E. DE FILIPPO, *Io e la nuova commedia di Pirandello*, in «Il Dramma», 235 1936, p. 31: «Quando eravamo d'accordo, quando cioè io avevo trovato il preciso equivalente vernacolo delle battute che egli diceva in lingua, si scrivevano quelle battute e si passava alla scena seguente».

<sup>19</sup> Come scrive De Blasi, infatti, «in seguito [alle rappresentazioni dei lavori pirandelliani e alla commedia scritta insieme] in effetti l'originalità di Eduardo come autore fu sempre più riconosciuta, ma in un modo o nell'altro il nome di Pirandello fu spesso chiamato in causa da critici, sia a proposito, sia a sproposito» (N. DE BLASI, *Eduardo*, cit., p. 103). Dall'accusa di «pirandellismo» Eduardo fu molto infastidito, in ogni caso, come testimoniò lui stesso: «Io, questo Pirandellismo attribuitomi dai critici non lo capisco, se devo dire la verità. Che vuol dire? Che cosa vogliono dire? Che ho copiato da Pirandello, che mi sono appropriato della sua tematica? Se è questo che si intende per Pirandellismo, mi pare che non sia neanche il caso di parlarne, tanto è ovvio che, a cominciare dalla mia concezione del teatro a finire con i miei personaggi spesso poveri e affamati, spesso maltrattati dalla vita, ma



fu però spianata da due ulteriori concause, rilevanti allo stesso modo pur se su diversi livelli: da un lato una scissione personale, con l'abbandono della compagnia da parte di Peppino e la conseguente rivisitazione dell'impianto drammaturgico delle successive opere;<sup>20</sup> dall'altro la guerra, catalizzatore del processo già registrato dell'aumento dell'incomunicabilità (restituito attraverso la metafora del "racconto evitato"), fulcro della proiezione della realtà storica nella dimensione privata, ma per certi versi anche invito all'assunzione di responsabilità nel contesto d'una tragedia collettiva. È il momento più rilevante della carriera di Eduardo, quello rispetto al quale si distinguono nettamente un *prima* e un *dopo*: in poco più che un biennio andarono infatti in scena il «capolavoro neorealista» *Napoli milionaria!* (1945),<sup>21</sup> *Questi fantasmi!* (1946) e *Filumena Marturano* (1946), la prima opera scritta appositamente per la sorella Titina.

Di lì a pochi anni l'autore venne poi pubblicato da Einaudi, riconoscimento editoriale che ne legittimò in maniera pressoché definitiva lo statuto; e, quasi come di conseguenza, Eduardo – ormai riconosciuto come scrittore – si dedicò alla stabilizzazione delle proprie opere. Uscì la *Cantata dei giorni dispari* (1951), che raccoglieva la sua produzione post-bellica a partire proprio da *Napoli milionaria!*, e dopo qualche

---

sempre convinti che una società più giusta e umana sia possibile crearla, niente potrebbe essere più lontano dall'idea teatrale di Pirandello e dai suoi personaggi. Se poi, per Pirandellismo s'intende che io ho avidamente letto, ascoltato e amato il suo teatro, che l'ho conosciuto e venerato, che ancora oggi, se penso a lui, alla sua intelligenza lucida e scintillante, al suo *humour*, alla sua umanità, mi sento prendere da una nostalgia tremenda e da un senso di perdita irreparabile, allora sì: sono malato di Pirandellismo» (*Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di I. QUARANTOTTI DE FILIPPO, Milano, Bompiani, 1985, p. 172).

<sup>20</sup> L'Eduardo autore, difatti, fin quando fu legato professionalmente ai fratelli, tendette ad adeguare la propria scrittura e i propri soggetti alle interpretazioni di questi (sul punto cfr. P. QUARENGHI, *Ombre d'attore. Testo e spettacolo nella drammaturgia di Eduardo*, in *Eduardo De Filippo scrittore*, cit., pp. 87-98). Un caso lampante è il copione di *Non ti pago* (1940), che, scritto quando Titina aveva momentaneamente lasciato la compagnia, prevedeva originariamente un contrasto scenico tra due personaggi di uguale valore, rappresentati da Eduardo e Peppino, ma quando quest'ultimo lasciò a sua volta la compagnia, il ruolo destinato alla sua interpretazione venne ridimensionato, arrivando perfino alla scrittura di un finale alternativo. È inoltre essenziale rilevare come, da un certo punto di vista, la presenza dei fratelli "ritardò" l'evoluzione artistica di Eduardo, come lui stesso rivelò: «Sempre nei miei testi, anche quelli più comici, c'è un risvolto drammatico. Ma questo risvolto per tanto tempo non ho potuto approfondirlo. La compagnia con quei grandi attori che erano Peppino e Titina aveva un grande successo. La loro vena era precisa, quella di Peppino prepotentemente comica. Scrivere ruoli per lui e per Titina mi sembrava un obbligo e un dovere. Così sono andato avanti per anni. Se fossi stato solo avrei cominciato prima. Fu dopo la guerra con *Napoli milionaria* che avvenne la svolta. Ricordo che, a Roma, alla fine del primo atto, mi diressi verso la ribalta e dissi al pubblico: "Questo primo atto umoristico, è legato al vecchio teatro fatto finora. Dal secondo atto nasce il mio nuovo teatro"» (L. MADEO, *L'attore, tradizione e teatro raccontato dal grande Eduardo*, in «La stampa», 5 aprile 1981).

<sup>21</sup> Sul neorealismo dell'opera cfr. R. ALONGE, 'Napoli milionaria!', ovvero *Strindberg nei bassi di Napoli*, in *Sabato, domenica e lunedì*, cit., pp. 71-81; C. MONTARIELLO, *La 'Napoli milionaria!' di Eduardo De Filippo. Dalla realtà all'arte senza soluzione di continuità*, introduzione di M. ARGENTIERI, Napoli, Liguori, 2006.

anno, quasi come contraltare, venne pubblicata anche la *Cantata dei giorni pari* (1959), deputata invece a razionalizzare la produzione giovanile e antecedente al conflitto.<sup>22</sup>

Ormai raggiunto il successo, infine, dopo essersi cimentato in drammi incentrati sulla crisi del dialogo e di riflesso sul silenzio – *Le voci di dentro* (1948), *La paura numero uno* (1950), *Mia famiglia* (1955) – e in lavori variamente sperimentali,<sup>23</sup> nell'ultima fase della sua produzione, o come direbbe Barsotti del suo «romanzo teatrale»,<sup>24</sup> Eduardo si congedò dalle scene con *Il monumento* (1970) e *Gli esami non finiscono mai* (1973): due drammi dalla gestazione decennale, che pare suggestivo immaginare lasciati consciamente in coda per la propria funzione riepilogativa; entrambi i protagonisti, infatti, si trovano al termine della propria vita a meditare sul proprio operato.

Accanto alle cinquantacinque commedie, inoltre, Eduardo scrisse anche diverse poesie, pubblicando la sua prima raccolta, *Il paese di Pulcinella*, nel 1951, e anticipando quindi il rinnovato interesse per la poesia dialettale destato dall'antologia pasoliniana l'anno successivo.<sup>25</sup> I suoi versi, degni di una propria legittimità poetica e non subalterni ai lavori teatrali, venivano recitati, come in un appuntamento, al termine di ogni

---

<sup>22</sup> Ancora dubbie le ragioni dei titoli delle due opere, in particolare in relazione all'uso degli aggettivi *dispari* e *pari*. Tra le varie ipotesi si segnala quella di De Blasi che, pur nella «convizione di esercitare una lieve forzatura», avanza l'idea – qui considerata invero del tutto plausibile – di un riferimento alla sopraggiunta condizione di solitudine di Eduardo in seguito all'abbandono di Peppino: i giorni *dispari*, infatti, ricondurrebbero a una compagnia ormai costituita dal singolo Eduardo; quelli *pari*, precedenti, ad una fase di condivisione del palcoscenico (e forse della vita). Sul punto cfr. N. DE BLASI, *Eduardo*, cit., pp. 20-27). Sulla questione delle *Cantate*, invece, vd. anche A. PALERMO, *I confini della scrittura*, in *Eduardo scrittore*, cit., pp. 11-27.

<sup>23</sup> In *De Pretore Vincenzo* si presenta agli spettatori il contenuto di una visione onirica, *Il figlio di Pulcinella* sconfinava nel genere fantastico portando una maschera tradizionale nell'attualità contemporanea, *Dolore sotto chiave* è un dramma concepito appositamente per radio, *Sabato, domenica e lunedì* è un testo iperrealista, ne *Il sindaco del rione Sanità* s'assiste alla messa in scena di soluzioni innovative (come la morte del protagonista), e *Tommaso d'Amalfi* è un vero e proprio dramma per musica.

<sup>24</sup> A. BARSOTTI, *Il «romanzo teatrale» di Eduardo*, cit., p. 29: «Eduardo ha scritto e rappresentato le sue commedie *come se* fossero capitolo di un romanzo, nel quale l'attore-autore e regista si riserva una parte importante (ne interpreti o meno il protagonista). Sembra lavorare sugli stessi materiali, gli stessi personaggi, le stesse immagini, spostandoli da un lavoro all'altro, modificandoli o collegandoli in maniera diversa; ma aggiunge o sottrae, ogni volta, qualcosa che ci rivela a che punto il suo pensiero del teatro sia giunto su determinati problemi della vita, quelli che fanno capo al *leit-motiv* del “conflitto fra individuo e società”. [...] Il romanzo teatrale eduardiano intreccia la storia con la Storia, radicandole nel retroterra e nel retrotempo partenopeo, senza mai cessare di rapportarle al paese grande e all'attualità; ed intreccia, soprattutto, la testimonianza puntigliosa del reale alle sensibilità per il fantastico, oscillando continuamente fra il rilievo dell'*individuo isolato* in un contesto che non lo capisce e la resa della sua testardaggine a costruire un rapporto di comunicazione con gli altri».

<sup>25</sup> P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, cit.

spettacolo portato in scena; nati per la declamazione,<sup>26</sup> dunque, questi si iscrivevano alla perfezione nel solco della tradizione della letteratura dialettale napoletana, che ha visto spesso oralità e scrittura intersecarsi, come nel caso della canzone. Nelle poesie, Eduardo condensava le tematiche affrontate più distesamente nel teatro, orbitando in particolare intorno a tre nuclei: quello narrativo, quello riflessivo e in ultimo quello che si potrebbe definire realista (ma soltanto nell'accezione di 'tratto dalla realtà quotidiana').

Per quanto riguarda l'ultimo decennio di vita dell'autore, si possono menzionare infine ancora alcuni avvenimenti. Sul piano biografico, ad esempio, la fondazione di una scuola di drammaturgia per giovani autori a Firenze (1979), la nomina a senatore a vita (1981), e l'impegno assunto rispetto ai problemi di criminalità minorile presso il carcere dei Filangieri di Napoli; su quello artistico, invece, la trasposizione del 1984 della *Tempesta* di William Shakespeare in dialetto napoletano secentesco.

Nella volontà di non turbare la coesione interna dei lavori teatrali, decontestualizzando personaggi e astraendo scene da strutture immaginate sequenzialmente, così come nel caso di Viviani si rappresenterà in questa sede la produzione poetica autoriale, di natura esteticamente più autonoma.



Eduardo riuni i suoi testi teatrali in due raccolte: *Cantata dei giorni dispari* e *Cantata dei giorni pari*. Della prima sono state pubblicate le seguenti edizioni: E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1951 (due nuovi volumi nel 1958 e 1966; edizioni integrali e riviste: 1971 e 1979); ID., *Cantata dei giorni dispari*, 3 voll., a cura di A. BARSOTTI, Torino, Einaudi, 1995; ID., *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, 2 voll., edizione critica a cura di N. DE BLASI-P. QUARENGHI, Milano, Mondadori, 2005-2007. La seconda è stata invece stampata nelle seguenti edizioni: E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1959 (riveduta: 1962, 1971, 1979); ID. *Cantata dei giorni pari*, a cura di A. BARSOTTI, Torino, Einaudi, 1998; ID., *Teatro. Cantata dei giorni pari*, edizione critica a cura di N. DE BLASI-P. QUARENGHI, Milano, Mondadori, 2000. Ulteriori raccolte della produzione teatrale eduardiana, curate da terzi, furono: *I capolavori di Eduardo*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1971 (1979<sup>2</sup>); E. DE FILIPPO, *Tre commedie*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1992; ID., *Tre adattamenti teatrali*, Torino, Einaudi, 1999.

---

<sup>26</sup> N. DE BLASI, *Eduardo*, cit., pp. 314-15. Sul valore delle poesie per Eduardo, che divennero «un aiuto durante la stesura» delle opere teatrali, si legga quanto scritto sulla quarta di copertina di E. DE FILIPPO, *Le poesie*, introduzione di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2005: «Mi succedeva, a volte, scrivendo una commedia, d'impuntarmi su una situazione da sviluppare in modo da poterla agganciare più avanti ad un'altra, e allora, messo da parte il copione, per non alzarmi dal tavolino con un problema irrisolto, il che avrebbe significato non aver più voglia di riprendere il lavoro per chissà quanto tempo, mi mettevo davanti un foglio bianco e buttavo giù versi che avessero attinenza con l'argomento e i personaggi del lavoro interrotto. [...] A poco a poco ci ho preso gusto e ora scrivo poesie anche indipendentemente dalle commedie».

Diversi i testi pubblicati in volumetti singoli. Dopo il pionieristico E. DE FILIPPO, *Sik-sik l'artefice magico*, Napoli, Tirrena, s.d. [ma 1932-1933], e l'uscita di ID., *Napoli milionaria!*, Torino, Einaudi, 1950 (1964<sup>2</sup>), che anticipò la prima raccolta, seguirono varie edizioni enaudiane: E. DE FILIPPO, *Questi fantasmi!*, Torino, Einaudi, 1951; ID., *Bene mio e core mio*, ivi, id., 1956; ID., *De Pretore Vincenzo*, ivi, id., 1957; ID., *Il sindaco del Rione Sanità*, ivi, id., 1961; ID., *Natale in casa Cupiello*, ivi, id., 1964; ID., *Filumena Marturano*, ivi, id., 1964; ID., *Le voci di dentro*, ivi, id., 1964; ID., *L'arte della commedia, seguito dall'atto unico Dolore sotto chiave*, ivi, id., 1965; ID., *Uomo e galantuomo*, ivi, id., 1966; ID., *Non ti pago*, ivi, id., 1966; ID., *Il contratto*, ivi, id., 1967; ID., *Ogni anno punto e a capo*, ivi, id., 1971; ID., *Il monumento*, ivi, id., 1971; ID., *La grande magia*, ivi, id., 1973; ID., *Gli esami non finiscono mai*, ivi, id., 1973; ID., *Sabato, domenica e lunedì*, ivi, id., 1974; ID., *Mia famiglia*, ivi, id., 1974; ID., *Ditegli sempre di sì*, ivi, id., 1974; ID., *Io, l'erede*, ivi, id., 1976; ID., *Le bugie con le gambe lunghe*, ivi, id., 1979; ID., *Il figlio di Pulcinella*, ivi, id., 1979; ID., *Cbi è cchiù felice 'e me!*, ivi, id., 1979; ID., *Tommaso d'Amalfi*, ivi, id., 1980. Si segnala, inoltre, l'operazione *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, ivi, id., 1984.

Le poesie di Eduardo furono pubblicate nelle seguenti edizioni: E. DE FILIPPO, *Il paese di Pulcinella*, Napoli, Casella, 1951; ID., *'O Canisto*, Napoli, Edizioni del Teatro San Ferdinando, 1971; *Le poesie di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1975; *'O penzjero e altre poesie di Eduardo*, ivi, id., 1985; E. DE FILIPPO, *Le poesie*, introduzione di R. DE SIMONE, ivi, id., 2004.

La rimanente produzione eduardiana si legge poi in E. DE FILIPPO, *Peppino Girella*, Roma, Editori Riuniti, 1964 (in seguito trasformato in uno sceneggiato televisivo in E. DE FILIPPO-I. QUARANTOTTI, *Peppino Girella, originale televisivo in sei episodi*, Torino, Einaudi, 1988); E. DE FILIPPO, *Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di P. QUARENGHI, Torino, Einaudi, 1986; ID., *Ringraziamento per il conferimento della laurea all'Università di Roma «La Sapienza»*, in *Allocuzioni pronunciate durante la cerimonia di consegna di lauree honoris causa*, Aula Magna, 18 novembre 1980, Roma, D'Amato, s.a., pp. 17-19 (poi in «Biblioteca teatrale», 57-58 2001); ID., *Storielle da sala d'aspetto e altri scritti*, testimonianza di I. QUARANTOTTI DE FILIPPO, Napoli, Colonnese, 2000.

I testi proposti dall'antologia si attengono alla lezione di E. DE FILIPPO, *Le poesie*, cit.



da *Le poesie*

Le poesie di Eduardo, come anticipato, si caratterizzano per la propria tripartizione tematico-stilistica: da un lato si collocano i testi a vocazione narrativa, poemetti di ampia estensione come *Vincenzo De Pretore*, avvicinati alla poesia in ottave di antica (ma nemmeno troppo, se ad esempio si pensa ai digiacomiani *A San Francisco*, *O munasterio*, o ai numerosi poemetti russiani) tradizione; accanto a questo filone si rilevano poi testi il cui nucleo tematico è tratto dalla realtà quotidiana, che può alternativamente divenire spunto di riflessione o semplicemente venire immortalata nella sua irripetibile eppure sempre costante quotidianità. Infine vi sono i testi più riflessivi, quelli nei quali Eduardo sembra a tratti dare voce alla intensa drammaticità che ne segnò, più notoriamente, le maggiori fortune teatrali. Nella seguente selezione è stata privilegiata in particolare quest'ultima tipologia, nella quale l'autore pare raggiungere i risultati più considerevoli.

*Si t' 'o ssapesse dicere*

Ah... si putesse dicere  
chello c' 'o core dice;  
quanto sarria felice  
si t' 'o ssapesse di! 4

E si putisse sèntere  
chello c' 'o core sente,  
dicesse: «Eternamente  
voglio restà cu tel!».<sup>1</sup> 8

Ma 'o core sape scrivere?  
'O core è analfabeta,  
è comm'a nu pùeta  
ca nun sape cantà. 12

Se mbroggia... sposta 'e vvirgule...  
nu punto ammirativo...

---

<sup>1</sup> In *Si t' 'o ssapesse dicere*, componimento composto da cinque quartine di settenari, trova spazio poetico il tema dell'incomunicabilità, oggetto di vari drammi eduardiani. In particolare, il poeta mette in evidenza, attraverso l'alternanza della prima persona singolare nella prima quartina e della seconda persona singolare nella seconda quartina, le difficoltà dell'essere umano sia nell'esprimere adeguatamente i propri sentimenti, sia nel riuscire a intendere quelli altrui. Il dramma dell'incomunicabilità si disegna dunque attraverso l'uso di verbi (*sèntere, dicere*, 'sentire, dire') che, nella traduzione da pensiero a parola, nel passaggio dal silenzio della consapevolezza emotiva (*'o core*, 'il cuore') alla realizzazione "parlata", mostrano un'efficacia differente, generando così una condizione di infelicità per l'incapacità (*si putesse*, 'se potessi') di esprimere la propria intimità («quanto sarria felice / si t' 'o ssapesse di!»), ossia 'quanto sarei felice, se sapessi dirtelo').

mette nu congiuntivo  
addò nun nce 'adda stà... 16

E tu c' 'o staje a ssèntere  
te mbruoglie appriess'a isso,  
comme succede spisso...  
E addio felicità!<sup>2</sup> 20

\*

*Sto ccà...*

Sto ccà, Isabè, sto ccà...  
Ch'è, nun me vide?  
Già, nun me può vedè...  
ma stongo ccà.  
Sto mmiez' 'e libre, 5  
mmiez' 'e ccarte antiche,  
pe dint' 'e tteratore d'o cummò.<sup>3</sup>  
Me truove quann' 'o sole tras' 'e sguinge  
se mpizz' 'e taglio  
e appiccia sti ccurnice 10  
ndurate  
argiento  
grosse e ppiccerelle

---

<sup>2</sup> Ma dall'incomunicabilità, resa nel testo dalla suggestiva metafora del cuore analfabeta (e quindi non in grado di tradurre efficacemente i sentimenti in parole), non può che discendere l'infelicità del verso finale. Il «*phœta ca nun sape cantà*», infatti, nell'incapacità di esternare adeguatamente le proprie emozioni, è destinato a creare fraintendimenti (*mbrugliarse*, 'confondersi, ingarbugliarsi': D'ASCOLI, s.v.), ostacolando così il raggiungimento della serenità. Dal punto di vista stilistico, in accordo alla metafora usata del cuore analfabeta, le complicazioni espressive dovute alla distanza tra il linguaggio emotivo e quello verbale sono restituite con una casistica di errori grammaticali: virgole e congiuntivi al posto sbagliato, l'utilizzo inappropriato di un segno interpuntivo (COPPOLA, s.v. *ammirativo*, glossando il passo eduardiano annota 'da ammirare', ma con il sintagma *punto ammirativo* si indicava all'epoca il segno d'interpunzione oggi noto come punto esclamativo: E. TONANI, s.v. *punto esclamativo*, in *Enciclopedia dell'italiano*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2010-2011).

<sup>3</sup> La Isabella richiamata dal componimento *Sto ccà...* è Isabella Quarantotti, che fu traduttrice di novelle e opere teatrali dall'inglese, co-sceneggiatrice di alcune trasposizioni audiovisive dei lavori eduardiani, nonché terza moglie di Eduardo (per un profilo cfr. M. PROCINO, s.v. *Quarantotti, Isabella*, in DBI, 85 2016). Tema della poesia è l'assenza dell'autore nella quotidianità della donna, dovuta probabilmente al suo essere ancora legata sentimentalmente al poeta inglese Alexander Smith (la poesia fu composta infatti nel 1963: Eduardo aveva divorziato dalla seconda moglie Thea Prandi nel 1959, la Quarantotti lo fece solamente due anni dopo, nel 1965). Nel contesto appena descritto, quindi, Eduardo – in una delle sue poesie più personali – tenta in un certo senso di consolare la donna, invitandola a cercare la sua presenza negli oggetti che la circondano – i libri, le carte antiche, i cassette (COPPOLA, s.v. *teratiro*) del comodino –, ai quali i due sono forse legati da qualche ricordo.

'e lignammo priggianto – acero	15
noce palissandro mogano – pareno fenestielle e fenestelle aperte ncopp' 'o munno...	20
Me truove quann' 'o sole se fa russo primmo ca se ne scenne aret' 'e pprete ndurann' 'e rame 'e ll'albere e se mpizza pe mmiez' 'e ffronne, pe se fà guardà.	25
Si no, me può truvà, scurato notte, rint' 'a cucina p'arrangià caccosa: na puntella 'e furmaggio, na nzalata...	30
chellu ppoco ca te suppona 'o stommeco e te cucche. Primmo d' 'a luce e ll'alba po'	35
me truove a ttavolino, c' 'a penna mmiez' 'e ddetate e ll'uocchie ncielo, pensanno a chello ca t'aggio cuntato e ca nun aggio scritto e ca va' trova si nun è stato buono ca se songo perdute sti penziere distratte	40
e stanche d'essere penzate che corrono pe ll'aria nzieme a me. <sup>4</sup>	45

<sup>4</sup> L'assenza di Eduardo è poi cristallizzata nei vari momenti della giornata, e associata di volta in volta a un'immagine diversa: l'effetto della luce mattutina del sole, entrata dalla finestra di traverso (*'e sguince*: COPPOLA, s.v. *sguincio*) e diffusasi con forza (*appiccìa*, 'accende': ivi, s.v. *appiccìa*) sulle cornici, in modo da renderle simili a piccole finestre sul mondo (*fenestelle* e *fenestielle*, ossia rispettivamente 'finestrelle' e 'finestrini', con cambio di genere segnalato dal dittongo: ivi, s.vv. *fenestèlla*, *fenestièllo*); il nascondersi del sole tra le fronde degli alberi, nel momento in cui, prima di tramontare definitivamente (*«se fa russo»*), ne colora d'oro i rami (*ndurà*, 'indorare': ivi, s.v.); l'arrangiare uno spuntino di sostegno (cfr. D'ASCOLI, s.vv. *puntella*, *suppònta*), la sera, prima di andare a dormire (*cuccarse*: ivi, s.v. *cuccà*); o, infine, il trascorrere le notti a tavolino, provando a scrivere prima che sorga l'alba tutti quei pensieri «*stanche d'essere penzate*», raccontati (*cuntà*, 'raccontare': ivi, s.v.), ma mai fissati su carta.

E si guarde pe ll'aria,  
 pò succedere 50  
 ca si ce stanno 'e nnuvole  
 me truove.  
 'O viento straccia 'e nnuvole  
 a cumme vene vene,  
 e può truvà ciert'uocchie 55  
 ca te guardeno  
 sott' 'a na fronta larga larga  
 e longa  
 e ddoje fosse scavate...  
 'e può truvà.<sup>5</sup> 60

\*

*Io vulesse truvà pace*

Io vulesse truvà pace;  
 ma na pace senza morte.  
 Una, mmiez'a tanta porte,  
 s'arapesse pè campà! 4

S'arapesse na matina,  
 na matin' 'e primmavera,  
 e arrivasse fin' 'a sera  
 senza di: «nzerràte llà».<sup>6</sup> 8

Senza sentere cchiù 'a ggente  
 ca te dice: «io faccio..., io dico»,  
 senza sentere l'amico  
 ca te vene a cunziglià. 12

<sup>5</sup> Infine l'ultimo suggerimento di Eduardo, posto quasi a suggello apicale del discorso: se le immagini precedenti erano legate infatti ai singoli momenti della giornata, il cielo, nel quale consiglia alla donna di guardare per rintracciarne il volto, è permanentemente a sua disposizione, e, dietro le nuvole stracciate dal vento, potrà rintracciarne la fronte, gli occhi, le guance scavate (cfr. l'espressione *fà 'e ffòsse 'n fàccia*, 'dimagrire', in D'ASCOLI, s.v. *fòssa*).

<sup>6</sup> In *Io vulesse truvà pace*, componimento che consta di dieci quartine di endecasillabi (con il primo verso irrelato, i due centrali rimati e l'ultimo tronco; sulla metrica delle poesie eduardiane si veda: V. DOLLA, *Aspetti metrici delle poesie di Eduardo*, in *Eduardo 2000*, a cura di F.C. GRECO-T. FIORINO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 191-216), il tema è preannunciato già dal titolo: nel testo, infatti, si trovano alcune amare riflessioni circa la possibilità di trovare quiete e serenità durante la propria vita (e non solo nella morte, come si dirà chiaramente nella terzultima quartina). L'immagine di speranza offerta da Eduardo è in particolare quella della porta aperta *pe campà*, vale a dire quella della possibilità (in tal senso la metafora della porta rinvia a una possibile soglia da varcare) di vivere una vita "riparata" dalle preoccupazioni e gli elementi destinati a turbare la tranquillità (anelata quasi in preghiera).



Senza senter' 'a famiglia ca te dice: «Ma ch' 'e fatto?» Senza scennere cchiù a patto c' 'a cuscienza e 'a dignità.	16
Senza leggere 'o giornale... 'a nutizia impressionante, ch'è nu guaio pe tutte quante e nun tiene che ce fà.	20
Senza sentere 'o duttore ca te spiega a malatia... 'a ricett' in farmacia... l'onorario ch' 'e 'a pavà.	24
Senza sentere stu core ca te parla 'e Cuncettina, Rita, Brigida, Nannina... Chesta sì... Chell'ata no.	28
Pecché, insomma, si vuò pace e nun sentere cchiù niente, 'e 'a sperà ca sulamente ven' 'a morte a te piglià? <sup>7</sup>	32
Io vulesse trovà pace ma na pace senza morte. Una, mmiez'a tanta porte, s'arapesse pe campà!	36
S'arapesse na matina, na matin' 'e primavera... e arrivasse fin' 'a sera senza di: «nzerràte llà».	40

\*

---

<sup>7</sup> Seguono, allora, tutte le possibili cause di turbamento dalle quali l'autore vorrebbe proteggere la sua serenità. L'ordine di enumerazione sembra essere direttamente proporzionale alla portata delle preoccupazioni: da elementi esterni – i pareri degli estranei, i consigli degli amici, il giudizio della famiglia –, passando per inquietudini quasi metafisiche – la propria coscienza, l'impotenza avvertita in relazione alle tragedie del mondo –, si giunge a condizioni di disagio pragmaticamente percettibile – le malattie fisiche e le annesse spese per le cure mediche, e di contraltare le “malattie” d'amore, i patemi d'animo. Ma la conclusione, prima che il *leit-motiv* venga ripetuto come un ritornello, sembra rassegnata e intrisa di pessimismo: per sfuggire a tutto ciò, in assenza di quella *porta aperta*, non c'è che la morte.

*E allora bevo...*

Dint' 'a butteglia  
n'atu rito 'e vino  
è rimasto...  
Embè  
che fa 5  
m' 'o guardo?  
M' 'o tengo mente  
e dico:  
«Me l'astipo  
e dimane m' 'o bevo»? 10  
Dimane nun esiste.  
E 'o juorno primma,  
siccome se n'è gghiuto,  
manco esiste.  
Esiste sulamente 15  
stu mumento  
'e chistu rito 'e vino int' 'a butteglia.<sup>8</sup>  
E che ffaccio,  
m' 'o pperdo?  
Che ne parlammo a ffà! 20  
Si m' 'o perdesse  
manc' 'a butteglia me perdunarria.  
E allora bevo...  
E chistu surz' 'e vino  
vence 'a partita cu l'eternità!<sup>9</sup> 25

---

<sup>8</sup> In *E allora bevo...*, attraverso l'immagine metaforica dell'ultimo sorso (*rito*, 'dito') di vino rimasto nella bottiglia, Eduardo riveste di concretezza il *carpe diem* oraziano invitando a considerare il presente come l'unica dimensione sulla quale si può intervenire tangibilmente. Inutile, infatti, sarà conservare (*astipà*: D'ASCOLI, s.v.) quell'ultimo sorso per il giorno dopo, giacché il futuro, ridotto alla sua manifestazione più prossima di *dimane*, non esiste ancora; ma non solo: anche il passato, condensato nel *juorno primma*, non esiste più e non rappresenta una realtà modificabile. Di conseguenza il momento, l'istante, il *diem*, è ciò che *sulamente*, 'soltanto', esiste.

<sup>9</sup> In virtù di quanto esposto in precedenza, Eduardo teatralizza così una *partita* tra l'istante e l'eternità, con la seconda sconfitta. L'autore, infatti, nello scegliere di bere infine il sorso di vino, o meglio, nello scegliere di non *perderlo*, sottintende una concezione della vita (alla quale pare rinviare, per estensione metaforica, la *butteglia*, 'bottiglia') fondata sul cogliere le occasioni e soprattutto sull'evitare i rimpianti. Con una sentenza lapidaria, infatti, Eduardo ammette: «*Si m' 'o perdesse / manc' 'a butteglia me perdunarria*»; la rinuncia all'ultimo sorso di vino, cioè (che sta per una più generica rinuncia alle opportunità che si presentano improvvisamente nella vita), non sarebbe perdonata nemmeno dalla bottiglia – o appunto dalla vita – stessa, giacché le possibilità di provare piacere nelle azioni non si presentano così frequentemente.

\*

*'A lampa*

Allúmmela na lampa nanz' 'o muorto  
pure si 'o padreterno nun ce sta,  
pure si ll' 'e capito cu certezza  
ca nun c'è lluce,  
nun c'è llampa a uoglio, 5  
né gas  
né petrolio  
o lucelettrica  
ca po' dà refrigerio  
a nu defunto, 10  
o na speranza  
a chi è rimasto vivo.  
Ma si 'e perduto na persona cara  
ca t'ha lassato nu delore 'o core  
ca nun è nu delore ca fa male 15  
ma ch'è sulo 'o delore 'e nu delore:  
appícciela na lampa nanz' 'o muorto.  
Nun s'è cuntento,  
nun te fa piacere  
'e vedé stu delore ca fa luce?<sup>10</sup> 20

\*

*Pasca e Natale*

Natale e Pasca sò cumpagne tale  
ca vanno sott' 'o vraccio eternamente.  
Chi Pasca dice annòmmena Natale,  
e de Natale Pasca vène a mmente.<sup>11</sup> 4

<sup>10</sup> In *'A lampa* ('lampada' ma anche 'lume acceso in cimitero o in casa dinanzi a immagini di santi o di defunti' e 'vita': D'ASCOLI, s.v. *lampa*) sono affrontati i temi della morte e del lutto, con particolare riferimento alla simbologia della luce. Nello specifico il testo pare voler dissociare il culto del defunto dalla sua dimensione religiosa, come testimoniano i due versi incipitari: «*Allúmmela na lampa nanz' 'o muorto / pure si 'o padreterno nun ce sta*» ('accendilo un lume sulla tomba del morto anche se Dio non c'è, non esiste'). La commemorazione, infatti, rappresentata dalla luce della *lampa*, non è un modo, come si legge oltre, di fornire pace al morto oppure speranza ai vivi (nessuna luce può, in un crescendo che dalla lampada a olio arriva fino alla luce elettrica), ma soltanto un veicolo per trasformare e rischiarare un dolore altrimenti intangibile, uguale soltanto a se stesso.

<sup>11</sup> In *Pasca e Natale*, un componimento di dieci quartine di endecasillabi a rima alternata, la vena narrativa dell'autore e quella riflessiva si stemperano l'una dell'altra, in una poesia che si sviluppa, tramite l'uso sistematico dell'anafora, come per successive diapositive. Il tema, come il titolo già preannuncia,

Eppure ce sta tanta differenza comme 'a casa d' 'o Papa e 'a casa mia. Natale porta friddo e sufferenza, Pasca strascina 'a ggente mmiez' 'a via.	8
«Buon Natale!», te dice 'o guardaporta, c' 'o naso 'a for' 'a senga d' 'o cappotto. «Buona Pasqua!», te strilla, e nun le mporta si s'è rotta na lastra d' 'o casotto.	12
«Buon Natale!», te dice 'o farmacista, e te conzegna 'e pinnole p' 'a sera. «Buona Pasqua!», e te pesa a primma vista l'essenza 'e fior d'arancio p' 'a pastiera.	16
«Buon Natale!», te dice 'o cusetore, e te cunzegna 'o piso 'e nu cappotto. «Buona Pasqua!», e accummencia nu calore ca te sfile 'a cammisa e 'a maglia 'a sotto.	20
«Buon Natale!», sta scritto add' 'o barbiere, e te siente 'o ssapone friddo nfaccia. «Buona Pasqua!», e 'o rasulo è nu piacere. 'A nnammurata toia nun te ne caccia... <sup>12</sup>	24
Chi Pasca dice annòmmena Natale, ma pè Pasca ce tengo 'a simpatia. 'O sole 'e Pasca nun te pò fà male e scarfa 'e puverielle mmiez' 'a via.	28

---

è quello delle differenze tra Pasqua e Natale, da sempre associati quasi meccanicamente (*«vanno sott' 'o vracchio eternamente»*, ossia 'si accompagnano da sempre', sicché *«chi Pasca dice annòmmena Natale, / e de Natale Pasca vène a mmente»*: 'chi dice Pasqua nomina Natale, e Natale fa venire in mente Pasqua').

<sup>12</sup> Ma nonostante le due festività siano accomunate, scrive il poeta, le differenze tra le due son abissali, a partire dal clima: Natale porta freddo e sofferenza, mentre Pasqua, solitamente in primavera, trascina (*strascina*, 'tirarsi dietro': D'ASCOLI, s.v.) la gente per strada. Le quartine successive, vòlte a dimostrare la bontà pasquale a discapito della natalizia, presentano alcune situazioni calate in entrambi i contesti: il saluto del portinaio, che a Natale a stento tira il naso fuori dalla fenditura (*senga*: ivi, s.v.) del cappotto per il freddo, mentre a Pasqua non si cura della temperatura (in tal senso 'non gli importa se si è rotta una lastra di vetro del gabbotto', poiché non soffrirà il gelo); quello del farmacista, che a Natale vende le medicine (*ppinnole*, 'pillole': ivi, s.v. *pinnolo*), mentre a Pasqua l'essenza di fiori d'arancio per cucinare la pastiera (dolce tipico pasquale di area campana); la sfera lavorativa del sarto (*cusetore*: ivi, s.v.), impegnato a Natale con cappotti pesanti, mentre a Pasqua ci si può sfilare persino la camicia e la maglietta intima; o la rasatura del barbiere, ricordata a Natale per il freddo del sapone sul volto e a Pasqua negli apprezzamenti delle fidanzate (*rasulo*, 'rasoio': ivi, s.v.).

Pasca porta 'e pesielle, 'a ncappucciata,  
ll'aglie nuvelle, 'a cepulluzza, 'o ggrano;  
te porta n'aria fresca e profumata  
ca l' 'e desiderata n'anno sano. 32

Te porta ll'uocchie nire 'e chi vuò bene,  
ca te vieneno a di: «Facimmo pace»...  
Ll'uocchie ca nun cunoscene catene  
tu sulamente a Ppasca 'e ffaie capace. 36

«Buona Pasqua!», te dice, e chianu chiano  
te pos' 'a capa ncopp' 'a spalla... e aspetta.  
E 'a mano va truvanno ll'ata mano...  
Ah, benedetta Pasca, benedetta!<sup>13</sup> 40

---

<sup>13</sup> Nelle ultime quattro quartine, Eduardo rivela infine la propria personale *simpatia* per la Pasqua: una festa il cui sole caldo riscalda i senzatetto («'e puerielle mmiez' 'a via»), durante la quale torna l'aria fresca attesa per tutto l'anno, e si rivedono i piselli, la lattuga incappucciata, l'aglio *novello*, la cipolla, il grano. Ma non solo; la predilezione autoriale per la stagione pasquale pare connessa, come si intravede dalle due ultime quartine, anche ad una vicenda personale: è richiamata, infatti, seppur nebulosamente, una riconciliazione *benedetta*, con una donna dagli occhi neri e «ca nun cunoscene catene» (e ammansibili solamente a Pasqua: *fà capace*, 'convincere, persuadere, fare capire: COPPOLA, s.v). Difficile stabilire se si tratti di *fictio* oppure il passo sia effettivamente rapportabile alla biografia eduardiana; se si considera, in ogni caso, che la poesia fu scritta nel 1954, è da immaginare che la donna rievocata fosse eventualmente Dorothy Pennington, alla quale Eduardo fu sposato dal 1928 al 1956, oppure Thea Prandi, che sposò invece due anni dopo, una volta separato dalla prima moglie. Entrambe avevano gli occhi neri, stando ai documenti fotografici oggi disponibili, ma non esistono prove per un'identificazione sicura, né per immaginare con certezza la veridicità autobiografica.

### 5.1.20. Salvatore Palomba (Napoli, 1933)

Tra gli autori ancora in attività, accanto al particolare merito poetico, a Salvatore Palomba vanno riconosciuti il costante impegno e la centralità nella diffusione della cultura napoletana e del suo dialetto.

Il suo incontro con la poesia dialettale napoletana risale alla fanciullezza, quando per la prima volta, all'età di sette anni, scelse di comporre un tema in classe in versi.<sup>1</sup> Ma i momenti del suo percorso artistico sono diversi: la sua infanzia, come Palomba stesso racconta, fu infatti poverissima, e contribuì, trascorsa vivendo il «disagio anche morale del dopoguerra», a formarne la visione «dolceamarà» di Napoli.<sup>2</sup>

Nonostante il «mortificante stato di povertà»,<sup>3</sup> poco dopo i suoi diciott'anni l'autore pubblicò la sua prima canzone (1953),<sup>4</sup> e, partecipando alle ultime Piedigrotta e successivamente al Festival di Napoli – vinto nel 1967 con il brano 'O matusa–,<sup>5</sup> venne a contatto con gli ultimi grandi maestri della canzone napoletana classica. Negli stessi anni, inoltre, iniziò a lavorare per la casa editrice Rizzoli,<sup>6</sup> circostanza che in qualche modo ne rallentò la stagione pienamente poetica.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Così come anni prima era capitato a Rocco Galdieri (cfr. il cappello autoriale Rocco Galdieri, *supra*). L'episodio è raccontato dallo stesso autore in un'intervista: «Avevo sette anni e, con grande vergogna, devo dire, il mio primo componimento furono dei pensierini che la maestra ci aveva assegnato, addirittura sul tema "L'asse Roma-Berlino". E niente, io li feci in rima: *s'arrevutaje 'a scola*» (R. ROSA, *Dietro la maschera di Pulcinella*, 12 febbraio 2018, URL: <https://napolimonitor.it/8237-2/>).

<sup>2</sup> Si veda S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo. Canzoniere di una vita*, Napoli, Cuzzolin, 2017, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> L'informazione è in S. FEDELE, *Nota del curatore*, in S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 11. Si tratta di 'O portallettere, come lo stesso autore conferma in R. ROSA, *Dietro la maschera di Pulcinella*, cit.

<sup>5</sup> Si legga il giudizio dell'autore su tali manifestazioni: «Piedigrotta era il simbolo di un'industria culturale anche grazie ai discografici. Il Festival di Napoli nel tempo diventò un'aberrazione; per non parlare degli imbrogli. Ma il guaio sono stati gli stereotipi nei testi, con l'ambizione di far piacere le canzoni in tutt'Italia. Sergio Bruni lo capì e quando il Festival morì fece un brindisi sul suo terrazzo» (il testo, virgolettato, è in G. VALENTINO, *I volti di Napoli, Salvatore Palomba: 'nessuno scrive più nella lingua di Napoli'*, in «Repubblica», 6 agosto 2017). E ancora: «Prendi il Festival di Napoli, io ne ho fatti nove, e al di là di tutte le questioni sui brogli, la qualità era molto condizionata da altri fattori, come la presenza delle giurie esterne. Dato che si votava anche a Trieste, a Milano, si cercava di scrivere canzoni che assecondassero l'idea che gli italiani si erano fatti di Napoli. Questo faceva sì che la canzone perdesse in spontaneità, ispirazione, capacità di affrontare tutte le tematiche, e man mano si allagasse di stereotipi» (R. ROSA, *Dietro la maschera di Pulcinella*, cit.).

<sup>6</sup> Con diverse mansioni negli anni, come lui stesso ricorda: «ho iniziato da venditore di enciclopedie porta a porta a Napoli; poi sono diventato ispettore di vendita a Milano. Trent'anni di mestiere, dal 1963, incluso il ruolo di direttore di filiali del Centro-Sud. In precedenza, ero stato impiegato ai magazzini merci alla Stazione centrale» (G. VALENTINO, *I volti di Napoli, Salvatore Palomba*, cit.).

<sup>7</sup> «Dopo i festival ho ricominciato a scrivere "per me". Alcune poesie erano state pubblicate in giro, [...] però in generale mi rifiutavo di farle uscire, anche a causa del mio ruolo nella Rizzoli: non volevo problemi con l'azienda» (R. ROSA, *Dietro la maschera di Pulcinella*, cit.).

La sua prima raccolta di versi, dal titolo *Parole overe*, fu pubblicata infatti soltanto nel 1975, e a questa seguirono la fortunata collaborazione con Sergio Bruni dell'anno seguente (che portò alla realizzazione dell'album *Levate 'a maschera Pulecenella*, nel quale s'attestava per la prima volta il futuro classico della canzone napoletana *Carmela*),<sup>8</sup> la scrittura del testo teatrale *Rosa, preta e stella* (1990), e la pubblicazione di *Chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare* (1992), esito di una ricerca poetica quasi ventennale. Nel 1996, Palomba ha poi ricevuto il premio nazionale «Il Calamaio di Neri» per la sua opera di poeta dialettale, e di recente, con sguardo retrospettivo, ha razionalizzato la sua produzione poetica passata allestendo il canzoniere *Nu cielo piccerillo* (2008, poi rivisto e integrato con liriche dell'ultimo decennio nel 2017).

Alla poesia e alla canzone dialettale napoletana, oltre che come autore, si è avvicinato anche in qualità di studioso: ha scritto infatti una monografia su Bruni, curato un'edizione delle canzoni di Di Giacomo, e allestito numerose antologie, sia di canzone sia di poesia (una, in particolare, esclusivamente digiacomiana). Tra queste ultime, in particolare, singolare e significativo appare l'impianto di *Napoli. Parole e poesie*, che, accanto a una selezione di testi suddivisi tematicamente, offre delle prescrizioni di tipo linguistico, ponendosi come strumento d'ausilio alla scrittura del dialetto napoletano.<sup>9</sup> A più riprese, infatti, Palomba ha individuato nell'assenza di codifica della scrittura dialettale il viatico alla futura incomunicabilità,<sup>10</sup> e anche per questa ragione si è spesso speso come divulgatore, tenendo una fortunata rubrica su «Il Mattino», incentrata sul dialetto napoletano e sulla poesia dialettale, e curando programmi per la Rai, fra cui *Oi Marì. Storia e storie della canzone napoletana*, andato in onda per quaranta puntate nel 2007.

---

<sup>8</sup> Le canzoni di Palomba, definito da Goffredo Fofi «testimone di una cultura ancora vitale», venivano considerate dallo stesso «degne di quelle che scrivevano i poeti di un tempo, i Di Giacomo e i Viviani» (G. FOFI, *Tira' a murì*, in «L'Unità», 1 febbraio 1993). Secondo quanto ha scritto Pietro Gargano, l'album «segna il punto di frattura tra la vecchia e la nuova maniera di fare canzone a Napoli» (P. GARGANO, *Palomba, voce di un Sud come porta stretta*, in «Il Mattino», 11 novembre 2002).

<sup>9</sup> Cfr. *supra* § 4.4.7.

<sup>10</sup> Cfr. quanto dichiarato dallo stesso autore: «Oggi sono molto dispiaciuto perché la lingua sta degradando. Rischiamo di esprimerci in una lingua morta. È un gergo maltrattato, un napoletano senza alfabetizzazione [...]. Il napoletano scritto è quasi esclusivamente letterario: poesie, canzoni, teatro. [...] Ferdinando Russo, Di Giacomo, Giovanni Capurro erano tutti giornalisti. Nelle redazioni nascevano le Piedigrotte. Oggi nessuno più lo sa scrivere. Io l'ho imparato leggendo i precursori. Il rischio è non capirsi più» (G. VALENTINO, *I volti di Napoli, Salvatore Palomba*, cit.). E ancora, a distanza di qualche mese: «Se ognuno scrive a modo suo, tra non molto non ci capiremo più. Si potrebbero anche assorbire certe tendenze, ma devono essere codificate e bisogna seguire una linea logica» (R. ROSA, *Dietro la maschera di Pulcinella*, cit.).

Ben accolto dalla critica, che lo ha definito «l'ultimo di una grande schiera di poeti della musica»,<sup>11</sup> e ne ha messo in risalto la capacità di restituire «un'altra lingua, quella delle cose, della natura, degli altri, dell'universo»,<sup>12</sup> Palomba percorre nella sua strada artistica un sentiero che muove dal locale all'universale, dal *Vico niro* napoletano della sua infanzia a una dimensione panica ed esistenziale. Le sette sezioni del suo canzoniere riepilogativo appaiono, nei loro titoli, esplicative delle tematiche di volta in volta affrontate dalla poesia dell'autore: *Stu vico niro* restituisce immagini e sensazioni della vita «stentata e difficile, ma anche piena di piccoli miracoli quotidiani» degli ambienti napoletani più umili;<sup>13</sup> *Napule nun t' 'o scurdà* contiene un unico componimento, il cui titolo dà il nome alla sezione, e insiste, ricordando le Quattro giornate di Napoli, sul bisogno di memoria storica e storico-locale;<sup>14</sup> *Chesta nun è 'a casa mia*, frase semanticamente doppia, costruisce su un passaggio biografico – il trasloco dai quartieri popolari a quelli più facoltosi – la metafora di una realtà sempre più straniante, entro la quale «s'ispessisce la sensibilità antropologica di Palomba»;<sup>15</sup> *Si Dio t'ha dato 'o mare* sublima il «potere salvifico» del mare, definito «una specie di infinito che si può sfiorare, un mistero buono»;<sup>16</sup> *Che miracolo stammatina* approfondisce l'inesausta esigenza di spiritualità, piuttosto che di religione, dell'uomo moderno, oramai sfuggito al «rapporto stretto e necessario fra parola e cosa»;<sup>17</sup> *Ammore* è lo spazio accordato dal poeta alla trasfigurazione in versi delle donne incontrate nella sua vita e dei sentimenti loro connessi; *Vene 'o silenzio*, la sezione aggiunta nella nuova edizione, ospita infine i testi

---

<sup>11</sup> G. FOFI, *Tira' a murì*, cit.

<sup>12</sup> La citazione, della quale non si è riusciti a individuare il riferimento bibliografico preciso, è di Franco Loi e si trova sul dorso di S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit. (ed. 2017).

<sup>13</sup> Cfr. S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 16: «È dai vicoli neri che comincia il percorso della mia poesia. Lì più acuti erano la rabbia e il dolore, il disincanto, la tenerezza e il bisogno di speranza che ho sentito necessario trasformare, talvolta, in parole».

<sup>14</sup> Sul punto cfr. S. PERRELLA, *Introduzione*, in S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 7: «L'io biologico di Palomba non dimentica mai la sua dimensione storica. Non la dimentica lui come individuo e spera che non la dimentichi nemmeno la sua città».

<sup>15</sup> La citazione è in S. PERRELLA, *Introduzione*, cit., p. 8. Sulla questione cfr. lo stesso Palomba: «Il vico Tutti i Santi dista da via Petrarca credo, più o meno, una dozzina di chilometri. Io impiegai circa vent'anni per percorrerli e, in questo tempo – fra gli anni Cinquanta e Settanta – il mondo mi sembrò essere cambiato. Erano scomparsi certi valori che prima lo sostenevano, ed era venuta meno quella solidarietà fra gli uomini che esisteva durante la guerra, nel dopoguerra e nei primi anni della ricostruzione. Quando arrivai nella strada dei signori, più forte percepii il disamore» (S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 62).

<sup>16</sup> S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 88.

<sup>17</sup> S. PERRELLA, *Introduzione*, cit., p. 8.



della «vecchiaia», che viene giudicata dal poeta come «un'età benedetta», giacché portatrice di quel distacco e quell'astrazione fisiologicamente necessari per una più matura e compiuta comprensione della realtà.<sup>18</sup>

È nell'attraversamento di questi temi, dunque, nella dinamica mai doma tra l'oggetto e l'assenza, che si concretizza l'esperienza poetica di Salvatore Palomba, ultimo vero digiacomiano nell'ispirazione e nella musicalità del verso.



Le poesie di Salvatore Palomba sono pubblicate in S. PALOMBA, *Parole overe*, introduzione di R. MARRONE, Napoli, Edizioni del Mezzogiorno, 1975; ID., *Chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare*, prefazione di R. MARRONE, Napoli, Bideri, 1992; ID., *Nu cielo piccerillo. Canzoniere di una vita*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2008 (poi a cura di S. FEDELE, Napoli, Cuzzolin, 2017<sup>2</sup>). Ha scritto inoltre, in compartecipazione con Pina Cipriani, un copione teatrale: S. PALOMBA-P. CIPRIANI, *Rosa, preta, stalla*, Napoli, Banco di Napoli, 1990.

Le sue pubblicazioni d'ambito napoletano sono: S. DI GIACOMO, *Canzoni*, a cura di S. PALOMBA, Roma, Newton Compton, 1995; P. AIELLO-S. DE MATTEIS-S. PALOMBA-P. SCIALÒ, *Concerto napoletano. La canzone dagli anni Settanta a oggi*, Lecce, Argo, 1997; S. PALOMBA, *Napoli. Parole e poesia*, Napoli, Liguori, 1998; ID., *La canzone napoletana*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2001; ID., *La poesia napoletana. Dal Novecento a oggi*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2003; S. PALOMBA-S. FEDELE, *Cominciare da Di Giacomo: piccola antologia digiacomiana. Note sul dialetto napoletano*, Giugliano, Aurani, 2004; S. PALOMBA, *Sergio Bruni. Una voce senza tempo*, prefazione di P. GARGANO, Napoli, Magmata, 2004; S. PALOMBA-S. FEDELE, *Le canzoni di Napoli*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2009; ID., *Parole d'Amore*, Napoli, Cuzzolin, 2017.

I testi proposti dall'antologia si attengono alla lezione di S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit.



---

<sup>18</sup> S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 152.

da *Nu cielo piccerillo. Canzoniere di una vita*

Le due raccolte poetiche di Salvatore Palomba, pur se composte a distanza di quasi un ventennio (*Parole overe* è del 1975, *Chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare* del 1992), e pur arrivando a conclusioni e risultati differenti, mostrano una cifra comune in quella che potrebbe definirsi esigenza di realtà. Se nei testi di *Parole overe*, infatti, come d'altronde certifica già il titolo, si persegue una versificazione del quotidiano (con la trasposizione lirica di persone, ambienti, situazioni), in quelli seguenti di *Chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare* matrice fondamentale è l'auspicio di un ritorno al tangibile, alla concretezza, a ciò che può essere definito; Palomba è dunque un autore strettamente terreno, materiale, corporeo: le sue poesie si infondono d'astrazione per guidare un ritorno al pane e alla pietra. E in questa specifica produzione inversamente rarefatta il poeta emerge nella sua più compiuta originalità, diradando il rumore novecentesco con la voce di un tempo antico. Si propongono diversi testi sul tema.

*'A matina*

'A matina  
me sceto chiagnenno  
pe paura  
'e guardà nfaccia 'o sole.<sup>1</sup>

\*

*Lacrema antica*

E venessero 'e llacreme nove  
a caccià chella lacrema antica,  
pecché na lacrema, una sola,  
si è sempe 'a stessa te cunsuma 'o core.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> In *'A matina*, che sul versante prosodico riproduce quasi l'andamento di un esametro spalmato su quattro versi, il poeta sintetizza la difficoltà dell'esporsi quotidianamente alla vita. Il testo rappresenta un caso piuttosto unico, poiché a spiegarne la genesi e il senso è lo stesso Palomba nel suo canzoniere: «Quando avevo più o meno diciott'anni, le giornate erano quasi sempre avviliti, per via del mortificante stato di povertà in cui vivevamo nella mia numerosa famiglia, composta dai miei genitori e cinque figli. Di notte, però, mi consolavano i sogni. Ne facevo di magnifici. [...] Frastornato dai sogni e preoccupato dalla fame imminente, non mi risvegliavo volentieri, ed a qualcuna delle mie sorelle che mi invitava ad alzarmi, rispondevo: "Non accetto!", e mi rificcavo sotto le coperte. La breve poesia *'A matina* fa parte [...] di quel periodo di grande sofferenza» (S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 28). Si sottolinea appena l'efficacia estetica dell'alternanza dei sintagmi nominali (al primo e al terzo verso) e quelli verbali (al secondo ed al quarto), che genera un dialogo sintattico tra dato e azione, tra staticità e movimento, fondato sulle uniche costanti della paura e del mattino, reciprocamente dipendenti. Va considerata, ovviamente, la possibilità di un riferimento quasi antifrastico ai celebri versi ungarettiani.

<sup>2</sup> *Lacrema antica*, altro testo giovanile del poeta (redatto nelle stesse condizioni del precedente), appare come una delle sue poesie giovanili più riuscite. Poche, efficaci, parole sintetizzano infatti la necessità di estirpare l'ossessione (*lacrema antica*) per continuare a vivere, anche a costo di un dolore ulteriore.

\*

*'A casa mia*

Ccà nisciuno s'accorge  
d' 'o miracolo d' 'a rosa,  
d' 'a pummarola rossa  
e d' 'a vasenicola  
che tremma dint' 'a pianta: 5  
chesta nun è 'a casa mia.<sup>3</sup>

Parole e sguarde  
nun teneno cielo,  
mmiez' 'e llabbra nzerrate  
'o sole 'e nu sorriso 10  
fa fatica a trasi:  
chesta nun è 'a casa mia.

Io vaco e vengo,  
cunsumo 'o tempo d' 'a vita  
fra mille inutilità 15  
e me metto paura 'e muri  
pecché chesta nun è 'a casa mia.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> *'A casa mia* (componimento in versi irrelati, legati per le prime tre strofe dal refrain «chesta nun è 'a casa mia», 'questa non è la mia casa') fa parte delle poesie che Palomba scrisse dopo essersi trasferito a via Petrarca: dopo aver lasciato cioè la propria zona d'origine, il borgo popolare Sant'Antonio Abate, per insediarsi in un quartiere più facoltoso. Che la questione non avesse lasciato il poeta indifferente, per certi versi tormentandolo con il senso di colpa, lo certifica lo stesso Palomba: «Quando lasciai i quartieri popolari, dove sono nato e dove avevo vissuto per oltre trent'anni, provai una specie di strano rimorso. Mi sembrava di aver tradito la mia gente per questi altri napoletani, borghesi di una diversa classe sociale spesso anche colti e intelligenti, ma con una scala di valori e di interessi lontana dalla nostra. Temevo di diventare anch'io come loro, di perdere di vista gli uomini – l'attenzione per gli uomini – dando più importanza alle cose» (S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 84). È nella direzione di questa mancata attenzione agli uomini, quindi, la quale si fa contemporaneamente spia di una crisi dei valori e della perdita di riferimenti dell'uomo moderno, che vanno letti i versi del componimento. Il *miracolo* della natura – tripartito nella rosa, nel rosso del pomodoro (*pummarola*: D'ASCOLI, s.v.), nel basilico (*vasenicola*: COPPOLA, s.v.) che trema nella pianta –, infatti, non sembra a Palomba compreso dalle persone con le quali condivide il nuovo spazio, e soprattutto il tempo.

<sup>4</sup> Il poeta, continua, si sente un estraneo in un luogo nel quale sguardi e parole non hanno cittadinanza (così pare da intendere il «*nun teneno cielo*»), nel quale un sorriso solare si fa largo a fatica tra delle labbra chiuse, e il tempo della vita viene consumato fra mille inutilità, avvicinandosi così alla morte nell'ozio dell'emozione. In tal senso preziosa è la sua testimonianza diretta: «Cominciavo a sentirmi invischiato nei piccoli riti delle cene nei ristoranti di lusso il sabato sera e altri *status symbol* che odiavo. [...] Forse esageravo, ma io mi sentivo "una pietra, una cosa" e mi sembrava di stare abbandonando "le bandiere della gioventù", cioè i miei sogni e i miei ideali, in cambio di certi privilegi. Avevo paura – in definitiva

'A casa mia è addò  
 ll'ammore  
 ca niente vò sapé 20  
 dice: trasite  
 e a tuttequante sparte  
 'a tennerezza e 'o ppane.

'A casa mia è addò  
 nun esistono buone e malamente 25  
 e d' 'o balcone apierto  
 traseno 'a sera 'e stelle.<sup>5</sup>

\*

*Chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare*

Trene,  
 machine,  
 aeroplane:  
 jammo  
 currimmo 5  
 vulammo p' 'o munno  
 ma nu sapimmo cchiù cammenà.  
 Bestie cecate,  
 nciampammo e cadimmo  
 p' 'e strade senz'ammore.<sup>6</sup> 10

---

– di tradire il mio *karma*, il mio destino, non dico di poeta ma di uomo» (S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 84).

<sup>5</sup> Palomba, invece, o quantomeno l'io narrante, riconosce come casa quella che si distingue per l'amore disinteressato («*ca niente vò sapé*», 'che niente vuole sapere'), caritatevole (l'atto di dividere il pane, per antonomasia misericordioso; cfr. D'ASCOLI, s.v. *spartere*), e non prevenuto (non si dividono le persone in *buone* e *malamente*, ossia 'buone' e 'cattive' – *malamente*, 'cattivo, non buono': ivi, s.v). Una *casa*, quindi, ma il discorso pare di portata più ampia ed estensibile alla società tutta, caratterizzata da una genuinità dei sentimenti considerata sempre più antica, e dalla capacità di isolare, nell'inarrestabile frenesia delle «*mille inutilità*», ciò che remotamente e reconditamente può restituire all'uomo la propria sensibilità.

<sup>6</sup> *Chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare*, componimento che dà il titolo alla seconda raccolta di Palomba e che si fa dunque portavoce del messaggio a questa sottesa, è di fatto un inno alla lentezza, all'assenza di frenesia, alla capacità di fermare il tempo per fissare le piccole cose. La prima strofa è emblematica: i sostantivi e i verbi del progresso (*trene, machine, aeroplane* da un lato – *màchena*, 'automobile': D'ASCOLI, s.v. –, *jammo, currimmo, vulammo* dall'altro), accomunati tutti, quasi come in un manifesto futurista, da una semantica del movimento, palesano la contraddizione dell'uomo contemporaneo, divenuto ormai grottescamente incapace persino di camminare (a testimoniare la portata universale del messaggio, si noti la coniugazione dei verbi alla prima persona plurale). Intontito da un bombardamento di stimoli,

Prete pesante,  
 sempe cchiù pesante,  
 s'apportano ncopp' 'o core  
 ca nun se sente  
 quase cchiù respirà. 15  
 Dint' 'a casa 'e ll'ommo  
 fa 'a padrona  
 'a disumanità.<sup>7</sup>

Eppure, sotto 'o cielo azzurro o niro,  
 dint' a nu vico scarrupato 'e Napule, 20  
 a Milano, a Parigi, a Nuova York,  
 dint' 'e stazione d' 'a metropolitana  
 che puzzano 'e droga e pazzia,  
 si chiudo ll'uocchie,  
 veco sempe na guagliona 25  
 ca me fa nu sorriso.

Po' scumpare,  
 scàveza e leggìa se ne va.  
 Nu sorriso overo e chiaro  
 ca me dà pace. 30  
 E me pare 'e vedé, finalmente,  
 'e vvote vicina,  
 'e vvote cchiù luntana,  
 na via overa e chiara.<sup>8</sup>

Dio nun puteva 35  
 spezzà pe sempre  
 'o filo ca ce sta fra 'o cielo e nuie.

---

infatti, questi ha perso il senso dell'orientamento (è diventato una *bestia cecata*), inciampando e cadendo nell'annichilimento delle sensazioni, nelle *strade senz'ammore*.

<sup>7</sup> Il cuore dell'uomo, qui in rappresentanza delle virtù elencate e auspiccate dal poeta in *'A casa mia* (vd. *supra*), è schiacciato dai macigni del cinismo, del disinteresse, della disumanità: il peso di questi, infatti, lo comprime (*appoià*, 'appoggiare': D'ASCOLI, s.v. *appoià*) e ne ostruisce il respiro, la circolazione; fuor di metafora: la realtà, con la sua frenesia, ha reso l'uomo insensibile.

<sup>8</sup> Eppure, ed è significativo l'attacco della terza strofa con una congiunzione dal valore limitativo-concettivo, il mondo può ancora ripartire dalle piccole cose semplici. Il sorriso di una *guagliona* ('ragazza': D'ASCOLI, s.v. *guaglione*), per esempio: un sorriso autentico, *overo e chiaro*, che non è soggetto a latitudini (il cielo *azzurro e niro* sembra infatti suggerire un'alternanza tra giorno e notte, e quindi tra i due emisferi, e in questa direzione va anche la menzione di ambienti tra loro eterogenei – Napoli, Parigi, New York –, nei quali spicca inoltre il valore socio-antropologico del *vico*, estremamente caro a Palomba dalle origini della sua poesia). Un elemento di semplicità, cioè, che assume tuttavia le stigmate di ultimo tentativo, di ultima possibilità, per riscoprire una via altrettanto *overa e chiara*.

E allora, comme fossemo criature,  
accuminciammo n'ata vota 'a ccà:  
chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare, 40  
chesta è ll'acqua che scorre e chesto è 'o ppane,  
chesta è 'a gioia,  
chisto è 'o dolore,  
chesta è 'a mano c'astregne n'ata mano.

Accuminciammo 'a ccà ma chianu chiano: 45  
chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare.<sup>9</sup>

\*

### *M'alluntano*

M'alluntano,  
ogni ghiuorno ca passa m'alluntano  
d' 'o munno cunusciuto fino 'aiere,  
me mporta sulo 'e ll'albero e d' 'a stella,  
capisco sulamente 'e piccerille.<sup>10</sup> 5

M'alluntano,  
appriesso a na cumeta senza filo  
ca me prummette ciele scunusciute,  
me sento svacantato d' 'e penziere,

---

<sup>9</sup> In chiusura, dopo un tritico di versi estremamente potente nella sua spiritualità quasi panica («*Dio nun puteva / spezzà pe sempre / 'o filo ca ce sta fra 'o cielo e nuies*»), Palomba suggerisce allora la propria ricetta per ripartire («*accuminciammo n'ata vota 'a ccà*», 'cominciamo di nuovo da qui?': D'ASCOLI, s.v. *accumincià*): recuperare l'innocenza e l'ingenuità dei bambini (*criature*), e reimparare tutto da capo. L'uso anaforico dei dimostrativi, in tal senso, crea una sorta di effetto di rieducazione al riconoscimento degli oggetti, scelti nella loro semplice essenzialità (il filo d'erba, il mare, l'acqua, il pane), e dei sentimenti, selezionati tra quelli necessari per distinguere, in un nuovo inizio, ciò che è fondamentale evitare e perseguire (il dolore, e «*a mano c'astregne n'ata mano*»: 'la mano che stringe un'altra mano', ossia la solidarietà).

<sup>10</sup> *M'alluntano* appartiene al corpus di poesie che Palomba ha aggiunto al suo canzoniere nel 2017, sulle quali lui stesso scrive: «Per certi versi, giudico la vecchiaia un'età benedetta. Ci si comincia ad allontanare 'dal mondo conosciuto fino a ieri' e un certo distacco ci aiuta ad andare più facilmente alla sostanza delle cose e ad essere davvero quello che siamo, gettando via qualche maschera che la vita ci ha imposto» (S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo*, cit., p. 152). È di fatto questo il senso poetico di *M'alluntano*, con il verbo che dà il titolo al componimento – e che viene ripetuto prima di ciascuna delle tre strofe di endecasillabi che lo compongono – che non è altro che la traduzione esatta del «distacco» accennato dall'autore. E sin dalla prima strofa, infatti, si percepisce un tono atarassico, sapiente, oramai immune ai turbamenti della vita: giorno dopo giorno, il mondo e le sue dinamiche si fanno sempre più distanti, nulla ha più la rilevanza che aveva potuto avere in precedenza («*'o munno cunusciuto fino 'aiere*», 'il mondo conosciuto fino a ieri'), ad eccezione di quelli che si potrebbero definire *totem* dell'innocenza: l'albero, la stella, i bambini.

leggiero e abbandonato d' 'e ppaure.<sup>11</sup> 10

M'alluntano,  
e int' 'o silenzio cierti vvote 'a sento  
chella canzone ca me canta 'a dinto:  
voce 'e mamma, 'e mistero, forse 'e Dio,  
voce 'e chello ca overo mo songh'io.<sup>12</sup> 15

\*

*Vene 'o silenzio*

E doppo 'a puisia vene 'o silenzio.  
Bellezza e verità l'aggio tuccate  
ma po' me so' sfuiute 'a dint' 'e mmane.

'A vita ce porta, 4  
ce portano ll'onne  
d' 'o bene e d' 'o mmale.<sup>13</sup>

E io punto puntillo 8  
fra mille universe  
aspetto na luce,

---

<sup>11</sup> La condizione descritta dall'autore, tuttavia, non è quella di un cinico stanco delle sofferenze, come ben si capisce dalla seconda strofa, quanto piuttosto quella di un uomo finalmente regredito al proprio stato primordiale, avulso dalle sovrastrutture della civiltà contemporanea e capace di meravigliarsi del creato. La promessa di cieli sconosciuti, legata all'immagine di un'aquilone *senza filo* (*cumeta*: COPPOLA, s.v.), non è altro in fondo che l'esito di una ritrovata (e quasi infantile) capacità di sognare. Ma affinché questo sia possibile, è necessario che prima la mente venga sgombrata (*svacantato*, 'svuotato': D'ASCOLI, s.v. *svacantà*) e alleggerita dai pensieri e dalle paure che attanagliano l'uomo contemporaneo.

<sup>12</sup> Nell'ultima strofa, infine, Palomba esplicita quanto precedentemente accennato: è nel silenzio – che si contrappone qui, quasi *in absentia*, al rumore di sottofondo prodotto da tutte le distrazioni e futilità del mondo odierno – che è possibile ascoltare i vari movimenti della propria anima (ridotti a canzone, ma il dato è significativo se si rileva che altrove l'autore scrive: «'a casa d' 'o pueta è na chitarra»). Nell'eco della propria voce interiore, quella voce che in una climax ascendente («voce 'e mamma, 'e mistero, forse 'e Dio») si fa sempre più lirica, rarefatta e spirituale, Palomba ritrova infatti in ultimo sé stesso; o meglio, trova per la prima volta ciò che è ritornato ad essere, in un procedimento retorico e poetico che rinvia per certi versi a quello del fanciullino pascoliano.

<sup>13</sup> *Vene 'o silenzio* è l'ultimo componimento scritto da Salvatore Palomba, o quantomeno quello al quale il poeta affida il proprio testamento poetico, chiudendo con questo l'ultima sezione di *Nu cielo piccerillo*. La prima terzina (di endecasillabi, mentre le altre sono di senari) rende particolarmente evidente l'atmosfera di riepilogo, di bilancio che prelude alla conclusione. Palomba sa, e dunque ammette: ha sfiorato soltanto tangenzialmente, nella propria vita, bellezza e verità, ma queste gli sono inevitabilmente sfuggite (*sfuiute*: D'ASCOLI, s.v. *sfuiere*); ha compreso che l'intera esistenza non consiste che nell'essere in balia della vita, capace – per recuperare l'immagine metaforica delle onde – di condurre la barca in porto o di lasciarla naufragare nella tempesta.

aspetto na luce  
ca nun saccio di'  
e allora me sto zitto zitto, zi'.<sup>14</sup>

12

---

<sup>14</sup> E ha compreso, infine, la marginalità dell'essere umano: lui, *punto puntillo* ('puntino minuscolo') tra *mille universe*, si ritrova infatti insignificante. E dunque, comprendendo la vanità delle questioni terrene e degli affanni dell'uomo, perviene al silenzio, che è in ultima analisi assenza di poesia, ma soprattutto attesa mistica e accettazione del proprio destino.



### 5.1.21. Raffaele Pisani (Afragola, 1941)

Nel panorama della poesia dialettale napoletana contemporanea, come ha scritto anni fa Gianni Infusino, esiste un autore che si è staccato «dalla pletora degli improvvisatori per serietà di studi»,<sup>1</sup> dando vita a una produzione longeva, copiosa e soprattutto originale. Raffaele Pisani, infatti, che nasce ad Afragola ma ha come riferimento poetico cardinale, quantomeno in gioventù, la città di Napoli,<sup>2</sup> ha dedicato gran parte dei suoi testi in versi a due filoni poco battuti dai suoi predecessori: la religione, che assume i connotati d'un «sentimento popolare genuino che punta più sulla misericordia del perdono che sulla richiesta della promessa da parte del Signore»,<sup>3</sup> e soprattutto l'impegno civile, perseguito sia letterariamente (integrando la componente di denuncia già presente nei suoi predecessori con un invito alla mobilitazione), sia in prima persona, con un tenace e sorprendente attivismo poetico.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> G. INFUSINO, *Il dialetto come ricerca*, in «Il Mattino», 19 gennaio 1988.

<sup>2</sup> Nella geografia poetica di Pisani, infatti, accanto a Napoli e alla natia Afragola, un ruolo significativo è assunto anche dall'ambiente umbro, e particolarmente dalle città di Bastia Umbra e Assisi, considerate dal poeta due «dei quattro punti cardinali» della sua poesia (il virgolettato è tratto da un'intervista di Adriano Cioci, pubblicata su «Bastia Viva» del 26 ottobre 1996, e si trova riportato in F. MUSUMECI, *Pisani. Un poeta per compagno*, prefazione di N. DE BLASI, Catania, C.U.E.C.M., 2010<sup>3</sup>, p. 135).

<sup>3</sup> L'espressione è tratta da un articolo di Aldo Onorati, pubblicato su «Il domani» del 30 maggio 1989 (il testo è trascritto integralmente in F. MUSUMECI, *Pisani*, cit., p. 61). Lo stesso, nel medesimo articolo, commentava la produzione spirituale di Pisani come segue: «Quella di Raffaele Pisani è preghiera di benedizione: lo dice esplicitamente nella lirica numero otto: “*Ogni mumento d' 'a iurnata mia / Te voglio bened?*”. Pisani chiama padrone un padrone che si fa amare e a cui il tributo di preghiere e di doni è doveroso. L'arco dei riti sacrali e sacrificali mira a intercedere presso Dio per il perdono, che è viatico all'ultima preghiera che avverrà a tu per Tu».

<sup>4</sup> Diverse sono state le iniziative particolari del poeta in tal senso: per contrastare la pigrizia dei propri concittadini, ad esempio, decise di scrivere, in accordo con il sindaco Valenzi, delle poesie su un muro di via Stazio (sul punto cfr. quanto scrive R. COSSENTINO, *Linee di storia letteraria di Afragola*, Afragola, Archivio afragolese, 2002, citato in F. MUSUMECI, *Pisani*, cit., p. 189: «L'impegno di Pisani è già tutto definito in quelle poesie che personalmente scrisse nell'80 su un muro di cemento [...]. Ma è soprattutto il suo gesto ad incarnare la fede nella funzione della poesia quale manifestazione dello spirito capace di scendere nei cuori degli uomini, di elevarne la sensibilità e di recuperarne la più autentica *humanitas*. Da qui la preoccupazione per la indifferenza del grande pubblico verso questa grandiosa manifestazione d'arte e il conseguente impegno per trovare una modalità di comunicazione più diretta per riavvicinare al gusto della poesia e, quindi, ai benefici spirituali e culturali, che essa comporta»). E tutt'oggi Pisani si prodiga attivamente per salvaguardare e diffondere il dialetto e la poesia dialettale; ha scritto ad esempio diverse poesie per i bambini delle scuole elementari e medie, convinto dell'utilità di integrare i programmi scolastici con testi dialettali («secondo me basterebbe arricchire il programma di 'lettere' con poesie di poeti dialettali scelti tra i migliori, e delle varie epoche, e si salverebbe non solo la parlata popolare e i termini che inevitabilmente si vanno perdendo per la naturale evoluzione di ogni lingua, ma anche le nostre splendide tradizioni culturali. [...] Arricchendo i programmi scolastici con opere dialettali e facendo leggere più poesie agli alunni, diventa consequenziale lo studio del dialetto,

Decisivo nella formazione letteraria di Pisani fu l'incontro con Giovanni Ermete Gaeta: un poeta dialettale napoletano della generazione precedente, meglio noto con lo pseudonimo di E.A. Mario, che fu il destinatario di alcune poesie giovanili dell'autore e, da queste persuaso,<sup>5</sup> successivamente il suo mentore, curandone l'educazione poetica ed invitandolo allo studio della tradizione letteraria napoletana.<sup>6</sup> Subito dopo la sua morte nel 1961, infatti, e quasi come in reazione a questa, Pisani si rese protagonista di una vera e propria esplosione editoriale, pubblicando in poco meno di un lustro ben tre raccolte in versi, le quali, benché ancora distanti dalla maturità sul piano tematico, si rivelano già pregevoli su quello stilistico, come rilevò la critica coeva.<sup>7</sup> Ma è soprattutto nel decennio successivo che gli insegnamenti del maestro attecchiscono e mostrano compiutamente i loro frutti; lo studio della tradizione da questi consigliatogli, infatti, e il desiderio di dialogare e interpretare la poesia dei grandi autori passati (non necessariamente dialettali, anzi), maturano in Pisani trovando espressione in due testi estremamente esemplari: *Dieci poesie per dieci poeti* (1977), ossia dieci ritratti in versi

---

delle regole grammaticali, della etimologia dei vocaboli ecc. E sarà la particolarità di alcuni termini – tra cui tanti oramai in disuso – e l'arguzia e il sentimento del poeta che sicuramente susciteranno un certo interesse nei ragazzi stimolandoli all'approfondimento e allo studio – che così risulterà gradevole e affatto noioso – della nostra parlata dialettale»: R. GERVASO, *Per salvare il napoletano*, in «Il Mattino», 1° luglio 2012); e per la stessa ragione nel 1992 protestò per un anno contro la Rai, a suo avviso colpevole di concedere «tanto spazio a trasmissioni a volte frivole e con totale assenza di contenuto» e di negare altrettante spazio alla poesia dialettale, che contribuiva invece a salvaguardare le «parlate popolari» e i «sentimenti più veri» (cfr. F. MUSUMECI, *Pisani*, cit., p. 131; il testo della lettera di Pisani venne pubblicato da Enzo Perez su «Il Mattino» del 18 dicembre 1991). Per tutte queste attività Pisani è stato insignito di numerosi premi e riconoscimenti: negli anni 1964, 1975 e 1983 ricevette infatti dei premi alla cultura, e il 27 dicembre 2006 il Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, gli ha conferito l'onorificenza di Commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica italiana.

<sup>5</sup> *Palomma 'e primmavera*, di Pisani, è infatti in *Piedigrotta E.A. Mario 1960*, Napoli, Mario, 1960.

<sup>6</sup> Sul passo è illuminante N. DE BLASI, *L'impegno poetico di Raffaele Pisani*, in F. MUSUMECI, *Pisani. Un poeta per compagno*, cit., pp. 6-10, a p. 5: «Pesa purtroppo sulla poesia, in specie sulla poesia in dialetto, l'idea o piuttosto il luogo comune secondo cui la poesia nascerebbe solo dall'ispirazione geniale o dalla creatività individuale più o meno incontrollabile. La stessa convinzione, invece – per fare un parallelo con un'altra arte –, non vale nel campo delle arti figurative: ogni pittore sa bene che un periodo di apprendistato presso un altro artista, o presso una "bottega", può solo giovargli nell'affinare le proprie doti. Come le altre arti, quindi, anche la poesia passa da una generazione all'altra, grazie all'incontro e al dialogo tra generazioni. Mi ha raccontato Raffaele Pisani che il primo consiglio che gli diede E.A. Mario fu quello di leggere, di concentrarsi nello studio dei grandi poeti: fu così che Pisani tornò a casa e chiese alla madre di comprargli le Poesie di Di Giacomo».

<sup>7</sup> Si tratta di *Vint'anne* (1962), *Nozze 'e settembre* (1964) e *Aria nova* (1966). Si legga in merito il commento di Giovanni Sarno, che lo inserì giovanissimo nella sua antologia: «La particolarità di Raffaele Pisani è che riesce sempre a dire ciò che gli canta nel cuore senza tuttavia andare in prestito da nessuno per idee, sentimenti e modo di esprimersi. La sua vena è genuina, il suo stile è facile ma mai banale, il verso musicalissimo, i metri spesse volte quasi preziosi. Poesia vera, dunque, la sua e sorretta sempre da una esemplare sincerità d'ispirazione oltre che da una esuberante ma sorvegliata sensibilità espressiva» (G. SARNO, *Un secolo d'oro*, cit., II pp. 161-62).

di dieci poeti della tradizione letteraria napoletana, e *Poeti italiani in dialetto napoletano* (1979), una serie di traduzioni (o meglio riscritture) in dialetto napoletano delle poesie in lingua dei massimi autori e dei contemporanei.<sup>8</sup> Due operazioni tra loro accostabili, dunque, per il comune desiderio di fare poesia attraversando la poesia stessa.

Proprio nel 1979, inoltre, il poeta pubblica anche *L'urdema lettera 'e nu giovane drogato*: uno dei primi testi, cioè, insieme al precedente *Ite, Napoli est* (1976), ad affrontare quello che sarà il nucleo tematico più sentito dall'autore e variamente declinato fino a *Mettiteve scuorno* (2009). Si è fatto in precedenza, infatti, un rapido accenno alla connotazione civile della poesia di Pisani; ma va precisato che questa è indissolubilmente legata a Napoli, e in particolare allo stato di paradiso decaduto nel quale i suoi abitanti, secondo il poeta, l'hanno precipitata. La responsabilità, infatti, è per Pisani oggettiva: i suoi concittadini, definiti sarcasticamente «lampadine fulminate», adagiandosi e cullandosi in una confortevole commiserazione non hanno mostrato rispetto per la città né voglia di preservarla, contribuendo così alla deriva (anche culturale) di questa e alla passiva accettazione e sedimentazione di stereotipi. L'autore, piuttosto che la disgregazione del tessuto sociale e urbano della città, imputa dunque ai napoletani la silente connivenza con una degenerazione lenta e incessante. Ma è qui che Pisani si mostra nella propria originalità, differenziandosi dai suoi predecessori; il poeta, infatti, invece furioso ma poi incita, esorta, aduna; e soprattutto oltrepassa la semplice denuncia, indica la via da percorrere. Conferendo ai napoletani un decalogo per riacquistare la

---

<sup>8</sup> Precedente, ma concentrata su un unico ipotesto – e pertanto dissimile dalle due opere citate a testo – la trasposizione in ottave napoletana dei *Promessi sposi* manzoniani (1974). Per quanto riguarda l'allestimento del canone di *Poeti italiani in dialetto*, e per l'atteggiamento tenuto dal poeta nell'operazione di riscrittura, cfr. il contenuto di un'intervista che lo stesso rilasciò ad Aldo Onorati (si segnalerà con una [P] il turno conversazionale di Pisani, con una [O] quello di Onorati): «[P] – Accostarsi a tradurre i maggiori significa porsi delle regole strette: oggi il poeta ha bisogno di darsi degli ordini severi, proprio perché tutto è senza regola e quindi facile. Orazio odiava l'improvvisazione, e oggi tutti improvvisano, tranne naturalmente quelli che fanno storia. Carducci diceva che il poeta deve cimentarsi nella fredda filologia per scoprirsi poeta autentico. [O] – Amore dei Grandi ma soprattutto esercizio rigidissimo per te... [P] – Io ho creato interpretando e così ho formulato un modo di rendere in napoletano, vivendo io stesso il sentimento creativo. Penetrare dentro i poeti è come riscoprirli. Questo volume rappresenta un momento particolare della mia poetica, in quanto più tecnico-poetico che ispirativo. Ho fatto mie le varie ispirazioni ed ho cercato col mio linguaggio l'opera originale. [O] – Questa appropriazione non diventa indebita? [P] – No, perché la poesia resta di chi l'ha originata; la mia può servire per una riproposta che sta a significare come una lingua diversa (il napoletano) può esprimere, con altri toni e sfumature semantiche, lo stesso concetto e ricreare la stessa atmosfera lirica. Sento che il valore del mio dialetto è tale da consentire di inglobare tutti gli autori in una unica matrice valida sempre per una eccezionale sintesi tra suono e pensiero. [O] – Quale criterio hai seguito nella scelta delle opere? [P] – Ho fatto una scelta delle poesie e non dei poeti. Ciò sta a significare l'appropriazione interiore di cui ho avuto bisogno per ricercare nella mia lingua le immagini che ho sentito più congeniali» (l'intervista, pubblicata il 15 settembre 1989 su «Voce del Sud», è trascritta in F. MUSUMECI, *Pisani*, cit., pp. 51-52).

propria dignità, esortandoli a vestirsi «'e serietà»,<sup>9</sup> Pisani indossa infatti panni di vate, riguadagna al poeta un ruolo cruciale nella società, e accetta, anzi si propone, di guidare i propri concittadini in un cammino di redenzione culturale. È la sfida dell'esperienza pisaniana: la poesia per una concreta azione sulla realtà.

Al momento della scrittura dei due testi più significativi per il filone napoletano, inoltre, *Mettiteve scuorno* e *Manifesto pe' tutte 'e figlie 'e Napule* (1996), il poeta viveva ormai già a Catania, dove si era trasferito nel 1989 per sposare la siciliana Francesca Musumeci.<sup>10</sup> Il grido sdegnato delle poesie civili, dunque, palesava una frustrazione doppia: da un lato la nostalgia legata alla distanza, dall'altro l'assenza di miglioramenti rilevata in occasione degli sporadici ritorni. Tuttavia, se il distacco ha plausibilmente acuito il livore dell'autore nei confronti dei napoletani indifferenti alle sorti della propria città (esasperandone così il lessico e i toni delle ultime liriche sul tema), sul versante critico è da rilevare come il medesimo distacco, visto da una prospettiva diversa e inversa, abbia anche contribuito all'irrobustirsi poetico del terzo nucleo della produzione pisaniana, avvicinando fisicamente il poeta a sua moglie e incentivando così la scrittura di quei testi amorosi che, senza alcun dubbio – soprattutto quelli di *France'* (1990) –, sono tra i più sereni e calorosi della letteratura dialettale napoletana tutta. Come nota infatti con efficacia De Blasi, le dense poesie a Francesca, testimonianze di un amore quotidianamente intenso, costituiscono la «vera trasgressione in un tempo in cui si vive all'insegna del consumismo sfrenato anche sul versante affettivo».<sup>11</sup>

L'intera produzione poetica di Pisani, quindi, restituisce in conclusione il ritratto d'un autore i cui versi si caratterizzano per l'immanenza d'una componente amorosa: la passione viscerale per la propria città, la salda tenerezza nei confronti della propria moglie, l'abbandono emotivo alla fede. E se è vero, come scrive ancora De Blasi, che «Pisani non è un poeta concentrato su se stesso, non limita a se stesso il proprio orizzonte d'osservazione, ma è sempre proiettato verso l'altro»;<sup>12</sup> è forse altrettanto vero che questa fruizione del circostante raggiunga il proprio acme estetico nell'attimo immediatamente successivo a quello dell'interiorizzazione: nel momento, cioè, che vede

---

<sup>9</sup> Con l'imperativo «*Vestimmoce 'e serietà*», monito ai napoletani fra i quali s'incldeva lo stesso Pisani, si chiudeva infatti «*E dice cumandamente* dopo aver ribadito che «*'O mariunciello, 'o pataccaro, 'o pezzente, / 'o cammurrista, 'o strascinafacenne, 'e vasce, / 'a mpruvvisazione e 'a rassignazione, / nun hanna significà Napule*».

<sup>10</sup> I due si erano conosciuti per la prima volta ad Anzio nel 1981, in occasione d'un convegno di poesia dialettale, e dopo otto anni, una volta ponderata l'unicità del loro sentimento, Pisani decise di lasciare la sua Napoli per inseguire il proprio sogno d'amore (si leggano i versi di *Costa* per un'immagine della sofferenza dell'autore a sacrificare il rapporto con la propria città).

<sup>11</sup> N. DE BLASI, *L'amore e la percoca: l'educazione al sentimento nelle poesie di Raffaele Pisani*, in R. PISANI, *France'*, Catania, C.U.E.C.M., 2012<sup>3</sup>, pp. 5-10, a p. 6.

<sup>12</sup> N. DE BLASI, *L'impegno poetico di Raffaele Pisani*, cit., p. 7.

il poeta «delicato» trasfigurare l'altro in proprio, rivestendolo di abiti dialettali che ne restituiscono l'intuizione emotiva.<sup>13</sup>



La produzione poetica di Raffaele Pisani, distribuita lungo oltre un quarantennio di ininterrotta attività creativa, si trova pubblicata nelle seguenti raccolte: R. PISANI, *L'amico*, Napoli, L'arciere, 1960; ID., *'A mamma d' 'o surdato*, Napoli, Agar, 1961; ID., *Vint'anne. Poesie napoletane*, presentazione di M. RAMPERTI, Napoli, Agar, 1962; ID., *Notte 'e settembre. Poesie napoletane*, prefazione di U. GALEOTA, Napoli, Agar, 1964; ID., *Aria nova. Poesie napoletane*, presentazione di E. DE MURA, Napoli, Agar, 1966; ID., *I 'Promessi sposi' in poesia napoletana*, presentazione di S. DI MASSA, Napoli, Del Delfino, 1974 (edizione definitiva, presentazione di M. ZANIBONI RIVIECCIO, Napoli, Gallina, 1980; poi Catania, C.U.E.C.M., 2012<sup>2</sup>); ID., *Te voglio bene assaie*, presentazione di P. GIORDANINO, Napoli, Del Delfino, 1976; ID., *Ite, napoli est*, presentazione di A. DI GIACOMO, Napoli, Del Delfino, 1976; ID., *Dieci poesie per dieci poeti*, presentazione di A. PONSIGLIONE, Napoli, Del Delfino, 1977; ID., *Poeti italiani in napoletano*, Napoli, Del Delfino, 1979 (Catania, C.U.E.C.M., 2012<sup>2</sup>); ID., *L'urdema lettera 'e nu giovane drogato*, Napoli, Velardi, 1979; ID., *L'alfabeto 'e ll'ammore*, prefazione di P. PIRONTI, Napoli, Del Delfino, 1981; ID., *Preghiere*, Napoli, Nuova stagione, 1982; ID., *C'è permesso? Poesie napoletane per le elementari e le medie inferiori*, Afragola, Amministrazione comunale di Afragola, 1983; ID., *Napoli Nobel...issima*, presentazione di R. DE FALCO, Napoli, Del Delfino, 1984 (Catania, C.U.E.C.M., 2013<sup>2</sup>); ID., *Poesie napoletane per le scuole elementari e medie*, introduzione critica e commenti di A. SIBILIO MUROLO, Napoli, Laurenziana, 1987 (introduzione critica e commenti di A. MUROLO-M.R. RONCALLI, Catania, C.U.E.C.M., 2014); ID., *Llà, cu 'a speranza. Preghiere*, con una lettera di P. SCANZIANI, Napoli, Laurenziana, 1988; ID., *Poesigrafie. Siapoesiasiagrafia*, introduzione critica di A. CALABRESE, Napoli, Il Diagramma 32, 1989; ID., *France' Poesie d'ammore pe' Francesca*, Catania, C.U.E.C.M., 1990 (ivi, id., 2011<sup>2</sup>); ID., *Na messa pe' Napule*, introduzione critica di J. VIZMULLER-ZOCCO, Catania, C.U.E.C.M., 1992 (ivi, id., 2012<sup>2</sup>); ID., *Lampadine fulminate*, presentazione di S. SCIACCA, Napoli, Lo Stiletto, 1993 (Poggibonsi, Lalli, 2013); ID., *'O traffico ve stressa? Liggiteve 'e ppoesie. Poesie per gli automobilisti napoletani*, Napoli, Lo stiletto, 1993; ID., *Stelletelle*, prefazione di A. MUROLO, Napoli, Il Diagramma 32, 1994; ID., *Manifesto pe' tutte 'e figlie 'e Napule*, prefazione di N. DE BLASI Catania, C.U.E.C.M., 1996; R. PISANI-N. MARZÀ, *La poesia delle «Due Sicilie», per le scuole elementari e medie di Catania*, Catania, MarranzAtomo, 2003; R. PISANI, *Io te voglio bene assaie. Poesie d'amore, l'alfabeto 'e ll'ammore, favole, preghiere, lettere*, introduzioni critiche di N. DE BLASI-G. DOLEI-N. PAPPALARDO-A. TRETOLA, Catania, C.U.E.C.M., 2008; ID., *Mettiteve scuorno. Poesie per Napoli*, con una lettera di V. GALGANO, Catania, C.U.E.C.M., 2009; ID., *Comme nascette Napule*, Catania, C.U.E.C.M., 2011; ID., *Natale... e Gesù scrivette a Maometto*, Catania, C.U.E.C.M., 2012; ID., *Cari ragazzi, in occasione del "Centenario della Grande Guerra"*, Catania, C.U.E.C.M., 2014; ID., *'O ffuoco 'a mmare*, Napoli, Cuzzolin, 2018.

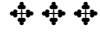
In due raccolte l'autore ha poi raccolto retrospettivamente la propria produzione. La prima dopo un venticinquennio di carriera: R. PISANI, *Napule è. Poesie 1960-1985*, Napoli, Gallina, 1986; la seconda poco dopo il mezzo secolo: R. PISANI, *Poesie 1960-2012*, Catania, C.U.E.C.M., 2013.

---

<sup>13</sup> A parlare di poeta «delicato» fu per primo, sul «Roma» del 2 febbraio 1977, Giuseppe Di Bianco.

Gli ulteriori lavori di Pisani sono pochi; in un'occasione, ha sperimentato la scrittura teatrale: R. PISANI, *'Na messa pe' Napule*, Napoli, Del Delfino, 1983; mentre sue varie lettere, su temi e argomenti disparati, si leggono in F. MUSUMECI, *Pisani. Un poeta per compagno*, prefazione di N. DE BLASI, Catania, C.U.E.C.M., 2010<sup>3</sup>.

I testi proposti dall'antologia si attengono alla lezione di R. PISANI, *Poesie 1960-2012*, cit.



da *Poesie*

Nell'arco di oltre un quarantennio, l'esperienza poetica di Pisani si è dunque concentrata intorno ai tre nuclei summenzionati: Napoli e l'impegno civile, l'amore per Francesca, la devozione spirituale. E in almeno due di questi ambiti – il tema religioso pare infatti declinato in maniera nuova – la tradizione pregressa gioca un ruolo di rilievo assoluto, talvolta in qualità di fonte da rivisitare e rielaborare (sul piano della poesia amorosa è infatti emblematico il caso del rapporto tra *Vurria trovà na tavernella ancora* di Pisani e *Na tavernella...* di Salvatore Di Giacomo: N. DE BLASI, *L'amore e la pervoca*, cit., pp. 7-8), talaltra in quanto modello inefficace e da superare, come nel testo di *Aggio cercato* – dal valore altamente programmatico – qui riproposto. Più innovativo, invece, l'autore si mostra sul piano metrico, quantomeno in relazione alla tradizione dialettale napoletana: del tutto assente nella sua produzione, infatti, è il sonetto – forma del primo Di Giacomo, della stragrande maggioranza della poesia di Russo, e di molti epigoni dei due (fra i quali lo stesso E.A. Mario) –, rare sono le quartine di parisillabi – tipiche ad esempio di Viviani –, mentre invece un importante spazio è accordato al verso libero, in totale accordo con il gusto letterario del secondo Novecento. D'altro canto, oltre ad essere originale, Pisani è un autore pienamente moderno, e come tale ben figura dunque non soltanto nel canone della poesia dialettale napoletana ma anche in quello della poesia dialettale nazionale.

*Aggio cercato*

Aggio cercato 'e cósere pe' tte,  
poesia d' 'a terra mia, na vesta nova  
ausanno filo d'oggi  
e n'aco ch'appartene già a dimane.<sup>1</sup>

Aggio cercato  
d' 'a vita 'e capì 'e ccose  
chelle cchiù overe  
parlanno poco  
d' 'a luna e quase niente

5

---

<sup>1</sup> Lungo i trentuno versi di *Aggio levato*, metricamente vari ma con una quartina d'apertura che presenta i classici endecasillabi e settenari, Pisani pone un solco tra sé e la precedente tradizione dialettale napoletana, dichiarando esplicitamente l'intenzione di rinnovarne temi e stile. La summenzionata quartina, da questa prospettiva, attraverso l'uso topico del lessico settoriale del cucito (da sempre presente nella poesia, se si pensa al significato etimologico di *testo*, ovvero 'tessuto'), mostra già una proclamazione decisiva. Elementi fondamentali in tal senso sono l'aggettivo *nova*, che si contrappone, appunto, a una poesia vecchia le cui caratteristiche verranno enucleate successivamente, e i deittici *oggi* e *dimane*, evidenti spie di un'esigenza di rappresentare poeticamente la realtà contemporanea. Destinataria della quartina, d'altronde, e richiamata più volte lungo l'intero componimento, è proprio la poesia dialettale napoletana (*spoesia d' 'a terra mia*), che Pisani intende vestire con un abito (*vesta*: D'ASCOLI, s.v.) nuovo: cucito (*cósere*, 'cucire': ivi, s.v.), cioè, nella metafora, usando (*ausà*, 'usare': ivi, s.v.) il filo del presente e l'ago (*aco*: ivi, s.v.) del futuro.

'e ll'ucchie appassionate 'e na Maria o 'e na Carmela. E nun è stato nu tradimento pe' tte, poesia antica napulitana pecché io aggio cercato 'e te levà 'a dint'a ll'ucchie tutta quanta 'a póvere ca cummigliava 'a verità d'ogni problema. <sup>2</sup>	10            15             20
Mo,	
poesia, cagnate songo 'e tiempe, nun è permessa cchiù perimma int' 'e penziere, né se pò sta' cchiù ncatenate a ppagine passate:	    25
nu libro nuovo s'arape nnanz'a nnuie, tempo d'azione è oggi! <sup>3</sup>	   30

\*

<sup>2</sup> Nel passo centrale del componimento, sviluppando così l'annuncio prefatorio della quartina iniziale, il poeta imputa – pur se indirettamente – alla «*poesia antica napoletana*» di essersi limitata a parlare della *luna* o degli «*ucchie appassimate*» delle donne napoletane (si ricordi, in tal senso, che il verso incipitario di uno dei primi componimenti di Di Giacomo recita: «*Uocchie de suonno, nire, appassionate*», a testimonianza del dialogo di Pisani con la tradizione). L'intento, come il tono, non è polemico: si comprende facendo attenzione alla necessità del poeta di disculparsi dall'accusa di *tradimento*; ma Pisani percepisce la necessità di attribuire a una poesia spesso disimpegnata un nuovo compito: quello di comprendere, cioè, «*'a verità d'ogni problema*», rimasta in precedenza nascosta (*cummiglià*, 'coprire con coperte o altro': D'ASCOLI, s.v.) sotto manti di polvere. È tempo, quindi, che la poesia dialettale napoletana guardi alle cose «*cchiù overe*»; che descriva, cioè, la realtà – soprattutto della città – in quanto tale, e non ricorrendo a convenzioni tematiche e retoriche oramai del tutto anacronistiche.

<sup>3</sup> Nella sezione conclusiva della poesia, a culmine del processo espositivo precedente, Pisani sentenza: «*cagnate songo 'e tiempe*», 'cambiati sono i tempi'. Isolando un *mo* in un verso (nonostante sia metricamente parte del verso precedente), infatti, il poeta lega al contesto cronotopico l'esigenza di un atteggiamento nuovo: le contingenze storico-culturali, cioè, *l'oggi* richiamato anche dal verso finale, richiedono il superamento di una maniera poetica ormai vetusta (*perimma*, 'muffa': D'ASCOLI, s.v.) e incatenata a «*ppagine passate*»; e a queste ultime andrà invece opposto un «*libro nuovo*», fondato su un'osservazione diretta della realtà e su una differente trasposizione di questa in versi. Significativo a più livelli infine il verso conclusivo, «*tempo d'azione è oggi*»: ricordando i tentativi di Pisani di sensibilizzare i propri concittadini attraverso la poesia, infatti, sembra possibile leggere in questo, e in particolare nell'*azione* invocata, una dichiarazione connessa a un nuovo modo di fare poesia, in grado di uscire anche dalla carta stampata.



*Voglio essere pueta*

No!

Io nun voglio essere pueta, no,  
sulo  
pe' chiacchiarià cu 'a luna,  
pe' me fa' accarezzà da 'o mare verde, 5  
pe' chiagnere cu 'e ffronne  
morte 'e ll'autunno.<sup>4</sup>

Voglio essere pueta  
pe' mme fa' mmericina  
e sanà 'e ppiaghe antiche 'e ll'emigrante. 10  
Voglio essere pueta  
p'affunnà 'e diente dint' 'a famme eterna  
d' 'o puveriello  
e pe' sentì int'a ll'osse 'o gelo 'e chi  
campa 'a na vita dint'a na barracca. 15  
Voglio essere pueta pe' purtà  
n'attemo 'e gioia  
dint' 'o scunforto  
d' 'e core c'hanno perzo ogni sorriso  
e pe' sceppà 'e sserenghe nere 'e morte 20  
'a dint' 'e vvene  
d' 'e schiave d'oggi.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Il testo di *Voglio essere pueta*, in un certo senso, fa da perfetto complemento a quello precedentemente illustrato di *Aggio cercato*. Entrambe le poesie, d'altronde, che in *Manifesto pe' tutte 'e figlie 'e Napule* (1995) sono collocate a poche liriche di distanza, si caratterizzano per il proprio statuto programmatico (come rilevato in N. DE BLASI, *Prefazione*, in R. PISANI, *Manifesto pe' tutte 'e figlie 'e Napule*, Catania, C.U.E.C.M., 1996, pp. 5-8, alle pp. 5-6). Rispetto ad *Aggio cercato*, dunque, vengono esplicitati tanto i temi d'attualità dei quali la poesia, nella sua «*vesta nova*», dovrà interessarsi, quanto i contenuti delle «*ppagine passate*» dai cui dovrà invece, almeno parzialmente (in tal senso va inteso l'isolamento dell'avverbio *sulo*, 'soltanto', al terzo verso) distaccarsi. E proprio da questi ultimi – in una progressione espositiva che è in fondo anche cronologica – prende avvio il componimento, con l'autore che rifiuta una poesia (rappresentata metonimicamente dal poeta), come quella *antica*, incapace di aprirsi all'esterno e rinchiusa nella propria soggettività lirica (a questa dimensione intimista rinviano i vari tòpoi ricorrenti della letteratura dialettale napoletana menzionati in apertura: la chiacchierata con la luna – che rimanda a una poesia ottocentesca anche per la connessione leopardiana –, la tranquillità del mare, la malinconia dell'autunno).

<sup>5</sup> Nella parte centrale del componimento, sono invece elencati i nuovi propositi della poesia pisaniana: la consolazione, l'immedesimazione, il conforto. L'autore, infatti, scrive di voler essere poeta per potersi «fare medicina» e sanare «*'e ppiaghe antiche 'e ll'emigrante*» (accennando, quindi, ad un problema di portata storica nell'area meridionale, e cantato spesso, specie da Libero Bovio in avanti, con sfumature nostalgiche piuttosto che dolorose); o per esperire egli stesso la «*famme eterna*» del mendicante e il gelo di chi vive in una baracca (si noti che il processo di identificazione si realizza attraverso una traslazione fisica, corporale dell'autore, il quale sostituisce ai propri denti e alle proprie ossa quelli dei personaggi

Voglio essere pueta pe' na terra  
senza tragedie, senza preputenze.  
Voglio essere pueta 25  
pe' nu dimane overamente nuovo,  
pe' nu dimane finalmente 'e luce  
ca porta ragge 'e sole dint'a ll'uocchie  
e a ognuno 'e nuie regala na speranza.<sup>6</sup>

\*

*Lampadine fulminate*

Avarria vuluto attuorno  
meno chiacchiere e cchiù fatte,  
na città cu na cuscienza  
e no uommene distratte. 4

Ma pecché 'a malincunia  
d' 'a munnezza abbandunata  
ha dda accidere e atterrà  
l'allerezza d'ogni strata? 8

Ma pecché nun ce sta genio  
'e guardà nu poco nnante  
fravecanno cose overe  
senza cchiù parlà a vvacante? 12

Putarriamo tutte 'e ccose  
accuncià pe' nu dimane  
ch'abbagliasse ogni paese.<sup>7</sup>

---

tratteggiati); o ancora, con versi che non necessitano di ulteriore commento, «*pe' purtà / n'attemo 'e gioia / dint' 'o scunforto / d' 'e core c'hanno perzo ogni surriso*», e strappare (*sceppà*: D'ASCOLI, s.v.), in un'immagine fortissima, le siringhe nere di morte dalle vene degli schiavi contemporanei. La rivoluzione della poesia pisaniiana parte dunque da qui: dal passaggio da una dimensione impressionista ad una espressionista, da una lirica intimista a una poesia civile.

<sup>6</sup> La conclusione del componimento, forse leggermente meno intensa rispetto al passo che la precede, apre invece una finestra, quasi utopica, sulle possibilità connesse ad un concreto impegno sociale della poesia. Secondo Pisani, infatti, se avvicinata in qualche modo alla realtà, questa, attraverso i suoi versi, potrebbe impattare in maniera concreta la prospettiva delle persone, riuscendo a sensibilizzarle a temi di costante attualità e ad aprire forse la strada all'avvento di un «*dimane overamente nuovo*».

<sup>7</sup> In *Lampadine fulminate* (sintagma fortunato, tanto da essere utilizzato dal poeta come titolo della raccolta che lo contiene: R. PISANI, *Lampadine fulminate*, presentazione di S. SCIACCA, Napoli, Lo Stiletto, 1993), Pisani mostra apertamente – e con toni tenui, rispetto alle composizioni più tarde – la propria delusione nei confronti dei propri concittadini, considerati «*uommene distratte*» e corresponsabili della parabola discendente della città di Napoli. Nelle prime quattro quartine viene palesato il contrasto tra

Frate mieie napulitane, 16

v'avarria vuluto fuoco  
e no cennere stutata,  
na surgente d'acqua chiara  
e no lota nfracetata. 20

V'avarria vuluto stelle,  
comme 'e stelle 'e cchiù allummate,  
tutte luce d'oro e no  
lampadine fulminate!<sup>8</sup> 24

\*

*Trentunesima preghiera*

So' n'ommo schiavo ancora 'e chesta terra,  
schiavo d' 'e debulezze e d' 'a paura.  
Schiavo 'e penziere inutile  
e 'e suonne d'oro fâuze e vacante.<sup>9</sup> 4

---

ciò che potrebbe essere (evidenziato dall'uso delle forme al condizionale *avarria* e *putarriamo*) e ciò che invece è. Dalla mancata sintonia tra *chiacchiere* e *fatte* nascono infatti per il poeta le mortificazioni della città; e così l'allegria delle strade napoletane (*allerézza*: D'ASCOLI, s.v.) è attenuata, quando non impedita, dalla malinconia generata dalla visione della spazzatura abbandonata lungo i loro marciapiedi (si noti che, soprattutto in seguito, le invettive del poeta sono rivolte principalmente alla classe dirigente, rea di preferire il proprio tornaconto a un'amministrazione regolare e fruttuosa della città); ed il «*parlà a vacante*» dei napoletani ('parlare a vuoto, inutilmente': COPPOLA, s.v. *vacante*), da questi preferito alla possibilità di lavorare concretamente (pare vada intesa così l'espressione «*fravecanno cose overo*»), ne palesa la mancata volontà (*genio*: D'ASCOLI, s.v.) di immaginare un futuro (*nnante*, 'in avanti': *ivi*, s.v.) nel quale Napoli possa abbagliare ogni altro paese per il suo ritrovato splendore.

<sup>8</sup> La seconda parte del componimento allora, nella quale Pisani si rivolge personalmente ai concittadini (estendendo il legame ad un livello di consanguineità, definendoli *frate*, 'fratelli'), è un lamento sofferto e deluso, ancora una volta costruito sulla discrepanza tra l'attesa – o forse la speranza – e la realtà, ma questa volta con i napoletani come tema della digressione. L'analisi, che in futuro si farà spietata, è qui densa di rammarico: al desiderio del poeta, infatti, che avrebbe voluto (si noti ancora l'uso della forma verbale al condizionale *avarria*) i suoi concittadini ardenti come il fuoco, limpidi come l'acqua e lucenti come le stelle, si contrappone la cocente realtà dei fatti, che li vede invece spenti (*stutati*: D'ASCOLI, s.v. *stutato*) come la cenere, imputriditi (*nfracetati*: COPPOLA, s.v. *nfracetato*) come il fango (*lota*: *ivi*, s.v.), consumati come lampadine fulminate.

<sup>9</sup> Nella *preghiera* proposta, la trentunesima di R. PISANI, *Llà, cu 'a speranza. Preghiere*, con una lettera di P. SCANZIANI, Napoli, Laurenziana, 1988, la dinamica interazionale tra Pisani e la spiritualità si palesa nella sua natura. Il poeta, infatti, in questo e in altri testi, si rivolge a Dio personalmente, oltrepassando il filtro della religione e della Chiesa e imbastendo un rapporto di misericordia privato (illuminante, da questo punto di vista, la situazione descritta nella poesia *Na croce*, che a una chiesa distrutta e abbandonata oppone la speranza destata dal crocifisso integro), e cercando nell'abbraccio divino il perdono

Io m'avvicino a Te cu 'e mmane chiene  
'e scàndale e 'e miserie

e Tu m'abbracce  
cu 'e mmane Toie annammurate e sante. 8

Quanno Te guardo 'o core mio s'arape  
a n'esistenza nova.<sup>10</sup>

\*

### *Francé*

Chesti poesie d'ammore  
nun so' parole, so' penziere 'e sole  
ca 'a dint'a ll'uocchie doce ca tu tiene  
pigliano luce  
e dint' 'e tratte appassionate tuoie 5  
trovano tutt' 'o bene

ca genio 'e vita da a 'sta vita stanca.<sup>11</sup>  
Chesti poesie d'ammore  
so' gocce 'e luna int'a na notte cupa,  
songo acqua chiara dint'a nu deserto, 10

---

per una vita mai completamente indipendente dalle contingenze terrene. Nella prima parte del componimento il poeta ammette infatti la propria debolezza di uomo, definendosi per ben tre volte *schiaivo*: schiaivo della terra, schiaivo delle proprie debolezze e della paura, e infine schiaivo di pensieri superflui e di sogni di ricchezza falsi (*fânzo*: D'ASCOLI, s.v.) e vuoti.

<sup>10</sup> La seconda parte del testo vede invece il poeta rivolgersi a Dio direttamente, con una dichiarazione di fede intima, confidenziale, estranea a ritualità religiose. Ed appare notevole il parallelismo inscenato da Pisani, che, opponendo alle mani empie dell'uomo, piene di scandali e miserie, quelle misericordiose di Dio, le quali «*annammurate e sante*» avvolgono le prime, rappresenta delicatamente i concetti di pietà divina e perdono incondizionato. Si noti, a tal proposito, che Dio, così come lo schiaivo, è chiamato in causa a testo (con un pronome) per tre volte; il che, oltre a celare un evidente riferimento alla Trinità, costruisce sul piano stilistico un rapporto simmetrico tra peccatore ed ente spirituale che, nella perfezione della sua sottrazione, sembra restituire l'idea di una spiritualità pronta a soccorrere l'uomo in qualsiasi momento per aprirgli il cuore a una «*esistenza nova*».

<sup>11</sup> Per il suo compleanno, nel 1990 Pisani regalò a sua moglie Francesca una raccolta di poesie d'amore composte per lei: R. PISANI, *France'. Poesie d'ammore pe' Francesca*, Catania, C.U.E.C.M., 1990. Il testo di apertura, dal celebrativo titolo-ipocoristico, è *France'*, un raffinato intarsio poetico con il quale l'autore liricizza il proprio percorso sentimentale, evidenziandone particolarmente le sfumature salvifiche. Già nel primo periodo, che si estende lungo i primi sette versi, l'incontro con la donna è evidenziato nella sua crucialità: le poesie d'amore scritte per Francesca, infatti, sono definite come dei «*penziere 'e sole*», 'pensieri solari', che ne traggono la luce dagli occhi, e dai lineamenti tutto il bene – con verso che trova notevole bellezza nell'anafora ravvicinata – «*ca genio 'e vita da a 'sta vita stanca*», ossia 'che dona voglia di vivere a questa vita stanca'. Si noti come *ll'uocchie appassionate* parzialmente allontanati in *Aggio cercato* in qualità di retaggio della vecchia poesia, sono qui recuperati, seppure frammentariamente, da Pisani.

songo 'e surrise 'e n'angelo  
 ca stelletelle culurate mette  
 dint'a nu cielo 'e chiummo.<sup>12</sup>  
 Chesti poesie d'ammore  
 ca tu, France', 'a nov'anne me faie scrivere, 15  
 fanno 'e stu core ca nun era niente  
 'a cònnola 'e nu suonno,  
 fanno d' 'o gelo ca me turmentava  
 na primmavera nova,  
 e chesta primmavera 20  
 fa 'e na speranza antica na certezza.<sup>13</sup>

\*

*Nnanz' 'o ffuoco*

Nnanz' 'o ffuoco. Mo, parlanno,  
 mo mute,  
 mo mano int' 'a mano,  
 mo luntano 4  
 ma sempe scarfate 'a stu ffuoco ch'appena  
 s'allenta  
 gravone nuovo subbeto ce miette,  
 e i' so' cuntento. 8

Nnanz' 'o ffuoco. Mo, redenno  
 e mo serie,  
 mo carezze, mo niente  
 ma sempe 12  
 scarfate 'a stu ffuoco ch'appena

---

<sup>12</sup> Quanto preannunciato dalla appena accennata «*vita stanca*» del settimo verso, ossia una condizione di stasi emotiva del poeta improvvisamente smossa dalla conoscenza della futura moglie, è poi esplicitato in un *tricolon* di progressiva intensità: le poesie d'amore scritte per Francesca, infatti, che valgono qui metonimicamente per l'amore in quanto tale, sono state per il poeta gocce di luna nella notte cupa, acqua chiara nel deserto, sorrisi di un angelo che colora un cielo plumbeo (*chiummo*, 'piombo': ALTAMURA, s.v.) con piccole stelle. Tre immagini, quelle evocate – la notte cupa, il deserto, il cielo plumbeo –, che, associabili rispettivamente a oscurità, arsura e pesantezza, appaiono evocative di un malessere piuttosto evidente dal quale il poeta riuscì a sottrarsi solamente grazie all'incontro con la donna.

<sup>13</sup> La conclusione del componimento, infine, oltre a dare una dimensione cronologica al loro legame (nove anni erano infatti trascorsi dal loro primo incontro, che si svolse ad Anzio nel 1981 in occasione di un convegno sulla poesia dialettale), suggella il percorso salvifico costruito: un «*core ca nun era niente*», infatti, diviene la culla di un sogno (cfr. D'ASCOLI, s.vv. *cònnola*, *suonno*); il gelo che tormentava l'animo del poeta si trasforma in primavera; e questa stessa primavera – stagione il cui valore nella letteratura dialettale napoletana è stato sottolineato a più riprese – ha reso certezza quello che un tempo era solo una *speranza antica*: la possibilità di amare.

io veco s'allenta  
gravone nuovo subbeto ce metto,  
e tu si' cuntenta.<sup>14</sup>

16

---

<sup>14</sup> *Nnanz' 'o ffuoco* è forse uno dei testi più rappresentativi della poesia d'amore pisaniiana. Diversamente che in *France'*, componimento che, in qualità di poesia incipitaria della raccolta, presenta un impegno particolarmente sostenuto sul versante retorico e stilistico, Pisani rappresenta qui, disponendo i versi in una struttura bipartita in maniera quasi perfettamente speculare, una scena "semplice", un momento di amore senza proclami strappato alla sua quotidianità. O quantomeno apparentemente: la situazione descritta, infatti, è una situazione di tutti i giorni (come testimoniato dai numerosi *mo* che ne collocano l'avvenire in contesti emotivi sempre differenti e pertanto ripetuti), e vede i due riscaldarsi davanti al fuoco e alzarsi, una volta l'uno e una volta l'altra, per rintuzzare il braciere con nuovo carbone (*gravone*: D'ASCOLI, s.v.). Una prima lettura suggerirebbe quindi un quadretto volto a esaltare la naturalezza del rapporto di coppia e, soprattutto, la volontà dei due di accudirsi reciprocamente (gli ultimi versi delle due strofe infatti, «*e i' so' cuntento*» e «*tu si' cuntenta*», mostrano una soddisfatta gratitudine nei confronti del coniuge che si è adoperato per mantenere entrambi al caldo). Ma ad una più attenta analisi, invece, il messaggio appare di portata più ampia, e nel fuoco che *sempre* li scalda (*scarfà*: *ivi*, s.v.), ma che talvolta va alimentato, pare possibile riconoscere il sentimento amoroso stesso (e i ripetuti *mo* divengono rappresentativi, in questa chiave di lettura, dei vari momenti del rapporto di coppia: «*mo mano int' 'a mano / mo luntano*», oppure «*mo carezze / mo niente*»). Da questo punto di vista, dunque, l'atto di rintuzzare il fuoco appena s'allenti andrà inteso come l'impegno profuso da entrambi nel tenere vivo un rapporto nonostante le difficoltà (spesso oggettive, come la distanza colmata solamente nel 1989, l'anno prima dell'uscita della raccolta). In tale prospettiva, gli ultimi versi si palesano per l'importante dichiarazione d'amore che in realtà pienamente sono: la gratitudine, infatti, non è più quella estemporanea riservata alla persona amata che ha compiuto un gesto gentile, bensì quella pienamente matura di chi si rallegra dell'aver accanto una persona volenterosa di percorrere un cammino di vita insieme, nonostante momenti complessi. In questo possibile omaggio alla loro storia, Pisani mostra la delicatezza dei propri sentimenti con una leggerezza e una tenuità che non si riscontra se non nelle poesie per Francesca.

## 5.2. Il prodotto digitale

Dopo aver studiato le criticità della tradizione macrotestuale indagata, e sviluppato un possibile modello di antologia della letteratura dialettale napoletana cartacea, sulla scorta delle acquisizioni di tipo teorico precedentemente esposte (§ 1.2.), è possibile riflettere ora sulle eventuali modalità di trasposizione del formato (o meglio del meccanismo) antologico nella rete, valutando le trasformazioni che possono interessare il mezzo nel passaggio a un nuovo *medium*.

Nel capitolo iniziale di questa tesi sono stati definiti alcuni tratti caratteristici dei contenuti digitali. Brevemente rinviando a quanto si è già scritto in precedenza, quelli più utili da richiamare in questo contesto sono: la *profondità*, vale a dire la presenza di una struttura plurilivellare non immediatamente percepibile nella sua totalità; l'*interattività*, ossia l'interazione dinamica tra l'utente e le pagine web; la *non-finitezza*, rilevabile sia sul piano temporale (con la possibilità di rielaborare costantemente contenuti) sia su quello spaziale (l'assenza di limiti fattuali come il numero di pagine); la *non-linearità*, cioè l'assenza, nella maggior parte dei casi, di un ordine gerarchico nei contenuti; la *modularità*, ovvero l'autonomia fruizionevole di ciascuno di questi; e infine l'*ipermedialità*: l'adattamento di un paradigma multimediale ad una struttura ipertestuale.<sup>1</sup>

Per vagliare metodi di diffusione nella rete, con una struttura antologica, di saperi specialistici connessi alla letteratura dialettale napoletana, appare dunque opportuno, ora, valutare come tutte le caratteristiche dei contenuti digitali appena rielencate possano interagire con quelle che, attraverso uno studio tanto lessicografico (§ 2) quanto storico-letterario (§ 3), si sono progressivamente evidenziate come peculiarità del formato-antologia. Ossia, considerando i tratti più connotativi e meno soggetti a singolarità e specificità, nonché quelli più rilevanti ai fini del discorso intrapreso: una forte *ipertestualità* (che definirei *intratestuale* per le connessioni interne tra i contenuti antologizzati dal macrotesto, e *extratestuale*, in relazione al rapporto di questi con gli ipotesti di riferimento); una *linearità "parziale"*, cioè la presenza di una direzione privilegiata di lettura, dovuta alla materialità del supporto libro, ma non vincolante per un approccio al testo più campionario; una *modularità*, secondo quanto già descritto sopra per i contenuti digitali; una *repertorialità*, nella custodia di un nucleo omogeneo di contenuti su uno specifico argomento; e infine un'*esemplarità*, per l'accogliere materiale ritenuto rappresentativo di una determinata tradizione letteraria.<sup>2</sup>

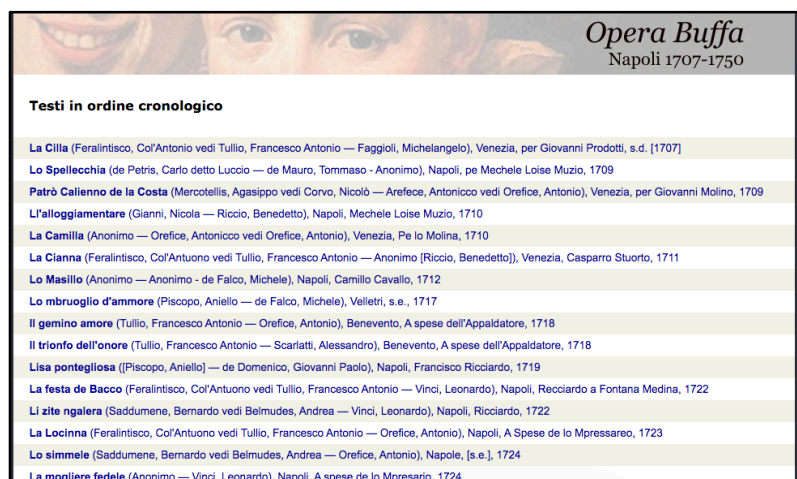
---

<sup>1</sup> Per la bibliografia di questo paragrafo relativa alla scrittura per la rete, cfr. § 1.2.

<sup>2</sup> Si riveda quanto emerso *passim* nel terzo capitolo.

Da questa destrutturazione doppia, si evince innanzitutto che tanto i contenuti di un'antologia quanto quelli digitali mostrano *modularità*, pur se inseriti in un disegno più ampio, cioè, che corrisponda ad un sito web oppure a un macrotesto, tutti questi conservano la propria autonomia testuale e possono essere fruiti indipendentemente dal contesto: un passo antologizzato di un autore situato a metà libro può essere compreso adeguatamente pur ignorando ciò che materialmente lo precede, ed allo stesso modo un articolo contenuto su un sito può essere letto pur non avendone mai aperti altri all'interno del medesimo spazio digitale.

Il fattore che influisce diversamente, però, è da questo punto di vista quello della *linearità*: nel web, a meno di percorsi appositamente progettati e predisposti, il richiamato tratto della *profondità* fa infatti sì che un contenuto si collochi non tra due punti liminari, come invece avviene nel caso del libro (materialmente connotato da inizio e fine), bensì in un punto equidistante non soltanto da tutti gli altri presenti nello stesso dominio digitale, ma anche, pur se con meno evidenza, da tutti quelli dell'intero web, mostrandosi dunque raggiungibile seguendo itinerari tra loro diversi e imprevedibili. Si fornisce un esempio di quanto appena esposto: sul sito [www.operabuffaturchini.it](http://www.operabuffaturchini.it), di recente pubblicazione, sono stati trascritti e catalogati sessantanove libretti d'opera buffa, cronologicamente compresi tra il 1707 e il 1750:<sup>3</sup> il che rende *de facto* il sito un agglomeratore testuale, quantomeno in una sua parte. Questi medesimi testi sono poi proposti agli utenti secondo due criteri di ordinamento, entrambi oggettivi (e soprattutto entrambi attestati nei criteri di disposizione testuale dei macrotesti): quello cronologico e quello alfabetico (per il primo cfr. fig. 20).



Opera Buffa Napoli 1707-1750	
<b>Testi in ordine cronologico</b>	
<b>La Cilla</b> (Feralintisco, Col'Antuono vedi Tullio, Francesco Antonio — Faggioli, Michelangelo), Venezia, per Giovanni Prodotti, s.d. (1707)	
<b>Lo Spellecchia</b> (de Petris, Carlo detto Luccio — de Mauro, Tommaso - Anonimo), Napoli, pe Mechele Loise Muzio, 1709	
<b>Patrò Callieno de la Costa</b> (Mercotellis, Agesippo vedi Corvo, Nicolò — Arefece, Antonico vedi Orefice, Antonio), Venezia, per Giovanni Molino, 1709	
<b>L'alloggiamentare</b> (Gianni, Nicola — Riccio, Benedetto), Napoli, Mechele Loise Muzio, 1710	
<b>La Camilla</b> (Anonimo — Orefice, Antonico vedi Orefice, Antonio), Venezia, Pe lo Molina, 1710	
<b>La Cianna</b> (Feralintisco, Col'Antuono vedi Tullio, Francesco Antonio — Anonimo [Riccio, Benedetto]), Venezia, Casparro Stuorto, 1711	
<b>Lo Masillo</b> (Anonimo — Anonimo - de Falco, Michele), Napoli, Camillo Cavallo, 1712	
<b>Lo mbruglio d'ammore</b> (Piscopo, Aniello — de Falco, Michele), Velletri, s.e., 1717	
<b>Il gemino amore</b> (Tullio, Francesco Antonio — Orefice, Antonio), Benevento, A spese dell'Appaldatore, 1718	
<b>Il trionfo dell'onore</b> (Tullio, Francesco Antonio — Scariatti, Alessandro), Benevento, A spese dell'Appaldatore, 1718	
<b>Lisa pontigliosa</b> ([Piscopo, Aniello] — de Domenico, Giovanni Paolo), Napoli, Francesco Ricciardo, 1719	
<b>La festa de Bacco</b> (Feralintisco, Col'Antuono vedi Tullio, Francesco Antonio — Vinci, Leonardo), Napoli, Recciardo a Fontana Medina, 1722	
<b>Li zite ngalera</b> (Saddumene, Bernardo vedi Belmudes, Andrea — Vinci, Leonardo), Napoli, Ricciardo, 1722	
<b>La Locinna</b> (Feralintisco, Col'Antuono vedi Tullio, Francesco Antonio — Orefice, Antonio), Napoli, A Spese de lo Mpressareo, 1723	
<b>Lo simmele</b> (Saddumene, Bernardo vedi Belmudes, Andrea — Orefice, Antonio), Napole, [s.e.], 1724	
<b>La moglie fedele</b> (Anonimo — Vinci, Leonardo), Napoli, A spese de lo Mpresario, 1724	

Fig. 20

<sup>3</sup> Il sito, visitabile all'indirizzo <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/>, è stato realizzato dalla «Fondazione Pietà de' Turchini» sotto la supervisione scientifica di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione (con consulenza storico-linguistica di Nicola De Blasi).



Organizzati sul sito come corpus unitario, del quale si offrono agli utenti due diverse indicizzazioni (quella cronologica recupera per certi versi la prospettiva storica tipica dei macrotesti cartacei, da questi solitamente restituita attraverso il fattore intrinseco della direzione di lettura), i libretti costituiscono quindi un insieme coerente e coeso, come certificato dal comune raggruppamento sotto la voce *Testi*. Ma qualora si cerchi il titolo di una specifica opera buffa in rete, digitando ad esempio *Lo spellecchia* su Google, la risposta del motore di ricerca non rinvierà alla homepage del sito, né alla pagina “madre” nella quale sono collocati tutti i libretti, ma direttamente a quella con il testo dell’opera cercata (cfr. fig. 21). Il che vuol dire che, semplicemente cliccando sul link, si perderà cognizione della presenza di un corpus e del rapporto esistente tra la pagina raggiunta e le altre – *invisibili* – presenti nel medesimo spazio, e soprattutto si giungerà a un contenuto del sito evitando completamente di passare per esso.

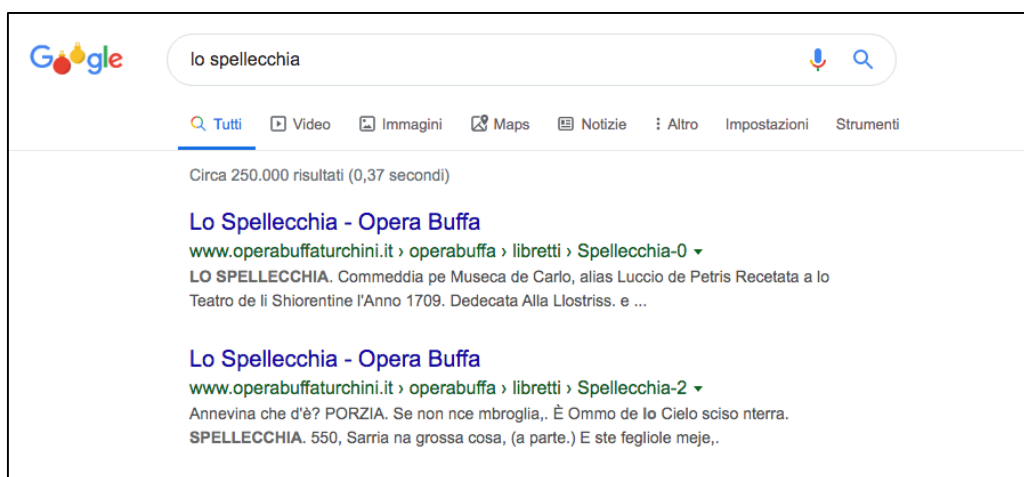


Fig. 21

È il fenomeno dell’equidistanza digitale, strutturalmente legato alla caratteristica della *profondità*, al quale si faceva accenno sopra: lo spazio digitale del dominio, pur essendo legato alla genesi e alla destinazione del contenuto, non contiene cioè in sé la totalità dell’esperienza di fruizione, né può veicolarla assolutamente. L’impatto maggiore, da questo punto di vista, è chiaramente sulla caratteristica della *linearità*: la possibilità che un contenuto, inizialmente progettato come parte di una serie continua, sia raggiunto indipendentemente dall’itinerario atteso, indebolisce infatti necessariamente l’efficacia dei percorsi digitali rispetto a quelli cartacei, i quali trovano invece nella materialità una garanzia di circoscrizione del discorso.

Pertanto, tenendo conto di tale caratteristica della rete, che permette di proporre delle letture sequenziali esclusivamente orientando la navigazione degli utenti in percorsi guidati – e in ogni caso con i rischi appena esposti –, appare evidente la difficoltà di trasporre tal quale nella rete uno strumento come quello antologico. Le antologie, difatti, nonostante la *modularità* dei loro contenuti, si connotano anche per l’impianto d’insieme, spesso di tipo storiografico e in ogni caso fortemente legato alla direzione di lettura.

Per questa ragione, piuttosto che provare a replicare il modello in maniera esatta, finendo inevitabilmente per distorcerlo, è apparso funzionale esasperarne i tratti tipici di *modularità*, *esemplarità* e *repertorialità*, allestendo un portale che offrisse agli utenti del web una navigazione *non-driven*,<sup>4</sup> corredata da percorsi di lettura, rinvii alle varie risorse disponibili – e attendibili (§ 1.1) – in rete sull’argomento, cospicui inserti multimediali. Durante la realizzazione di questo, disponibile all’indirizzo [www.letteraturadialettale-napoletana.com](http://www.letteraturadialettale-napoletana.com) (in fase di ultimazione),<sup>5</sup> l’obiettivo perseguito è stato principalmente quello di isolare le diverse componenti caratterizzanti il formato-antologia – i cappelli autoriali, i testi, la bibliografia –, e cercare di rinnovarle con le possibilità del digitale.



Fig. 22

Dato il tratto della *non-finitezza* dei contenuti progettati per il web di cui si è detto sopra (che sul piano temporale – si ricorda – si traduce nella possibilità di rielaborare

<sup>4</sup> Ossia ‘non indirizzata, non orientata’.

<sup>5</sup> Anche nella scelta del dominio, in pieno accordo con la bibliografia scientifica che prescrive di evitare titoli ambigui (cfr. ancora § 1.2), si è optato per un sintagma nominale parlante.

*ad libitum* un oggetto digitale), una prima sezione del sito è stata dedicata alle *Novità*. Per diffondere in rete saperi connessi alla letteratura dialettale napoletana, infatti, pare appropriata innanzitutto un'attività di monitoraggio – e di aggiornamento divulgativo – relativa a pubblicazioni sull'argomento (con brevi schede bibliografiche e eventuali cenni sugli autori), o ad eventuali incontri e appuntamenti scientifici (cfr. fig. 23). Un portale digitale, infatti, sfruttando la propria potenziale e perenne aggiornabilità, può divenire un punto di riferimento per gli studiosi del settore, o per i semplici interessati, fungendo da aggregatore tematico e permettendo agli utenti di seguire l'evoluzione della disciplina.



Fig. 23

Più strettamente connesse alla struttura antologica, se non da questa pienamente derivate, le tre sezioni *Autori*, *Testi* e *Percorsi*, nelle quali si è tentato, come precedentemente accennato, di rivestire le componenti analogiche del formato con abito digitale. Innanzitutto una premessa metodologica: ciascuna sezione che prevedesse contenuti testuali (a eccezione dei passi autoriali, sui quali non si è intervenuti con accorgimenti stilistici), è stata redatta attenendosi alle prescrizioni in materia di scrittura per il web oramai consolidate (cfr. § 1.2): struttura a piramide rovesciata (con il carico informativo concentrato nei primi paragrafi), uso del grassetto per evidenziare parole-chiave, organizzazione del testo in capoversi tematici, lessico specialistico ridotto, rinuncia a perifrasi frasali e circonlocuzioni superflue, ecc. Si vedano, a titolo esemplificativo di quanto appena scritto, due schermate tratta da profili autoriali presenti sul sito:



Fig. 24



Fig. 25

Venendo alle caratteristiche dei profili autoriali, poi, date le possibilità del mezzo sono stati innanzitutto predisposti apparati multimediali di vario genere (nella fig. 24 è presente per esempio una foto di repertorio dell'autore; nella fig. 25, invece, la parte bassa dell'immagine mostra i frontespizi di tre edizioni dell'opera dialettale del poeta, nella fattispecie *L'Agnano zeffonnato* di Perrucci,<sup>6</sup> mentre in alto a destra è inserita una antica cartografia del lago di Agnano, che rinvia quindi alla vicenda narrata dal testo); e per ciascun autore sono state inoltre preparate una nota editoriale e una bibliografia critica *ipertestuali*: che rinviino, cioè, se possibile, alle versioni digitali dei contenuti da loro stesse elencati (cfr. fig. 26). Per quanto interessa la struttura paratestuale, invece, nella versione digitale si è perseguito, rispetto all'analogica, un alleggerimento: dimostrata la ridotta attenzione riservata dagli utenti digitali a contenuti testuali complessi, infatti, e la tendenza degli stessi a rifiutare un andirivieni verticale lungo la schermata,<sup>7</sup> si è preferito rinunciare all'utilizzo di un apparato di note (e al conseguente distraente movimento oculare dal testo alla nota) e privilegiare invece un profilo che offrissi al

<sup>6</sup> Sul quale cfr. *supra*, § 5.1.6.

<sup>7</sup> Questo comporterebbe infatti il ripetuto superamento del *fold*: cfr. § 1.2, in particolare n. 19.

lettore, già digerito (ad eccezione di rari casi di citazione diretta), il contenuto critico della bibliografia di riferimento.



Fig. 26

Anche per quanto riguarda le varie pagine della sezione *Testi*, quelle cioè propriamente dedicate alla proposta dei brani antologizzati, si sono presentati diversi quesiti. Prioritario, innanzitutto, è stato decidere che rapporto dovessero intrattenere tra loro i componenti da inserire sul portale e quelli selezionati e commentati per la raccolta cartacea. Ci si è chiesti, cioè, se l'accento andasse posto principalmente sulla diversità del mezzo – il che, sostanzialmente, avrebbe significato proporre il medesimo corpus testuale evidenziando la novità del nuovo supporto per via di una sorta di collazione “trans-mesica” – o sulla complementarità dei due prodotti nati da un'unica ricerca – scelta che avrebbe invece autorizzato una più sensibile *variatio*, anche al fine di incrementare la documentazione repertoriale sfruttando il summenzionato tratto della *non-finitezza* degli spazi digitali (intesa stavolta sul versante spaziale, come assenza di limiti materiali). La soluzione di compromesso, come spesso accade, è sembrata quella più valida: alcuni testi presenti nell'antologia cartacea sono stati riproposti anche sul web, mentre altri sono stati invece inseriti sul portale *ex novo*, permettendo così di saturare entrambe le istanze.

Un secondo problema ha invece interessato le modalità di proposta dei differenti passi: trattandosi di brani dialettali, infatti, e dunque, come detto, non comprensibili in maniera immediata a tutte le latitudini (è infatti necessario presupporre un lettore

digitale, per così dire, “delocalizzato”), ci si è interrogati su come si potesse agevolare la lettura venendo incontro ai principi dell’*interattività* e dell’economia dell’impaginazione, già precedentemente richiamata come potenziale fattore distrattivo. Da questo punto di vista, infatti, la presenza dei canonici elementi sussidiari alla comprensione linguistica, come il glossario, le note a piè di pagina o la traduzione, si sarebbe rivelata infruttuosa o addirittura controproducente, comportando l’uso di questi necessariamente una defocalizzazione del testo e di conseguenza un potenziale crollo attenzionale (cfr. § 1.2.). Ma grazie all’utilizzo di alcuni *tooltip*, implementati nel codice HTML delle varie pagine del sito attraverso dei *plug-in* di Wordpress (la piattaforma che ospita lo spazio), è stato invece possibile progettare e realizzare una sorta di glossario istantaneo, attivando la comparsa, al passaggio del cursore del mouse (o al clic per supporti mobili), di riquadri contenenti la traduzione in lingua della parola attivata (vd. fig. 27). E, con questa soluzione, non solo gli strumenti necessari alla comprensione del testo saranno forniti all’utente all’interno del proprio campo visivo, ma sarà possibile anche evitare di limitare l’autonomia decisionale del lettore, attivandosi questi soltanto sulla base di una indicazione interattiva (appunto il passaggio del cursore o il clic).<sup>8</sup>




Fig. 27

<sup>8</sup> Le traduzioni proposte nei riquadri, pur se non esplicitamente indicato di volta in volta, rinverranno ai vari vocabolari considerati per il commento della versione cartacea elencati in precedenza (§ 5.1.).



Ancora in relazione alle potenzialità del digitale, poi, si è immaginato di offrire ai lettori dei percorsi di attraversamento della letteratura dialettale napoletana: accanto a una fruizione modulare, agevolata dalla scelta di un menù a tendina che suggerisce ma non impone una lettura sequenziale, si è pensato, cioè, di sfruttare la *non-linearità* della rete per presentare in diverse prospettive, e non in maniera univoca, il variegato corpus testuale di riferimento. Data la possibilità di realizzare un itinerario multimediale, per esempio, è stato progettato il percorso *Napoli: musica e parole*, che ripercorre sinteticamente la storia della canzone napoletana classica offrendo agli utenti, in una lettura sì orientata ma autonoma nelle sue singole pagine, i versi e le melodie dei successi d'autore e di alcuni brani meno celebri (cfr. fig. 28). Nella medesima scia, inoltre, per il futuro si è ipotizzato di allestire e proporre dei percorsi tematici – trasportando così nello spazio digitale la caratterizzazione di diverse antologie cartacee –, riunendo, sotto il vessillo di una chiave argomentativa omogenea, tópoi della poesia dialettale napoletana come l'amore primaverile, o il lamento nostalgico per le epoche passate.




In auge per oltre un secolo, quindi, la canzone napoletana classica si avviò però al proprio declino intorno agli anni Settanta del Novecento, in seguito al **Gran Festival di Piedigrotta** del 1962, tentativo isolato con il quale si intendeva richiamare le antiche audizioni piedigrottesi e proporre una musica meno legata alla tradizione classica, e con la conclusione del ciclo del **Festival della Canzone Napoletana**, organizzato e trasmesso dalla RAI invece nel periodo 1952-1970 (con una ripresa nel 1981).

Uno dei possibili modi di percorrere la letteratura dialettale napoletana è dunque quella di **attraversarne la storia attraverso le canzoni**, seguendone lo sviluppo cronologico e toccando tangenzialmente i vari grandi autori che ne furono impegnati dalla scrittura. Sfruttando l'**ipermedialità della rete**, sarà inoltre possibile restituire un'esperienza multimediale, facendo dialogare tra loro testi, musiche ed immagini.

1. Te voglio bene assaje (Raffaele Sacco, 1835)
2. Funicull, funiculà (Giuseppe Turco, 1880)
3. I successi di Salvatore Di Giacomo
4. 'O sole mio (Giovanni Capurro, 1898)
5. Piedigrotta 1900
6. Core 'ngrato (Alessandro Sisca, 1911)
7. Santa Lucia luntana (E.A. Mario, 1919)
8. I grandi successi de La canzonetta
9. Tammurriata nera (Edoardo Nicolardi, 1944)
10. Lana rossa (Vincenzo de Crescenzo, 1950)
11. Il Festival di Napoli

#6. Core 'ngrato (Alessandro Sisca, 1911)



▶ 0:00 / 3:35

Anche *Core 'ngrato*, come *'O sole mio*, entrò quasi immediatamente nel repertorio dei lirici più autorevoli napoletani e nazionali. Come nel caso precedente, tuttavia, il brano pare interpretato al meglio dalla dimensione performativa più intima di Roberto Murolo, che qui si ripropone.

Catari, Catari...  
 pecc'hé mm' 'è d'dice sti pparole amare?  
 Pecc'hé mme parle e 'ò core me turmiente Catari?!  
 Nun te scurdà ca l'aggio dato 'ò core, Catari...  
 Nun te scurdà...  
 Catari,  
 Catari, che vòne a dicere

Fig. 28

In ultimo, a completamento ipertestuale di tutto quanto sinora proposto, è stata predisposta la sezione *Risorse*: una finestra, cioè, aperta dal portale sulla rete, deputata a osservare, selezionare e proporre agli utenti altre pagine web (dal comune interesse, o più genericamente utili in relazione al tema dialettale) caratterizzate da serietà scientifica e attendibilità dei dati. Nella stessa sezione, inoltre, si è immaginato di offrire in

futuro, previ accordi con editori e autori, un archivio digitale dei numerosi articoli e studi connessi al tema della letteratura dialettale napoletana, così da rendere lo spazio del sito uno stimolante punto di partenza per il procedere della ricerca in merito.

In questo modo, infatti, un portale digitale caratterizzato dall'affidabilità dei contenuti (in un ambito *a rischio* come quello dialettologico), oltre a porsi inevitabilmente quale tentativo di sanare una degenerazione informativa giunta ormai al punto apicale (§ 1.1.), faciliterà gli utenti eterogenei della rete nell'avvalersi del ruolo e delle competenze degli esperti, restituendo a questi ultimi la possibilità di "fare" cultura all'esterno delle sedi note, e conferendo al mezzo una dignità di mediazione antologica.



## Appendice

### Tabulazione dei testi delle antologie

Per la legenda cfr. §4.4.

ALIPERTI GIOVANNI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Chi nasce quadro</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Desiderio</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Si me vedisse mo'...</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
ALONGE ANTONINO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Acqua 'e maggio</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-
2	<i>'A Villa Nazionale</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Avummaria</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>Gelusìa</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>L'apparata 'e Natale</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>Napule 'e sera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>'O cuoco e 'a cammarera</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>Pnsilleco</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
9	<i>Rose rosse</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
10	<i>Spuse nuviele</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
11	<i>Tutto passa</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
ARRICHELLO ALBERTO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Canfronto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'E ciuce s'appicecano e 'e nar-rile se scassano</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'E mariunette</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Ma ched'è stu Paraviso?</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Natale</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>'O monumento</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Quanno 'a sciorta nun te rò</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>S.P.A. (la società per azioni)</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
ATTANASIO GIOVANNI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'E vrocche!</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Nu quatto 'e maggio</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>da Pace e bene [Campane 'e Natale]</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
AUTORIELLO GENNARO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Arcobaleno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Autunno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

3	<i>N'atu munno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Neve</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Pandataria (ventotene)</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Quanno sarrà...!</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Tiempo 'e cuntorra</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Vierno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
BÀINO MARIANO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ancora se vedeno valore e aggraziatezza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
2	<i>Jute pe ll'aria, sottencoppa, ascinte d'asfardo cu' a capa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
3	<i>Scufanate (tu ncopp'o tréppete)</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
4	<i>Se so' ddrogate 'e ragne</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
5	<i>Stragranne è 'a sarturia d' 'o munno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
6	<i>Sposta 'a mano 'o tilleco</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
BASILE DOMENICO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>Il Pastor Fido in lingua napoletana</i> [II.6]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
BASILE GIAMBATTISTA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>Le muse napoletane</i> [II vv. 132-53]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	da <i>Le muse napoletane</i> [V vv. 226-76, 286-316]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	da <i>Le muse napoletane</i> [VI vv. 1-30, 43-96]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	da <i>Le muse napoletane</i> [VII vv. 246-55]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	da <i>Le muse napoletane</i> [VIII vv. 193-216]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	da <i>Le muse napoletane</i> [IX vv. 109-48]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
7	da <i>Le muse napoletane</i> [IX vv. 109-33]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	da <i>Lo cunto de li cunti</i> [ <i>La coppella</i> , I egr., vv. 750-90]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
9	da <i>Lo cunto de li cunti</i> [ <i>La stufa</i> , III egr., vv. 82-149]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
BASURTO BRUNO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A chiesia 'e campagna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>A tarda notte</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Indifferenza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Mare muorto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Na criatura</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>'O profumo d' 'e cose</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

7	<i>Rosa spezzata</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Viento traditore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
BENEDETTO RENATO														
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	<i>'A speranza</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
2	<i>'E mimose</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	
3	<i>Nterra 'o piliero</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	
4	<i>'O balcone d' 'e meraviglie</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	
5	<i>'O barometro</i>	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	
6	<i>'O muscillo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	
7	<i>Piazza Bellini</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
8	<i>Scampagnata d'Autunno</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
BOCCACCIARI GIOVANNI														
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	<i>'A cenneriera</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	
2	<i>'A morte</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	
3	<i>A nu studente</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	
4	<i>Autunno</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
5	<i>«Bella sciore!»</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	
6	<i>'E canzone</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	
7	<i>Nun 'o facimmo cchiù!</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	
8	<i>'O figlio preferito</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	
9	<i>'O pianino</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
10	<i>'O portalettere</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	
11	<i>'O primmo ammore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	
12	<i>'O viento nun sape leggere</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	
13	<i>Sunnanno Napule</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
BOLOGNESE DOMENICO														
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	<i>Li capille de Carolina</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	
2	<i>Lo cocchiere d'affitto</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	
BONAGURA ENZO														
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	<i>Canzona 'e Capri</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
2	<i>Ferraro</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
3	<i>Fronne</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
4	<i>L'appuntamento</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
5	<i>Maggio</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
6	<i>Novembre</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
7	<i>Scalinatella</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	
8	<i>Sciummo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	
BOVIO LIBERO														
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	<i>'A nammurata mia</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	
2	<i>'A signora mia</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	
3	<i>Brinneso</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	

4	<i>Chiove...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
5	<i>'E ffronne</i>	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>È Napule</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
7	<i>'E «Ppentite»</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>Està</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
9	<i>Giulietta e Romeo</i>	-	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-
10	<i>Guapparia</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
11	<i>Lettera a Custanza</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
12	<i>Malincunia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
13	<i>Nannina</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
14	<i>Nant' 'o vrasiere</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
15	<i>Napule e Maria</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
16	<i>'Ncopp'a ll'onna</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	+
17	<i>Notte</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
18	<i>Nuie...</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
19	<i>'O paese d' 'o sole</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	+	+	+
20	<i>'O zio 'e ll'America</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
21	<i>Povero guappo</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
22	<i>Primavera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
23	<i>Pupatella</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
24	<i>Reginella</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
25	<i>Sai chiagnere tu...</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
26	<i>So' dieci anne</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
27	<i>Surdate</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
28	<i>Torna natale</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
29	<i>Tutto è pronto</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
30	<i>Vespero</i>	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	+	-
	BRACCO ROBERTO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Basta ca po'!...</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>Durmenno</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Fenesta ascura</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	+
4	<i>L'urdemo gullo</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
5	<i>Na lacrema</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>Na vota sola</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
7	<i>Nott'e Natale</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
8	<i>Nu passariello spierzo</i>	+	-	+	+	-	+	+	-	-	-	-	-
9	<i>Palomme morte</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
10	<i>Primavera</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
11	<i>Sentinella</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
12	<i>Serenata sulitaria</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
13	<i>Tiempe passate</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
14	<i>Tu si' na santa</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
	CACCAVONE, MARCHESE DI												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>15 maggio 1848</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>'A cunfessione 'e Taniello</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
3	<i>A Don Matteo Pallone</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>A l'udienza</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
5	<i>A Michele d'Urso</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
6	<i>A un bigotto</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
7	<i>A un reduce di Velletri</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
8	<i>Donna Lena e padre Agrillo</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-

9	<i>Epigramma</i>	+	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-
10	<i>Il canonico giocatore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
11	<i>M'accedesse lo latte che m'ha dato</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
12	<i>Male tempo a Baia</i>	+	+	+	+	+	-	+	+	-	-	-	-
13	<i>Per un eroe da burla</i>	+	+	+	+	+	-	+	+	-	-	-	-
	CALABRESE SALVATORE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Addore antico</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Guardanno 'e sciure</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Maria</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Nun te scurdà</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>'O tempo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Penziere d'autunno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Se fa sera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Serenità</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	CAMMAROTÀ RENATO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A vita</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>È quase sera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'O cellulare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>'O mare 'e Napule</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>S'ammore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Troppo dolce</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Uttombre</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	CANGIANI SALVATORE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Chiàmmala comme vuò</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Comm' 'o mare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Cristo d' 'e pezziente</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>'E criature</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>'E stelle d' 'a madonna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Nuje rummanimmo a Napule</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Serata chiara</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Suonno 'e Natale</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	CANGIANO GIUSEPPE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A castagnara</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'O mare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	CANNA ALBERTO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>D' 'a Fifth Avenue a piazza d' 'o Gesù</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>'E rrose chiagneno</i>	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-
3	<i>Malincunia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-

4	<i>Ncopp' 'o vapuretto d'Ischia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Palazzo 'e via Marina</i>	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-
CAPASSO NICOLA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Aggio no culo, che ssia beneditto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	<i>Ched'è che ride e che mme tiene mente</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>È ascio, è coccovaia, è sporteghione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
4	<i>Faje pe no niervo mercanzia de pelle</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
5	<i>Febo, che sciale sott'a ssa fre-scura</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
6	da <i>La guerra de Troia</i> [I 1-13]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
7	da <i>La guerra de Troia</i> [V 118-120, 123-25]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>Lejuto cb'appe Apollo, co na stizza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
9	<i>Messè Petrarca, che ppeccato aie fatto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
10	<i>Nasce l'ommo a sto munno, e lo scasato</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
11	<i>So' mierole, marvizze, piche e zivole</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
12	<i>Tu, che baie cammenanno jappe jappe</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
13	<i>Vènnera te fa vènnere quant'aje</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
CAPURRO GIOVANNI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A buscia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Arillo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>'A serenata</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Corda spezzata</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Core 'e mammà</i>	+	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-
6	<i>Esequie</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
7	<i>Fannì e Bisciù</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>Guagliune</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
9	<i>Marzo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
10	<i>Matenata 'e vierno</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
11	<i>Mmiezo a ll'iva</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
12	<i>Nu bellu quatro...</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
13	<i>'O Carmene</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
14	<i>Odio 'e razze</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
15	<i>'O lumino d' 'a notte</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
16	<i>'O murticello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
17	<i>'O scugnizzo</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
18	<i>'O sole mio</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
19	<i>'O terno</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
20	<i>Primavera</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+
21	<i>Purcellana antica</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
22	<i>Ricorde d'ammore</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
23	<i>Serata 'e luna</i>	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-
24	<i>Serenata</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	+
25	<i>Sta pe trasi</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-

26	<i>Totonno e Quagliarella</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
27	<i>Tramonto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
28	<i>Tuosseco</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	CARACCIOLO PIETRO ANTONIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>La farza de la cita e lo cito</i> [vv. 5-24]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da <i>La farza de la cita e lo cito</i> [vv. 53-70, 77-97]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	da <i>Lo magico</i> [vv. 90-115]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
	CARBONE MICHELE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Autunno</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>L'ammore d' 'e ppiente</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Nu carofano janco</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Sott' 'a n' albero 'e cerase</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
	CARDUCCI FEDERICO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'E ccerase</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>'E sfugliatelle</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Notte d'estate</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>'O mare</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Suora celeste del «Divino Amore»</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>T'arriacorde?</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
	CARULLO GIUSEPPE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A nnammurata mia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Aria 'e Natale</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'A zuppa 'e cozzeche</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Capriccio 'e nuvole</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Dummeneca d'autunno</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>Lacreme napoletane</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Muntevergine</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Nuttata</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-
9	<i>Pregghiera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
10	<i>Primmo appuntamento</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	CERINO SALVATORE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A vita e 'a morte</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Campana ca suone</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>L'isola verde</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Mare scuro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-
5	<i>Oi mare</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-
	CERLONE FRANCESCO												

		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>La finta parigina</i> [I.1]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da <i>L'osteria di Marechiaro</i> [I.3]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
CHIURAZZI LUIGI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>La mugliera traduta</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	<i>L'Aummaria</i>	-	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Lo 'nnammorato traduto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>No canteniero malato</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Uocchie scippacore</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
CHIURAZZI RAFFAELE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A casa 'e Dio</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>Ammore campagnuolo</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Core mio</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	« <i>Cosce 'argiento</i> »	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
5	<i>Donna Maria</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>Dovere di patro</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
7	<i>Dummeneca</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	+	-
8	<i>'E frutte</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
9	<i>'E strate</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
10	<i>Filumena</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
11	<i>L'esegnie</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
12	<i>Mare</i>	-	+	-	+	+	+	-	+	-	+	-	-
13	<i>Miraddose</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
14	<i>Mmiez' 'o sole</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
15	<i>Na cupola</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
16	<i>'O rilorgio</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
17	<i>'O scartellato</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
18	<i>'O specchio</i>	+	-	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-
19	<i>Primavera</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
20	<i>Santa Chiara</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
21	<i>Sant'Aniello 'e Grasse</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
22	<i>Vaco a du Clelia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
23	<i>Vicenzino</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
24	<i>Vulesse</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
CICALA GIUSEPPE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A pizza «tutta Napule»</i>	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	+	-
2	<i>Cunziglio 'e Pullecenella</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'E penziere</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Equazione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Napule e 'o scugnizzo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>'O canario e 'o cardillo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>'O pulizzastivale</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>Primavera dispettosa</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
CINQUE CORRADO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'E lettere</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-



2	<i>Jesce, sole!</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Matenata d' 'e camaldule</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Serenata a Napule</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
CINQUEGRANA PASQUALE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A luntano</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	<i>Bella scurnosa</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Canti popolari</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
4	<i>Fenestella</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
5	<i>L'albero 'e purtuelle</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
6	<i>Maggio</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>Ndringhete ndrà</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
8	<i>Nuvembre</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
9	<i>'O cippo 'e Sant'Antuono</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
10	<i>'O pianino</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
11	<i>'O scugnizzo</i>	-	+	+	-	+	-	-	+	-	+	-	-
12	<i>Pere 'e granato</i>	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
13	<i>Pusilleco</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
14	<i>Teresa d' 'e Cangiane</i>	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-
15	<i>Tuppettuppe</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
CLEMENTE NANDO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Stanchezza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Tramonto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
COPPOLA DI CANZANO EMMA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Vurria tené</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
CORTESE GIULIO CESARE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Conziglio dato da lo Chiaiese</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>da Ciullo e Perna [Canzone]</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>da La Vaiasseide [A le sdamme sciorentine]</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>da La Vaiasseide [I 28-32]</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>da La Vaiasseide [II Arg., 1-8]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
6	<i>da La Vaiasseide [III 11-23]</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
7	<i>da Micco Passaro 'nnammorato [I 1, 10-17]</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>da Micco Passaro 'nnammorato [VIII Arg., 1-8]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
9	<i>da Viaggio di Parnaso [I 1, 3-4]</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
10	<i>da Viaggio di Parnaso [VII 4-23, 40-41]</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-

COSSOVICH ENRICO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Rissa di donne [L'appiccico]</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>Santa Lucia</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
COSTAGLIOLA ANIELLO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'O Scudillo</i>	-	+	+	+	+	-	+	+	-	-	-	-
2	<i>Murticiello</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Notte</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
4	<i>Settembre</i>	-	+	+	+	+	-	+	+	-	-	+	-
CROCE GIOVANNI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'Allesse</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'A mensa d' 'e sfurtunate</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Comm' 'e mamme 'e tutt' 'o munno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Italia mia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>L'arte d' 'a bona affoggiata</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Nnu basta 'a speranza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Ombre</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Pezza a calore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
D'AMORE ANNA MARIA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Na canzone</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Ombre...</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Primmavera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Tu e io</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
D'ANGELO NINO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ciuculatina d' 'a ferronia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
2	<i>Pregghiera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
D'ANGELO RAFFAELE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ero guaglione...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Guagliuncielle d' 'o Mercato</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Ncuntraie na signora</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>P' 'e strate d' 'o mercato</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Sole e penziere</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
DANIELE PINO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Chi tene 'o mare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
2	<i>Napule è</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-

D'ARIENZO MARCO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Canzone nuvella</i>	+	+	+	+	+	-	+	+	-	-	-	+
2	<i>Epigramma</i>	+	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+
3	<i>La bella de lo marenaro</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>La rosa</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	+
5	<i>Tarantella</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
D'AQUINO MARIA LUISA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Albante juorno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
2	<i>A na fenesta</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-
3	<i>Dummeneca d' 'e Palme</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
4	<i>Lettera</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-
5	<i>Nun moro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
6	<i>Nuttata 'e luna</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	+	-
7	<i>Ombra ca passa</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
8	<i>Penzanno...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
9	<i>Tre corde</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
DE CARO GIOVANNI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A speranza</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Destino</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Dint' 'a Floridiana</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Doie nuvene</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>'E rrose 'e San Gregorio Armeno</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
6	<i>Fore 'a scola</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-
7	<i>Foria</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>Storia antica</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
DE CENZO FELICIANO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Acqua d'austo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>'A festa 'e San Giuseppe</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Bellezze 'e Napule</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Cadono 'e ffronne</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Cuntrora</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Guagliune 'e mo</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>Malincunia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Mamma</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
9	<i>'O primmo amore</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
10	<i>Pensiere 'e staggione</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
11	<i>Serata 'e vierno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
12	<i>Vene ll'autunno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
13	<i>Vint'anne</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-
14	<i>Voce d' 'o core</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
DE CRESCENZO VINCENZO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Città nova: Milano</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-

2	<i>Jènnomene</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
3	<i>Luna rossa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
4	<i>Mumento</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	"T..."	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
6	<i>Viernari santo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
DE CURTIS GIOVAN BATTISTA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Duje core</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>I' m'arricordo 'e te</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
3	<i>L'uosso</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>'O passero</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Torna a Surriento</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
DE GREGORIO ARMANDO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Vierno</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
DE FILIPPIS TOMASO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'E gemelle</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>L'uocchio d' 'a gente</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
3	<i>Napule, damme</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>«Porta San Gennaro - Carità - Vittoria»</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Santa Caterina spina curona</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>Suonno 'e campagnuolo</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
DE FILIPPO EDUARDO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A...B...C...D...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
2	<i>'A gatta d' 'o palazzo</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	+	-	-
3	<i>E allora bevo...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
4	<i>Io vulesse trovà pace</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
5	<i>Jammo guaglione!</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
6	<i>Ncopp' 'a sta terra</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
7	<i>Obé...obé...obé...</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
8	<i>'O passapuorto</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
9	<i>'O rraù</i>	-	-	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+
10	<i>Stammatina</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-
11	<i>Te sistieme</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
12	<i>Tre piccerille</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
13	<i>Vincenzo De Pretore [vv. 1-80]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
DE FILIPPO PEPPINO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Cuntrora</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>L'avaro</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Rosa Pino e Gennarino</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-

	DE LAUZIÈRES ACHILLE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Napoli</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	DEL DEO ANTONIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A vita</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Ce steva na vota</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-
	DE' LIGUORI ALFONSO MARIA												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Pastorale</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
2	da <i>Pastorale</i> [vv. 1-30, 97-114]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	da <i>Pastorale</i> [vv. 1-18, 24-30, 97-104]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
	DE LUCIA ALFREDO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A mamma</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'A nonna nonna</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'A spaccata</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Ce steva na vota...</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Dint' 'o vico</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>'E camaldule</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>Marina 'e Surriento</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-
8	<i>Na strata 'e Napule</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
9	<i>Poche parole</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
10	<i>Saluto</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
11	<i>Sento e vedo a Dio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
12	<i>Spata 'e lignammo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
13	<i>Tramonto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
14	<i>Voce 'e staggione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	DE LUTIO NELLO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A speranza</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Campana d' 'a matina</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Doie lacreme</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Ombra ca tuorne</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>'O mierolo</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
6	<i>Russo 'e sera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>Scirocco</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
8	<i>Simpatia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
9	<i>Sole 'e vierno</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
10	<i>Suonno</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
	DE MARTINO GUIDO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>L'alba 'e Positano</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

2	<i>L'umanità</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'Na speranza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Nguttuso</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>'O rre e 'o surdato</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Pensiero 'e matina</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Ricordo 'e guaglione (1947)</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Scienza moderna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	DE MURA ETTORE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A luna e 'o mare</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Chi era 'o Munaciello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
2	<i>'E ggrare</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-
3	<i>'E strade d' 'o mare</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Me ll'ba purtato Aprile</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Nnammurata 'e Surriento</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>'O cunto 'e ll'ove</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
7	<i>'O mellone</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
8	<i>Passa 'o tempo</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
9	<i>Piererotta</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
10	<i>Porta Capuana</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-
11	<i>Senza penzà a dimane</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
12	<i>Sere napulitane</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
13	<i>Si nu sciore...</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
14	<i>Storia sacra</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
	DE NOVELLIS CIRO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Appena ca 'o sole tramonta</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Historiola</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Natale</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Prete, sango e fuoco</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Raggio 'e sole</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Sott'ò mbrello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Sposa madre sorella terra morte figlia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	DE NOVELLIS RAFFAELE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A ventecata</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'A voce d' 'o mare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>È ancora Natale?</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>'E figlie d' 'o sole</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>L'oro 'e Napule</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>'O gusto d' 'e cose</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>'O nivo 'e ll'ammore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Zitto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	DI BIONDO FRANCESCO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A no masto cosetore che sempe fatica</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-

2	<i>È no perdere lo tiempo [...]</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Pe la torda carestia dell'anno 1697</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Se defenisce che cos'è ammore</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Tosco sciocco per oratore sciocco</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
	DI GIACOMO SALVATORE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A Capemonte</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>'A mamma</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>A Marechiare</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
4	<i>A San Francisco</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
5	<i>A San Francisco [I-III]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
6	<i>Ammore abbasato</i>	+	+	+	+	+	-	+	+	-	-	+	-
7	<i>Angeleca</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>Arietta</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
9	<i>Ariello, animaluccio cantatore</i>	-	+	-	+	+	+	-	+	-	+	+	-
10	<i>Avite maie liggjuto...</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
11	<i>Carulì</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
12	<i>Cimarosa</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
13	<i>Cuntrora</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
14	<i>Damme 'a mano</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
15	<i>Da 'o quarto piano</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
16	<i>Dint' 'a Villa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+
17	<i>Dint' 'o ciardino</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
18	<i>Donna Amalia 'a speranza</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	-
19	<i>Dopp' 'o magnatismo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
20	<i>'E ccerase</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
21	<i>'E cecate 'e Caravaggio</i>	+	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+
22	<i>'E denare 'e ll'acquainolo</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
23	<i>Era de Maggio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+
24	<i>'E rimpetto</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
25	<i>E s'annasconne...</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-
26	<i>'E spingole frangese</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
27	<i>Furtunata</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
28	<i>Irma</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
29	<i>Lassammo fa' Dio</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
30	<i>Lettera amirosa</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
31	<i>Lettera malinconeca</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
32	<i>L'acciso</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
33	<i>L'ortenzie</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
34	<i>Luna nova</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-
35	<i>Marechiare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
36	<i>Marzo</i>	+	-	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+
37	<i>'Mbriaco</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
38	<i>Mutivo 'e primmavera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
39	<i>Nannina</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	+
40	<i>'Na tavernella...</i>	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+
41	<i>'Ncopp' 'a nu muntone 'e mun- nezza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
42	<i>'Ncopp' 'e ccbianche</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
43	<i>Nonna nonna</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
44	<i>Numero vintuno</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
45	<i>'Nu sbaglio</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
46	<i>'O Funneco</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	+
47	<i>Oi là! Oi là!</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-

48	da 'O Munasterio [Bella, ca pe paura...]	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
49	da 'O Munasterio [Luna doce, ca stae de rimpetto]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
50	da 'O Munasterio [Sott' 'o Castiello 'e ll'Uovo]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
51	'On aceno 'e fuoco	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
52	'O tempo	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
53	'O nico d' 'e suspire	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
54	Palomma 'e notte	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
55	Parole d'ammore scuntento	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
56	Pianeforte 'e notte	+	-	+	+	-	+	+	-	-	+	+	+
57	Primavera	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
58	Serenata napulitana	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
59	Si dummeneca è bon tempo...	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
60	Suonno 'e na notte 'e vierno	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
61	Tarantella scura	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
62	Tutto se scorda	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-
63	Zi' Munacella	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
64	Zincaresca	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
DI NATALE SALVATORE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	'A morte è accumparuta	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
2	E nun chiammà cchiù 'e spirite	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
3	'E pparole 'e na canzone	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
4	Nun fummavo 'e sigarette	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
5	'O pprufumo 'e sti bbionde americane	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
6	T'aggio pigliato 'mbraccia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
DI ROBERTO GENNARO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	'A cantenera	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	Tempesta 'e sole	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
DI ROBERTO ROBERTO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	Na chiesa	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	Nuttata nera	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	'O filosofo nzurato	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	'O miedeco 'e famiglia	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	'O nguacchiacarte	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	Parlano 'e mmane	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	Viénece, suonno!	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	Vommero sulitario	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
D'ORSI ENZO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	'A magnolia	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
2	Autunno	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-



3	<i>'E rose</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Maggio</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>'O cancello</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>'O straniero</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Tre feneste</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
8	<i>Tu ca me chiamme zio...</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
ESPOSITO GENNARO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Addò mill'anne fa nce songo nato</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
2	<i>'A famma</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'A morte 'e nu pesce piccerillo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
4	<i>'A munnezza è 'o specchio d' 'a ricchezza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>'A vita</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Cumpagne 'e marciapiere</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>'E chistu passo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-
8	<i>'E telenovele</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
9	<i>Gnuranza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
10	<i>L'Italia imperiale</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
11	<i>Patriottismo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
12	<i>Si pe' fortuna...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
13	<i>Si pe' sfortuna...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
ESPOSITO GIUSEPPE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Arraggia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'E marabetelle 'e carta</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Femmene</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Na storia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Na storia d'oggi</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>'O cunto d' 'a nonna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Popolo mio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
FASANO GABRIELE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>da Lo Tasso napoletano [XIX 1-20]</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
FASANO EDUARDO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>«Angelo 'e buntà»</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>È primavera e chiove</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'O «portafortuna»</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
FASCIGLIONE VINCENZO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A libertà</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>L'umanità</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Mammà</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Napoli smargiassa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

5	'O core	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	Ricordi	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	Ruselle 'e sepa	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	Semplicità	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
FEDERICO GENNARO ANTONIO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da L'Alidoro [II.9]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da L'Alidoro [II.10]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
FENICE GIACOMO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	Lo struppio de la Montagna de Somma	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
FERRARO ARMANDO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	'A marchesa	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	'O cardillo	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	'O pezzente	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
FIORDELISI ALFONSO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	Dinto a nu vico	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	La nutricia	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	Maro chi more	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	'Ncarozza	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	Sbarianno	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
6	Sulo	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
FIORE FRANCESCO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	'E cammurriste	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	'E sciure	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	Mezzanotte	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	'O galantomo	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	'O calannario	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	'O cappotto	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7	'O gallo	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	'O parzunale	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
9	'O pullasto	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
FIORE RENATO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	Core capriccioso	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	Lettera 'e marzo	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	Niente	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	Scrivere	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
FIORELLI GIUSEPPE													

		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Lettera d'oro</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Nustalgia 'e Margellina</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Penza nu poco a me</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Sciure e pazzjelle</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Simmo 'e Napule, paisà...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
FRAGNA INO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Contratiempo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'E poete</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'E vecchie</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>L'aggio vist' a poesia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>'O pupo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
FUSCO ENZO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Dicitencello vuie</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
GAETA TOMMASO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ammore scurnuso</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
2	<i>'A rosa</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
3	<i>'A spesa grossa</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>'O risolio</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
5	<i>Piazza d' 'o Gesù</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
GALANTE PASQUALE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A befana dint' 'o scuro</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Avenmaria d' 'e marenare</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>...E fore chiove</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>'E nnuvele</i>	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-
5	<i>'E penziere d' 'o mare</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>L'aurora</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>'O mare 'e Napule</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>'O specchio antico</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
GALDIERI MICHELE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ce steva na vota</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>'E pariente</i>	-	-	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-
3	<i>Madonna abbandunata</i>	-	-	+	-	+	+	+	+	-	-	-	-
4	<i>Munasterio 'e Santa Chiara</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-
5	<i>'Nun è cchiù comme 'a na vota</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
6	<i>Scirocco</i>	-	-	+	-	+	+	+	+	-	-	-	-
7	<i>«Soirées» napoletane</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
GALDIERI ROCCO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Abbagliò</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>'A bona sciorta</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-

3	<i>'A casa senza sole</i>	+	+	+	-	+	+	+	+	-	-	+	+
4	<i>'A cumeta</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	+
5	<i>Alleramente</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
6	<i>'A pace d' 'a casa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
7	<i>Aria</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
8	<i>'A «Serpa»</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
9	<i>'A Signora</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
10	<i>'A spia</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
11	<i>'A veglia</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	-
12	<i>'A viseta</i>	+	+	+	+	+	-	+	+	-	-	-	-
13	<i>Chella ca le piacevano 'e cun- fiette</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
14	<i>Chi è</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
15	<i>Desiderio</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
16	<i>Dummeneca</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
17	<i>'E semmente</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
18	<i>'E strate meie</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
19	<i>«Figlie d' 'a Carità»</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
20	<i>L'amico</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
21	<i>L'arbero 'e pigna</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
22	<i>L'oro e 'o sole</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	+	-
23	<i>L'urdemo ammore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
24	<i>Munno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
25	<i>'Na dummeneca passa...</i>	+	+	+	-	+	+	+	+	-	-	+	+
26	<i>Natale</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
27	<i>Niente</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
28	<i>Notte d'austo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
29	<i>'Nnucentità</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
30	<i>'O caafè</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
31	<i>'O cinquanta</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
32	<i>'O core 'e Catarina</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
33	<i>'O masterascia</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
34	<i>'O 'ntrattieno</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
35	<i>'O poverommo</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
36	<i>'O prevete</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
37	<i>Penzame, guappo</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
38	<i>Rundinella</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
39	<i>Signurenella</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
40	<i>Sora mia!</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
41	<i>Viecchio</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
42	<i>Zi' Crestina</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	GARGIULO ALFREDO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Chiove</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
2	<i>Convalescenza</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'E franfelicche</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
4	<i>Notte 'e vierno dint' 'a na sta- zione 'e campagna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
5	<i>'O traino</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>Paranze sott' 'a luna</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>Relax</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
8	<i>Risciata cca sotto nu silenzio oro verde</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
9	<i>'Tramonto ncopp' 'o lago d'Averno</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
10	<i>Vigilia 'e Natale</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-

GAROFALO GIUSEPPE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A villa d' 'e gginestre</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>'E ventaglie</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>'O casettino</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>'O raggio verde</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
GATTI EMILIO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A sciorte</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>'O core mio</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Stella cadente</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
GENOINO GIULIO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A Carmeniello marito coccinto</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>Chélleta</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Duetto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>Il predicatore e il devoto di un'altra parrocchia</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
5	<i>La cbianta de limone</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>La luce</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>Natale</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>Ncopp'a la primma caretà</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
GIANDOMENICO VINCENZO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'O nonno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'O viaggio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
GRAGNANIELLO ENZO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'E criature</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
GRIECO SALVATORE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Cumpagna 'e sempe</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'E corde d' 'a vita</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'E lacreme 'e Cristo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Felicità</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Napule, Dio, ammore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Natale</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>'O tempo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Palcoscenico</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
IMPROVA GIOVANNI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A cummara</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-

2	<i>'A festa</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Fantasia fora a 'o balcone</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
IZZOLINO UGO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'O miraculo 'e San Gennaro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'O ppassato</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
LOMBARDO NICOLÒ													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>La Cincceide</i> [IV 1-2]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	da <i>La Cincceide</i> [V 23-34]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
3	da <i>La Cincceide</i> [VI 23-27, 29-30]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
4	da <i>La Cincceide</i> [VI 25-27, 29]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	da <i>La Cincceide</i> [VI 18, 23-27, 30-32]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
6	da <i>La Cincceide</i> [IX 31-39, 42-47]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
LORENZI GIAMBATTISTA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>L'idolo cinese</i> [I.7]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da <i>L'idolo cinese</i> [I.15]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
LUPOLI LELLO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Serata 'e luna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Viento dispettuso</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
MADDALONI, DUCA DI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Epigramma</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
MAMMALELLA AMEDEO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A Palma</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>'A pizza</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Nuvena</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Ostriche d' 'o castiello e angine chiene</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Presintimento</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>Suonno d'abbrile</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>Vinara</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
MANGIONE ALFONSO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A cruvatta</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-

2	<i>'E dolce d' 'o «Splendore»</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
3	<i>Ehira</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
4	<i>L'amicizia</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
5	<i>Leonora</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
6	<i>L'opinione d' 'o canteniere</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7	<i>Ruota di Napoli</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>«Stiratoria»</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
9	<i>Stu core mio</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
	MANLIO TITO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Anema e core</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>Cuntrora 'e maggio</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Desiderio 'e sole</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
4	<i>Doje aneme: uno core</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Fuschia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>L'ombra</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>'O cippo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
8	<i>'O primm'ammore</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
9	<i>Sciore 'e campagna</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
10	<i>Te sto aspettanno</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	MARINGOLA GINO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A luce 'e ll'ucchie</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Annarella</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'A saggezza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>L'ora mia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>'O bene nun è ammore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>'O nmammurato 'e Napule</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>'O pustiggatore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Vulite bbene 'a mamma</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	E.A. MARIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Acqua d'abbrile</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>'A gatta</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Allegria</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
4	<i>'A matassa</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
5	<i>'A sciorta 'e ll'Italia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
6	<i>Campusantiello</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
7	<i>Canzona appassionata</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
8	<i>Carta d'identità</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-
9	<i>Doppo chinòppeto</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
10	<i>'E ggirasole</i>	+	-	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-
11	<i>'E stelle triste</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
12	<i>'E vierze</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
13	<i>Fenesta vascia</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
14	<i>Funtana morta</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
15	<i>Galera</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
16	<i>Guantarella</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
17	<i>Libeccio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
18	<i>L'urganetto furastiero</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
19	<i>Malincunie d' 'a città</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	+
20	<i>Mammà</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-

21	<i>Matremmonio</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
22	<i>'Mmidia</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
23	<i>'O mandulino</i>	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-
24	<i>'O ppaese d' 'e ppetacce</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
25	<i>da 'O quarantotto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
26	<i>Pena</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
27	<i>Primavera puverella</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
28	<i>Santa Lucia Luntana</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	+	+	+
29	<i>Serietà</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
30	<i>S'io fosse n'autorità</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
31	<i>Uttombre</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
	MAROTTA GIUSEPPE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A chitarra</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
2	<i>'E vermicelle a vongole</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
3	<i>Mare verde</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
4	<i>Mbraccio a te!</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
5	<i>'O rraù</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>Santa Lucia</i>	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
7	<i>Vide Napule e po'... vuo' bene</i>	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
	MASULLO FULVIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A lira</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Cazuncielle 'e mo</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Core inutile</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>'E rapimente</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Fruito desiderato</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Mamma</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>Nuttata 'e primavera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>'O ciardeniello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
9	<i>Ogge s'accide</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
10	<i>'O lago</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
11	<i>Primma matina</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
	MENNELLA FEDERICO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Canillo spierzo</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	+	-	-
2	<i>Chiagnere</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Luntanza</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Viaggio 'nsuonno</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
	MIRABELLI ERNESTO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A cascìa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Divuizione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'E suonne</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>'O miraculo d' 'a rosa</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Mare</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>Strata 'e campagna</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-



	MOLLO FRANCESCO SAVERIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A guagliona brutta</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>'Ncantesimo</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>da 'O paese mio [I]</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
	MORBILLI CARLO										-	-	
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Che serve, che nce faie la capal- lerta</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Mo, che Bacco grelleja, e p'ogne via</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Uno saglie, uno scenne, uno mbroglià</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
	MORMILE CARLO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ca lo juoco arroina le case</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>La 'ntrezzata</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Le cose de lo munno non vanno sempe socce</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Ncoppa a la sciorta</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Sghirebiggjo poeteco</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
	MORMILE ROCCO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A Rosa la mpagliaseggia</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>La mala fortuna</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>L'ommo deritto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>Lo vecchio bagiano</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
5	<i>Pe Carmosina de Casaluce</i>	+	+	+	+	+	-	+	+	-	-	-	-
	MORRA VINCENZO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Criature</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Confessione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Ma vuie dicite...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>'O sole</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Portame addò vuò tu</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Stracquezza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Turnarraggio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Voce 'e stu tiempo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	MORVILLO VINCENZO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A casa mia</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>'A princepale</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'A via cchiù bella</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Belli fjemmene...</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
5	<i>Dicembre</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>E mo ch'è luglio...</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>'E ssignurine d' 'o mandolino</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-

8	<i>Trasenno vierno</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-
	MUROLO ERNESTO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Cuntrora</i>	+	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-
2	<i>Destino</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
3	<i>'E fjemmene</i>	+	-	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-
4	<i>Freddigliosa</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>L'ardito</i>	+	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-
6	<i>Mamma!</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
7	<i>Mandulinata a Napule</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
8	<i>Marina piccola</i>	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	+	-
9	<i>Matenata</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
10	<i>Napule ca se ne va!</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
11	<i>Natale</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
11	<i>'O cantiere</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+
12	<i>Obè Natale!</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
13	<i>'O miercuri d' 'a Madonna 'o Carmene</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
14	<i>'O viento</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
15	<i>Pasca rusata</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
16	<i>Popolo... po'...</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
17	<i>Primmavera</i>	-	+	-	+	+	+	-	+	-	-	-	-
18	<i>Pusilleco addiruso</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	+
19	<i>Pusilleco Pusi!</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
20	<i>Qui fu Napoli</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
21	<i>Schiara juorno</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	+	-
22	<i>Suspiranno</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
23	<i>Tarantelluccia</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
24	<i>Vierno</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-
25	<i>Villanova</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
26	<i>Voce d' 'o primmo ammore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
	NICOLARDI EDOARDO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Acrisante</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>'A maistrina</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Canzone d' 'e stelle cadente</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
4	<i>Ce sta ancora?</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
5	<i>Comm'a stu core</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>'E figlie</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>'E passere</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
8	<i>'E ttasse</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
9	<i>Fronne</i>	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	+	-
10	<i>Lettera d' 'a campagna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
11	<i>L'affussatore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
12	<i>L'ora 'e ll'Avemmaria</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
13	<i>Matenata 'e maggio</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
14	<i>Mbolle 'e sapone</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
15	<i>'Mpignatore</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
16	<i>'O rilorgio</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
17	<i>'O rusciagnuolo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
18	<i>'O trammo 'e Puceriale</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	+
19	<i>Parrucchiano</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
20	<i>Semplicità</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
21	<i>Tammurriata nera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-

22	<i>Testamento</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	+	-
23	<i>Vespero 'e giugno</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
24	<i>Voce 'e notte</i>	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	+
NOVIELLO IDA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A ppriamavera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Autunno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>E tu?</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Marzo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Nuie</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>'O summo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Speranza nova</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Tutt' 'e dduie</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
NOVI GIOVANNI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Miseria 'e na vota</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Nu poco 'e tristezza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
OLIVA FRANCESCO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>L'Aminta vestuta alla napoletana</i> [Coro I]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da <i>La 'mpeca scoperta</i> [III.8]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	da <i>L'assedio de Parnaso</i> [I 1-9, 13-16]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	da <i>L'assedio de Parnaso</i> [I 63-81]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
5	da <i>L'assedio de Parnaso</i> [III 13-22]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
OTTAVIANO GENNARO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'O marenariello</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
OTTAVO GENNARO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Notte</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Suonno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
PAGANO NUNZIANTE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>La Batracomiomachia d'Omero</i> [III 2-6, 8-13]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da <i>La Fenizia</i> [I.2 vv. 90-105]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
3	da <i>La Fenizia</i> [II.1 vv. 63-78]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
4	da <i>Mortella d'Orzalone</i> [I 25-34]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-

5	da <i>Mortella d'Orzalone</i> [I 28-29, 31-33]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
	PAGLIARULO ANTONietta												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'Ncopp' 'e riche 'e Tuleto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	PALMIERI GIACOMO ANTONIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Alisanthro Magno a lo capezzale</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	<i>Cartiello pe le Quatriglie de lo Carnovale</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Non c'è contentezza a sto munno</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Non c'è contentezza a sto munno (de me stisso)</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Non se pò foire ammore</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
	PALOMBA SALVATORE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A casa mia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'A lampa 'e Sant'Antuono</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
3	<i>Cantano voce luntane</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Carmela</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
5	<i>Che miracolo stammatina</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
6	<i>Che voglia 'e lacreme stasera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
7	<i>Chiappariello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
8	<i>Chisà pe qua' mistero</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
9	<i>Chisto è nu filo d'erba e chillo è 'o mare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-
10	<i>Dummeneca accusà</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
11	<i>Napule doceamara</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
12	<i>Napule nun t' 'o scurdà</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
13	<i>Nun sapeva niente</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
14	<i>'O mare'</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
15	<i>'O silenzio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
16	<i>'O vecchio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
17	<i>Pecché 'a luna è culore d'arancio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
18	<i>Per' Natale</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
19	<i>Perdonace</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
20	<i>Vestuta nera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-
	PANTANO MARIA												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>All'una 'e notte</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Canta 'o silenzio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Comm' 'e rose...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Ispirazione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Lettera 'e raccumannazione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Tanto pe' sbarià...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Tu, comm' a nu suonno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

PANZA GIOVANNI													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Addio stagione!</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>Autunno</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
3	<i>Balcone nchiuso</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Ceruse e ammore</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>'E lettere</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Farfalla</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>L'ombre nere</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
8	<i>'O core e 'a nanassa</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
9	<i>N'amico curtese</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	+	-	-
10	<i>Primme sciure</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
11	<i>Rimpetto</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
12	<i>Sole d'abbrile</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
PARISI VITTORIO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ddoie parole</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Mare 'e sotto</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>'O sole</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Quanno s'acconcia 'o tiempo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
PARMICIANO GIUSEPPE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Nchiastillo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Trasite 'e panne</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
PARRILLI CLEMENTE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Cénnera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>I' nun te saccio di'</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Manelle 'e cera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>'Nu poco 'e primmavera</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
5	<i>'O sole</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
6	<i>Papà</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	+	-	-
7	<i>Settembre</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
PERRUCCI ANDREA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>L'Agnano zeffonnato</i> [IV 9-19]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	da <i>L'Agnano zeffonnato</i> [IV 41-48]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	da <i>L'Agnano zeffonnato</i> [IV 65-70]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	da <i>L'Agnano zeffonnato</i> [VI 49-63]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
5	da <i>L'Agnano zeffonnato</i> [VI 81-83]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	da <i>La malatia d'Apollo</i> [vv. 1-30, 75-128, 236-43]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-

PETRICCIONE DIEGO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Cammenà</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-
2	<i>Caruofene russe</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Curtilu sulitariu</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	+	-
4	<i>'E ddoie lampe</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
5	<i>...E nce torno dimane</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
6	<i>Gelusia</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>Mese 'e maggio</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>Nun cchiù peggio, Signò</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
9	<i>Nu scasato</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-
10	<i>Nu scugnizziello</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
11	<i>'O campaniello d' 'a parrocchia</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
12	<i>'O triato</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
13	<i>Sole 'e maggio</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
14	<i>Turnà giovane ancora</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
15	<i>Turnanno 'e casa</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
16	<i>Vulesse</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
PICCINNI DOMENICO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ammore da me indispettito</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
2	<i>Il mio ritratto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
3	<i>Imprecazioni a Nigella</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
4	<i>La sciorta mia è fatta a scesolèlla</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
PICCOLO TINA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A suggestione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Chello ca conta 'e cchiù</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>'E stelle</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Malata 'e verità</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Maschere</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>San Gennà</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Stanchezza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Tu nun si' vicchiariello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
PIGNATELLI TOMMASO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A morte</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
2	<i>'Mmatula</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
3	<i>Nu pil' 'e pastiggio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
4	<i>Piscegràzia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
5	<i>Pur' 'o vecchio Sceccospirro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
6	<i>Zuzzàrro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
PISANI RAFFAELE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A nu viaggiatore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'A prima vota</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Aria nova</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-

4	<i>'A strata 'e Gesù e Maria</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Chiano</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
6	<i>Cchiù llà 'e l'eternità</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Figlio d' 'e vicule</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-
8	<i>Gente, vuie v'affannate</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
9	<i>Guerra atomica</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
10	<i>Iurnata nova</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
11	<i>Lampadine fulminate</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
12	<i>Mammà</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
13	<i>Notte 'e settembre</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
14	<i>'O vico</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
15	<i>Palomma</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
16	<i>Primma matina</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
17	<i>Salvo D'Acquisto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
18	<i>Quanno torna l'autunno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
19	<i>Vierno</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
20	<i>Vita</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
21	<i>Vurria restasse ancora</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	PISCOPO ANIELLO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	da <i>Lo cecato fauzo</i> [I.4]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	PONSIGLIONE ARMANDO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	<i>Cuncierto 'e campane</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
2	<i>'O cuncierto</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
3	<i>'O friddo d' 'o core</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
4	<i>Primavera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
5	<i>Senza malincunia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
6	<i>Specchio affatato</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
7	<i>Sunettiata vesuviana</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>Surriento cbest'è</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	PONZILLO PASQUALE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	<i>A Piererotta</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>'N famiglia</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
3	<i>'Nnante San Carlo</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
4	<i>'O mamnone</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
5	<i>Santu Luca</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	POSTIGLIONE LUCA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE	
1	<i>Campagnola</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>'E notte</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>'E rimpetto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>L'ata notte</i>	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-
5	<i>Lucy Charmante</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-
6	<i>Luntano</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
7	<i>Maria!...</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>Mentre se veste</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-
9	<i>N'ata vota</i>	-	+	-	+	+	+	-	+	-	-	+	-	-

10	<i>Orfanelle</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-
11	<i>Pecchè mme scrive ancora</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
12	<i>Piedigrotta</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
13	<i>Sera d'està</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
14	<i>Serata 'e luna</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	+	-	-
15	<i>Tiempo d'ammore</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
16	<i>Tu pure!</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
17	<i>Villa Maio</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	QUATTROMANI GABRIELE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Abballata napoletana</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	<i>Lo pisciavinnolo</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Mamma è brutto no lo voglio</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>Nnanz'a no bello quadro de la Madonna</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>San Martino</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>Sonetto ncopp'a la vita mia</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
	RAGIONE RAFFAELE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A femmena cucchiera</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Ammore perduto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Cante d'ammore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>Dimme speranza mia</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
5	<i>Durmenno</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
6	<i>La tavolozza</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>Lettera</i>	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>L'occhie tuoie</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
9	<i>Malata</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
10	<i>Na scema</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
11	<i>No iurno</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
12	<i>No sciore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
13	<i>Povero amore</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
14	<i>Primavera</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
15	<i>Proverbio</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
16	<i>Quanta vote</i>	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
17	<i>Ricche e poverielle</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
18	<i>Rosa de muorte</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
19	<i>Rosa incarnata</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
20	<i>Rosamarina</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
21	<i>Sciure d'arance</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
22	<i>Semp'accosì</i>	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
23	<i>Sera de vierno</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
24	<i>Uocchie d'ammore</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	RAGOSTA SALVATORE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Casa mia</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
2	<i>Campana 'a gloria</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
3	<i>Giuventù</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
4	<i>Primma matina</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-



RICCI UGO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Chi nasce quatro</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
2	<i>Costantino</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
3	<i>Elogio del marchese Lecaldano</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
4	<i>Hyemalia</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
ROMANO MIMÌ													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Confessione</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Natalizia</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Quanto te voglio bene</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
ROSSETTI EPIFANIO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A vita</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Dimane</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'E capelvenere</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>L'ombra</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Primavera</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>Tiempo che passa</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>Tramonto a San Martino</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
ROSSETTI GINO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A viola 'e Pasca</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Cinematografo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>'E ciuculatine</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>L'ombra</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>Ritratto 'e na signora</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>Rumanze</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>Uva e ffiche</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>Vicchiarielle</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
ROSSI DOMENICO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Suonno</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Vommero vicchio</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Vicchio</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
RUIZ ROSETTA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Comm' 'e ffronne</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Comme vurria</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Malincunia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>'O primmo sole</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>'O violino</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Sere 'e settembre</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Speranza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Tu che ll'aspiette a ja'</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
RUOCCO PASQUALE													

		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A cunchiglia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
2	<i>'A diligenza</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'A garsella</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
4	<i>Aria celeste</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>'A scampagnata</i>	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>Canzone 'e maggio</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>Ce steva na vota...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
8	<i>Chiesa 'e campagna</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
9	<i>Donna Rusina</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
10	<i>'E vicchiarelle</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
11	<i>Femmene e rrose</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
12	<i>Luna calante</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
13	<i>Notte</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
14	<i>Nun è overo</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	+	-
15	<i>'O ciardino</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
16	<i>'O ffuoco</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
17	<i>'O ggerano</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
18	<i>Ottobre</i>	-	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
19	<i>Re Nasone</i>	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
20	<i>Sere d'ammore</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
21	<i>Trase vierno</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
22	<i>Viento...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
	RUSSO FERDINANDO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A luna</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	+	-
2	<i>'A mamma</i>	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
3	<i>'A mugliera 'e Masaniello</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
4	<i>'A principala</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>'A rota 'a Nunziata</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
6	<i>'A veppeta d'acqua</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
7	<i>Belli tiempe</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>Canzone 'e sentimento</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
9	<i>Cavallo d'oro</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
10	<i>Dint' 'e nuttate</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
11	<i>'E mmeze signore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
12	da 'E scugnizze [I]	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	+
13	da 'E scugnizze [III]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
14	da 'E scugnizze [IV]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
15	da 'E scugnizze [V]	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	+
16	da 'E scugnizze [VI]	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
17	da 'E scugnizze [X]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-
18	da 'E scugnizze [XVII]	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
19	<i>'E stiratrice</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
20	<i>'E zincare</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
21	<i>La visita di Capodanno</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
22	<i>L'«Otello»</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
23	<i>Mamma mia ch'ba dda sapé</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
24	<i>Mezanotte</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
25	<i>Natale</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
26	<i>N'at' anno passa</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
27	<i>Nnanz 'o canciello</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
28	da 'N paraviso [ <i>'A Madonna d' 'e mandarine</i> ]	-	+	-	-	+	+	-	+	-	+	+	+
29	da 'N paraviso [ <i>'E fattarielle</i> ]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

30	da 'N <i>paraviso</i> [O <i>Chianchiere</i> ]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
31	da 'N <i>paraviso</i> [O <i>Guardaporta</i> ]	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
32	da 'N <i>paraviso</i> [ <i>Sant'Antonio</i> ]	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
33	'N <i>vitanno e rispunneno</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
34	'O <i>basista</i>	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
35	da 'O <i>cantastorie</i> [1-7]	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-
36	da 'O <i>cantastorie</i> [1-3]	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+
37	da 'O <i>cantastorie</i> [19-22]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
38	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [I 1, 4-5]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
39	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [I 1-3]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
40	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [I 1-5]	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
41	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [III 13-17]	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	+
42	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [IV 19-25]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
43	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [V 26-28]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
44	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [V 26-37]	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
45	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [VIII 55-89]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
46	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [IX 59-65]	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-
47	da 'O <i>Luciano d' 'o rre</i> [IX 63-65]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
48	'O <i>mpuosto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
49	'O <i>palazzo 'e rimpetto</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
50	'O <i>sole e maggio</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
51	'O <i>sturente</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-
52	da 'O <i>surdato 'e Gaeta</i> [25-27]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
53	<i>Pascale 'e Bello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
54	<i>Passa l'ammore...</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
55	<i>Passione</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
56	<i>Pozzo fa' 'o prevete</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
57	<i>Pulicella</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
58	<i>Quanno tramonta 'o sole</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
59	<i>Ricorde 'e giuventù</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
60	<i>Scétate</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	+
61	<i>Sciascillo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
62	<i>Sott' 'o balcone</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
63	<i>Tammuriata palazzola</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
64	<i>Tristezza 'e vierno</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
	RUSSO VINCENZO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>I' te vurria vasà</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
2	<i>L'urdema canzona mia!</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
3	<i>Maria, Mari</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
4	<i>Torna maggio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	SACCO RAFFAELE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ammore e pazienza</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-

2	<i>La palommella d'oro</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>La vita de ll'ommo</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Te voglio bene assaie</i>	+	+	+	+	+	-	+	+	-	-	-	+
	SANTAGATA GIUSEPPE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'L'ombra 'e nu suonno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'O suonno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	SCALESE GIUSEPPE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'E frutte 'e mare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Io nun 'o voglio manco imma- ginà</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Mme piacive accussì!</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Napule che dorme...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Na sera 'e cbesta</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>'O silenzio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>'O solachianiello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Sott'a 'nu 'mbrello apierto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	SESSA MARIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Sunnanno na stella</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Suspire 'e chitarre</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	SGRUTTENDIO FELIPPO DE SCAFATO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A Cecca che cantava a la mar- chetta</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
2	<i>A Cecca che faceva mascare</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>A Cecca che pasceva lo pecoriello</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>A la bella 'ntosciata</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
5	<i>A la bella pedocchiosa</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
6	<i>A la bella scartellata</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
7	<i>A la bella tavernara</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>A la bella zannuta, zòè co li diente 'n fora</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
9	<i>A la ceveltola che cantaie 'nco- ppa a la cemmenera</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
10	<i>Aruta 'n capo a Cecca</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
11	<i>Chill'nocchie straluciente e zen- narielle</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
12	<i>Comme lo ferette ammore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+
13	<i>Conta le ppene soie ammore</i>	-	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
14	<i>Dechiara lo nomme e le bellezze- tudene de la sdamma soja</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+
15	<i>Gelosa sospesione d'ammore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+
16	<i>Jajo d'ammore</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
17	<i>La 'ntrezzata</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
18	<i>Le besune</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-

19	<i>Matamorjesa zocolesca pe la rezola de cecca</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
20	<i>Paraggio nfra isso e l'arvolo de cèrcola</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
21	<i>Paraggio nfra isso e lo pallone da fare pezzille</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
22	<i>Paraggio nfra isso e lo sorece 'ncappato a lo mastrillo</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+
23	<i>Se mette 'n parraggio co ponte Licciardo</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
SERRAO ACHILLE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A luna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
2	<i>'A neve</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
3	<i>Chiantajeno – fernute 'e suonne...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
4	<i>Na rosa rosa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
5	<i>Po' vene juorno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
6	<i>Sagliemmanco criaturo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
7	<i>Semmènta vèrde</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
SESSA MARIO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A funtana 'e ppaparelle</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>'A sora</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'O nonno</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Riflessione</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
SIEYÈS MARIO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A stella mia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>Cantatella vomerese</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Chi se cuntenta...</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>'O ciuccio</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>'O magliaro</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>Sentite a mme...</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>S'io fosse 'o Pateterno!</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>Stia trasenno Natale</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
SOMMA LUCIANO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Ancora</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>Canillo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Castellammare</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Dimane</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Grazie</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Ma quanno?</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Vico napoletano</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Vurria dicere...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
SOVENTE MICHELE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE

1	<i>Abbrucia abbascio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
2	<i>A Millèno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
3	<i>'I riggiòle</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
4	<i>L'acqua r' 'u mare sbèteco</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
SPIRITO GIUSEPPE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Acqua 'e lago</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
2	<i>'A trumbettella 'e bronzo</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>'E llacreme d' 'o sole</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
4	<i>Frutt' 'e mare</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
5	<i>L'ova culurate</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>'O pueta</i>	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
STIGLIOLA NICOLA													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A Ciommo che sonava e cantava co' lo calascione</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>A lo miedeco N.N. che va co' la spata a lato</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>A na poesia scianguina de n'amico</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>A no vecchio</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
5	da <i>L'Eneide in ottava rima napoletana</i> [II 4-14]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
6	da <i>L'Eneide in ottava rima napoletana</i> [III 50-57]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
TOLINO SALVATORE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A lava 'e Virgene</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
2	<i>'A mano</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-
3	<i>Donna Rusina 'a pazza</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>'E ddoie agenzie</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Mare e luna</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-
6	<i>Mille cure</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>'O mese d' 'a Madonna</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Varche 'e Surriento</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
9	<i>Vattenne penziero</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
10	<i>Vierno napulitano</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
11	<i>Vocca 'nzucarata</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
TRINCHERA PIETRO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>Il Barone di Zampanò</i> [II.11]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da <i>La Tavernola abbentorosa</i> [III.7]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
TRUSIANO ARTURO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A mano</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>'E lettere</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-

3	<i>Sartulella</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
	TULLIO FRANCESCO ANTONIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>La Cianna</i> [II.1]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da <i>Li vecchie cuffejate</i> [III.3]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
	TURCO PEPPINO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Funiculì, funiculà</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	VALENTINI ENZO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A peste</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'A Via Caracciolo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Juorne fernute</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>L'ora d' 'a mbriana</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Napule spagnuola</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Prucessione 'e ricorde</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Suonne antiche</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Varche</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	VALENTINO GIAMBATTISTA												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>La mezzacanna</i> [III 70-71]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	da <i>Lo vasciello de l'arbaschia</i> [25-26, 30-32, 35-39]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	da <i>Lo vasciello de l'arbaschia</i> [58-61]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	da <i>Napole scontrafatto</i> [164-67]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
	VARRIALE SALVATORE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'E ssirene</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Guardanno 'o mare</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
3	<i>Mamma</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>'O masto 'e forgia</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Sciore seccato</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
6	<i>Si fosse n'auciello</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
7	<i>Vurria sunnà</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
	VELARDINIELLO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	da <i>La farza de li massare</i> [vv. 1-48]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	da <i>La storia de cient'anne arreto</i> [I-VIII]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
3	da <i>La storia de cient'anne arreto</i> [I-III]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-

4	da <i>La storia de cient'anne arreto</i> [V-VII]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	da <i>La storia de cient'anne arreto</i> [X-XX]	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
6	da <i>La storia de cient'anne arreto</i> [XII-XVII]	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
7	<i>Ottave sulle donne</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
8	<i>Vocuccia de no pierzecco apre- turo</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+
VENTO PACIFICO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A festa</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Priuniiera</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Pusilleco</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Scapricciatiello</i>	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
VICIDOMINI MATTEO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Fantasia</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Malettempo</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
VILLANI ANTONIO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>No patre ammoruso a la figlia ncapricciata</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Pe le bellezze de nenna soia</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Pe no miedeco nnamorato</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
VITTOZZI RINO													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A luna mia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>'E vicchiarielle</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>L'ammore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Nasciste a maggio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Nun voglio abbuscà cchiù</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Piazza Orefici</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Viechie ricorde</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Viestete comme vuò</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
VIVIANI RAFFAELE													
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A caravana</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
2	<i>'A fattura</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
3	<i>'A grotta azzurra</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
4	<i>'A mamma</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-
5	<i>Bammenella</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+
6	<i>Ce avimm' 'a sollevà</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
7	<i>'E cose 'mpruvvisate</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
8	<i>'E piscature</i>	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
9	<i>'E zingare</i>	+	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+
10	<i>Fraveature</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
11	<i>Gnastillo</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+



12	<i>Guaglione</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
13	<i>Lavannarè</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
14	<i>Nobiastillo</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
15	<i>'Ngiulina</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
16	<i>'O guappo 'nnammurato</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
17	<i>'O pecuraro</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
18	<i>'O pueriello</i>	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+
19	<i>'O raggio 'e sole</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
20	<i>'O sapunariello</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
21	<i>'O struscio</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
22	<i>Primitivamente</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
23	<i>Quant'aucielle...</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
24	<i>Si overo more 'o cuorpo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
25	<i>Veglia</i>	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+
	ZAPPARRATA BRUNO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>Angele pe n'inferno</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
2	<i>A poco a poco</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3	<i>Due straniere</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
4	<i>Duorme mamma... duorme</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
5	<i>Na carezza 'e Dio</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
6	<i>Palomme 'e cennere</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7	<i>Palumme</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
8	<i>Tu, malincunia</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
	ZEZZA MICHELE												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>A no miedeco noviello</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Canteco a no gallenaccio 'n tavola</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
3	<i>Canzona napolitana</i>	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
4	<i>Li capille de Giesummina</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
5	<i>Lo nnammorato</i>	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
6	<i>No 'nnammorato de tre figgliole</i>	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
	ZITO EGIDIO												
		C <sup>1</sup>	DM <sup>1</sup>	C <sup>2</sup>	M	DM <sup>2</sup>	SA	C <sup>3</sup>	DM <sup>3</sup>	U	P <sup>1</sup>	P <sup>2</sup>	SE
1	<i>'A biundulella</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
2	<i>Nannina</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
3	<i>Num è peccato</i>	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-

## Bibliografia

### 1. Disinformazione in rete, caratteristiche del *medium* e specificità di scrittura

- G. ACERBONI, *Progettare e scrivere per internet*, Milano, McGrawHill, 2005.
- A. ANICHINI, *Digital writing. Nel laboratorio della scrittura*, Santarcangelo di Romagna, Apogeo, 2014.
- H. ALLCOTT-M. GENTZKOW, *Social media and fake news in the 2016 election*, in «Journal of economic perspectives», 31/2 2017, pp. 211-36.
- J.D. APPLIN, *Writing for the Web: Composing, Coding, and Constructing Web Sites*, New York, Routledge, 2013.
- M. BIFFI, *Scrivere sul web: qualche considerazione generale in prospettiva linguistica*, in A. ANICHINI, *Digital writing*, cit., pp. 91-104.
- ID., *Viviamo nell'epoca della 'post-verità'?*, in «Italiano digitale», I/2 2017, pp. 72-75.
- G. BORTOLOTTI, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in «Nuova prosa», 64 2014, pp. 77-146.
- L.R. BOSTIAN, *How active, passive, and nominal styles affect readability of science writing*, in «Journalism quarterly», 60 1983, pp. 635-40.
- S. CARD-P. PIROLI-M. VAN DER WEGE-J. MORRISON-R.W. REEDER-P. SCHRAEDLEY, *Information Scent as a Driver of Web Behavior Graphs: Results of a Protocol Analysis Method for Web Usability*, in *Proceedings of the ACM Conference of Human Factors in Computing Systems, CHI 2001*, Seattle, Association for Computing Machinery, 2001, pp. 498-505.
- S. CARD-P. PIROLI, *Information Foraging*, in «Psychology Review», 106/4 1999, pp. 643-75.
- N. CARR, *The Shallows: what the internet is doing to our brain*, New York-London, Norton&Co., 2010 (trad. it. *Internet ci rende stupidi? Come la rete sta cambiando il nostro cervello*, a cura di S. GARASSINI, Raffaello Cortina, Milano, 2011).
- ID., *Is Google making us stupid? What the Internet is doing to our brains*, in «The Atlantic», 302/1 2018, URL:<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>.
- L. CARRADA, *Il mestiere di scrivere: le parole al lavoro tra carta e web*, Milano, Apogeo, 2007.
- E.B. COLEMAN, *Learning of prose written in our grammatical transformations*, in «Journal of applied psychology», 49 1965, pp. 332-41.
- G.L. CONTI-M. PIETRANGELO-F. ROMANO, *Social media e diritti. Diritto e social media*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2018.
- G. COSENTINO, *L'era della post-verità. Media e populismo dalla Brexit a Trump*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2017.
- G. COSENZA, *Semiotica dei nuovi media*, in *Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2009, pp. 225-32.
- N.A. CREAGHEAD-K.G. DONNELLY, *Comprehension of superordinate and subordinate information by good and poor readers*, in «Language, speech, and hearing services in the schools», 13 1982, pp. 177-86.
- N. DE BLASI-F. MONTUORI, *La percezione del dialetto napoletano nel tempo e la geografia linguistica dell'UNESCO*, in *Actes du colloque de lexicographie dialectale et étimologique en l'honneur de Francesco Domenico Falucci* (Corte-Rogliano, 28-30 ottobre 2015), a cura di S. RETALI-MEDORI, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2018, pp. 573-94.
- N. DE BLASI, *Dialetti in rete*, in *Dialetti: per parlare e parlarne. Atti del I Convegno Internazionale di Dialettologia* (Potenza-Matera, 30 novembre 2008), Potenza, EditricErmes, 2010, pp. 13-31.
- J. DORNER, *Writing for the Internet*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- M.C. DYSON-M. HASELGROVE, *The influence of reading speed and line length on the effectiveness of reading from screen*, in «International Journal of Human Computer Studies», 54/4 2001, pp. 585-612.
- A. ELIA, *An analysis of Wikipedia digital writing*, in *Proceedings of the Workshop on NEW TEXT Wikis and blogs and other dynamic text sources*, a cura di J. KARLGREN, Trento, European Association of Computational Linguistics, 2006.

- M.A. EVANS-A.R. CHARLAND-J. SAINT-AUBIN, *A new look at an old format: Eye-tracking studies of shared book reading and implications for e-book and ebook research*, in *Multimedia and Literacy Development*, a cura di G. BUS-S. NEUMAN, New York, Routledge, 2009, pp. 89-111.
- T. FESSENDEN, *Scrolling and Attention*, 15 aprile 2018, URL: <https://www.nngroup.com/articles/scrolling-and-attention/>.
- D. FORTIS, *Scrivere per il web*, Santarcangelo di Romagna, Apogeo, 2017
- V. GHENO, *Fenologia di un 'fake'. Riflessioni sull'uso del dialetto napoletano per dare vita, in rete, a un personaggio di fantasia*, in *Dialetto parlato scritto trasmesso*, a cura di G. MARCATO, Padova, CLEUP, 2015, pp. 275-83.
- EAD., *Parlare di dialetto in 140 caratteri: un dialogo tra il profilo Twitter della Crusca e i suoi utenti*, in *Dialetto. Uno, nessuno, centomila*, a cura di G. MARCATO, Padova, CLEUP, 2017, pp. 415-422.
- EAD., *Le parole sono importanti: ecco i segreti di un linguista che tornano utili a tutti*, 22 maggio 2019, URL: <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/le-parole-sono-importanti-ecco-i-segreti-di-un-linguista-che-tornano-utili-a-tutti/>.
- F. GIRONI, *La verità in dubbio*, 6 dicembre 2017, URL: <https://www.iltascabile.com/societa/la-verita-in-dubbio/>.
- G.D. GOPEN-J.A. SWAN, *The Science of Scientific Writing*, in «American Scientist», 78 1990, pp. 550-58.
- K. GRANT-DAVIE, *Functional Redundancy and Ellipsis as Strategies in Reading and Writing*, in «Journal of Composition Theory», 15/3 1995, pp. 455-69.
- P.J. HOLCOMB-J. KOUNIOS-J.E. ANDERSON-W.C. WEST, *Dual-coding, context-availability, and concreteness effects in sentence comprehension: An electrophysiological investigation*, in «Learning, memory and cognition», 25/3 1999, pp. 721-42.
- S. IANIZZOTTO-R. SETTI, *La Crusca, i socialini e le ideologie linguistiche*, in *L'italiano e la rete, le reti per l'italiano*, cit., pp. 188-213.
- S. IANIZZOTTO, *Gindizi e pregiudizi linguistici nella pagina Facebook dell'Accademia della Crusca*, in *Il dialetto nel tempo e nella storia*, a cura di G. MARCATO, Padova, CLEUP, 2016, pp. 315-324.
- C.S. ISAKSON-J.H. SPYRIDAKIS, *The influence of semantics and syntax on what readers remember*, in «Technical communication», 46/3 1999, pp. 366-81.
- C.L. JENEY, *Writing for the Web: A Practical Guide*, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall, 2006.
- C. KILLIAN, *Writing for the web*, North Vancouver, Self-Counsel, 2009<sup>4</sup>.
- P. LANZOTTI, *Davanti ai testi tridimensionali*, in «Italiano e Oltre», 12/3 1997, pp. 138-43.
- W. LARKIN-D. BURNS, *Sentence comprehension and memory for embedded structure*, in «Memory and cognition», 5/1 1977, pp. 17-22.
- A. LOMBARDI, *L'esperienza di «Nazione Indiana» nella storia del web letterario italiano*, URL: <http://www.leparoleele-cose.it/?p=23193>.
- G. MAURI, *La struttura degli ipertesti*, in *Oltre il testo: gli ipertesti*, a cura di M. RICCIARDI, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 189-205.
- D.S. MCNAMARA-E. KINTSCH-N.B. SONGER-W. KINTSCH, *Are good texts always better? Interactions of text coherence, background knowledge, and levels of understanding in learning from text*, in «Cognition and Instruction», 14/1 1996, pp. 1-43.
- M. MARSCHARK-A. PAIVIO, *Integrative processing of concrete and abstract sentences*, in «Journal of verbal learning and verbal behavior», 16 1977, pp. 217-31.
- P. MINTO, *Facebook: un'ipotesi di broglio elettorale*, 21 aprile 2016, URL: <http://www.prismomag.com/facebook-broglio-elettorale/>.
- ID., *Ha vinto l'Alt-Right*, 9 novembre 2016, URL: <http://www.prismomag.com/alt-right-vittoria-trump/>.
- M. MONTI, *Fake news e social network: la verità ai tempi di Facebook*, in «Media Laws», 1 2017, pp. 79-90.
- A. NARDI, *Lettura digitale vs lettura tradizionale: implicazioni cognitive e stato della ricerca*, in «Form@re», 15/1 2015, pp. 7-29.
- T. NICHOLS, *The death of expertise. The campaign against established knowledge and why it matters*, Oxford, Oxford University Press, 2017 (trad. it. T. NICHOLS, *La conoscenza e i suoi nemici. L'era dell'incompetenza e i rischi per la democrazia*, Roma, GEDI, 2019).

- J. NIELSEN-J. MORKES, *Concise, Scannable, and Objective: How to Write for the Web*, 1 gennaio 1997, <https://www.nngroup.com/articles/concise-scannable-and-objective-how-to-write-for-the-web/>.
- J. NIELSEN, *Inverted Pyramids in Cyberspace*, 1 giugno 1996, URL: <https://www.nngroup.com/articles/inverted-pyramids-in-cyberspace/>.
- ID., *How Users Read on the Web*, 1 ottobre 1997, URL: <https://www.nngroup.com/articles/how-users-read-on-the-web/>.
- ID., *Why Web Users Scan Instead of Reading*, 1 ottobre 1997, URL: <https://www.nngroup.com/articles/why-web-users-scan-instead-reading/>.
- ID., *Information Foraging: Why Google Makes People Leave Your Site Faster*, 30 giugno 2003, URL: <https://www.nngroup.com/articles/information-scent/>.
- ID., *Information pollution*, 11 agosto 2003, URL : <https://www.nngroup.com/articles/information-pollution/>.
- ID., *F-Shaped Pattern For Reading Web Content (original study)*, 17 aprile 2006, URL: <https://www.nngroup.com/articles/f-shaped-pattern-reading-web-content-discovered/>.
- ID., *Blah-blah Text: Keep, Cut, or Kill?*, 1 ottobre 2007, URL: <https://www.nngroup.com/articles/blah-blah-text-keep-cut-or-kill/>.
- ID., *How Little Do Users Read*, 6 maggio 2008, URL: <https://www.nngroup.com/articles/how-little-do-users-read/>.
- M. NÚÑEZ, *Facebook employees asked Mark Zuckerberg if they should try to stop a Donald Trump Presidency*, 15 aprile 2016, URL: <https://gizmodo.com/facebook-employees-asked-mark-zuckerberg-if-they-should-1771012990>.
- D.M. OPPENHEIMER, *Consequences of Erudite Vernacular Utilized Irrespective of Necessity: Problems with Using Long Words Needlessly*, in «Journal of Applied Cognitive Psychology», 20/2 2006, pp. 139-56.
- M. PALERMO, *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*, Roma, Carocci, 2017.
- K. PERNICE, *F-Shaped Pattern of Reading on the Web: Misunderstood, But Still Relevant (Even on Mobile)*, 12 novembre 2017, URL: <https://www.nngroup.com/articles/f-shaped-pattern-reading-web-content/>.
- F. PINTARELLI, *Fatti non foste, ma solo interpretazioni*, 3 ottobre 2016, URL: <http://www.prismomag.com/fatti-interpretazioni-verita/>.
- ID., *Il giornalismo in gioco*, 10 ottobre 2016, URL: <http://www.prismomag.com/newsgames-giornalismo/>.
- M. PIREDDU, *Storia naturale della post-verità*, 1 dicembre 2016, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/storia-naturale-della-post-verita>.
- H. PÖTTKER, *News and its Communicative Quality: The inverted Pyramid - When and Why did it appear?*, in «Journalism Studies», 4/4 2003, pp. 501-11.
- M. PRADA, *Dalla disinformazione all'oltre-verità. Informazione e condivisione: cambiano i mezzi, cambiano le notizie?*, in *L'italiano e la rete, le reti per l'italiano*, a cura di G.PATOTA-F. ROSSI, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, pp. 176-87.
- L. PRICE-J. PRICE, *Hot Text: Web Writing that Works*, Indianapolis, New Riders, 2002.
- L. RODMAN, *The Passive in Technical and Scientific Writing*, in «Journal of Advanced Composition», 2 1981, pp. 165-72.
- S. ROSS, *Writing for the Web*, Edinburgh, Chambers, 2007.
- T. SALMINEN, *Europe and the Caucasus*, in *Atlas of the World's Languages in Danger*, a cura di C. MOSELEY, Paris, UNESCO Publishing, 2010, pp. 32-42.
- D. SALZANO-A. NAPOLI-M. TIRINO, *Molto rumore per nulla: post-verità, fake news e determinismo tecnologico*, in «Sociologia», LI 2017, pp. 145-148.
- A. SCHADE, *The Fold Manifesto: Why the Page Fold Still Matters*, 1 febbraio 2015, URL: <https://www.nngroup.com/articles/page-fold-manifesto/>.

## 2. Studi sulla forma antologica e sui singoli esemplari discussi

- A. AFRIBO, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, in «Nuova Corrente», 51 2004, pp. 107-126.
- S. ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana (infra)*, Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014), a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 173-206.
- Anthologies*, numero monografico di «Symplokē», VIII/1-2 2000.
- Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014) a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 19-54.
- Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di G. QUIRICONI, Roma, Bulzoni, 2011.
- R. ANTONELLI, *La tradizione manoscritta e la formazione del canone*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. COLUCCIA-R. GUALDO, Galatina, Congedo, 1999, pp. 7-28.
- ID., *Struttura materiale e disegno storiografico del Canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV pp. 3-23.
- ID., *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 19-54
- L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 121 1998, pp. 1-20.
- ID., *Meleager and Philip as epigram collectors*, in *Brill's Companion to Hellenistic Epigram: Down to Phipip*, a cura di P. BING-J. BRUSS, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 147-64.
- A. ASOR ROSA, *Sulle Antologie poetiche del Novecento italiano*, in «Critica del testo», II/1 1999.
- D'A. S. AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 363-382
- ID., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1993<sup>2</sup>.
- M. BARBI, *La raccolta aragonese*, in *Studi sul canzoniere di Dante. Con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 215-326.
- M. BERISSO, *Crittografie predantesche*, in «L'immagine riflessa», XIX 2010, pp. 157-75.
- ID., *I fascicoli IX-X dell'ex Palatino 418: gli autori, la metrica, l'ambiente culturale*, in «Medioevo letterario d'Italia», 9 2012, pp. 19-33.
- S. BERTELLI-M. CURSI, *Boccaccio copista di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma (28-20 ottobre 2013), a cura di L. AZZETTA-A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 73-119.
- V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Libri e canzonieri d'autore nel medioevo: prospettive di ricerca*, in «Studi mediolatini e volgari», 30 1984, pp. 91-116.
- EAD., *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, a cura di M. TYSENS, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 273-302.
- A. BISANTI, *A proposito di alcuni recenti studi sui carmi della 'Anthologia Latina'*, in «Schede medievali» XLIV 2006, pp. 195-210.
- ID., *Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari nei 'Carmina Cantabrigiensia'*, in «Bollettino di Studi Latini», 43/1 2013, pp. 191-255
- C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1993.
- ID., *Gli zibaldoni e le antologie di Giovanni Boccaccio*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 81-101
- F. BORNMANN, *Meleagro e la corona delle Muse*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», XLV 1973, pp. 223-32.
- G. BORRIERO, *«Quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur»*. Note sul Chigiano L. VIII. 305 e sulle «antologie d'autore», in «Anticomoderno», 3 1997, pp. 259-286.

- ID., *Nuovi accertamenti sulla struttura fascicolare del canzoniere Vaticano Chigiano L. VIII. 305*, in «Critica del testo», I 1998, pp. 723-50.
- ID., *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano. Appunti (minimi) di metodo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, 5 voll., Roma, Salerno Editrice, 1999-2005, II 2002, pp. 195-219.
- G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese. Edizione critica*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, Padova, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 201-20.
- ID., *La raccolta aragonese*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 119-56.
- G. BRUGNOLI, *Collectanea di testi o d'autore o variorum*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 39-55.
- F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Atti del Convegno (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. SANTAGATA-A. QUONDAM, Ferrara-Modena, Panini, 1989, pp. 9-23.
- A. CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planude*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- A. CAMERON-A. CAMERON, *The Cycle of Agathias*, in «The Journal of Hellenic Studies», 86 1966, pp. 6-25.
- L. CANFORA, *La Biblioteca Palatina di Heidelberg e una lettera dimenticata di Leone Allacci*, in «Byzantinische Zeitschrift», 96 2003, pp. 59-66.
- N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone: la Giuntina delle Rime Antiche (Firenze 1527)*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 221-47.
- R. CESERANI, *Le antologie e le grandi opere come contributi alla costituzione dei canoni*, in «Enthymema», XVII 2017, pp. 16-21.
- L. CRISTANTE, *La praefatio glossematica di Anth. Lat. 19 R.=6 Sb.B. Una ipotesi di lettura*, in «Incontri triestini di filologia classica», V 2005/2006, pp. 235-60.
- C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2015.
- EAD., *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo. Note per un primo bilancio*, in «Enthymema», XVII 2017, pp. 60-78.
- S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 50 1907, pp. 281-340.
- M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Le 'crestomazie' di Giacomo Leopardi: dal florilegio alla biblioteca vivente*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 309-41.
- B. DE LUCA, «L'impresa lirica del nostro secolo». *Elementi di antorialità nei 'Poeti del Novecento' di Franco Fortini*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 475-89.
- D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonese primigenita*, in «Studi Danteschi», 47 1970, pp. 239-258.
- L. DIAFANI, *Leopardi e il metodo della «crestomazia italiana» di prosa*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, a cura di S. MAGHERINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 315-36.
- C. DIONISOTTI, *Stampe giuntine*, in *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 177-92.
- ID., *Machiavelli e la lingua fiorentina*, in *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 267-363.
- P. DRONKE, *Le antologie liriche del medioevo latino*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 101-17.
- L. FELICI, *La 'Crestomazia italiana' della prosa. Un'opera controcorrente*, in *Leopardi a Firenze*. Atti del Convegno di studi (Firenze, 3-6 giugno 1998), a cura di L. MELOSI, Firenze, Olschki, 2002, pp. 177-90.
- M. EGAN, *Commentary, vita poetae, and vida. Latin adn Provençal «Lives of Poets»*, in «Romance Philology», 37 1983, pp. 66-48.
- M. FORTI, *I poeti del Novecento di Franco Fortini*, in «Paragone», 334 1977, pp. 116-22.
- G. FROSINI, *Appunti sulla lingua del canzoniere Laurenziano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV pp. 247-97.
- EAD., *Antologie guittoniane*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., 2016, pp. 55-80.
- L. GASPAROTTO, *La poesia in dialetto nelle antologie italiane (1920-2005). Primi appunti*, in «Enthymema», XVII 2017, pp. 36-59.
- E. GHIDETTI, *Un modello francese per la prima antologia della poesia italiana del 900*, in «Revue des études italiennes», 3/4 1997, pp. 285-296.
- M. GIGANTE, *L'epigramma e il fiore degli epigrammi*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia: l'epigramma e l'elegia*, a cura di R. CARDINI-D. COPPINI, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 1000-1013.
- G. GORNI, *Di qua e di là dal dolce stile (in margine alla Giuntina)*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 217-41.

- ID., *Le forme primarie del testo poetico*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 68-9.
- Gruppo 63. *La nuova letteratura. Palermo 1963*, a cura di N. BALESTRINI-A. GIULIANI, Milano, Feltrinelli, 1964.
- K. GUTZWILLER, *The Poetics of Editing in Meleager's Garland*, in «Transactions of the American Philological Association», 127 1997, pp. 169-200.
- F. KERMODE, *Canon and period*, in *Debating the canon: a reading from Addison to Madjfi*, ed. by L. MORRISSEY, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 147-51.
- I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000-2001.
- I poeti della scuola siciliana*, a cura di R. ANTONELLI-C. DE GIROLAMO-R. COLUCCIA, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008.
- L'antologia, forma letteraria del Novecento*, a cura di S. PAUTASSO-P. GIOVANNETTI, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004.
- L'antologia poetica*, numero monografico di «Critica del testo», II/1 1999.
- M.D. LAUXTERMANN, *The Anthology of Cephalas*, in *Byzantinische Sprachkunst. Studien zur byzantinischen Literatur gewidmet Wolfram Hörandner zum 65. Geburtstag*, a cura di M. HINTERBERGER-E. SCHIFFER, Berlin-New York, 2007, pp. 194-208.
- L. LEONARDI, *Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), 2 voll., a cura di S. GUIDA-F. LATELLA, Messina, Sicania, 1993, II pp. 443-480.
- ID., *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV pp. 153-215.
- ID., *Tra i Siciliani, i trovatori e Guittone: Pisa e la prima tradizione della lirica italiana*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*. Atti del Convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2007), a cura di L. BATTAGLIA RICCI-CELLA, Roma, Aracne, 2009, pp. 138-156.
- ID., *Il canzoniere Riccardiano 2533 e la tradizione delle rime di Guittone*, in *Il canzoniere Riccardiano di Guittone. Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533*, a cura di L. LEONARDI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 3-36.
- G.E. LESSING, *Osservazioni sparse sull'epigramma e alcuni dei più distinti epigrammisti*, Napoli, Liguori, 2009.
- F. LO MONACO, *Il canzoniere di Cambridge*, Pisa, Pacini, 2010.
- R. LUPERINI, recensione a *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, in «Belfagor», 2 1979, pp. 189-204.
- G. MANGHETTI, *Attorno ai 'Poeti d'oggi'*, in «Studi novecenteschi», 78 2009, pp. 533-45.
- A. MARINI, *Le letture per la 'Crestomazia' nei testi dell'ultimo Leopardi. 1. Il 'Ricciardetto'*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIV 1990, pp. 206-22.
- EAD., *Le letture per la 'Crestomazia' nei testi dell'ultimo Leopardi. 2. La poesia didascalica*, ivi, XCV 1991, pp. 72-83.
- R.C. MCCAIL, *The Cycle of Agathias: new Identification scrutinised*, in «The Journal of Hellenic Studies», 89 1969, pp. 87-96.
- E. MAGNELLI, *I due proemi di Agazia e le due identità dell'epigramma tardoantico*, in *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità / From Martial to Late Antiquity*. Atti del convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006), 2 voll., a cura di A.M. MORELLI, Cassino, Edizioni dell'Università degli studi di Cassino, 2008, II pp. 559-570.
- F. MALTOMINI, *Selezione e organizzazione della poesia epigrammatica fra IX e X secolo: la perdita antologia di Costantino Cefala e l'Antologia Palatina*, in *Encyclopedic trends in Byzantium?*, Atti del Convegno Internazionale (Leuven, 6-8 Maggio 2009), a cura di P. VAN DEUN-C. MACÉ, Leuven-Paris-Walpole, Uitgeverij Peeters en Departement Oosterse Studies, 2011, pp. 109-24.
- M.L. MENEGHETTI, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 119-40.
- P.V. MENGALDO, *Fortini e i 'Poeti del Novecento'*, in «Nuovi Argomenti», 61 1979, pp. 159-77.
- P.V. MENGALDO, *La poesia italiana del Novecento secondo Sanguineti*, in «Strumenti critici», 14/1 1971, pp. 103-120.
- L. MONDIN-F. CRISTANTE, *Per la storia antica dell'Antologia Salmasiana*, in «AL. Rivista di studi di Anthologia Latina», I 2010, pp. 303-45.
- A. MONTANDON, *Le forme brevi*, Roma, Armando Editore, 2001.

- G. NICOLETTI, *La 'Crestomazia' come occasione di lavoro poetico. Ancora su Leopardi e Pignotti*, in *Leopardi a Firenze*, cit., pp. 191-207.
- G. NOTO, *Florilegi di «coblas» e tendenze della letteratura in volgare italiano. Osservazioni sulle raccolte e sulle seriazioni di poesie nell'Italia tra Duecento e Trecento*, in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca: in ricordo di D'Arco Silvio Avalle*. Atti del seminario internazionale di studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003), a cura di F. LO MONACO-L.C. ROSSI-N. SCAFFAI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 93-105.
- A. NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del Novecento*, in «Archivi del nuovo», 3 1998, pp. 23-39.
- P. ODORICO, *La cultura della ΣΥΛΛΟΓΗ*, in «Byzantinische Zeitschrift», 83 1990, pp. 1-21.
- S. ORLANDO, *Un piccolo canzoniere di rime italiane del secolo XIII (1288)*, in «Studi di filologia italiana», xxxvi 1978, pp. 5-19.
- C. OSSOLA, *Brano a brano. L'antologia d'italiano nella scuola media inferiore*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- M. PALMA, *Osservazioni sull'aspetto materiale del Canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV pp. 43-55.
- M. PALUMBO, *'Vestigi della storia del sonetto italiano' di Ugo Foscolo*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 289-307.
- N. PANIZZA, *I poeti della Meloria. Edizione critica con commento delle rime carcerarie del Laurenziano Redi 9*, in «Filologia italiana», 10 2013, pp. 9-55.
- G. PAPINI-P. PANICRAZI, *Le ombre di Parnaso*, a cura di S. RAMAT, Firenze, Vallecchi, 1973, in *Carteggi di Giovanni Papini*, 3 voll., Firenze, Vallecchi, 1966-1973, vol. III.
- F. PAPPALARDO, *Due progetti di Novecento poetico*, in «Lavoro critico», 15/16 1978, pp. 209-218.
- E. PASQUINI, *Leopardi lettore e interprete dei poeti antichi italiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 146 1969, pp. 75-103.
- G. PATRIZI, *Sanguineti e l'antologia della poesia italiana del Novecento*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 429-38.
- D. PIROVANO, *Il manoscritto Chigiano L VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana e la Vita nuova*, in «Carte romanze», 3 2015, pp. 157-221.
- V. POLLIDORI, *Appunti sulla lingua del canzoniere palatino*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV pp. 351-91.
- N. PREMI, *Riflessioni intorno alle ballate di Ser Pace*, in «Studi di filologia italiana», LXXIV 2016, pp. 5-31.
- A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974.
- S. RAMAT, *Terza cronaca di poesia. L'antologia snob-filologica del Mengaldo*, in «La Nuova Rivista Europea», 12, 1979, pp. 152-155.
- P. ROTA, *Appunti zibaldoniani per la 'Crestomazia poetica'*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati, 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki, 2001, pp. 405-25.
- E. SANGUINETI, *Poeti in ordine sparso*, recensione a *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, in «L'unità», 27 dicembre 1978.
- M. SANNELLI, *Raccolta, canzoniere, Liederbuch. 'Ratio' e 'ordo' delle raccolte poetiche mediolatine*, in *Poesia Latina Medieval (siglos V-XV)*, a cura di M.C. DÍAZ Y DÍAZ-J.M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 303-7.
- D. SANTARONE, *La poesia ago del mondo: il Novecento di Fortini*, in F. FORTINI, *Poeti del Novecento*, a cura di D. SANTARONE, Roma, Donzelli, 2017, pp. 266-94.
- E. SANTINI, *Della 'Crestomazia italiana' del Leopardi e di altre antologie*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa (Lettere, Storia e Filosofia)», IX 1940, pp. 35-64.
- M.S. SAPEGNO, *L'antologia della poesia italiana tra Crescimbeni e Leopardi*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 291-302.
- G. SAVINO, *Il canzoniere Palatino: una raccolta 'disordinata'?*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV pp. 301-16.
- N. SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana (1903-2005)*, in «Paragrafo», 1 2006, pp. 75-98.
- R. SCARCIA, *Logica dell'antologia classica ed operatività delle crestomazie*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 13-38.



- M. SIGNORINI, *Il Canzoniere Chigiano L. VIII. 305: scrittura e storia*, in *Segni per Armando Petrucci*, a cura di L. MIGLIO-P. SUPINO MARTINI, Roma, Bagatto, 2002, pp. 222-42.
- M. SPARAGNA, *Testi prefatori e dinamiche di raccolta dell'Anthologia Latina: qualche considerazione*, in *Atti del III Seminario Nazionale per dottorandi e dottori di ricerca in studi latini* (Roma, 20 novembre 2015), a cura di P. DE PAOLIS-E. ROMANO, Palermo, Palumbo, 2017, pp. 159-93.
- G.M. STEPHEN, *The Coronis*, in «Scriptorium», XIII 1959, pp. 3-14.
- F. STOK, *Un'antologia poetica tra corte visigotica e cultura carolingia*, in «Critica del testo», II 1999, pp. 57-73.
- P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 157-71.
- G. SULIS, *Ridefinire il canone: i dialettali e le antologie poetiche del Novecento*, in «The Italianist», 24/1 2004, pp. 77-106. *Teatro Specchio Corona. L'antologia come forma*, numero monografico di «Indizi», II 1993.
- M.A. TERZOLI, *Notizia della copia perduta dei «Vestigi» fosciani*, in «Studi di filologia italiana», XLIX 1991, pp. 189-202.
- EAD., *Modelli letterari e implicazioni autobiografiche in un'antologia di poesia italiana: I 'Vestigi della storia del sonetto'*, in EAD., *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 103-32.
- R. TESI, *Due vicende del lessico intellettuale europeo: Antologia e Crestomazia*, in *Antologia e Crestomazia*, in «Lingua nostra» LII/2-3 1991, pp. 33-44 (poi in ID., *Dal greco all'italiano. Studi sugli europeismi lessicali d'origine greca dal Rinascimento ad oggi*, Firenze, Le lettere, 1994, pp. 195-226).
- E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.
- D. TONGIORGI, *Riforme scolastiche e canone antologico nel Settecento*, in ID., «Nelle grinfie della storia». *Letteratura e letterati tra Sette e Ottocento*, Pisa, ETS, 2003, pp. 9-23
- ID., «Solo scampo è nei classici»: *il canone antologico primo ottocentesco fino agli Esempi di Fornaciari*, in *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di letteratura italiana*, a cura di R. CREMANTE-S. SANTUCCI, Bologna, Clueb, 2009, pp. 79-92
- ID., «Solo scampo è nei classici». *L'antologia di letteratura italiana nella scuola fra Antico Regime e unità nazionale*, Modena, Mucchi, 2009.
- S. VATTERONI, *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gaucelm Faidit*, «Cultura neolatina», LVIII 1998, pp. 7-89.
- S. VERDINO, *Antologia come racconto a tesi. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in «Nuova Corrente», 51 2004, pp. 95-106;
- ID., *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, in «Nuova Corrente», 51 2004, pp. 67-94
- ID., *Questioni di teoria critica*, Napoli, Guida, 2007.
- C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, in *Antologie d'autore, la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, cit., pp. 249-86.
- L. ZURLI, *La tradizione ms. delle 'antologiae Salmasiana e Vossiana' (e il loro stemma)*, in «AL. Rivista di studi di Anthologia Latina», I 2010, pp. 205-91.

### 3. Antologie italiane

- Sonetti e Canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Firenze, Giunti, 1527.
- G. M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovan Mario de' Crescimbeni, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario custode d'Arcadia, all'altrezza serenissima di Ferdinando, gran principe di Toscana*, Roma, Chracas, 1698.
- ID., *Comentarj di Gio. Mario de' Crescimbeni, collega dell'imperiale Accademia Leopoldina, e custode d'Arcadia intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, 5 voll., Roma, per Antonio de' Rossi, 1702-1711.
- L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., Modena, Soliani, 1706.
- A. GOBBI, *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, 3 voll., Bologna, Costantino Pisarri, 1709-1711.
- [E. MANFREDI], *Rime d'alcuni illustri autori viventi aggiunte alla terza parte della Scelta d'Agostino Gobbi*, Bologna, Pisarri, 1711.
- G. TAGLIAZUCCHI, *Raccolta di prose e poesie a uso delle Regie Scuole*, 2 voll., Torino, Mairesse-Stamperia Reale, 1734.

- T. CEVA, *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni ed una dissertazione intorno al sonetto in generale a uso delle Regie Scuole*, Torino, Gio. Francesco Mairesse, 1735.
- ID., *Scelta di canzoni compilata ed accompagnata di varie critiche osservazioni e d'una dissertazione intorno a' varj lirici componimenti [...] ed accresciuta di parecchie annotazioni dal signor Ignazio Gajone*, Venezia, Antonio Bassanese, 1756.
- S. BETTINELLI, *Scelta di sonetti*, in ID., *Opere dell'abate Saverio Bettinelli*, 8 voll., Venezia, Zatta, 1780-1782, VII pp. 349-78.
- U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano dal MCC al MDCCC*, Zurigo, [Füssli], 1816.
- F. BRANCIA, *Antologia italiana*, Parigi, dai torchi di Giulio Didot Maggiore tipografo del Re, 1823.
- G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana cioè scelta di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d'ogni secolo*, Milano, Antonio Fortunato Stella e Figli, 1827.
- ID., *Crestomazia italiana poetica, cioè scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti e distribuiti secondo i tempi degli autori*, ivi, id., 1828.
- N. TOMMASEO, *Lecture italiane pei giovanetti*, Milano, per gli editori dello Spettatore industriale, 1844.
- Nuova crestomazia italiana. Per le scuole secondarie, con proemi storici a ciascun secolo e le notizie degli autori*, 4 voll., a cura di C.M. TALLARIGO-V. IMBRIANI, Napoli, Morano, 1882-1887.
- G. CARDUCCI-U. BRILLI, *Lecture italiane. Scelte e ordinate a uso delle scuole del ginnasio inferiore*, Bologna, Zanichelli, 1883.
- E. LEVI, *Dai nostri poeti viventi*, Firenze, Loescher e Seeber, 1891.
- Manuale di letteratura italiana*, 6 voll., a cura di A. D'ANCONA-O. BACCI, Firenze, Barbera, 1892-1904.
- G. PASCOLI, *Sul limitare. Poesie e prose per la scuola italiana*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1900.
- I poeti futuristi*, con un proclama di F.T. MARINETTI e uno studio sul *Verso libero* di P. BUZZI, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1912.
- Poeti d'oggi*, a cura di G. PAPINI-P. PANCAZZI, Firenze, Vallecchi, 1920.
- E. FALQUI-E. VITTORINI, *Scrittori nuovi. Antologia italiana contemporanea*, pref. di G.B. ANGIOLETTI, Lanciano, Barabba, 1930.
- E. FALQUI-A. CAPASSO, *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*, nota dei compilatori e saggio di A. GARGIULO, Lanciano, Carabba, 1933.
- L. ANCESCHI, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli, 1943 (Milano, Mursia, 1964<sup>2</sup>).
- G. SPAGNOLETTI, *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze, 1946.
- Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, a cura di G. SPAGNOLETTI, Parma, Guanda, 1950.
- Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di L. ANCESCHI, Magenta, Varese 1952.
- Poesia italiana contemporanea (1909-1959)*, a cura di G. SPAGNOLETTI, Parma, Guanda, 1959.
- Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di E. CROCE, Torino, Einaudi, 1960.
- I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, saggio introduttivo e note a cura di A. GIULIANI, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.
- Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, a cura di G. CONTINI, Firenze, Sansoni, 1968.
- Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. SANGUINETI, 2 voll., Torino, Einaudi, 1969.
- Il pubblico della poesia*, a cura di A. BERARDINELLI-F. CORDELLI, Cosenza, Lerici, 1975 (poi *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvechi, 2004<sup>2</sup>).
- F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, in *Letteratura italiana Laterza*, dir. C. MUSCETTA, vol. LXIII, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. PONTIGGIA-E. DI MAURO, Milano, Feltrinelli, 1978. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 1978.
- Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di M. CUCCHI-S. GIOVANARDI, Milano, Mondadori, 1996 (ivi, id., 2004<sup>2</sup>).
- Antologia della poesia italiana. Novecento*, a cura di C. OSSOLA-C. SEGRE, Torino, Einaudi, 1999 (ivi, id., 2003<sup>2</sup>).
- Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, a cura di C. VITIELLO, presentazione di G. FERRONI, vol. I, Napoli, Pironti, 2003.
- Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. TESTA, Torino, Einaudi, 2005.
- La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a cura di D. PICCINI, Milano, Rizzoli, 2005.

*Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, a cura di G. ALFANO-A. BALDACCI-C. BELLO MINCIACCHI-A. CORTELLESSA-M. MANGANELLI-R. SCARPA-F. ZINELLI-P. ZUBLENA, Roma, Sossella, 2005.

#### 4. Antologie dialettali italiane

*Poeti dialettali dei tempi nostri. Italia meridionale*, a cura di A. TOSTI, Lanciano, Carabba, 1925.

*Perle dialettali, poesia tra le più belle di trenta dialetti d'Italia*, scelte, tradotte e annotate da F. POLVARA, Milano, Corticelli, 1944.

*Antologia del sonetto vernacolo contemporaneo*, a cura di M. GASTALDI, premessa di A. LAMI, Milano, Gastaldi, 1949.

*Poesia dialettale del Novecento*, a cura di P.P. PASOLINI-M. DELL'ARCO, Parma, Guanda, 1952.

*La poesia dialettale. Testi e commento*, a cura di D. ASTENGO, Torino, Marietti, 1976.

*Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta e Belli a Pasolini*, a cura di M. CHIESA-G. TESIO, Torino, Paravia, 1978.

*Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, 2 voll., a cura di M. CHIESA-G. TESIO, Milano, Mondadori, 1984.

*La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, Milano, Mondadori, 1999.

*Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, 2 voll., a cura di G. SPAGNOLETTI-C. VIVALDI, Milano, Garzanti, 1991.

*Poeti dialettali del Novecento*, a cura di F. BREVINI, Torino, Einaudi, 1987.

*Via Terra. Antologia di poesia neodialettale*, a cura di A. SERRAO, Udine, Campanotto, 1992.

#### 5. Studi sugli usi letterari del dialetto e sulla letteratura dialettale napoletana

M. AJELLO, *L'inchiostro del diavolo*, Milano, Ponte alle Grazie, 1998.

C. ALLASIA, *La 'Posilecheata', una 'still life' fiabesca*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di G-CARRASCÓN-C. SIMBOLOTTI, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 255-67.

A. ALTAMURA, *Sul testo della Storia di Velardiniello*, in ID., *Curiosità letterarie napoletane*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1970.

G. ARTIERI, *Napoli nobilissima: uomini, cose, storia di una città*, Milano, Longanesi, 1955.

ID., *Il Vesuvio col pennacchio, ovvero Funiculi funiculà*, Milano, Longanesi, 1959.

G. AMEDEO, *Ferdinando Russo e la tradizione popolare italiana*, in F. RUSSO, *Piccola Borghesia*, Napoli, Bideri, 1973, pp. 9-24.

F. ANGELINI, *Viviani, angelica macchietta*, in EAD., *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni, 2003.

A. ASOR ROSA, *Il Seicento*, in *Antologia della letteratura italiana*, dir. A. VITALE, 5 voll., Milano, Rizzoli, III 1966.

P. BALZANO, *Di Filippo Sgruttendio e delle sue poesie*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», III 1855.

E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista italiana di musicologia», 2/1 1967, pp. 74-110.

M. BARBATO, *Il libro VIII del Plinio napoletano di Giovanni Brancati*, Napoli, Liguori, 2001.

A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

G.L. BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici nella lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giapichelli, 1968.

A. BENEVENTO, *Napoli in dialetto e in lingua. Saggi su Salvatore Di Giacomo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2000.

C. BERNARI, *Un poeta in due: Cortese-Sgruttendio*, in «Paragone-Letteratura», 242 1970, pp. 45-62.

ID., *Basile Cortese Sgruttendio: che passione!*, in «Belfagor», 40 1985, pp. 429-47.

W. BERNHARDI, *Matteo di Giovenazzo, eine Fälschung des XVI. Jahrhunderts*, Berlin, Krüger, 1868 (trad. it. in A. COEN, *Matteo di Giovenazzo, una falsificazione del secolo XVI. Dissertazione di Guglielmo Bernhardt*, in «Il propugnatore. Studi filologici, storici et bibliografici», II/1 1869, pp. 63-87 e 253-72 e 385-97; II/2 1869, pp. 28-56).

- M. BERSANI, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro aragonese di Napoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVI 1983, pp. 59-77.
- P. BIANCHI, *Per Roberto Bracco: documenti e soglie del testo come indizi delle scelte di lingua e di stile*, in «Giornale di storia contemporanea», XIV/2 2011, pp. 59-68.
- E. BONORA, *Poesia letteraria e poesia dialettale*, in ID., *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 261-67.
- F. BREVINI, *Le parole perdute: dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- F. BRUNI, *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992.
- A. CALABRESE, *Da lingua a lingua: dalle 'Odi barbare' alle 'Carduccianelle'*, in G. CAPURRO, *Carduccianelle*, a cura di A. Calabrese, cit., pp. 11-26.
- A. CALABRESE, *Un ragionevole dubbio*, in G. CAPURRO, *Carduccianelle*, a cura di A. CALABRESE, cit., pp. 27-59.
- A. CALOGIURI, *Per una rassegna critica dei poeti popolari napoletani dal XVI al XVII secolo*, in «Critica letteraria», 3 2012, pp. 549-562
- I. CALVINO, *La mappa delle metafore*, in *Sulla fiaba*, a cura di M. LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 1988, pp. 129-46.
- L. CANNAVACCIUOLO, *Salvatore Di Giacomo. La letteratura e le arti*, Pisa, ETS, 2014.
- B. CAPASSO, *Sulla poesia popolare in Napoli*, in «Archivio storico per le Province Napoletane», VIII/2 1883, pp. 316-31.
- ID., *Sui Diurnali di Matteo da Giovenazzo, dissertazione critica. Seconda edizione migliorata e accresciuta*, Firenze, Sansoni, 1895<sup>2</sup>;
- ID., *Ancora i Diurnali di Matteo da Giovenazzo, nuove osservazioni critiche*, Firenze, Sansoni, 1896;
- V. CAPUTO, *Letterati sulla scena. 'Tragedie dell'anima' e 'La piccola fonte' di Roberto Bracco. Con una nota su Aniello Costagliola*, in *I volti di Partenope. La drammaturgia napoletana del Novecento da Bracco a De Simone*, a cura di C.A. ADDESSO-V. CAPUTO-P. SABBATINO, Roma, Aracne, 2013, pp. 13-31.
- G. CARBONELLA, *'Il trionfo della castità di Santo Alessio'. Il dramma religioso come antenato dell'opera buffa*, in «La Capitanata», XVIII 2005, pp. 203-14.
- E. CECCHI, *Due poeti dialettali: Cesare Pascarella-Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. CECCHINI-SAPEGNO, Milano, Garzanti, IX 1969, pp. 101-18.
- G. CENTONZE, *La 'Cinqueide' di Nicolò Lombardo*, in «Cultura e territorio», X 1993, pp. 25-60.
- S. CERINO, *Napoli eterna musa*, Napoli, Guida, 1994.
- A. COLOMBO, *La fontana degli incanti*, in «Napoli nobilissima», VII/8 1898, pp. 113-15.
- G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.
- G. CONTINI, *Introduzione a 'La cognizione del dolore' [1963]*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.
- A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, Napoli, Giannini, 1918.
- B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, in «La critica», I 1903, pp. 401-25.
- ID., *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900. Parte seconda*, in «La Critica», VIII 1910, pp. 241-62.
- ID., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911.
- ID., *Una sconosciuta versione della «Storia de cient'anne arreto»*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXIX 1914, pp. 81-94.
- ID., *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimo ottavo*, Bari, Laterza, 1916.
- ID., *Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, 1922.
- ID., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923.
- ID., *Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, in «La Critica», 23 1925, pp. 65-99.
- ID., *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in «La Critica», 24 1926, pp. 334-43 (poi in ID., *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza, 1927, pp. 225-34).
- ID., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933.
- ID., *Scrittori in dialetto*, in ID., *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, VI 1949<sup>5</sup>, pp. 115-21.
- F. D'ASCOLI, *C'era una volta Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1995.
- ID., *Lingua spagnuola e dialetto napoletano*, Napoli, Gallina, 2003.
- N. DE BLASI-F. FANCIULLO, *La Campania*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di M. CORTELAZZO et al., Torino, UTET, 2002, pp. 628-78.

- N. DE BLASI-L. IMPERATORE, *Il napoletano parlato e scritto. Con note di grammatica storica*, Napoli, Fiorentino, 1998 (ivi, Dante&Descartes, 2000).
- N. DE BLASI, *Notizie sulla variazione diastratica a Napoli tra il Cinquecento e il Duemila*, in «Bollettino linguistico campano», 1 2002, pp. 89-129.
- ID., *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, 14 voll., dir. da E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 1995-2004, VIII pp. 833-909.
- ID., *Profilo linguistico della Campani*, Bari, Laterza, 2006.
- ID., *Per lo studio linguistico delle poesie di Salvatore Di Giacomo*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*. Atti del Convegno di studi (8-11 novembre 2005), a cura di E. Candela-A. R. Pupino, Napoli, Liguori, 2007 pp. 131-46.
- ID., «Un italiano di ripiego»: *Gli occhi consacrati di Roberto Bracco dal napoletano all'italiano*, in *Il teatro verista*. Atti del Congresso di Catania (24-26 novembre 2004), Catania, Fondazione Verga, 2007, II, pp. 221-242.
- ID., *L'amore e la perocca: l'educazione al sentimento nelle poesie di Raffaele Pisani*, in R. PISANI, *Francé*, cit., pp. 5-10.
- ID., *'Uomo e galantuomo': tradizione, modernità ed elogio della filologia nella prospettiva dell'autore e dei personaggi*, in *Gli Scarpetta e i De Filippo. Una famiglia di artisti*, a cura di G. SCOGNAMIGLIO-P. SABBATINO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2014, pp. 29-42.
- ID., *Eduardo*, Roma, Salerno editrice, 2016.
- ID., *Saggi linguistici sulla storia di Napoli*, Napoli, Edizioni della Società Napoletana di Storia Patria, 2017.
- ID., *Scugnizzo. Una storia italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2017.
- ID., *Il dialetto nell'Italia unita. Storia, fortune e luoghi comuni*, Roma, Carocci, 2019.
- ID., *Dalla formazione settecentesca del canone letterario napoletano alle distorsioni ideologiche e geografiche*, i.c.s.
- E. DE MURA, *Il poeta del nostro cuore*, in F. RUSSO, *Sospiro a Pulicella. Poesie sparse ed inedite*, Napoli, Bideri, 1966.
- E. DE MURA, *Enciclopedia della canzone napoletana*, 3 voll., Napoli, Il Torchio, 1969.
- G. DE ROBERTIS, *Salvatore Di Giacomo*, in «La Voce», 16 e 23 maggio 1912.
- C. DI BONITO, *Parole di chiesa e nomi di santi nella lessicografia napoletana*, in *Le parole del dialetto. Per una storia della lessicografia napoletana*, a cura di N. DE BLASI-F. MONTUORI, Firenze, Cesati, 2017, pp. 63-80.
- S. DI GIACOMO, *Lettere a Lionello Balestrieri*, a cura di P. BIANCHI, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- S. DI MASSA, *La canzone napoletana e i suoi rapporti col canto popolare*, Napoli, Rispoli anonima, 1939.
- ID., *Poesia e linguaggio nell'opera di Ferdinando Russo*, in F. RUSSO, *Petrusinella. 'A storia 'e San Camillo*, Napoli, Bideri, 1964.
- ID., *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1982.
- R. DI MAURO, «È nata mmiezo mare...» *tra stroppole e intercalare. Forme e matrici in due celebri canzoni napoletane di primo Ottocento, 'Micheledda' e 'Io te voglio bene assaje'*, in *Le forme della canzone*. Atti del Congresso di Napoli (17-18 maggio 2013), a cura di E. CARERI-G. RUBERTI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 95-122.
- R. DI MAURO, *Improvvisazione popolare e urbana a Napoli nel primo '800: dai canti "del Molo" a Io te voglio bene assaje*, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Century*. Atti della Conferenza Internazionale di La Spezia (15-17 luglio 2010), a cura di R. RASCH, Brepols, Turnhout, 2011, pp. 317-43.
- V. DOLLA, *Aspetti metrici delle poesie di Eduardo*, in *Eduardo 2000*, a cura di F.C. GRECO-T. FIORINO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 191-216.
- G. DORIA, *Le strade di Napoli*, Napoli, Ricciardi, 1943.
- EMILIE DU RÉVE, *Un poeta dialettale del Seicento*, Napoli, Dekten & Rocholl, 1912.
- Eduardo De Filippo scrittore*. Atti della giornata di studio (Napoli, marzo 2001), a cura di N. DE BLASI-T. FIORINO, Napoli, Dante & Descartes, 2004.
- Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di I. QUARANTOTTI DE FILIPPO, Milano, Bompiani, 1985.
- L. EMERY, *Il Lamento e La farza de li massari di Velardiniello*, in «Archivio storico per le province napoletane», LXI 1936, pp. 324-40.
- P. FASANO, *La questione Sgruttendio*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVIII 1971, pp. 49-81
- ID., *Gli incunaboli della letteratura dialettale napoletana («chelle lettere che fecero cammarata colla Vaiaasseida»)*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. BINNI, Roma, Bulzoni, 1974, II pp. 443-88.
- S. FERRONE-F. SIMONCINI, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, cit., VIII pp. 911-966.

- F. FLORA, *Ritratto di Roberto Bracco*, in *Saggi di poetica moderna. Dal Tasso al surrealismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1949.
- G. FOFI, *Tira' a murì*, in «L'Unità», 1 febbraio 1993.
- G. FULCO, *Verifiche per Basile: materiali autografi e restauro di una testimonianza autobiografica*, in «Filologia e Critica», X 1985, pp. 372-406.
- ID., *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, 14 voll., Roma, Salerno, v pp. 813-67.
- B.M. GALANTI, *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1954.
- P. GARGANO, *Palomba, voce di un Sud come porta stretta*, in «Il Mattino», 11 novembre 2002.
- G. GETTO, *Barocco in prosa e poesia*, Milano, Rizzoli, 1969.
- R. GERVASO, *Per salvare il napoletano*, in «Il Mattino», 1° luglio 2012
- P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia napoletana*, Napoli, Liguori, 1962.
- C. GIOVANARDI, *Io vi ricordo ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa". Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo, 2013.
- L. GIUSSO, *Poeti napoletani*, in «Nuova Antologia», CCCXLVIII/2 1930, pp. 509-27.
- P. IACCIO, *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida, 1992.
- ID., *Roberto Bracco: le ragioni di una scelta antifascista*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», XIII/4 2013 pp. 54-89, alle pp. 54-55.
- V. IMBRIANI, *Il gran Basile*, in «Il giornale napoletano di filosofia, lettere, scienze morali e politiche», 1 1875, pp. 23-55.
- E. JENCO, *Rocco Galdieri*, in *La Diana*, II/6 1916, pp. 115-120.
- A. LAZZARINI, *Ancora sui rapporti tra letteratura dialettale riflessa e toscano: una dedicatoria di G.C. Cortese a G.B. Basile*, in «Studi Secenteschi», LVII 2016, pp. 159-83.
- ID., *Due esemplari ignoti delle 'Opere burlesche' di Giulio Cesare Cortese*, in «Studi secenteschi», LVII 2016, pp. 324-34.
- A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Niemeyer, 2009.
- Letteratura e dialetto*, a cura di G.L. BECCARIA, Bologna, Zanichelli, 1975.
- A. LEZZA, *Sul teatro di Raffaele Viviani*, in «Misure Critiche», XIV 1984, pp. 79-89
- EAD., *Realtà e realismo nel teatro di Raffaele Viviani*, in *Humanitas e poesia: studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di L. REINA, Salerno, Laveglia, 1990, II pp. 931-943.
- EAD., *Il teatro di Viviani: lingua, dialetto, gergo*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana. Atti del Convegno di Salerno (5-6 novembre 1993)*, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 537-551.
- EAD., *Da Petito ad Eduardo. Dal testo alla scena*, in *Lingua e lingua nel teatro italiano*, a cura di P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 213-42.
- M. LIGUORO, *Giovanni Capurro: dalla gloria di 'O sole mio alla filosofia dei vicoli*, prefazione di P. GARGANO, con un contributo di C. DANIELE, Napoli, Magmata, 2004.
- E. MALATO, rec. a G. PORCARO, *Piedigrotta: leggenda, storia e folklore*, cit., in «Il Fuidoro», V 1/2 1958, pp. 61-64.
- ID., *Una collezione di testi dialettali napoletani*, in «Dimensioni», 5/6 1970, pp. 45-50, alle pp. 49-50.
- ID., *La scoperta di un poeta: Giulio Cesare Cortese*, in «Filologia e critica», II/1 1977, pp. 35-117.
- ID., *Nuovi documenti cortese-sgruttendiani*, in «Filologia e Critica», II/3 1977, pp. 417-43.
- ID., *La letteratura dialettale campana*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana. Atti del Convegno di Salerno, 5-6 novembre 1993*, Roma, Salerno Editrice, 1996.
- ID., *Per l'edizione critica de 'Lo cunto de li cunti'*, in «Filologia e Critica», XXVIII 2003, pp. 243-63.
- ID., *Per l'edizione delle poesie di Ferdinando Russo*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, 2 voll., Napoli, Liguori, 2002, I pp. 289-317.
- S. MANFERLOTTI, *Rime petrose. I 'songs' di Raffaele Viviani*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. SCOGNAMIGLIO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 231-53.
- P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874.
- T. MEGALE, *Un dittico epistolare inedito: G.C. Cortese e G.D. Chiaiese corrispondenti di Cosimo II de' Medici*, in «Filologia e Critica», XXIV, 1999, pp. 83-89.
- P.V. MENGALDO, *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori, 2003.

- L. METROPOLI, *Le poesie e canzoni di Rocco Galdieri*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, aa. 2004-2006.
- R. MINERVINI, *Napoletani di Napoli*, Napoli, Morano, s.a. [ma 1958].
- C. MINIERI RICCIO, *I notamenti di Matteo Spinelli, difesi e illustrati da Camillo Minieri Riccio*, Napoli, Metitiero, 1870.
- ID., *I notamenti di Matteo Spinelli, novellamente difesi da Camillo Minieri Riccio*, Napoli, Rinaldi-Sellitto, 1874;
- ID., *Ultima confutazione agli oppositori di Matteo Spinelli, per Camillo Minieri Riccio*, Napoli, Rinaldi-Sellitto, 1875;
- L. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del popolo napoletano*, Napoli, Gabriele Argenio, 1880.
- L. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei varii dialetti*, Napoli, Lubrano, 1916<sup>2</sup>.
- G.M. MONTI, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il solco, 1925 .
- B. MORICONI, *Il verismo anomalo del 'Don Pietro Caruso' di Roberto Bracco*, in *La scrittura che accende la scena. Studi e testi teatrali da Bracco a Troisi*, a cura di G. SCOGNAMIGLIO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, pp. 99-108.
- F. MUSUMECI, *Pisani. Un poeta per compagno*, prefazione di N. DE BLASI, Catania, C.U.E.C.M., 2010<sup>3</sup>.
- C. NAZZARO, *Croce e Di Giacomo*, in «Il Mattino», 18 gennaio 1953.
- M.L. NEVOLA, *Le farse di Pietro Antonio Caracciolo*, in EAD., *Il silenzio in Manzoni e altri saggi*, a cura di M. MONTANILE, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1995, pp. 59-68.
- F. NICOLINI, *Giulio Cesare Cortese e la cosiddetta "questione sgruttendiana"*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», VI 1956.
- A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1987<sup>3</sup>.
- ID., *Mezzo secolo di letteratura a Napoli. Salvatore Di Giacomo (e Ferdinando Russo)*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, xx voll., dir. G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 1990-1996, v 1994, pp. 225-232.
- V. PALIOTTI, *Storia della canzone napoletana*, Milano, 1958.
- E. PALMIERI, *La poesia di Rocco Galdieri*, in «La Diana», I/3 1915, pp. 13-16;
- V. PALMISCIANO, *Fonti letterarie sulla spallata e sull'intrezzata, due danze popolari di area campana*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», CXXXV 2017, pp. 303-326
- ID., *'Corrigenda' per la bibliografia di Giulio Cesare Cortese*, in «Studi Secenteschi», LX 2019, pp. 189-199,
- P. PANCAZZI, *Giotti poeta triestino* [1938], in ID., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1942, pp. 262-70.
- ID., *Rileggendo Salvatore Di Giacomo (1927)*, in ID., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, 3 voll., a cura di C. GALIMBERTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, II pp. 185-98.
- P.P. PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento*, in ID., *Passione e ideologia*, prefazione di A. ASOR ROSA, Milano, Garzanti, 2009, pp. 5-147
- ID., *La poesia popolare italiana*, in ID., *Passione e ideologia*, cit., pp. 149-269.
- V. PETRARCA, *Per una storia dei testimoni manoscritti e a stampa dei sonetti in napoletano di Nicola Capasso*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XVII 1978, pp. 203-259.
- V. PETRARCA, *L'osceno letterario nella lirica dialettale di Nicola Capasso*, in «Sociologia della letteratura», 4/5 1979, pp. 191-203.
- G. PORCARO, *Piedigrotta: leggenda, storia e folklore*, Napoli, Fiorentino, 1958.
- G. POZZI, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996.
- U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino «il dio dell'opera buffa» (la vita e le opere)*, Napoli, a spese dell'autore, 1927
- ID., *Vecchie polemiche e nuovi documenti sul poeta dialettale Giulio Cesare Cortese*, in «Nostro tempo», VI 1957, pp. 15-21 n. 29.
- P. QUARENGHI, *Eduardo e Pirandello*, in *Eduardo e Napoli. Eduardo e l'Europa*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 37-67.
- M. RAK, *Napoli gentile. La letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, il Mulino, 1994.
- G. REGALDI, *I canti popolari di Napoli*, in «Poliorama pittoresco», XII/1 1848.
- L. REINA, *Ferdinando Russo: popolarità, dialetto poesia*, Napoli, Cassitto, 1983.
- ID., *Sulla poesia neodialettale*, in ID., *Percorsi di poesia. Occasioni, proposte, indagini*, Napoli, Guida, 1993.
- P. RICCI, *Ferdinando Russo, il verismo e la fedeltà al "documento umano"*, in F. RUSSO, *Cronaca nera*, Napoli, Bideri, 1962.
- R. ROSA, *Dietro la maschera di Pulcinella*, 12 febbraio 2018 (URL: <https://napolimonitor.it/8237-2/>).

- F. RUSSO, *Il poeta napoletano Velardiniello e la festa di S. Giovanni a mare*, Roma, Modernità, 1913.
- ID., *Il gran Cortese e la Tiorba a taccone di Filippo Sgruttendio per la prima volta riordinata e corretta con note illustrative e glossario*, 2 voll., Napoli, Giannini, 1921.
- L. RUSSO, *Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Ricciardi, 1921.
- P. SABBATINO, *Lingua letteraria e idioma napoletano nel Cinquecento (con un inedito di Velardiniello)*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. Atti del Convegno di Salerno (5-6 novembre 1993), Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 473-524.
- H. SANITÀ, *Piedigrotta e la canzone. Packaging di un totem*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. CARERI-P. SCIALÒ, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018, pp. 449-58.
- M. SANSONE, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, IV. *Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, pp. 281-87.
- F. SCHLITZER, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, a cura di G. Doria-C. Ricottini, Firenze, Sansoni, 1966.
- E. SERENI, *Note di storia dell'alimentazione del Mezzogiorno: i napoletani da mangiafoglia a mangiamaccheroni*, Lecce, Argo, 1998.
- L. SETTEMBRINI, *Le carte della scuola di Salerno e gli autografi degli illustri letterati laureati nella città di Napoli*, in «Nuova Antologia», xxvi 1874, pp. 942-62.
- M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo, 1916.
- P. SCIALÒ, *Storia della canzone napoletana: 1824-1931*, Vicenza, Neri Pozza, I 2017.
- A. SERRAO, *La poesia neodialettale: una realtà letteraria ineludibile*, in «Periferie», 44 2007, pp. 3-4.
- M. SORCE KELLER, *Io te voglio bene assaje: una famosa canzone napoletana tradizionalmente attribuita a Gaetano Donizetti*, in «La Nuova Rivista Musicale Italiana», 4 1985, pp. 642-53.
- F. SOVERINA, *Roberto Bracco tra fascismo e antifascismo*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», 4 2013, pp. 190-203.
- G. SPAGNOLETTI, *Il misterioso Sgruttendio*, in «Il Belli», 2 1991, pp. 13-20.
- C. SPERONI, *Proverbs and proverbial phrases in Basile's 'Pentameron'*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1941.
- ID., *I proverbi della Posilecheata*, in «Folklore», 8 1953-1954, pp. 3-22.
- M. STAZIO, *Canta Napoli! Napoli transmediale! La canzone napoletana nell'Italia del miracolo economico e nella Napoli laureana*, in *La canzone napoletana tra memoria e innovazione*, a cura di A. PESCE-M. STAZIO, s.l., CNR-ISSM, 2013, pp. 257-302.
- A. STUSSI, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1972.
- ID., *Poeti dialettali*, in «La rivista dei libri», febbraio 1992, pp. 30-32.
- G. TAFFON, *Raffaele Viviani: il lievito dell'attore dilata la scrittura drammaturgica*, in ID., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900: tecniche, forme, invenzioni*, Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 3-23.
- F. TAVIANI, *Raffaele Viviani inventa un teatro*, in ID., *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 106-23.
- A. TILGHER, *Poesia dialettale napoletana. 1880-1930*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1930 (poi ID., *Poesia dialettale napoletana 1880-1930*, con notizie bio-bibliografiche a cura di L. GARCÍA Y GARCÍA, Roma, Bardi, 2001).
- ID., *Rocco Galdieri*, in ID., *Ricognizioni. Profili di scrittori e movimenti spirituali italiani*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1924.
- ID., *Ottocento napoletano e oltre*, a cura di M. VINCIGUERRA, Napoli, Montanino, 1959.
- F. TORRACA, *P.A. Caracciolo*, in *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884, pp. 70-73.
- C. TUTINI, *Dell'origine e fundation de' Seggi di Napoli*, Napoli, Beltrano, 1664.
- M. VAJRO, *Canzonette napoletane del primo Ottocento. Testi, note e glossario*, Napoli, Pironti, 1954.
- ID., *La canzone napoletana dalle origini all'Ottocento. Saggi di folklore musicale*, Napoli, Vajro, 1957.
- ID., *La fortuna critica della poesia napoletana*, in *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, ed. cit. 1989, pp. VII-XIV.
- V. VALENTE, *Il 'Cunto' di G. Basile. Vicende editoriali e interpretative*, in «L'Italia dialettale», LII 1989, pp. 199-204.



- G. VALENTINO, *I volti di Napoli, Salvatore Palomba: 'nessuno scrive più nella lingua di Napoli'*, in «Repubblica», 6 agosto 2017.
- M. VENDITTI, *Profilo di Roberto Bracco*, in «Il Fuidoro», III/4 1956, p. 187.
- V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli, l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2008.
- V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992<sup>2</sup>.
- A. ZAZZARETTA, *Sui Diurnali di Matteo Spinelli. Premessa per un esame della questione spinelliana*, in «Archivio storico pugliese», 23 1970, pp. 199-214.

## 6. Antologie dialettali napoletane

- Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, 27 voll., Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1783-1789.
- Antologia dei poeti napoletani. Ottocento e Novecento*, a cura di A. CONSIGLIO, Roma, OET-Edizioni del Secolo, 1945.
- Antologia di poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, Firenze, Parenti, 1956.
- Antologia dei poeti napoletani*, a cura di A. CONSIGLIO, Milano, Mondadori, 1973.
- Concertino napoletano*, a cura di G. SARNO, introduzione di P. RUOCCO Napoli, Bideri, 1960.
- È sempre poesia. Panorama della poesia napoletana di fine secolo*, a cura di V. ULIVA, Napoli, Editrice Gazzetta di Napoli, 1995.
- Il pane e la rosa. Antologia della poesia napoletana dal 1500 al 2000*, a cura di A. SERRAO, Roma, Cofine, 2005.
- La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, 2 voll., a cura di E. MALATO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960.
- La poesia napoletana dal Novecento a oggi*, a cura di S. PALOMBA, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2003.
- Letteratura dialettale napoletana*, 2 voll., a cura di F. D'ASCOLI, Napoli, Gallina, 1996.
- L'inferno della poesia napoletana. Versi proibiti d'ogni tempo*, a cura di A. MANNA, Napoli, Del Delfino, 1994.
- Mamme napoletane. Versi scelti di poeti napoletani d'ogni tempo dedicati alle mamme*, a cura di G. BOCCACCIARI, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 1994.
- Napoli. Parole e poesie. Guida alla lingua e alla poesia napoletane*, a cura di S. PALOMBA, Roma, Liguori, 1998.
- Parole d'ammore. I più bei versi d'amore della poesia e della canzone napoletana*, a cura di S. PALOMBA, Napoli, Cuzzolin, 2017.
- Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, a cura di E. DE MURA, Napoli, Conte, 1950.
- Poeti napoletani dal Seicento ad oggi. Seconda edizione riveduta ed ampliata*, 2 voll., a cura di E. DE MURA, Napoli, Marotta, 1963.
- Poeti napoletani dal Seicento ad oggi. Quarta edizione riveduta e ampliata*, a cura di E. DE MURA, Napoli, Marotta, 1973.
- Sentimento e fantasia. Piccola antologia napoletana: dall'omonima rubrica radiofonica*, a cura di G. SARNO, Napoli, Bideri, 1958.
- Una cartolina da Napoli: dall'omonima rubrica radiofonica*, a cura di G. SARNO, prefazione di A. PUGLIESE, Napoli-Milano, Vis Radio, 1965.
- Un secolo d'oro. Antologia della poesia napoletana dal 1860 al 1960*, 2 voll., a cura di G. SARNO, Napoli, Bideri, 1968.

## 7. Edizioni di testi

- Antologia Palatina*, a cura di F. PONTANI, 4 voll., Torino, Einaudi, 1978-1981.
- D. BASILE, *Il Pastor Fido in lingua napoletana*, a cura di G.P. CLIVIO, Roma, Benincasa, 1997.
- G.B. BASILE, *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, 2 voll., trad. di B. CROCE, Bari, Laterza, 1925.
- G. BASILE, *Il racconto dei racconti ovvero Il trattenimento dei piccoli*, a cura di A. BURANI-R. GUARINI, Milano, Adelphi, 1994.
- ID., 'Le muse napoletane'. *Egloghe di Giambattista Basile*, a cura di M. PETRINI, in «Studi secenteschi», III 1962, pp. 107-84, IV 1963.
- ID., *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille. Le Muse napoletane e le lettere*, in appendice il *Glossario*, a cura di M. PETRINI, Roma-Bari, Laterza, 1976.

- G.B. BASILE, *Le muse napoletane*, a cura di O.S. CASALE, Roma, Benincasa, 1989.
- ID., *Lo cunto de li cunti, ovvero Lo trattenimento de' peccerille*, 2 voll., a cura di C. STROMBOLI, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- L. BOVIO, *Poesie e canzoni. Teatro. Scritti vari*, 3 voll., con la consulenza di E. FIORE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- R. BRACCO, *Teatri, teatrini, ecc. Pel teatro dialettale*, in «Corriere di Napoli», venerdì 14 ottobre 1898.
- ID., *Vecchi versetti*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1908.
- ID., *Autointervista*, in ID., *Teatro*, Milano-Palermo-Napoli-Genova-Bologna-Torino, Sandron, 1905-1925, XI (1925), pp. 247-253.
- Canti carnascialeschi napoletani*, a cura di O. CASALE, Roma, Bulzoni, 1977.
- G. CAPURRO, *Dal marciapiede al palcoscenico. Prose*, a cura di E. DE MURA, Napoli, Conte, 1952.
- ID., *Poesie in dialetto napoletano*, a cura di P. RUOCCO, Napoli, Bideri, 1952.
- ID., *Carduccianelle*, con lettera prefatoria di G. CARDUCCI, testi di A. CALABRESE-R. RUBINO-R. RUBINO, saggio critico e parafrasi di A. CALABRESE, Napoli, Istituto grafico editoriale italiano, 1999.
- Catalogo de' nomi pastorali degli Arcadi compilatori delle presenti notizie istoriche*, in *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 2 voll., Roma, nella stamperia di Antonio de Rossi, 1720.
- Catalogo de' libri che si ritrovano vendibili nelle librerie di Giuseppe Maria Porcelli con li loro ristretti prezzi a moneta di Napoli*, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1785.
- C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori*, 5 voll., Napoli, Raillard, 1692.
- S. CERINO, *Napoli eterna musa*, Napoli, Guida, 1994.
- Cetra Partenopea o sia raccolta delle più leggiadre poesie inedite di patrii scrittori*, Napoli, Ferretti, 1835.
- L. CHIURAZZI, *Fascio di chellete nove contegnose e freccecarelle fatte da paricchie anture pe' llevar la paturnia a li pierdetimepe*, Napoli, s.i.t., 1866.
- G.C. CORTESE, *Li travagliuse ammore de Ciullo e Perna*, in *Opere del Cortese*, 3 voll., Napoli, Porcelli, 1783, III pp. 131-206.
- ID., *Opere poetiche*, 2 voll., in append. FELIPPO SGRUTTENDIO DE SCAFATO, *La tiorba a taccone*, a cura di E. MALATO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- N. CORVO, *Storia de li remmure de Napole*, a cura di A. MARZO, Roma, Benincasa, 1997.
- G. D'ANTONIO, *Le opere napoletane*, a cura di A. BORRELLI, Roma, Benincasa, 1989.
- E. DE FILIPPO, *I ricordi non servono*, in «Sipario», 405/2 1980, pp. 11-12.
- E. DE FILIPPO, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, edizione critica a cura di N. DE BLASI-P. QUARENGHI, Milano, Mondadori, 2000.
- ID., *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, 2 voll., edizione critica a cura di N. DE BLASI-P. QUARENGHI, Milano, Mondadori, 2005-2007.
- ID., *Le poesie*, introduzione di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2005.
- De la Tiorba a taccone de Felippo Sgruttennio de Scafato. Corde diece. Deddecatu a lo Sig. Ciccio d'Aprèia*, Napoli, Musitano, 1703.
- Descrizione della città di Napoli e statistica del Regno nel 1444*, a cura di C. FOUCARD con note di B. CAPASSO, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», II/4 1877, pp. 731-57.
- S. DI GIACOMO, *Opere*, a cura di F. FLORA-M. VINCIGUERRA, 2 voll., Milano, Mondadori, 1946.
- ID., *Canzone*, a cura di T. IERMANO, Atripalda, Mephite, 2009.
- ID., *'O funneco verde*, a cura di N. DE BLASI, Napoli, Dante & Descartes, 2009.
- ID., *Suniette antiche: voce luntane*, a cura di T. IERMANO, Atripalda, Mephite, 2010.
- G. DONZELLI, *Partenope liberata ovvero Racconto dell'Heroica risoluzione fatta dal Popolo di Napoli per sottrarsi con tutto il regno dall'Insopportabil Giogo delli Spagnuoli*, Napoli, Beltrano, 1648.
- Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano, descritti dal dottor signor d. Giacinto Gimma, pubblicati da Gaetano Tremigliozzi, colle Memorie storiche della Società stessa aggiunte dal medesimo nella seconda parte*, 2 voll., Napoli, a spese di Carlo Troise stampatore accademico della stessa Società, 1703.
- Farse cavaiole*, a cura di A. MANGO, Roma, Bulzoni, 1973.

- FELIPPO SGRUTTENDIO DE SCAFATO, *La Tiomba a taccone*, con saggio introduttivo e traduzione in versi di E. GARBATO, Napoli, Magma, 2000.
- S. FIORILLO, *L'Amor giusto. Eglòga Pastorale in Napolitana e Toscana lingua*, Napoli, Stigliola, 1605.
- U. FOSCOLO, *Vestigii della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC*, ed. anastatica con intr. a cura di M.A. TERZOLI, Roma, Salerno Editrice, 1993.
- R. GALDIERI, *Le poesie*, Napoli, Bideri, 1966.
- F. GALIANI, *Del dialetto napoletano. Edizione seconda corretta ed accresciuta*, Napoli, Porcelli, 1789.
- ID., *Del dialetto napoletano*, introduzione e note di F. NICOLINI, Napoli, Ricciardi, 1923.
- ID., *Del dialetto napoletano*, in append. F. OLIVA, *Grammatica della lingua napoletana*, a cura di E. MALATO, Roma, Bulzoni, 1970.
- A. GIRAFFI, *Le rivoluzioni di Napoli*, presso Filippo Alberto, 1648, pp. 101-102.
- Il trionfo della castità di Santo Alessio, dramma di Nicola Corvo dedicato all'illustriss.<sup>ma</sup> ed eccellentiss.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ra</sup> la Sig. Contessa Camilla Barberini Borromei Vice-regina nel regno di Napoli. Da Rappresentarsi nel Real Conservatorio, detto delli Turchini, con musica di Leonardo Leo figliuolo dello stesso Conservatorio*, Napoli, Felice Mosca, 1713.
- L'allucate de Cola Cuorvo contro a li petrarchiste*, in *La Boccoleca de Vergilio ed altre ppoesie*, Napoli, Porcelli, 1789.
- La noce de Veneriento, commeddia pe mmuseca da rappresentare a lo Teatro de li Scioarentine sta Primavera dell'Anno 1722*, Napoli, Muzio, 1722.
- La Vaiaiseida, poema heroico di Giulio Cesare Cortese, novamente arricchito di Annotazioni, & di Dichiarazioni a ciascun Canto. Con una Difesa, nella quale si sostiene, che sia Poema perfetto, e di maraviglioso esempio conforme gl'insegnamenti di Aristotele. Contro la Censura degli Accademici Scatenati. Per Bartolomeo Zito, Detto il Tardacino*, Napoli, Beltrano, 1628.
- La Violeieda spartuta ntra buffe e vernacchie*, a cura di C. PERRONE, Roma, Benincasa, 1983.
- G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, a cura di G. BOLLATI, Torino, Einaudi, 1968.
- ID., *Crestomazia italiana. La poesia*, a cura di G. SAVOCA, Torino, Einaudi, 1968.
- Le opere la maggior parte inedite di Niccolo Capasso ora per la prima volta con somma diligenza raccolte, disposte con miglior ordine e di note ed osservazioni arricchite*, a cura di C. MORMILE, Napoli, Sangiacomo, 1811.
- N. LOMBARDO, *La cinceide, o puro La reggia de li cince conzarvata*, a cura di A. e G. SCOGNAMIGLIO, Roma, Bulzoni, 1974.
- L'opera buffa*, 3 voll., a cura di M. COLOTTI, Roma, Benincasa, 1999-2002.
- L'Umiltà premiata, coll'esaltazione alla gloria del cielo di Elisabetta, chiamata reina d'Ungberia. Drama dedicato all'ecc.<sup>ma</sup> sig.<sup>ra</sup> Maria Barbara D'Erberstein, contessa di Daun, Principessa di Teano, e Vice-Regina di questo Regno, (et)c, da rappresentarsi nel Real Conservatorio della Pietà, detto de' Turchini, con musica del sacerdote Giacono Sarconi, figliuolo de lo stesso Conservatorio*, Napoli, Niccolò Valiero, 1716.
- A.M. MATALONI, *Chiesa e cripta di S. Maria di Caravaggio, de' Padri Barnabiti, a piazza Dante in Napoli*, Napoli, Gianini, 1915.
- A. MONGITORE, *Bibliotheca Sicula sive De Scriptoribus Siculis*, Palermo, Didaci Bua, 1708.
- G. MONTESANO, *Magic people*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., a cura di A. RUSCHIONI, Milano, Marzorati, 1971.
- Ode del cavalier Gio. Battista Basile conte di Torone, & gentil huomo dell'Altezza di Mantova*, Napoli, Roncagliolo, 1627.
- F. OLIVA, *Opere napoletane*, a cura di C. PERRONE, Roma, Bulzoni, 1977.
- Opera di Belardinello Musico, nella quale si ragiona delle cose di Napoli, dal tempo del Ré Marocco insino al dì d'hoggi. Novamente ristampata, et corretta*, Venezia, Bonfadino, 1614.
- N. PAGANO-N. CAPASSO, *Omero napoletano*, a cura di E. MALATO-E.A. GIORDANO, Roma, Benincasa, 1989.
- S. PALOMBA, *Nu cielo piccerillo. Canzoniere di una vita*, Napoli, Cuzzolin, 2017.
- A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, a cura di L. FACECCHIA, Roma, Benincasa, 1983.
- R. PISANI, *Francé*, Catania, C.U.E.C.M., 2012<sup>3</sup>.
- R. PISANI, *Manifesto pe' tutte 'e figlie 'e Napule*, Catania, C.U.E.C.M., 1996.
- R. PISANI, *Poesie 1960-2012*, Catania, C.U.E.C.M., 2013.
- Poeti e prosatori del Settecento*, 2 voll., a cura di R. TROIANO, Roma, Benincasa, 1994.
- M. ROCCO, *Virgilio napoletano*, Roma, Benincasa, 1994.
- F. RUSSO, *Suspiro a Pulcinella. Poesie sparse ed inedite*, a cura di E. DE MURA, Napoli, Conte, 1952.

- ID., *Cronaca nera. 'E scugnizzi, Gente 'e malavita, La camorra, Poemetti napoletani*, saggio critico di P. RICCI, Napoli, Bideri, 1962
- ID., *'O Luciano d' 'o Rre*, Napoli, Bideri, 1963.
- ID., *'N Paramiso*, saggio introduttivo di M. STEFANILE, Napoli, Pierro, 1964
- ID., *'O Cantastorie. Gano 'e Maganza, Rinaldo, 'A vittoria d'Orlando, 'E Riale 'e Francia*, pref. di C. NAZZARO, appendice di L. VILLEVIEILLE BIDERI, Napoli, Bideri, 1964)
- ID., *Sunettiata. Sunettiatella. Ncopp' 'o marciappiede*, saggio introduttivo di P. PIRONTI, Napoli, Bideri, 1970.
- ID., *'E Scugnizzi: diciassette sonetti*, a cura di N. DE BLASI, Napoli, Dante & Descartes, 2009
- P. SARNELLI, *La guida de' forestieri, curiosi di vedere, e considerare le cose notabili di Pozzoli, Baja, Miseno, Cuma, ed altri luoghi convicini*, Napoli, Roselli, 1685.
- ID., *Guida de' forestieri, curiosi di vedere e intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Roselli, 1685.
- ID., *Posilecheata*, a cura di E. MALATO, Roma, Benincasa, 1986.
- L. SERIO, *Lo vernacchio. Risposta a lo 'Dialecto napoletano'*, Napoli, s.i.t., 1780.
- N. STIGLIOLA, *L'Eneide in ottava rima napoletana*, 3 voll., a cura di E.A. GIORDANO, Roma, Benincasa, 1992.
- G.A. SUMMONTE, *Historia della Città e Regno di Napoli*, 4 voll., Napoli, Bulifon, 1675.
- G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi della Compagnia di Gesù bibliotecario del serenissimo Duca di Modena*, 13 voll., Modena, Società tipografica, 1772-1782 (ripresa e ampliata in una seconda edizione in nove volumi: Modena, Società tipografica, 1787-1794).
- R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida, 1988.
- R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, a cura di A. LEZZA, Napoli, Guida, 2010.

## 8. Sondaggi lessicali

- D. AMALDI-R. MEDIOUNI, *Crestomazia araba*, Roma, Istituto per l'Oriente Nallino, 2009.
- M. APRILE, *Dalle parole ai dizionari*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- R. AVENI, *La porta sul buio. Silloge poetica*, Roma, BastogiLibri, 2014.
- ID., *Concept album. Silloge poetica*, Bari, Laterza, 2016.
- V. BARBARO, *Florilegio storico ossia Massime comprovate colla storia di tutti i tempi*, 4 voll., Venezia, dalla tip. gov. di Giuseppe Gattei, 1826-1827.
- G. BARTOLOMMEI, *Ghirlanda di vari fiori in bonore del beato seruo di Dio Hippolito Galantini*, in Firenze, nella stamperia di Pietro Nesti nel Garbo all'insegna del sole, 1630.
- A.-B. BASSI, *Scelta di poesie italiane de' più celebri autori d'ogni secolo raccolte e con opportune note illustrate*, Parigi, Lambert e Baudouin, 1783.
- W. BELARDI, *Nomi del centone nelle lingue indoeuropee*, in «Ricerche linguistiche» (dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Roma), IV 1958.
- Bellezze di Lodovico Ariosto, ossia Florilegio di episodj e stanze tratte dall'Orlando Furioso ad uso della gioventù*, Milano, dai tipi di Gio. Bernardoni, 1827.
- BERNARDINO DA IMOLA, *Florilegio di canzoncine divote ad onore di Gesù e di Maria*, Imola, Ignazio Galeati e figlio, 1854.
- P. BORTOLOTTI, *Spicilegio epigrafico modenese, o sia Supplemento alle sillogi epigrafiche cavendoniane*, Modena, dalla Società tipografica, 1875.
- G. BRAMBILLA, *Florilegio epigrafico*, Como, coi tipi di Carlo Franchi, 1868.
- A. BUTLER, *Florilegio di vite de' santi, scritte in inglese dall'abate Albano Butler*, 4 voll., Monza, Corbetta, 1834.
- B. CAMPI-M. CAMPI, *Spicilegio botanico dialogo di Baldasar, e Michele Campi di Lucca, nel quale si manifesta lo sconosciuto cinnamomo delli antichi, si mettono in chiaro altri semplici di oscura notitia, et alcuni del tutto nuovi alla luce si espongono*, Lucca, per Francesco Marescandoli, 1654.
- I. CARINI-G. PALMIERI, *Spicilegio vaticano di documenti inediti e rari, estratti dagli archivi e dalla Biblioteca della Sede apostolica per cura di alcuni degli addetti ai medesimi*, Roma, Loescher, 1890.

- F. CASSINI, *Florilegio di fatti edificanti*, Pisa, tip. di Letture cattoliche, 1863.
- C. CAVEDONI, *Spicilegio numismatico, o sia Osservazioni sopra le monete antiche di città popoli e re*, Modena, Soliani, 1838.
- L. CENTRA, *Zibaldone poetico. "Liriche d'amore crepuscolari e romanesche"*, Frosinone, Accademia Internazionale Artistica Nord Sud, 2014.
- G.B. CENTURIONE, *Fioretti di letteratura e di morale, ossia 250 brani di prosa o di poesia. atti a formare la mente e il cuore della prima età tolti da buoni autori per cura del p. G. B. Centurione*, Roma, dalla Tip. di B. Morini, 1853.
- C. COLETTI, *Via sicura per salire al cielo. Florilegio sacro*, Torino, Marietti, 1909.
- A. CONVERSANO, *Zibaldone. Poesie e parole in vernacolo*, Fasano, Grafischena, 1988.
- L. CRASSO, *Istoria de' poeti greci e di que' che'n greca lingua han poetato*, in Napoli, appresso Antonio Bulifon all'insegna della Sirena, 1678.
- G. CREMONESI, *Florilegio poetico. Con cenni intorno alla vita ed agli scritti di ciascun autore*, Milano, presso Luigi di Giacomo Pirola, 1831.
- Cronache e fioretti del monastero di San Sisto all'Appia*, a cura di R. SPIAZZI, Bologna, ESD, 1993.
- G. DECIA, *Crestomazia latina. Cicerone, Livio, Lucrezio, Catullo, Ovidio, Tibullo, Propertio, ecc.*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1915.
- T.W. ELWERT, *L'etimologia della parola italiana 'zibaldone'*, in «Paideia», x 1955, pp. 303-307 (poi in ID., *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958, pp. 63-70).
- L. EMILLANI, *Florilegio compilato per uso proprio e de' suoi figli*, Modena, Vincenzi, 1847.
- N. ESPOSITO, *Semi di vita. Silloge poetica*, Tricase, Youcanprint, 2014.
- G. FARRUGGIA, *La dignità del porco. Silloge poetica*, s.l., FG edizioni, 2014.
- B. FATTORI, *Incontro con il sosia. Selezione di prose, 1940-1960*, Pisa, Corsi, 1989.
- G. FENOGLIO, *Florilegio di istruzioni e preghiere offerto alla gioventù studiosa*, Milano, coi tipi della ditta Boniardi-Pogliani, 1846.
- G. FINOCCHIARO, *Oltre i silenzi. Silloge poetica*, Poggio Imperiale, Edizioni del poggio, 2015.
- Fiore di Italia con note*, Bologna, presso Romano Turchi, 1824.
- Fioretti de' rimedii contro fortuna di messer Fr. Petrarca, volgarizzati per D. Gio. Dassaminiato, ed una epistola di Coluccio Salutati al medesimo D. Giovanni, tradotta di latino da Niccolo Castellani*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1867.
- Fioretti delle croniche del mondo, con la dichiarazione di molte cose notabili del Testamento uecchio, et nouo insin' alli tempi presenti. Con la dichiarazione della origine delle più notabili città di tutta l'Italia*, s. l., ad instantia di Niccolò Ciciliano detto Corsetto, 1555.
- Fioretti emblematici offerti nel mese di maggio a Maria immacolatamente concetta, ossia raccolta di orazioni e meditazioni per cadaun giorno di detto mese ad onore della b.v. immacolata ordinate dal sacerdote L. S.*, Venezia, Antonio Francesconi, 1883.
- Fioretto di croniche degli imperadori. Testo di lingua del buon secolo, ora per la prima volta pubblicato*, a cura di L. DEL PRETE, Lucca, Tip. dei figli di G. Rocchi, 1858.
- Fioretto di tutta la Bibia hystoriato & di nouo in lingua Tosca corretto con certe predicationi, tutto tratto del testamento uecchio. Cominciando dalla creatione del mondo infino alla Natiuita di Iesu Christo*, in Venegia, per Giouanni Andrea Valuassore detto Guadagnino, 1552.
- «Florilegio drammatico tratto da' più celebri autori italiani e stranieri», Roma, Salviucci (poi Marini), 1830-1835.
- «Florilegio drammatico, ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri», a cura di F. JANNETTI-P. MANZONI, Milano, Borroni e Scotti (poi Sanvito), 1844-1853.
- Florilegio di novelle romantiche italiane*, Milano, Borroni e Scotti, 1844.
- Florilegio di prose del buon secolo*, Modena, tipografia di Carlo Vincenzi, 1855.
- Florilegio di prose e poesie originali italiane*, Genova, presso Gio. Grondona Q. Giuseppe, 1844.
- Florilegio morale-ascetico, ovvero Giardino di diuozione ricco di preci ed insegnamenti, con trattato spirituale per chi nel secolo aspira alla perfezione*, Trieste, Tip. del Lloyd, 1861.
- Ghirlanda poetica italiana*, Roma, Tipografia Salviucci, 1839.
- Ghirlanda poetica*, Rocca San Casciano, Tip. di Federico Cappelli, 1866.
- F.M. GHIRLANDI, *Ghirlanda d'affetti poetici al sacro cuore di Maria*, in Pistoia, nella stamperia di Stefano Gatti, 1704

- C. GIACOMELLO, *Parlano i fiori. Ogni giorno un fiore, una considerazione e una promessa a Maria nel suo mese di maggio*, Vicenza, G. Galla, 1930.
- G. GUACCIMANI, *Raccolta di sonetti d'autori diversi, e' eccellenti dell'età nostra*, Ravenna, appresso Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli stampatori camerati, 1623.
- S. GUAZZO, *La ghirlanda della contessa Angela Bianca Beccaria*, Genova, Bartoli, 1595
- I fioretti del beato Giovanni della Verna. Testi dei secoli XIII-XVI*, a cura di G. Melani, La Verna, Edizioni La Verna, 1965.
- I fioretti di fra' Martino. Vita di S. Martino de Porres domenicano*, a cura di G. Cavallini, Roma, Edizioni Cateriniane, 1964<sup>2</sup>.
- I Fioretti di san Francesco*, intr. di C. SEGRE, premessa e note di L. Morini, Milano, Rizzoli, 1979.
- E. KOCH, *Prime letture greche, accresciute di molte note e di una piccola Crestomazia senofontea*, a cura di A. CINQUINI-G. DECIA, Firenze, Le Monnier, 1909.
- A. LABRIOLA, *L'enfant terrible. Silloge poetica*, Vibo Valentia, Sonia Demurtas Collezioni editoriali, 2011.
- G. LIPPARINI, *Crestomazia italiana. Per i licei. Con introduzioni, giudizi, analisi estetiche secondo gli ultimi programmi*, 3 voll., Milano, Signorelli, 1932.
- U. LO BOSCO, *Zibaldone di poesie*, Salerno, Società e cultura, 2000.
- P.G. MAFFEI, *Ghirlanda poetica di vario metro contenente tanti componimenti per quanti sono gli epiteti della vergine*, Napoli, dallo Stabilimento poligrafico, 1844.
- G. MALAGOLI, *Crestomazia per secoli della letteratura italiana, con riassunti e note illustrative, ad uso degli Istituti tecnici, delle scuole normali e commerciali*, 6 voll., Firenze, Barbera, 1914-1918.
- A. MARTINELLI, *La morale confermata dalla storia, ossia Florilegio di massime religiose, civili e politiche*, Milano, coi tipi di G.B. Redaelli, 1853.
- E. MASCELLANI, *Zibaldone. Poesie in dialetto bolognese*, Bologna, Ponte nuovo, 1982.
- M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1927, II pp. 122-146.
- P. MAZZA CARCANI, *Spicilegio d'agricoltura pratica secondo Columella, o sia discorsi su l'agricoltura di Paolo Mazza Carcani prete e dott. di S. T.*, Milano, nella Stamperia di Giuseppe Marelli, 1789.
- G. MELCHIORRI-P.E. VISCONTI, *Sillogie d'iscrizioni antiche inedite corredate di qualche commento dalli signori Mse. G. Melchiorri e Cav. P. Visconti*, Roma, nella Stamperia De Romanis, 1823.
- C. MILANOPULO, *Sentimento poetico. Silloge poetica*, Trieste, Julia inedita, 1985.
- P. MONCADA, *Porto sereno. Selezione di prose e di poesie*, Palermo, G.B. Paravia, 1960.
- P. MONCADA, *Gioia di leggere. Selezione di opere letterarie per la gioventù e di liriche italiane e straniere*, Palermo, Palumbo, 1965.
- F. NAALIN, *Selezione di poesie per la valorizzazione della creatività dei giovani*, Verona, West Press, 2004.
- D. PATRICELLI, *Itinerario. Silloge poetica*, Trento, Edizioni del faro, 2017.
- P. PETRACCI, *Ghirlanda [sic!] dell'aurora, scelta di madrigali de' piu famosi autori di questo secolo*, in Venetia, appresso Bernardo Giunti et Gio. Ba. Ciotti, 1609
- PLACIDO DA MESSINA, *La scuola di tutti i tempi, ovvero florilegio alfabetico di pensieri, massime, proverbj e sentenze, dettati e raccolti ad istruzione morale e politica della gioventù*, Palermo, Stabilimento Tipografico di F. Lao, 1863.
- Praticello del diuino amore, ornato di molte varietà di fioretti di componimenti poetici spirituali, e diuoti. Per consolazione de le anime innamorate dell'amoroso Giesù. Composto da F. Bartolomeo da Saluthio minore osseruante reformato. Con gl'argomenti dell'istesso a ciascun canto*, in Venetia, presso Barezzo Barezzi, 1611.
- L. PULCI, *Il fioretto di Morgante, et di Margutte piccolino, insino alla morte di Margutte. Composto per lo eccellentissimo poeta Luigi Pulci fiorentino*, in Venetia, per Francesco de Tomaso di Salo e compagni, 1564.
- Raccolta di orationi e rime in lode dell'illustriss. sig. Matteo Benedetto podestà di Cologna*, Verona, nella stamperia di Angelo Tamo, 1599.
- Raccolta di varii poemi latini, greci e volgari. Fatti da diversi bellissimoi ingegni nella felice Vittoria riportata da Christiani contra Turchi alli VII d'Ottobre del MDLXXI*, Venetia, per Sebastiano Ventura, 1572.
- L. RANZO, *Fantasia di poeta: poesie in lingua ed in vernacolo. Selezione poetica trilingue*, Napoli, Edizioni letterarie dell'Accademia internazionale di Pontzen, 1988.

- B. RINALDI, *Novissima cretostomazia italiana ossia Prose e poesie moderne con riscontri di antiche d'ogni secolo scelte, ordinate, annotate, e aggiuntovi un prospetto didattico-storico della letteratura per lo studio. Ad uso delle scuole tecniche, normali e ginnasiali*, 2 voll., Torino, Scioldo, 1894.
- E. ROSSI, *Florilegio popolare dantesco. Brani e versi scelti della Divina Commedia con brevi note, tratte dai migliori commenti e con repertorio per la ricerca dei versi e dei nomi propri*, Napoli, Francesco Giannini & figli, 1910.
- G. ROSSI, *Florilegio Visconteo, o sia estratto della principale erudizione delle opere d'Ennio Quirino Visconti, che può anche servire d'indice generale delle medesime*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1848-1849.
- M.A. SANSALONE, *Sole dentro. Silloge poetica*, Trapani, Drepanum, 2017.
- Santa Caterina da Siena. Fioretti e pensieri*, a cura di P. GRIBAUDI, Milano, Gribaudi, 2001.
- B. USSORIO, *Ascesi. Silloge poetica*, Poppi, Helicon, 2017.
- P. VANNETTI, *Corpo a cuore. Silloge poetica*, Siena, Pascal, 2015.
- P. VELATI, *Da Burbanè. Zibaldone di Borgomanero. Glossario del dialetto, memorie e poesie dal nos pajsu*, Borgomanero, Grafiche Vecchi, 2010.
- ID., *Da Burbanè. Zibaldone due. Storia, dialetto, leggende, tradizioni, personaggi, documenti, curiosità, istituzioni, ricordi, teatro*, Borgomanero, Les Visionnaires, 2016.
- B. ZENDRINI, *Per il centenario di Dante: ghirlanda di canti*, Milano, Editori della Biblioteca utile, 1865.

## 9. Vocabolari

### 9.1. Vocabolari dell'uso

- T. DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007<sup>2</sup>.
- G. DEVOTO-G.C. OLI, *Il Devoto-Oli 2014. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI-P. TRIFONE, Milano, Le Monnier, 2013.
- Il vocabolario Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997-2004.
- Il Vocabolario Treccani. Neologismi: parole nuove dai giornali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997-2004.
- Garzanti Italiano: i grandi dizionari*, Garzanti Linguistica, 2017.
- Grande dizionario Hoepli italiano*, a cura di G. GABRIELLI-M. PIVETTI, Milano, U. Hoepli, 2015.
- Il Vocabolario Treccani. Sinonimi e contrari*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2003.
- Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, a cura di I. CHIARI-T. DE MAURO, con la collaborazione di F. FERRUCCI.
- F. SABATINI-V. COLETTI, *Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli-Larousse, 2007.
- N. ZINGARELLI, *Lo Zingarelli 2012. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2011.

### 9.2. Vocabolari storici

- Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)*, a cura di S. BATTAGLIA-G. BÀRBERI SQUAROTTI, 21 voll. e 2 vol. di suppl. (a cura di E. SANGUINETI), Torino, UTET, 1961-2008.
- N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, 8 voll., Torino, L'Unione Tipografica Editrice, 1861-1879.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, prima impressione, in Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, seconda impressione, in Venezia, appresso Jacopo Sarzina, 1623.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, terza impressione, 3 voll., Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quarta impressione, 6 voll., Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, 11 voll., Firenze, Tip. Galileiana-Successori La Monnier, 1863-1923.

### 9.3. Dizionari dei sinonimi e contrari

- Dizionario Garzanti dei Sinonimi e dei Contrari. Con generici, specifici, analoghi, inversi e 207 inserti di sinonimia ragionata*, dir. da P. STOPPELLI, Milano, Garzanti, 1991.
- A. GABRIELLI, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari. Analogico e nomenclatore*, Milano, Loescher, 1967.
- Grande Dizionario italiano dei Sinonimi e Contrari. Con un'appendice di omonimi e meronimi*, dir. da T. DE MAURO, Torino, UTET, 2010.
- N. TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana. Completamente riveduto e aumentato da Giuseppe Rigutini accademico della Crusca*, Milano, Francesco Vallardi, 1925<sup>3</sup>.
- M. TRIFONE, *Il Devoto-Oli dei Sinonimi e Contrari. Con analoghi, generici, specifici, inversi e gradazioni semantiche*, Milano, Le Monnier, 2013.

#### 9.4. Vocabolari dialettali napoletani

- A. ALTAMURA, *Dizionario dialettale napoletano*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1968<sup>2</sup>.
- R. ANDREOLI, *Vocabolario napoletano-italiano*, Torino, Paravia, 1887.
- M. COPPOLA, *Grande dizionario della lingua napoletana*, 2 voll., prefazione di N. DE BLASI, Vico Equense, Associazione culturale Don Matteo Coppola, 2019.
- R. D'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, Chiurazzi, 1873.
- F. D'ASCOLI, *Dizionario etimologico napoletano*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1990<sup>2</sup>.
- F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina, 1993.
- V. DE RITIS, *Vocabolario napoletano lessigrafico e storico*, 2 voll., Napoli, Stamperia Reale, 1845-1851.
- Dizionario domestico italo-napoletano, ossia esercitazioni pratiche di lingua ordinate per categorie. Alle scuole elementari, agli asili d'infanzia ed alle famiglie dal Sac. Domenico Contursi*, Napoli, Marchese, 1868<sup>2</sup>.
- F. GALIANI, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si discostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime degli Accademici Filopatridi. Opera postuma supplita, ed accresciuta notabilmente*, 2 voll., Napoli, Porcelli, 1789.
- D.R. GRECO, *Nuovo Vocabolario domestico-italiano, mnemosino o rimemorativo*, Napoli, Gabriele Rondinella, 1856.
- E. MALATO, *Glossario*, in G.C. Cortese, *Opere poetiche*, 2 voll., a cura di E. MALATO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, II pp. 119-310.
- B. PUOTI, *Vocabolario domestico napoletano e toscano compilato nello studio di Basilio Puoti*, Napoli, Libreria e Tipografia Simoniana, 1841 (ivi, Stamperia del vaglio, 1850<sup>2</sup>).
- E. ROCCO, *Vocabolario del dialetto napoletano*, Napoli, Ciao, 1882.
- E. ROCCO, *Vocabolario del dialetto napoletano*, 4 voll., edizione critica della parte inedita a cura di A. VINCIGUERRA, Firenze, Accademia della Crusca, 2019, in partic. voll. III-IV.
- P. P. VOLPE, *Vocabolario napoletano-italiano tascabile compilato sui dizionari antichi e moderni e proceduto da brevi osservazioni grammaticali appartenenti allo stesso dialetto per Pietro Paolo Volpe*, Napoli, Gabriele Sarracino, 1869.

#### 9.5. Ulteriori vocabolari

- C. BATTISTI-G. ALESSIO, *Dizionario Etimologico Italiano*, 5 voll., Firenze, Barbera, 1950-1957.
- E. BIANCHI-R. BIANCHI-O. LELLI, *Dizionario illustrato della lingua latina*, Firenze, Le Monnier, 1974.
- E. BROGLIO-G.B. GIORGINI, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, M. Cellini e C., 1870-1897.
- G. CASACCIA, *Vocabolario genovese-italiano*, Genova, Pagano, 1851.
- M. CORTELAZZO-P.ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana (DELI)*, Zanichelli, Bologna, 1979.
- G. GHERARDINI, *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi*, Milano, Bianchi, 1840.
- Dizionario illustrato Greco-Italiano*, a cura di Q. CATAUDELLA-M. MANFREDI-F. BENEDETTO, Firenze, Le Monnier, 1975.
- G. MANUZZI, *Vocabolario della lingua italiana, già compilato dagli Accademici della Crusca e ora nuovamente corretto e accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, appresso David Passigli e Soci, 1833-1840.
- A.M. MARCHI, *Dizionario tecnico-etimologico-filologico*, 2 voll., Milano, dalla tipografia di Giacomo Pirola, 1828-1829.



- G. RIGUTINI-P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata. Novamente compilato da Giuseppe Rigutini e accresciuto di molte voci, maniere e significati*, Firenze, Barbera, 1854.
- The Oxford English Dictionary*, 20 voll., edit. by J.A. SIMPSON-E.S.C. WEINER, Oxford, Clarendon Press, 1989<sup>2</sup>.
- Trésor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, 16 voll., sous la direction de P. IMBS, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1971-1994.

## 10. Voci enciclopediche

- Dizionario biografico degli italiani* (DBI), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-
- Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-84.
- Enciclopedia dell'Italiano*, dir. R. SIMONE, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2010-2011
- Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1930-36
- Enciclopedia Virgiliana*, 5 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984-1991
- R. AJELLO, s.v. *Capasso, Nicola*, in DBI, 18 1975.
- F. ARNALDI-G. NATALI-A. ROSTAGNI, s.v. *Antologia*, in *Enciclopedia Italiana*, I 1929.
- A. ASOR ROSA, s.v. *Amenta, Niccolò*, in DBI, 2 1960.
- A. ASOR ROSA, s.v. *Basile, Giambattista*, in DBI, VII 1970.
- F.B. AVERARDI, s.v. *Burana, Carmina*, in *Enciclopedia italiana*, V 1930.
- A. AVETO, s.v. *Papini, Giovanni*, in DBI, 82 2014.
- U. BALDINI, s.v. *Manfredi, Eustachio*, in DBI, 68 2007.
- M. BARBI, s.v. *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia italiana*, XII 1931.
- S. BATTAGLIA, s.v. *Goliardi*, in *Enciclopedia italiana*, XVII 1934.
- A. BORRELLI, s.v. *Sacco, Raffaele*, in DBI 89 2017.
- G. CASTELLANI, s.v. *Armellino*, in *Enciclopedia italiana*, cit., 1929.
- L.M. CESARETTI SALVI, s.v. *Dialettale, letteratura*, in *Enciclopedia italiana*, cit., VII<sup>a</sup> app., 2006.
- M. CERESA, s.v. *Giunti, Filippo, il Vecchio*, in DBI, 57 2001.
- S.A. CHIMENZ, s.v. *Dante Alighieri*, in DBI, 2 1960.
- C. CORSI, s.v. *Mollica, Giovanni Leonardo*, in DBI, cit., 75 2011.
- F. COTTICELLI, s.v. *Perrucci, Andrea*, in DBI, 82 2015.
- S. DE MAJO, s.v. *Galiani, Ferdinando*, in DBI, 51 1998.
- S. DE MATTEIS, s.v. *De Filippo, Eduardo*, in DBI, 33 1987.
- G. GANGEMI, s.v. *Cariola, Giovanni della*, in DBI, cit., 20 1977.
- G. GIANNELLI-G. BENDINELLI, s.v. *Satiri e Sileni*, in *Enciclopedia italiana*, XXX 1936.
- V. GUARNA, s.v. *Pancrazi, Pietro*, in DBI, 82 2014.
- M. INFELISE, s.v. *Manuzio, Aldo, il Vecchio*, in DBI, 69 2007.
- L. LALA, s.v. *Testo, tipi di*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, II 2011.
- M. LEONE, s.v. *Sarnelli, Pompeo*, in DBI, 90 2017.
- R. MELONCELLI, s.v. *Bovio, Libero*, in DBI, 13 1971.
- F. NICOLINI, s.v. *Sgruttendio, Felippo*, in *Enciclopedia italiana*, cit., XXI 1936.
- S. NIGRO, s.v. *Cortese, Giulio Cesare*, in DBI, 29 1983.
- H.T. PECK, s.v. *Canon Alexandrinus*, in *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*, New York, Harper and Brothers, 1898.
- A. PELLEGRINO, s.v. *Di Giacomo, Salvatore*, in DBI, 40 1991.
- C. PINTO, s.v. *Padula, Vincenzo*, in DBI, 80 2014.
- U. PIZZANI, s.v. *Fulgenzio, Fabio Planciade*, in *Enciclopedia dantesca*, III 1971.
- M. PROCINO, s.v. *Quarantotti, Isabella*, in DBI, 85 2016.
- G. PULLINI, s.v. *Bracco, Roberto*, in DBI, 13 1971.
- A.L. SASO, s.v. *Gobbi, Agostino*, in DBI, 57 2001.

- G. SCALESSA, s.v. *Russo, Ferdinando*, in DBI, 89 2017.  
 A. SCIROCCO, s.v. *Borio, Giovanni*, in DBI, 13 1971.  
 V. TANDOI, s.v. *Antologia latina*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I 1984.  
 G. TAFFON, s.v. *Galdieri, Rocco*, in DBI, 51 1998.  
 E. TONANI, s.v. *punto esclamativo*, in *Enciclopedia dell'italiano*.  
 V. VENTURINI, s.v. *Scarpetta, Eduardo*, in DBI, 91 2018.

## 11. Ulteriore bibliografia

- R. ANTONELLI, *L'«invenzione» del sonetto*, in «Cultura neolatina», 47 1987, pp. 19-59.  
 G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il vocabolario del Tommaseo come il romanzo della nostra lingua*, in *La lessicografia a Torino da Tommaseo al Battaglia*, cit., pp. 283-308.  
 R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.  
 W. BENJAMIN, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007 (trad. it. di *Städtebilder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963).  
 T. BIRT, *Kritik und Hermeneutik, nebst Abriss des antiken Buchwesens*, München, Beck, 1913.  
 R. CASATI, *Contro il colonialismo digitale. Istruzioni per continuare a leggere*, Bari, Laterza, 2014.  
 M. CASTELLI, *La nominalizzazione*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., a cura di L. RENZI, Bologna, Il Mulino, 1988-1995, I (1988) pp. 333-56.  
*Codice ginnasiale, ossia raccolta degli ordini e regolamenti intorno alla costituzione e organizzazione di Ginnasi*, Milano, Imperiale Regia Stamperia, 1818.  
 M. CURSI, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, Bologna, Il Mulino, 2017.  
 F. D'AGOSTINI, *Diritti aletici*, in «Biblioteca della libertà», 218 2017, pp. 5-42.  
 M. DARDANO-A. PUOTI, *Stile nominale nel quotidiano e nel telegiornale*, in *L'italiano di oggi*, a cura di M. DARDANO-G. FRENGUELLI, Roma, Aracne, 2008, pp. 57-74.  
 M. DARDANO, *Testi misti*, in *Come parlano gli italiani*, a cura di T. DE MAURO, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 175-81.  
 T. DE MAURO, *Guida all'uso delle parole. Parlare e scrivere semplice e preciso per capire e farsi capire*, Roma, Editori Riuniti, 1980.  
 C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.  
 T.S. ELIOT, *What is Minor Poetry?*, in *On Poetry and Poets* (trad. it. ID., *Che cos'è la "Poesia minore"?*, in *Sulla poesia e sui poeti*, trad. it. di A. GIULIANI, Bompiani, Milano, 1960)..  
*Fiori e vita di filosofi e d'altri savi e d'imperatori*, a cura di A. D'AGOSTINO, Firenze, La Nuova Italia, 1979.  
 G. GENETTE, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989 (trad. it. di G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987).  
 B. GIAMBONI, *Fiore di retorica*, a cura di G. SPERONI, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte medioevale e moderna, 1994.  
 D. GIGLIO, *I ginnasi e i licei lombardi nell'età della Restaurazione*, in I. CIPRANDI-D. GIGLIO-G. SOLARO, *Problemi scolastici ed educativi nella Lombardia del primo Ottocento*, 2 voll., Milano, SugarCo, 1978, II pp. 89-192.  
 J.J. GIRAUD-C.-L. RICHARD, *Biblioteca sacra ovvero Dizionario universale delle scienze ecclesiastiche che comprende la storia della religione, della sua istituzione e de' suoi dogmi*, 21 voll., Milano, Fanfani, II 1830.  
*Il fiore di retorica di frate Guidotto da Bologna. Posto nuovamente in luce da Bartolomeo Gamba*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1821.  
*La lessicografia a Torino da Tommaseo al Battaglia*. Atti del convegno di Torino-Vercelli, 7-9 novembre 2002, a cura di G.L. BECCARIA-E. SOLETTI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.  
 LAMINDO PRITANIO [= L.A. MURATORI], *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, 2 voll., Venezia, Luigi Pavino-Niccolò Pezzana, 1708-1717.  
*Le Muse siciliane ovvero Scelta di tutte le canzoni della Sicilia, raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente*, 4 voll., Palermo, Bua-Portanova, 1645-1653.

- N. MANGINI, *La politica scolastica dell' Austria nel Veneto dal 1814 al 1848*, in «Rassegna storica del risorgimento», XLIV 1957, pp. 769-783.
- C. MARAZZINI, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1930.
- P.V. MENGALDO, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea* [1981], in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 415-59.
- B. MIGLIORINI, *L'atto di nascita dei vocaboli*, in «Lingua nostra», VI 1944-45.
- E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.
- F. MONTUORI, *Le origini della lessicografia napoletana: la prima edizione dello 'Spicilegium' di Lucio Giovanni Scoppa*, in *Le parole del dialetto. Per una storia della lessicografia napoletana*, a cura di N. DE BLASI-F. MONTUORI, Firenze, Cesati, 2017, pp. 93-137.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di grammatica italiana», 1 1971, pp. 271-315.
- EAD., *Textsorten/Tipologia di testi*, in *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, 8 voll., hrsg. von G. HOLTUS-M.METZELTIN-C.SCHMITT, Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, IV pp. 157-68.
- F. NOËL-F. DELAPLACE, *Leçons françaises de littérature et de morale, ou Recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de notre langue, dans la littérature des deux derniers siècles*, 2 voll., Paris, Le Normant, 1805.
- M. PALERMO, *La linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- S. PARENTI, *Il Νέον Ανθολόγιον di Antonio Arcudi di Soletto, "une conséquence de la réforme tridentine"*, in «Studi sull'Oriente Cristiano», 21/2 2017, pp. 49-75.
- Poètes d'aujourd'hui (1880-1900): morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*, a cura di AD. VAN BEVER-P. LEAUTAND, Paris, Société du Mercure de France, 1900.
- G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- Pragmaticae edicta decreta interdicta regiaeque sanctiones Regni Neapolitani*, 4 voll., Neapoli, sumptibus Antonii Cervonii, 1772.
- G. RUFFINO, *L'indialetto ha la faccia scura. Giudizi e pregiudizi linguistici dei bambini italiani*, Palermo, Sellerio, 2006.
- D. SACCHI, *Quadro statistico dell'istruzione ginnasiale in Lombardia*, in «Annali universali di statistica», XLIII 1835, pp. 241-245.
- A. SACCONI, «*Secolo che ci squarci... secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno editrice, 2019.
- E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961.
- Sentenze morali di Filosofi greci, di Seneca, di Publio Siro e d'altri, volgarizzate nel secolo XIV*, a cura di M. MOSCHINI, Milano, presso Ant. Fort. Stella e figli, 1827.
- C. SEGRE, *Il canone e la culturologia*, in «Allegoria», 29/30 1998, pp. 95-102.
- L. SERIANNI, *Lingua medica e lessicografia specializzata nel primo Ottocento*, in *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*. Atti del Congresso Internazionale per il IV centenario dell'Accademia della Crusca (Firenze, 29 settembre-2 ottobre 1984), Firenze, Accademia della Crusca, 1985, pp. 255-287.
- G. TELLINI, *Leopardi*, Roma, Salerno editrice, 2001.
- S. VALERIO, *Grammatica, lessico e filologia nell'opera di Lucio Giovanni Scoppa*, in *Lessicografia a Napoli nel Cinquecento. Lucio Giovanni Scoppa*, a cura di D. DEFILIPPIS-S. VALERIO, Bari, Adriatica, 2007.
- S. VERDINO, *Luciano Anceschi: esperienza e metodo*, Il melangolo, Genova 1987.
- C. VIOLA, *Teobaldo Ceva lettore di poeti e teorico della poesia*, in ID., *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, Ets, 2009, pp. 155-95.
- E. WERLICH, *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1982 (1ª ed. 1976).

## 12. Sitografia

archive.org/web/  
artblart.com/2016/12/.

badip.uni-graz.at/it/.  
crono.news/Y:2018/M:10/D:08/h:10/m:41/s:18/la-storia-della-lingua-napoletana/.  
dizionari.corriere.it/dizionario\_italiano.  
dizionario.internazionale.it  
http://www.ilportaledelsud.org/napoletano.htm.  
https://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/textmeta.php?text=4204&uT=y.  
it.wikipedia.org/wiki/Aiuto:Cosa\_vuol\_dire\_%22libera%22%3F.  
it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Voci\_progetto\_universit%C3%A0\_UNIPI/Laboratorio\_di\_scrittura.  
it.wikipedia.org/wiki/Dialetti\_italiani\_meridionali.  
it.wikipedia.org/wiki/Dialetto\_napoletano  
it.wikipedia.org/wiki/Dialetto\_napoletano (consultato in data 12 luglio 2019).  
it.wikipedia.org/wiki/Discussione:Dialetto\_napoletano.  
it.wikipedia.org/wiki/Lingua\_napoletana.  
it.wikipedia.org/wiki/Lingua\_siciliana.  
it.wikipedia.org/wiki/Pagina\_principale.  
it.wikipedia.org/wiki/Progetto:Coordinamento/Universit%C3%A0/UNIPI/Laboratorio\_di\_scrittura.  
it.wikipedia.org/wiki/Progetto:Coordinamento/Universit%C3%A0/UNIPI/Laboratorio\_di\_scrittura/Ta-  
volò\_di\_lavoro.  
it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Aiuta\_Wikipedia.  
languages.oup.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016.  
lyra.unil.ch  
onapulitanoblogspot.com/2015/11/o-patapata-e-llacqua.html.  
opac.sbn.it/.  
phaidra.cab.unipd.it/detail\_object/o:318068.  
portale.fnomceo.it/una-bufala-ci-seppellira-ecco-i-manifesti/.  
scholar.google.it.  
thenewdaily.com.au/news/world/2017/10/09/donald-trump-fake-news/.  
think.storage.googleapis.com/docs/the-importance-of-being-seen\_study.pdf.  
tlio.ovc.cnr.it/TLIO/.  
twitter.com/AccademiaCrusca.  
web.archive.org/web/2017\*/https://it.wikipedia.org/wiki/Dialetto\_napoletano.  
web.archive.org/web/20180822202951/http://www.napoletanita.it/cgi-bin/etimologia.pl?etimo=sciasciona.  
www.2anews.it/cultura-ed-eventi/napoletano-lingua-un-convegno-napoli-lo-ribadisce.html.  
www.accademiadellacrusca.it/it/laccademia/notizie-dallaccademia/laccordo-laccademia-casa-editrice-utet-per-  
digitalizzazione-grande-.  
www.accademiadellacrusca.it/it/link-utili/dizionari-sincronici.  
www.accademiadellacrusca.it/it/scaffali-digitali/quinta-crusca-virtuale.  
www.comprendivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-prime-2016-  
2017.pdf.  
www.comprendivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-seconde-  
2016-2017.pdf.  
www.comprendivocarugate.gov.it/sites/default/files/progetti/2017/ss-programmazione-italiano-terze-2016-  
2017.pdf.  
www.corriere.it/speciali/viedelgusto/emilia-romagna/bologna/ristoranti.shtml.  
www.corrige.it/.  
www.danteonline.it/italiano/home\_ita.asp.  
www.edscuola.it/archivio/norme/decreti/dm24463.pdf.  
www.ethnologue.com/show\_language.asp?code=nap.  
www.facebook.com/AccademiaCrusca.  
www.facebook.com/groups/266491950145853/.

[www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it).  
[www.gazzettadinapoli.it/notizie/napoletano-non-un-dialetto-lingua-riconosciuta-dallunesco-seminario-cura-dellaige-venerdi-26-palazzo-nunziante/?cn-reloaded=1](http://www.gazzettadinapoli.it/notizie/napoletano-non-un-dialetto-lingua-riconosciuta-dallunesco-seminario-cura-dellaige-venerdi-26-palazzo-nunziante/?cn-reloaded=1).  
[www.iccasalbiano.gov.it/upload/as1516/programmi%20svolti/loiacono.pdf](http://www.iccasalbiano.gov.it/upload/as1516/programmi%20svolti/loiacono.pdf).  
[www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/12/23/il-nuovo-vocabolario-di-base-della-lingua-italiana](http://www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/12/23/il-nuovo-vocabolario-di-base-della-lingua-italiana).  
[www.lastampadelmezzogiorno.it/napoli/11436-il-dialetto-napoletano-diventa-patrimonio-dell%E2%80%99unesco-%C3%A8-la-seconda-lingua-d%E2%80%99italia.html](http://www.lastampadelmezzogiorno.it/napoli/11436-il-dialetto-napoletano-diventa-patrimonio-dell%E2%80%99unesco-%C3%A8-la-seconda-lingua-d%E2%80%99italia.html).  
[www.leopardi.it/](http://www.leopardi.it/).  
[www.leparolelecole.it/](http://www.leparolelecole.it/).  
[www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it).  
[www.luoghidellinfinito.it/Pagine/Animali-da-antologia.aspx](http://www.luoghidellinfinito.it/Pagine/Animali-da-antologia.aspx).  
[www.makeuseof.com/tag/collins-word-year-fake-news/](http://www.makeuseof.com/tag/collins-word-year-fake-news/).  
[www.mauriziozaccone.it/citta/il-merito-di-raccontare-napoli-onestamente/](http://www.mauriziozaccone.it/citta/il-merito-di-raccontare-napoli-onestamente/).  
[www.mestierediscrivere.com/](http://www.mestierediscrivere.com/).  
[www.metronapoli.it/dettaglioews\\_zoom.asp?pubblicazione=metronapolitw&id=10150](http://www.metronapoli.it/dettaglioews_zoom.asp?pubblicazione=metronapolitw&id=10150).  
[www.napoletanita.it/](http://www.napoletanita.it/).  
[www.napoletanita.it/etimologia.htm](http://www.napoletanita.it/etimologia.htm).  
[www.nazioneindiana.com/](http://www.nazioneindiana.com/)), «Minima&moralia» (<http://www.minimaetmoralia.it/>).  
[www.operabuffaturchini.it/operabuffa/](http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/)  
[www.quintacruscavirtuale.org/lemmi?l=S](http://www.quintacruscavirtuale.org/lemmi?l=S).  
[www.scuolasgbattista.it/materiale\\_didattico/rosati/PROGRAMMA%20SVOLTO%20IIB-C.pdf](http://www.scuolasgbattista.it/materiale_didattico/rosati/PROGRAMMA%20SVOLTO%20IIB-C.pdf).  
[www.storienapoli.it/2016/05/04/lingua-nosta-nasce-napoletano/](http://www.storienapoli.it/2016/05/04/lingua-nosta-nasce-napoletano/).  
[www.studenti.it/giacomo-leopardi-vita-opere.html](http://www.studenti.it/giacomo-leopardi-vita-opere.html).  
[www.sulpezzo.it/lingua-dialetto-dibattito-sul-napoletano-aperto-palazzo-nunziante/](http://www.sulpezzo.it/lingua-dialetto-dibattito-sul-napoletano-aperto-palazzo-nunziante/).  
[www.todaynewspress.it/2018/01/24/napoletano-lingua-dialetto-discute-convegno-citta/amp/](http://www.todaynewspress.it/2018/01/24/napoletano-lingua-dialetto-discute-convegno-citta/amp/).  
[www.tommaseobellini.it](http://www.tommaseobellini.it).  
[www.treccani.it/biografico/index.html](http://www.treccani.it/biografico/index.html).  
[www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Enciclopedia-Italiana%29/).  
[www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri/).  
[www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-leopardi\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-leopardi_(Dizionario-Biografico)).  
[www.treccani.it/vocabolario/](http://www.treccani.it/vocabolario/).  
[www.treccani.it/vocabolario/sin/](http://www.treccani.it/vocabolario/sin/).  
[www.unesco.org/languages-atlas/](http://www.unesco.org/languages-atlas/).  
[www.unistrapg.it/cqpweb/pec/](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/).  
[www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=13&qname=f2ea36xmr6&uT=y](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=13&qname=f2ea36xmr6&uT=y).  
[www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=4&qname=f2ea36xmr6&uT=y](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=4&qname=f2ea36xmr6&uT=y).  
[www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=9&qname=f2ea36xmr6&uT=y](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/context.php?batch=9&qname=f2ea36xmr6&uT=y).  
[www.unistrapg.it/cqpweb/pec/textmeta.php?text=596&uT=y](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/textmeta.php?text=596&uT=y).  
[www.unistrapg.it/cqpweb/pec/textmeta.php?text=p23&uT=y](http://www.unistrapg.it/cqpweb/pec/textmeta.php?text=p23&uT=y).