

Le note d'autore nei Sonetti del Belli

Analisi delle chiose fonetiche

DI NICOLA DI NINO *

In questo studio intendo dimostrare che i sonetti romaneschi di Belli, col corredo dell'*Introduzione* e delle preziose note, oltre a meritare un posto di primissimo piano tra le opere dialettali, possono essere considerati un documento attendibile della parlata trasteverina dell'Ottocento. Oggetto particolare del mio lavoro sono le oltre quindicimila chiose che Belli appose ai suoi sonetti, un patrimonio lessicale che è stato solo marginalmente studiato dalla critica e sul quale già Roberto Vighi aveva invitato gli studiosi belliani a cimentarsi.

In questo breve estratto presento dapprima le caratteristiche generali delle note d'autore, secondariamente analizzerò nel dettaglio una tipologia delle postille belliane, ossia quelle fonetiche.

Le caratteristiche generali delle note d'autore

Convinto che la sola introduzione non fosse sufficiente ad illustrare tutte le particolarità grammaticali della parlata trasteverina,

* Nicola Di Nino frequenta il Dottorato di Ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia, dove si è laureato. Ha pubblicato in atti di convegni o su riviste («Critica letteraria», «Rivista di Letteratura italiana», «Humanitas», «Il 996») studi sulla poesia romanesca, sulla materia "longobarda" nel teatro romantico, su Cristina Campo.

Belli corredò i sonetti di un importante apparato di note dove erano spiegati, volta per volta, singoli fenomeni linguistici.

La prima cosa che colpisce scorrendo le note d'autore è la conferma della posizione assunta dal poeta nei confronti del dialetto. Secondo Belli, Roma era composta da due classi lontane non solo socialmente ma anche linguisticamente: i *romaneschi* e i *romani*. I primi utilizzavano il dialetto, mentre i secondi adoperavano una lingua colta e accademica. Così Belli scrisse le sue note con un linguaggio alto, lo stesso che usava nell'ambiente arcadico e tiberino.

Le chiose d'autore, che sono in totale circa quindicimila, vennero aggiunte dal poeta al momento della ricopiatura dei sonetti: le note mancano infatti in quei componimenti di cui si sono conservate solo le minute (sono in totale 89 e appartengono tutte all'ultimo periodo)¹. Preciso subito che nel mio studio non sono state prese in analisi le note folkloriche o legate alla spiegazione di giochi, usi e costumi tradizionali romani, ma solo quelle linguistiche.

Nonostante il numero delle postille sia così elevato, possiamo individuare alcune costanti nelle modalità d'annotazione:

- a) Il poeta chiosava meticolosamente tutto ciò che avvertiva come dialettale, ossia quei termini che sarebbero risultati incomprensibili a un lettore non romano, e quelle parole che erano identiche per forma, ma non per significato, alla lingua. Questa sistematicità, quasi maniacale, spinse il poeta ad essere ridondante. Si veda l'emblematico caso di *antro*, equivalente romanesco dell'aggettivo o pronome italiano *altro*, che il poeta annotò quasi sempre poiché poteva essere confuso con l'identica forma del sostantivo italiano, mentre la locuzione *un'antra vorta* non è mai annotata perché non dà adito ad ambiguità di significato. Tra gli esempi poniamo:

36, 14	<i>puro</i> : pure ²
64, 9	<i>callo</i> : caldo, ma 770, 7 <i>callo</i> : collo
213, 7	<i>corpo</i> : Colla o stretta: colpo

1. Si veda lo studio di P. GIBELLINI, *Le varianti autografe dei Sonetti romaneschi di G.G. Belli*, in «Studi di Filologia italiana», XXXI, 1973.

2. D'ora in avanti il primo numero indica il sonetto e quello dopo la virgola il verso secondo la numerazione fissata da R. VIGHI in G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, Roma, Libreria dello Stato, 1988-93, 10 voll.

270, 5	<i>ccarca</i> : calca
349, 3	<i>mortissime</i> : moltissime
686, 3	<i>frotta</i> : flotta
864, 8	<i>mmorto</i> : molto
1054, 4	<i>corpo</i> : corpo
1347, 12	<i>bbenna</i> : benda
1787, 1	<i>ccórpo</i> : colpo
1842, 13	<i>crasse</i> : classe

Queste chiose mancano ovviamente in quei sonetti dove la chiarezza del contesto non lasciava spazio a fraintendimenti. Ad esempio nel son. 819, 7 il sostantivo *bbenna*, per forma equivalente al significante italiano 'carretta', non è annotato in quanto è preceduto dal verbo *bbennata* spiegato dal poeta come «bendato». Nel son. 1023 Belli annota solo le assimilazioni dei verbi *roppe* 'rompe' e *risponni* 'risponda' in quanto possono avere un ulteriore significato: il primo può valere 'ruppe' e il secondo 'rispondi'; mentre non sono chiosati i lemmi *confonno*, *ddormenno*, *faccenna*, *risponneva*, *dormenno* che non creano anfibologie e il cui significato è facilmente intuibile dal contesto.

Alla stessa maniera il poeta chiosava assimilazioni, rotacismi e metatesi, fenomeni che, nonostante fossero stati spiegati nell'*Introduzione*, potevano risultare incomprensibili al lettore:

74, 7	<i>bberbello</i> : belbello
84, 10	<i>Bertollo e Bertollino</i> : Bertoldo e Bertoldino
181, 3	<i>apparto</i> : appalto
320, 13	<i>bbattecca</i> : bacchetta
463, 14	<i>ggrolia</i> : gloria
566, 1	<i>sdiddetta</i> : disdetta
682, 6	<i>faccenna</i> : faccenda
685, 2	<i>gamme</i> : gambe
694, 8	<i>artare</i> : altare
701, 3	<i>fernesia</i> : frenesia
760, 7	<i>dorci</i> : dolci
802, 10	<i>vvennetta</i> : vendetta
809, 5	<i>fionna</i> : fionda
831, tit.	<i>catacomme</i> : catacombe
913, 10	<i>bbomma</i> : bomba
1095, 6	<i>finosomia</i> : fisionomia
1399, 11	<i>attenne</i> : attende
1423, 7	<i>banno</i> : bando

- 1750, 9 *pprecarivato*: prevaricato
 1873, 11 *Bbirbao*: Bilbao

b) La maggioranza delle note si compone di due parti: una prima in cui il poeta "traduce" letteralmente l'espressione dal romanesco all'italiano e una seconda in cui compare la spiegazione. Ad esempio:

- 15, 2 *mettete catana*: Metter catana, dare eccezione, censurare
 149, 7 *tela, gamme in collo*: Tela e gambe in collo, vale: fuggire
 181, 3 *stavo all'apparto de li bbusci*: Stare all'appalto de' buchi: spiare attraverso le fessure e i buchi delle chiavi
 510, 6 *si cciài liscenza*: Se ci hai licenza: se hai licenza
 1054, 3 *com'Iddio commanna*: Come Iddio comanda: come dev'essere al suo punto, ecc.
 1061, 6 *sartà cquer fosso*: Saltare quel fosso: superare quel pericolo
 1117, 11 *pe rroppe li cojjoni*: Per rompere i coglioni alle, ecc.: per infastidire le, ecc.
 1691, 1 *c'aripiaggne er morto*: Che ripiange il morto: che langue

c) Spesso il poeta chiosava voci che erano comuni anche ad altre aree dialettali, soprattutto toscane, come: *abbacchio* 'agnello da latte', *banneraro* 'bandieraio', *bobba* 'minestra', *commare*, 'morte', *farajolo*, 'mantello', *farpalà*, 'falpalà', *guidarello* voce pistoiese indicante 'la pecora che guida il gregge', *micchelaccio* 'nullafacente', *piggnà* 'avaro'. Di area centro-settentrionale sono: *granello* 'testicolo', *fujjetta* 'foglietta, unità di misura del vino', *muerre* 'panno di seta', *quartarolo* 'unità di misura del barile', *spuzzetta* 'superba', *zaffo* 'sbirro'; mentre centro-meridionali sono: *capa* e *coccia* 'testa', *mò* 'ora, adesso', *vago* 'acino'. A questi termini aggiungiamo i modi di dire *ladri de Pisa* così spiegato dal Giusti: «I ladri di Pisa di giorno si liticano e la notte vanno a rubare assieme», *linci e squinci* espressione ironica che indica chi cerca di parlare in maniera raffinata e *marco sfila* 'scappare', che sono comuni a molti dialetti.

- d) In altri casi ci troviamo di fronte a spiegazioni di termini che negli anni successivi entrarono a far parte di quello che Serrianni definì il «vernacolo nazionale»³, ovvero una sorta di lessico comune a quasi tutti gli italiani. Citiamo come esempi: *abbozzà* 'sopportare', *bagarino* 'incettatore', *burino* / *burrino* 'villano', *cazzata* 'sciocchezza', *rifilà* 'appioppare', *scemenza* 'sciocchezza', *sciacquetta* 'ragazza facile', *tardona* 'donna attempata'.

Curioso è il caso dell'aggettivo *fesso* 'babbeo, sguaiato', probabilmente di origine meridionale, a cui Belli attribuisce altri significati come 'spiacevole, duro, molesto, sgarbato, testardo'. Nell'opera è annotato 10 volte su 13, ma in una circostanza il poeta tradisce l'uso dialettale del vocabolo impiegandolo in una nota: 673, 11 *scarpe che mme rideno a li piedi*: «Scarpe che ridono: fesse». Evidentemente già da allora si cominciò ad usare l'aggettivo anche in lingua.

- e) Un altro aspetto interessante dell'annotazione lo ravvisiamo quando Belli chiosa delle voci che non sono dialettali ma semplici toscanismi.

Se in poche circostanze il poeta era conscio della contiguità dialetto-lingua come nella spiegazione del sostantivo *bbicocca* (1067, 7): «Il senso di questo vocabolo si discosta alquanto da ciò che suona nel dire illustre, nel quale significa 'castelluzzo' o simile. Nell'accezione romana, vale piuttosto 'casupola'», in moltissimi altri casi Belli non si accorgeva che chiosava toscanismi come: *accetta* 'scure', *acconcio* 'corredo per le nozze', *arrocchià* 'fare in malo modo', *buzzico* 'recipiente per l'olio', *carota* 'bugia', *catapecchia* 'tugurio', *catasta*, 'mucchio di oggetti', *cocciuto* 'testardo', *fetente* 'vile', *paranza* 'imbarcazione da pesca'.

La spiegazione a questo problema va cercata negli strumenti linguistici in possesso del poeta. Dalle lettere dell'autore sappiamo che egli faceva uso di due lessici: «il dizionariuzzolo del Bazzarini»⁴ e il *Nuovo dizionario della lingua italiana* di Francesco Cardinali. Il primo era il *Vocabolario usuale tascabile della lingua italiana*, pubblicato a

3. L. SERIANNI, *Lingua e dialetto nella Roma del Belli*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, p. 282.

4. G.G. BELLÌ, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, Cino Del Duca, 1961, lettera del 26 aprile 1841.

Venezia nel 1839 e a lungo ristampato col titolo di *Nuovo Bazzarini*, una cui copia era forse posseduta da Belli, ma il giudizio negativo espresso nella lettera alla Bettini prima citata lascia intendere che Belli lo utilizzasse poco. Diverso è il discorso sul dizionario di Cardinali che, secondo Ianni, Belli acquistò il 15 settembre 1840 a Perugia⁵. I quattro tomi del vocabolario, oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Roma⁶, sono stati fittamente postillati dal poeta il che è indice di una lettura scrupolosa e assidua dell'opera. Ma il 1840 rappresenta una data troppo alta per pensare ad un costante utilizzo del dizionario nell'elaborazione delle note ai sonetti (in buona parte scritti tra il 1830 e il '38), anche se è pur vero che il poeta poteva consultare una copia dell'opera non di sua proprietà. Ma indipendentemente da ciò, la verità è che entrambi i dizionari non costituivano un repertorio esaustivo della lingua toscana. Dunque:

di fronte a un materiale lessicale che non circolava da molto tempo nei testi scritti o che circolava, sì, ma in testi della tradizione comica e quindi scarsamente autorevoli, e che comunque non era stabilmente tesaurizzato nei lessici, il Belli non è sempre riuscito a percepire con chiarezza che cosa fosse dialetto e che cosa lingua. Ha cioè considerato come dialettali termini che attingeva al suo patrimonio di romanofono, senza cogliere la solidarietà tra romanesco e toscano in cui tali termini rientravano⁷.

Le note fonetiche

L'analisi delle note d'autore non si arresta alle particolarità finora esposte. È possibile infatti, vista l'enorme quantità delle chiose, ordinarle secondo diverse tipologie. In particolare qui analizzeremo quelle postille con cui Belli spiegava al lettore la corretta pronuncia del dialetto romanesco.

Nell'intento belliano, le chiose fonetiche dovevano costituire un'integrazione e un ampliamento della seconda parte della premessa dove aveva già illustrato alcuni fenomeni caratteristici dell'ortoeopia trasteverina. Con queste chiose Belli dimostrava tutta la propria meticolosità nel segnalare al lettore ogni minima differenza di suono.

5. G. IANNI, *Belli e la sua epoca*, Milano, Cino del Duca, 1967, vol. 1, p. 24.

6. Fondo Rari, segnatura 71.1.C.1-2.

7. L. SERIANNI, *Lingua e dialetto*, cit., pp. 284-85.

In genere il poeta aggiungeva una nota di pronuncia a termini che erano già accentati come:

67, 12	<i>córpo</i> : Coll'o chiuso: colpo
330, 9	<i>spósa</i> : Colla o stretta, come amorósa, ecc.
332, 2	<i>spóso</i> : Colla o stretta come ascoso, ecc.
332, 14	<i>mórto</i> : Colla o stretta: molto

La motivazione di queste chiose, che ad un lettore moderno possono apparire inutili poiché l'accento è sufficiente ad indicare la pronuncia della vocale, risiedeva in due ragioni. Anzitutto nell'Ottocento il sistema accentativo non era affatto regolare e, in secondo luogo, molti di questi lemmi accentati avevano forma in comune con quelli della lingua e potevano quindi essere confusi dal lettore. Ci sembra, così, opportuno analizzare più da vicino l'utilizzo degli accenti in Belli.

Il poeta usava l'accento circonflesso per indicare sempre un suono grave: *fâmio*, *dâmo*; *êsse*, *cêscio*, *llêgge*, *tê*, *Indov'èlli*; *fîo*, *mîo*, *dîmo*, *pîa*; *vôi*, *pô*, *vô*, *pôzzino*, *lôro*, *bôtte*, *scôla*, *tôna*.

La *e* acuta indicava un suono chiuso come in *cardéo*, *fascénnose*, *paése*, *mettérce* e nelle due uniche occorrenze di *caffé* ed *É* che potrebbero essere delle semplici sviste belliane. L'accento grave sulla *e* indicava un suono aperto come in *sibbè*, *tiè*, *mettêcce*, *castèr*; evidentemente tale era anche la pronuncia di *perchè* presente in netta maggioranza rispetto a *perché*. Identico a quello moderno è l'uso di *ò* ed *ó* e della *i* grave.

Esistono, poi, dei casi in cui il poeta poneva una nota fonetica a termini non accentati:

145, 8	<i>pperi-mezzi</i> : Pesti: colla e stretta come avvezzi
193, 7	<i>Scorta</i> : Colla o stretta come corta
213, 7	<i>corpo</i> : Colla o stretta: colpo
269, 7	<i>mezzo</i> : Mezzo, colla o stretta: tristanzuolo, malaticcio

Come si può facilmente intuire tali note sono fondamentali per evitare al lettore di confondere queste voci romanesche con quelle equivalenti della lingua.

Belli non dedicò note fonetiche solo alla spiegazione del vocalismo, ma illustrò al lettore anche la pronuncia delle consonanti, ad esempio:

- 13, 7 *mezza*: Mezza, colle due z aspre
 219, 32 *cino*: Tshino, che per gl'Inglesi rappresenta il suono simile di cino
 398, 4 *Ccacco immezzo*: Modo proverbiale, che si pronunzia veramente Cacch'immezzo (cioè 'in mezzo'), ma qui noi lo scriviamo per intero onde evitare l'h, da cui la parola si renderebbe equivoca
 408, 9 *zona-sona*: Suona-suona o son-sona. La prima s si cambia in z, pronunciata dopo la consonante che la precede
 472, 5 *zorco*: Sorco (la s in z dopo la consonante)

Come abbiamo già ricordato in precedenza, il poeta si impegnò a differenziare graficamente il suono della *c* palatale da quello più intenso utilizzando i due grafemi *sc* e *ssc*. Ma, nonostante nell'introduzione avesse spiegato con chiarezza questa differenza, preferì ribadirla al lettore nelle note ai sonetti. Belli, difatti, annotò quasi tutti i termini che presentavano la grafia *sc* ricordando al lettore la corretta pronuncia della *c* palatale, mentre non pose nessuna chiosa ai termini con grafia *ssc* la quale, con ogni probabilità, era ritenuta sufficientemente comprensibile:

- 416, 10 *discessi*: Dicessi: la *c* strisciata
 427, 8 *sciarafana*: Ciarafana (*c* striscicato), cioè: stolidà, baccellona
 432, 12 *scera-vergine*: Cera-vergine (la *c* strisciata)
 442, 12 *scerto*: Certo (la *c* striscicata)
 448, 12 *scento*: Cento (con la *c* strisciata, come in altri luoghi di questo medesimo sonetto)
 456, 5 *buscio*: Con la *c* striscicata
 464, 3 *tu cciarli sciarli*: Dopo l'accentuazione potenziale della *tu*, la *c* del primo *ciarli* va forzata come doppia; la seconda *c* poi va strisciata appresso a sillaba breve
 553, 13 *scéna*: Cena, con la *c* strisciata, del secondo grado
 1562, 10 *cuscina*: Cucina, con la sillaba *ci* strisciata

Secondo noi la spiegazione a questo tipo di postille risiede nell'idea belliana che i sonetti dovessero essere letti ad alta voce. Le note fonetiche quindi, oltre che a sciogliere i dubbi di fronte ad ambiguità di significato, avrebbero soprattutto una funzione di ser-

vizio, quella cioè di ricordare al lettore la pronuncia e l'accento da adottare volta per volta. Questa stessa esigenza è alla base dell'utilizzo, seppur in rare ma significative circostanze, del sistema accentativo latino⁸.

Un primo esempio lo troviamo nel son. 148, 3 dove un servo enfatizza il proprio nomignolo, *Tāccāgna*, di fronte allo smemorato padrone. Nel primo verso del componimento 152 *Nīnā: Nīnā. Ah, de carta! Oh Nīnā: Nīnā?*, fondato su una tipica scena domestica in cui la madre rimprovera la figlia, il poeta vuol suggerire con i segni di lunga e breve la corretta impostazione della cadenza della voce della madre: lunga e insistita nel primo richiamo e rapida nel secondo, al mezzo un'imprecazione sicuramente da dire con un tono di voce basso e, in fin di verso, di nuovo i richiami ma con toni invertiti rispetto all'esordio.

Nel son. 194, 4 Belli segna la quantità delle vocali del termine *fēdē* in quanto vuole che il tono del lettore insista soprattutto sulla prima sillaba in modo da pronunciare il termine con un accento severo. In questo caso il sistema quantitativo, che enfatizza il vocabolo, contribuisce ad aumentare l'ironia del sonetto tutto incentrato appunto sul tema della fede. Ancora in 385, 2 *scī scī scī* la vocale lunga accentua l'effetto onomatopeico del parlante che imita il suono della *luscia*, la 'pioggia dirotta'.

La funzione di enfaticizzare il vocabolo mediante l'uso del sistema quantitativo latino ricorre anche in questi altri luoghi:

176, 17	<i>Cūncūlina</i>
219, 34	<i>Caa... valcantē</i>
338, 5	<i>ēh</i>
763, 11	<i>Pē-Gē-Rē</i>
967, 13	<i>zūo</i>
1945, 4	<i>vōjji</i>
2108, 5	<i>Sēntime</i>
2123, 13	<i>Nōo</i>
2219, 2	<i>abbonōra</i>

Trattiamo per ultimo il caso forse più significativo di utilizzo dell'accentazione latina. Nei primi versi del sonetto 1203 *Er bijetto*

8. L'edizione Vighi, che noi utilizziamo come testo di riferimento, per una scorretta lettura dei mss. non riproduce tutti i casi qui riportati.

d'invito il poeta ricorre al sistema metrico latino per imitare il tono e il ritmo di lettura di una semianalfabeta popolana, emozionata di aver ricevuto un invito privato da parte di un "facoltoso" monsignore:

*C-a-cà, r-i-rì, ccarì, n-a-nà, ccarina,
v-e-vè, n-i-nì, venì t-e-tè, venite
d-o-dò, m-a-mà, domà, n-i-ni...*

*S-o-sò, l-a-là, sola. Capite?
Monzignore me vò, zzi' Caterina,
sola, come sciannava la spazzina
prima c'avess'er posto a le Pentite.*

I versi sono accompagnati da una lunga e dettagliata nota in cui il poeta in prima persona spiega al lettore che il suo è un tentativo di riprodurre il metodo di sillabazione che nel primo Ottocento veniva insegnato ai bambini:

Vedesi a colpo d'occhio che alcuni fra' primi versi di questo sonetto esprimono il metodo romano col quale si fa compitare le parole ai fanciulli, modo elementare di lettura adottato sovente per proprio disimpegno da persone di età più adulta, specialmente del sesso gentile, non tutto versato assai addentro ne' misteri del sillabario. Io però parlo del ceto, se non infimo affatto, neppur tuttavia primaio né secondario, ne' quali due trovasi qualche coltura, almeno almeno dell'alfabeto e delle sue pertinenze. — Parendomi dunque opportuno il dir qualche parola sulla pronunzia di que' versi, sì che ne risulti una connessione di suoni capaci di dar forma ad un verso, ecco qui appresso quel che ho immaginato di stabilire:

Misure	JAMBO	JAMBO	JAMBO	JAMBO	JAMBO	CESURA	
Quantità	˘ -	˘ -	˘ -	˘ -	˘ -	+	
Versi scanditi	cecà er vuevè en deodò em	rirì ninì mamà	carì en venì doma en	nanà teetè ninì	cari veni doma	na, te ni.	v.1 v.2 v.3
Sillabe	1.2.	3.4.	5.6.	7.8.	9.10.	11.	

N.B. — Le sillabe non soprassegnate di quantità si elidono colle precedenti, permettendolo ampiamente la musica che nasce dal contatto delle misure dissillabi, che sono sempre jambliche.

Misure	ANFIMARCO	ANFIMARCO	DATTILO	SPONDEO	
Quantità	- - -	- - -	- - -	- +	
Verso scandito	essosò	ellalà	sola. Ca	pite?	v. 5
Sillabe	1.2.3	4.5.6	7.8.9	10.11	

N.B. — In questo verso non abbiamo fra le due prime misure fatto nascere elisione, non troppo bene confacendosi all'indole delle combinazioni di misure trissillabi. Non si è al postutto preteso che il valore di quantità, attribuito a cadauna delle notate sillabe, sia quello a rigore che prosodicamente dovesse lor convenire sempre ed ovunque: ma come nella poesia italiana il ritmo nasce spontaneo dalla potenza accentuale, cioè dalla varia collocazione degli accenti nella pronunzia delle parole, così abbiamo qui voluto cavare una norma peculiare di quantità prosodiache, le quali in altre circostanze potrebbero variare anche sulle stesse parole diversamente combinate.

Sull'impiego del sistema quantitativo in Belli si è scritto molto⁹. La nostra proposta di analisi prende spunto da una semplice considerazione: il poeta non adottò mai lo stesso sistema per riprodurre il suono lungo o breve di una vocale. Spesso usava, come abbiamo già detto, l'accento grave o acuto e poche volte ricorse alla quantificazione latina o al raddoppiamento grafico della vocale (si veda il §. 3. 7). In sostanza il sistema accentativo belliano non aveva delle regole fisse e il poeta di volta in volta sceglieva il metodo che gli sembrava più idoneo per imitare la parlata romanesca.

La lunga e dettagliata nota del son. 1203 era, anzitutto, motivata dal fatto che Belli per la prima volta non utilizzava la consueta

9. Esemplarmente si vedano gli scritti di R. VIGHI, *Prescrizioni del Belli per la recitazione dei sonetti romaneschi*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», VII, f. 2, 1978, pp. 46-47 e M. MANCINI, «*Prove di voce*»: *Le note belliane per la dizione*, in *Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro. Sondaggi belliani*, Roma, Aracne, 2004, pp. 39-73.

grafia diacritica cui aveva abituato il lettore, ma riproduceva il metodo di compitazione.

Questa "violazione della norma" grafica obbligava il poeta ad uscire allo scoperto per spiegare al lettore che il suo non era un artificio poetico, ma semplicemente l'imitazione di un sistema di lettura che era insegnato a quei bambini romani che potevano permettersi un minimo di istruzione. È probabile, come suggerisce Mancini, che

se il poeta avesse scritto i primi versi direttamente, diciamo così, in grafia fonetica, avrebbe indebolito notevolmente quel «colpo d'occhio» che i soli grafemi pausati dai trattini assicurano¹⁰.

In definitiva Belli si limitava a seguire il principale assioma che aveva formulato nell'*Introduzione*¹¹, ossia quello di riprodurre il romanesco così come «ci manda il testimonio delle orecchie».

La conferma a quest'ipotesi è nel son. 1209 *Avviso* dove, a poca distanza da *Er bijetto d'invito*, Belli imitava ancora la malcerta lettura ad alta voce di un incolto plebeo, ma senza utilizzare il sistema compitativo latino. In questo componimento il poeta voleva mettere in evidenza il modo di lettura di un popolano ignorante e la prolissità dei documenti governativi, così come spiegava in nota:

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

Ecco il sonetto:

Bra-man-do — il — Rev-do — Ven-le — Mo-na-ste-ro
de — San-ti — Cos-ma *virgola* e — Da-mi-a-no

10. M. MANCINI, «*Prove di voce*»..., cit., p. 60.

11. Ivi, p. 61.

ven-de-re *virgola* o — af-fit-ta-re — un — pi-a-no
d'u-na — su-a — ca-sa *virgola* e — l'in-ti-e-ro

or-to *virgola* il — qua-le — gi-a-ce — a — ma-no
man-ca *virgola* e — al — nu-me-ro — tre-zero
del — Vi-co-lo — Ster-ra-to — al — ci-mi-te-ro
di — San — Spi-ri-to *virgola* con — va-no

per — stal-la *punt'e vvirgola* si — av-vi-sa
tut-ti *virgola* e — sin-go-li — as-pi-ran-ti
virgola che — do-ma-ni — al-la — pre-ci-sa

o-ra — d'o-re — uno — sette — re-sta — in-gi-un-to
al — No-ta-ro — del — Lo-co — Sig. — Bri-gan-ti...
Che sse vadi a ffà fotte, e mmetto er punto.

Un'ultima riflessione è suggerita dalle dettagliate tavole sinottiche che compongono la nota del son. *Er bijetto d'invito*, un espediente che Belli aveva già adoperato nel son. *Er servitor-de-piazza ciovile* (215) e in *Er parlà ciovile de più* (216) dedicati alle affettazioni civilesche. L'utilizzo di tali schemi non ci sembra da ricondurre all'«atteggiamento erudito e scientifico proprio di tanti articoli del suo *Zibaldone*», come ha scritto Mancini¹², ma piuttosto alla volontà di offrire al lettore la spiegazione più esauriente e dettagliata possibile. E non è un caso che proprio la chiarezza sia una delle caratteristiche fondamentali dell'annotazione belliana.

In definitiva, questo campione di note d'autore è già di per sé sufficiente a dimostrare l'attenzione che Belli aveva nel cogliere ogni singola particolarità della parlata trasteverina.

Inoltre il poeta non si accontentò di un'imitazione approssimativa del romanesco, ma si immerse nel quotidiano per registrare con grande minuzia ogni singola particolarità.

Dopo anni di studio e perfezionamento, solo intorno al 1832-33 raggiunse un sistema grafico che gli pareva idoneo alla riproduzione di tutti i fenomeni linguistici del trasteverino, ed è proprio grazie a questa grafia diacritica che riuscì a riprodurre il romanesco così come «ci manda il testimonio delle orecchie».

12. *Introduzione*, in G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, cit., vol. I, p. 15.

Belli, insomma, non ricorse al dialetto solo con finalità artistiche, come magari avevano fatto gli autori che l'avevano preceduto e per tal ragioni definiti come «dei goffi scopamestieri che van travestendo in pessimo romanesco or questa or quell'opera classica in servizio di scene, e col solo scopo di eccitare le risa»¹³, ma cercò di riprodurre il vernacolo romano con la massima cura, quasi con il piglio e l'acume di un poeta-dialettologo.

13. Belli, *Le lettere*, cit., lettera del 15 gennaio 1861. Forse questa critica era soprattutto rivolta ai contemporanei autori di opere teatrali, ma questo giudizio negativo può essere esteso anche agli autori della tradizione romanesca precedente a Belli, ossia Giovanni Camillo Peresio (*Jacaccio*, 1688), Giuseppe Berneri (*Meo Patacca*, 1695), Benedetto Micheli (*Libbertà romana*, 1765) e Giuseppe Carletti (*L'incendio di Tordinona*, 1781).