

Le lingue der monno

a cura di

Claudio Giovanardi
Franco Onorati

IL POEMA IN "MALE IMITATO VERNACOLO ROMANESCO"
DI GIUSEPPE CARLETTI

Nicola Di Nino

Le parti romanesche del poema sull'*Incendio di Tordinona* di Giuseppe Carletti rappresentano un caso particolare nella storia della letteratura romanesca: difatti, seppur costituiscano l'antecedente immediato al "monumento" dialettale di Giuseppe Gioachino Belli essendo state composte nel 1781, sono state per anni dimenticate dalla critica nonostante, insieme al *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri, l'opera di Carletti venga espressamente nominata dal grande poeta ottocentesco nel sonetto *La ballerina de Tordinone*: «Intorno al Teatro di Torre-di-Nona, vedi il poema del Carletti intitolato: *L'incendio di Tordinona*, e scritto in male imitato vernacolo romanesco» (Belli 1952: 594). Fu, con ogni probabilità, questo giudizio negativo ad aver tenuto lontano gli studiosi dal poema di Carletti, ma ad un'analisi più approfondita le parti in dialetto trasteverino dell'opera su Tordinona assumono un'importanza notevole nella prospettiva dello studio diacronico del vernacolo romanesco. Non vogliamo qui ricostruire la biografia dell'autore, un fantasma fino a qualche tempo fa noto solo per il nome ma ora inquadrato nella sua attività di prete-filantropo presso l'Ospizio Apostolico di San Michele a Ripa Grande, che è stata già ricostruita sulle pagine del "996" (Di Nino 2004: 37-60). Nostra intenzione è quella di analizzare la vicenda editoriale dell'*Incendio di Tordinona*, che uscì anonimo e con un finto luogo di stampa, e poi di esaminarne la lingua.

Il poema su Tordinona venne pubblicato anonimo nel 1781, con la probabile falsa indicazione tipografica di Venezia, e nel dicembre dello stesso anno venne messo all'Indice (*Index* 1840: 188). Da quando Giuseppe Gioachino Belli attribuì l'opera a Carletti nel citato sonetto del 1832, la critica ha condiviso questa ipotesi senza mai andare alla ricerca di qualche dato che la avvalorasse. Noi, al contrario, possiamo affermare che i primi a riconoscere la paternità del poema furono i bibliotecari della Casanatense di Roma che, come si evince dai cataloghi manoscritti, almeno dal 1785 schedavano l'opera sotto il nome di Giuseppe Carletti (*Bibliotheca*: VI vol.). Le ragioni che spinsero l'autore all'anonimato sono diverse e cercheremo di comprenderle partendo dalla premessa, datata 5 luglio 1781, che precede i dodici canti del poema. Il nostro autore afferma di essere stato spinto alla versificazione da un amico dopo che un terribile incendio distrusse Tordinona nel 1780. Ma non appena l'editore annunciò e diffuse i primi sei canti del poema questo "amico zelantissimo" si disse deluso dei versi di Carletti e si trasformò in nemico, infatti «fecesi intendere di avere con la sua perspicacia scoperto l'Autore nascosto», ossia l'abate Pellegrino Diaconi Sperandio, e pronosticò all'opera «un naufragio fra le onde immense della Poetica Censura», dal momento che «Apollo non lo riconosceva per suo»; Carletti, che non immaginava un tale accanimento nei suoi confronti, fu tentato addirittura «di lacerare la

prima Parte stampata» e il malessere per questa precoce e dura condanna lo manifestò nelle ottave 8-10 del decimo canto del poema:

Appena in Roma trasparì un libretto
Di un Poeta mal noto ad Apollino;
Che nel maggior Caffè restò interdetto,
E impiccato l'Autor pel collarino:
Il più lasso Teologo sospetto
Lo condannò di là dal Mare Eusino;
Ed un Curial, ch'era di bianca testa,
Se stava a lui, oh gli faceva la festa.

Gran provvidenza di quel sommo Giove
Che non ha dato i denti alle ranocchie,
Se quel Poeta, che cotanto muove
Il tossico a costor dalle ginocchie,
Per quel malo destin che su lui piove
Cadesse sotto simili spannocchie,
Ei precipiterebbe dal Tarpeo,
E andrebbe in pezzi a ritrovare Orfeo.

'Che lubrico parlar, che cosa oscena',
Dice Aretino uscito dal bordello;
'Mi si drizza ogni pelo, e posso appena
Frenar la mano contro Autor sì fello'.
Un Abatin non privo di Sirena
Davasi delle pugna nel cappello:
E Caligola, e Balbo, Augusto, e Clodio
Quel misero Poema ebbero in odio.

Questa polemica contro l'ignoto detrattore venne ribadita anche nella chiusa del poema (XII 90):

Ringrazio tutti quei che m'hanno udito
Con tanta gentilezza, e cortesia:
A lor poi si dovrà se fatto ardito
Spingo al secondo vol la Musa mia;
E se il maligno detrattor schernito
In pace ascosto ogni altra villania;
Ambizioso di grattar la rognà
Al Dottor Belanzoni da Bologna.

L'opera, in verità, nasceva con intenti edonistici e documentari e il poeta nella premessa lo precisava con chiare lettere: «Io non ho mai preteso entrare violentemente fra Poeti; né canto per involtarmi la testa nell'Alloro; ma per mia ricreazione, e dei Compagni. Finalmente se di questi fogli ne avanzerà qualcuno alle Acciughe, sarà buono un giorno a rammentare il Teatro di Tordinona, il luogo, i fasti, le Cene, la caduta». Carletti, in ogni modo, non riuscì ad evitare lo sguardo investigativo della censura che proibì la circolazione dell'opera. Le autorità ecclesiastiche, forse, non si divertirono di fronte alle frequenti irruzioni nei canti di diavoli e divinità pagane, benché l'autore le motivasse come semplici esigenze letterarie nella consueta *Protesta* di fede cattolica anteposta all'opera. E nemmeno la falsa indicazione del luogo di stampa sottrasse il libro ai repressivi censori.

Il primo a dubitare che il poema fosse stato impresso a Venezia fu Gaetano Moroni il quale nel suo *Dizionario* indica un doppio luogo di stampa: Roma e Venezia (Moroni 1840-'79: 205), mentre Cametti preferì collocare decisamente la stampa a Roma (Cametti 1938:

149). Pensiamo anche noi che il volume venne stampato alla macchia nelle tipografie capitoline per il semplice motivo che in nessuna biblioteca pubblica di Venezia è conservata copia del poema; per di più nell'Archivio di Stato di Venezia nessun riferimento a Carletti e al suo poema è presente tra i verbali e i registri manoscritti dei Riformatori dello studio di Padova, la magistratura che aveva il compito di acconsentire o meno alla stampa e alla circolazione delle opere nello Stato veneziano.

Inoltre l'opera venne pubblicata in due momenti tra loro distanti, infatti quando Carletti il 5 luglio del 1781 consegnò allo stampatore la premessa e gli ultimi sei canti del poema, la prima parte era già stata impressa e circolava tra quelli che avevano ancora vivo il ricordo dell'incendio che distrusse Tordinona nel 1780. La circostanza trova conferma proprio nella premessa all'opera in cui Carletti, lamentandosi delle critiche ricevute ancor prima dell'uscita completa del volume, rivela di esser stato vicino a «lacerare la prima Parte stampata». La seconda parte uscì, dunque, dopo il luglio del 1781 e presenta alcune differenze tipografiche rispetto alla prima: la lettera capitale dell'argomento è più minuta; il carattere usato è leggermente più piccolo; è differente il fregio che separa il numero del capitolo dalle ottave; inoltre l'indicazione che sigilla ciascun canto nella prima parte segue il tipo "Fine del primo Canto", "Fine del secondo Canto" eccetera, mentre nella seconda parte segue la forma "Fine del Canto Settimo", "Fine del Canto Ottavo" e così via. Indizio di una composizione a singhiozzo può essere anche la difformità fra la dicitura dei primi due canti ("Annotazioni al Primo Canto" e "Annotazioni al Secondo Canto") e quella instauratasi a partire dal terzo canto: "Annotazioni al Canto Terzo". Infine, diversa è anche la carta usata nelle due metà del componimento. Nella prima parte è riconoscibile la stessa filigrana presente nei fogli delle *Memorie storico-critiche* pubblicate nel 1795 presso la stamperia Pilucchi Cracas, la qual cosa lascia ipotizzare che l'officina tipografica, se non proprio quella del Cracas, fosse almeno romana. Nei fogli degli ultimi sei canti, invece, compare un'ulteriore filigrana la quale, oltre ad indicare l'uso di una differente carta da parte del tipografo, confermerebbe che il poema fu impresso in due momenti tra loro distinti. Il prolisso poema sull'incendio del teatro di Tordinona, composto di dodici canti per un totale di oltre ottomila versi, si inseriva nella tradizione eroicomiche che dal Seicento godeva di un'enorme fortuna. Il componimento di Carletti presenta una curiosa commistione di episodi reali e fantastici. Si immagina, infatti, che il vero incendio che distrusse Tordinona nel 1780, sia stato voluto da Nerone il quale, adirato per il fatto che nel teatro il suo nome venisse deriso in una tragicommedia, spedì a Roma i diavoli Don Ciccio, Mazzo, Nesso e Berlocco con il compito di punire i romani e ardere il politeama. Questa incursione di farfarelli non era del tutto originale nella storia del genere eroicomico infatti già nel *Malmantile racquistato* (edito postumo nel 1676) di Lorenzo Lippi alcuni demoni parteciparono al combattimento tra Cornacchia e Baldone per il possesso del castello di Malmantile. Inoltre, nell'opera di Carletti un posto di rilievo è occupato dalle divinità pagane che lottano contro i diavoli per salvare il glorioso Tordinona, ma anche in questo caso gli interventi di Venere, protettrice del teatro romano, e di un pasticcione Bacco avevano il loro precedente letterario nelle ironiche rappresentazioni del mondo degli dèi gentili fatte da Francesco Bracciolini nello *Scherno degli dèi* (1618 e 1626) e nel genere burlesco e parodico dei secoli XVI-XVII.

Un'altra caratteristica interessante dell'*Incendio di Tordinona* è l'utilizzo del romanesco nelle ottave in cui i protagonisti sono i plebei romani. Questa scelta linguistica colloca il poema di Carletti in una tradizione vernacolare che a Roma aveva avuto un discreto sviluppo grazie alle opere di Giovanni Camillo Peresio, *Jacaccio* (edito nel 1688), Giuseppe Berneri, *Meo Patacca* (pubblicato nel 1695) e Benedetto Micheli, *La Libbertà romana* (steso nel 1765). Ma in tutti questi testi, compreso quello di Carletti, il dialetto era impiegato solo con finalità edonistiche e mai riprodotto secondo uno scrupolo.

polo documentario come troveremo nei *Sonetti* belliani. Tra i poemi possiamo, però, individuare delle affinità tematiche. I caratteri rissosi e spavalidi di Titta e Luca Granello erano modellati sui bulli Jacaccio e Meo Patacca, protagonisti delle omonime opere seicentesche che Carletti aveva sicuramente letto. Mentre l'idea di aprire alcuni squarci sulla società romana di fine Settecento in una trama ambientata nell'Urbe antica poteva essere suggerita dal poema di Micheli che non sappiamo se Carletti ebbe modo di leggere poiché in quegli anni circolava manoscritto. L'incendio del primo teatro pubblico capitolino occupa un posto di secondo piano nell'opera, infatti a Carletti interessava soffermarsi sulla vita sociale e culturale della Roma dell'ultimo ventennio del Settecento e possiamo ritenere la città la vera protagonista dell'opera. Ad ogni modo nel poema sono presenti numerosi elementi sulla storia e architettura del teatro di Tordinona, come nel canto II (ottave 20-90) in cui è proposta una fantasiosa storia della nascita del politeama. La protagonista è Nona, una donna che prendeva spesso marito dopo che il precedente moriva in circostanze misteriose. L'ultimo uomo che scelse era un anziano e ricco barone il quale, pur di coronare il suo desiderio nuziale, accontentò ogni capriccio della donna come quello di avere una grande torre, a ridosso del Tevere, dove potersi ritirare in preghiera. Così, con l'impegno dei maggiori architetti del tempo, venne edificata la maestosa Torre di Nona. La donna, che aveva trasformato la torre in un postribolo, progettò l'uccisione del marito ma questi, reso consapevole da alcuni amici, imprigionò Nona nella torre lasciandola morire di stenti.

Come abbiamo accennato, il poema contiene anche utili indicazioni che consentono di ricostruire l'architettura di Tordinona. Nel canto IV (45-47), ad esempio, Carletti descrive con grande minuzia la struttura del teatro le cui quinte si aprivano sul Tevere tanto da poter simulare l'approdo di navi, ma a questa maestosa scenografia corrispondeva una platea scomoda per gli spettatori:

Larga, e superba Scala ne conduce
Al sferico Teatro alto dal suolo:
Così del Tebro umile al piè seduce
L'orgoglio; e a lui talor servi di molo
Il vetusto Sipario, che traluce,
E un dì s'apria de' Fanciullini al volo;
È della Porta quadra il primo obietto,
Cui guarda i fianchi il Pretorial Palchetto.

Dal primo all'ordin quinto altra ne mena
Scala di banchi peperina anch'essa:
Al sesto no, che la sua testa in pena
D'ardire, a finta volta ora è sommessa.
Vasto ogni Palco, e comodo alla cena,
E ai scherzi ancor, se non che assai sconnessa
La tavola intermedia i fatti sui
Scuopre facile ad altri, e a sé gli altrui.

Antico Lampadar di tarle aurate
Sostien torce radissime pigmee:
Di trenta palchi il gir, le banche usate
Lascia incerte alle grazie Citeree.
Vasto il Proscenio, e comodo alle Armate
Elefanti, Leon; scese di Dee:
Nella Platea i sedili settecento
Servon piuttosto a veglia, ed a tormento.

Nelle note disseminate tra i canti, che rivelano la grande erudizione classica del poeta, troviamo importanti notizie sulla città. Per fare qualche esempio, l'autore descrive un'idrovora sulle sponde del Tevere: «A giorni nostri videsi nel Tevere appunto incontro Tordinona la Machina per estrarre l'acqua, e pescare poi qualche pezzo di antichità alla sorte. La machina era di un Religioso Curato di S. Carlo a Catinari» (II 76). Oppure indica il Caffè della Guardiola come luogo di ritrovo dei musicisti del tempo: «Con tal nome distinguersi l'antico Caffè situato incontro l'Archiginnasio della Sapienza; ove si radunano vari musicali Legislatori» (III 11). Poi notizie storiche intorno all'origine del Circolo Agonale, oggi Piazza Navona, che pare «derivato dai giuochi Agonali, che ivi si celebravano» (II 3). Il Teatro Marcello, invece, è «oggi detto Monte Savello; chiamasi dagli Architetti *Nascente*, perché le prime colonne sono senza basi, e si veggono perciò come nascenti da terra» (II 22). Infine San Teodoro il «tempio antico di figura sferica dedicato già a Romolo, e Remo alle radici del Palatino. Perché stassi vicino al Foro Boario; il Poeta intende co' Romaneschi per Accademia a S. Toto, il Mercato Bovino, ove sogliono molti concorrere, facendosi un divertimento di quello Spettacolo» (II 18). Uno dei pregi del poema è, quindi, quello di offrire un'interessante testimonianza della situazione sociale del tempo e particolarmente istruttive risultano quelle ottave in cui vengono descritti i costumi teatrali-settecenteschi. L'opera si apre proprio con una discussione teatrale: il popolano Titta, dentro l'osteria dell'Orso, elogia gli spettacoli di Tordinona e critica quelli del Valle e dell'Argentina che, a suo parere, fanno «calà proprio li zarelli» (I 19-21). Simili giudizi scatenano una feroce rissa che si protrae a lungo: inizia davanti l'osteria, coinvolgendo l'intero quartiere, continua nella piccionaia di Tordinona (IV 71-78) e si conclude a Testaccio (VII-VIII). Questa lunga e accesa diatriba mette in luce la passione teatrale dei romani, che ritroveremo anche nei popolani del Belli. Tale attaccamento per le scene aveva ragioni sociali e culturali presenti ovunque ma in modo particolare a Roma, città-teatro per eccellenza, che offriva con frequenza occasioni di virtuale spettacolo, dalle fastose cerimonie religiose alle esecuzioni capitali che richiamavano folle di spettatori. Opportunità per il divertimento erano offerte dai casotti itineranti dei burattini alle commedie popolari delle maschere, dal melodramma al balletto, dalla commedia alla tragedia. I popolani, assiepati in piccionaia, potevano godersi anche gli stessi spettacoli cui assistevano i nobili dai palchi, sentendosi per qualche ora accomunati a quelle classi egemoni che, nella vita quotidiana, vedevano separati da una rigida barriera.

L'*Incendio di Tordinona*, oltre a fornire un quadro preciso delle mode del tempo e a descrivere l'inclinazione dei romani per le scene, è l'opera di un grande erudito. Carletti si era formato alla scuola dei classici e degli autori italiani, come traspare dalle note d'autore, senza rinunciare alla lettura degli stranieri Milton, Racine, Molière e Quevedo e alla riscoperta di scrittori oggi poco noti come Kipping, Amato, Lullo, Nieupoort, Testa e Devoti. E nei canti sono presenti echi, fra omaggio e parodia, della grande tradizione letteraria come il Cicerone della prima *Catilinaria*: «E fino a quando abuserai Don Ciccio / Della infinita pazienza nostra?» (XI 65, vv. 1-2) o il *Canzoniere* petrarchesco: «Voi ch'ascoltate il mio canto giocoso» (XI 99, v. 1), per non dire di Dante evocato anche nell'onomastica dei diavoli. Comunque, anche se nell'opera non mancano momenti in cui l'autore dimostra un buon estro lirico come nella descrizione delle fiamme che avvolgono Tordinona (XII 64-67), le preferenze di Carletti vanno per la poesia eroicomico. Egli vuole compiere una gran burla di quel genere epico che Tasso aveva teorizzato nei *Discorsi del poema eroico* (1594). L'autore, difatti, nella premessa scrive: «Non imiterò già il celebre Torquato, cui infarinossi il cervello fra la Crusca. Egli correva per la via della Gloria; io vado a passo lento per quelle del piacere». Lo scopo perseguito dal nostro poeta, dunque, non è l'elevazione morale del

lettore, ma il "diletto" che è ottenuto mescolando una serie di episodi dissacratori. Sono, soprattutto, i grandi modelli letterari ad essere derisi da Carletti. Nel canto V tutta la poesia è coinvolta in una colossale beffa: i poeti, seminudi, rincorrono le Muse che li hanno svestiti e nel trambusto Berni è "innaffiato" dall'orinale di Lucano, Annibal Caro è colpito con un pugno da Virgilio e il cappello di Bembo è scambiato per un pitale da Tasso. L'irriverenza nei confronti della poesia torna nel canto IX dove i grandi artisti sono rinchiusi in un "Dormitorio" alle pendici del Parnaso, mentre sulla vetta del monte dimorano i quasi sconosciuti compagni d'Arcadia del poeta: Petrosellini, Golt, Berardi, Casali, Serassi, Zaghetti, Cavazzi, Mastichelli, Nuvoletti, Cunich, Subleyras, Visconti, Tournier, Sparziani, Monaldi, Derosi, Nardecchia, Mattioli, Appiano e Galfo. Il ribaltamento degli ordini tradizionali è presente in altri luoghi del poema, dove sono presi in giro la materia cavalleresca e la mitologia. Una satira dei grandi combattimenti epici è nel duello tra le donne che difendono i loro uomini armate di spiedi, soffietti e scaldalatti (I 49-53):

Così le Donne incominciar la zuffa;
Strappando a se medesme il crin scomposto:
Quindi alle ingiurie; e questa, e quella sbuffa:
Si pone in piazza ogni reato ascosto:
'Carogna, sporca; pettegola, Muffa';
'Tu dormi con sei piedi'; 'e tu riposto
Tenghi in casa Mercurio': 'hai tu spiovuto;
Qua non ci piove figlia d'un cornuto'.

'Se non era il Curato tu saresti
Bagascia da quattr'anni in domopietro':
'Oh guercia budellona tu saresti
La medaglia cugnà davanti, e dietro:
Te compatisco, che son tempi questi
D'annà berbello; e caminà sul vetro':
'Se non fosse, m'intenni quel Patrasso,
Non mostreressi il culo così grasso'.

'Sta zitta Ruffianaccia; verrà un giorno
Che ti vedrò sul Sorcio col cartello':
'Oh Puzzolana mia vedrai un bel como:
Che mio figlio è Curial del Bariscello';
'Sì lo so, che te stanno sempre intorno
I Bracchi, e il vicinato ode il bordello;
Dalla finestra mia t'ho vista amica,
Chiamà el Chirurgo a rinfrescà l'urtica'.

E pugni, e schiaffi delle irate donne
Dier fine ai detti, e origine alla guerra;
In alto già si veggono le gonne;
Di qua, di là son femine per terra:
D'Ercole appaion prime le colonne;
Ma il non plus ultra o non vi è inciso, od erra:
Senz'ajuto scuopriam del Galileo,
La Massima Cloaca, e il Culiseo.

Sanguigne l'unghie, ripiene le mani
Di neri peli, castagnacci, e bianchi,
Rumore di cicc ciacc, urli da cani,
Morsi alle dita, gomitoni ai fianchi;
Calci, zampate, abbracciamenti insani;
Ne v'è di lor chi cessi, o chi si stanchi;

Chi ha lacero il guarnel, chi rotto il busto;
Applaude ognuno a quel pugnar vetusto.

Il comico è, inoltre, presente nell'episodio che vede Bacco protagonista. Il nume, dopo aver spento le micce preparate dai demoni per incendiare Tordinona, è abbandonato da Venere e schernito da Don Ciccio che gli spegne un tizzone ardente sullo stomaco e lo spinge nel Tevere (X 35-50). L'atteggiamento dissacrante dell'autore investe anche Roma che viene descritta da un demone come una città confusa, corrotta e guidata dai "Marignani" e "Pomodori", ossia da prelati dalla dubbia moralità (III 82-88). Il poema brilla anche altrove per alcune vivaci espressioni in lingua. In un paio di circostanze il poeta ironizza su quello che oggi gli storici della lingua chiamano italiano dei semicolti, ossia un idioma ibrido tra dialetto e italiano. In VII 17, vv. 5-6 è riprodotta l'insegna di un'osteria:

V'era cassato, 'A minuto, e all'ingrosso
Rape, Siviglia, Fogla, Canadaro'

E la medesima grafia ritorna in XI 77, vv. 3-4:

Tenea bottega, *spacco di tabaco*
Era inciso in caratteri alemanni.

Un'identica parodia è nell'uso delle formule latine che sono messe in bocca a buffi frati che, nell'attesa di pranzare, discutono degli influssi astronomici sulle maree (VII 42-43):

'Contra argumentor, debita licenza',
Così Fra Cucco ch'era lo speciale;
'La conclusion di Vostra Riverenza
Ha contro un buon principio universale;
Ogni argomento cede all'esperienza,
E questa vuol che il flusso naturale
Varii secondo che il ventre aduna;
Né per un corno v'entra mai la Luna'.

'Uti oportere', rispondea Fra Bieta
'A fluxo ad fluxum distinctione multa'.
E l'impression di questo e quel Pianeta
La nominava qualitate occulta:
'Scender facea da Giove una secreta
Materia su di Teti, allor che adulta,
È la marea nell'Jemal solstizio';
Quando cadde Don Ciccio a precipizio.

Oppure ad un mozzorecchio responsabile del corretto svolgimento della sfida tra Jacacio e Titta (VII 23):

'Intimetur Titta il borghigiano
Qualiter l'asta, verga, mazza, o regolo
Baston, bacchetta, o perticon da grano
Pareggi all'altro in lungo, aliter segolo:
Di faggio sia certo o di avellano,
Di vite no, di Cannadindia io negolo;
Piegar non dee, ma sulle spalle avverte
Romperci in scheggie, e farle al suol disparte'.

Sempre nello stesso canto (ottava 52) l'ironia verso il latino culmina nella figura di un prete che non ricorda le funzioni e benedice l'esercito del capitano Polmone, giunto sul Testaccio per placare lo scontro tra i popolani capeggiati da Jacaccio e Titta, con l'unica e stringata formula liturgica che ricorda, quella pasquale:

Il Reverendo stassi in piè dolente;
Giacché sul rito ripugnar non giova:
Si gratta la memoria lungamente,
Cercando le parole che non trova;
Con tanto smuscinar venegli in mente
La benedizion pasqual dell'ova:
Onde alzata la man fuor di misura,
Benedice *huic ovorum creatura*.

Ma il principale bersaglio linguistico dell'autore è il toscano letterario che viene scimmiettato dal demone Boemotte (III 62-65):

Così parlò, cantando alla Cinese
In lingua Etrusca Fiorentin Sanese.

'Se io qui contassi il merito di Roma
Benché il facessi frastagliatamente,
Il Bozzacchiuto avria più del Sciloma,
Che bisticciar non puossi e quanto, e chente
Fulgor rifulse alla real tua chioma
Dal serto d'ogni Cesare possente,
Che fur'Avi a Neron, pronti al tuo cenno
Si ch'ei fu sexto tra cotanto senno.

Accalappiarmi in tanto mar non chiere,
E non cupe Pluton, che se al suo velle
Intamolar degg'io col mio pensiero,
In cottimo dirò che paion quelle
Neroniane rationi e buone, e vere,
E ch'io m'insuo come carne, e pelle;
Ma s'egli vuol di nuovo donneare,
È ben che venga a farsi bucherare'.

'Che bucherar, che voto, che suffragio',
Riprese il velenoso Rubicante,
'Se ognun, che ha merto, chiede a suo bell'agio
Uscir da Stige co' calzon di Dante,
Strano non sembreratti il mio presagio
Di veder vuoto il Regno in un'istante:
Hai forse Pluto una follia sì stolta
Che qua ritorni chi partì una volta?'

Questa parodia linguistica del toscano, e ricordiamo che Carletti non aveva nascosto critiche a Dante colpevole di usare una "favella fiorentina rancida" (III 63), raggiunge il suo apice quando l'autore inserisce nel suo poema il dialetto parlato dal popolo di Roma. E il *pastiche* tra parti auliche e romanesche produce effetti esilaranti. Il dialetto è sempre usato quando a parlare sono i popolani, come nel primo canto quando il plebeo Titta si esprime sui teatri di Roma (I 19-21):

'Senti compare mio Diosserenella
A Tordinona va dell'eccellenza:

Avemo il gran Bruschetto, e un Purcinella,
Sangue de bio, che, ce vò pacenza.
Poi ce magni, e ce bevi, e alla pianella
Ne corri col carchetto, in confidenza:
E se el bravo ce ruga a un bel bisogno,
Borgo lo fa che me fumò el cotogno.

Che ne voi fa de Valle, e d'Argentina
Te senti calà proprio li zarelli;
Vale più quella bona Corallina,
Che tutti li Benucci, e i Rubinelli.
Bigna sta senza vino, e giuradina,
Se col succhio c'inviti i Castratelli,
Si rivoltano i vaghi Bollettoni
Gridando tutti insiem: *zitti Piccioni*.

Per Tordinona io sono un bell'umore,
Diosacranne, e da rompela con tutti':
Così dicea, gustando il buon liquore
E i compagni spargendo dei suoi rutti:
Ma un Cavalcante che facea l'Attore
In altre scene, cogli occhiacci brutti
Sbatte pippando la festa, e li piedi
Peggio d'Argante contro il buon Tancredi.

Un altro esempio lo prendiamo dal canto VII (ottave 13-14) ove il già comico disarcionamento di un combattente che si sta recando a guerreggiare sul Testaccio è amplificato dalla battuta in dialetto di Checchina, indispettita dagli schizzi di fango che hanno sporcato la sua veste:

Col calessetto della Pigna anch'esso
Il divoto Barbier viene sul monte;
Grida a lui il vetturin, che stagli appresso:
'Tenetevi a man manca Signor Conte'.
Ma più esperto di lui il Cavallo istesso
Sale sul greppo ad accostarsi al fonte;
Mancato il suolo col frustino in mano
Rovescia il Barbierotto entro un pantano.

Schizza l'acqua fangosa in cerchio, e lordo
N'è il sottanin di Checca avuto in presto;
'Oh budellarve propio Sor Milordo
Non c'è altro loco da cascà che questo?
Dico Sor Esce a voi, che fate il sordo';
Ma della giostra non s'intende il resto;
Poich'è costume della plebe amena
Cogli urli di compir l'ultima scena.

E divertente è anche lo scontro verbale tra Bacco e Venere nel canto X (ottava 40), con la Ciprigna che inveisce in dialetto contro il nume ubriaco:

'Ehi sacoccione' a lui l'irata Donna
'Che sì, che sì...' Ma Bacco a lei: 'Bevete,
Io qui sto forte come una colonna,
Sono un buon Nume, ed ho un tantin di sete;
Un Libero mio per giammai si affonna
Io voglio bere, e il cul non mi rompete,

La matta non mi far corpo di Zeto':
Fea intanto un passo innanzi, e quattro indreto.

In verità, il romanesco di Carletti è per quantità poca cosa rispetto ai lavori del contemporaneo Micheli e del successivo "monumento" belliano. Su oltre mille ottave appena sedici sono completamente in dialetto (I 19-20 e 49-51; IV 73-74; VIII 8-9; XI 70-72 e 83-86. Cfr. Di Nino 2004: 47-50), ma non dimentichiamo le diverse decine di vocaboli romaneschi sparsi nei canti. Un giudizio chiaro sull'opera era stato già espresso da Belli quando, nella nota ricordata, definì il poema «scritto in male imitato vernacolo romanesco» (Belli 1952: 594). Al poeta trasteverino il dialetto di Carletti appariva artefatto, privo di qualsiasi riscontro col reale, insomma non nasceva «dall'accozzamento, in apparenza casuale, di libere frasi e correnti parole non iscomposte giammai, non corrette, né modellate, né acconciate con modo differente da quello che ci manda il testimonio delle orecchie» (Belli 1952: CLXXXII). Belli riteneva che il popolo, mancando di arte, mancasse di poesia, con l'unica eccezione dei "ritornelli" o stornelli che giudicava l'unica forma di lirica popolare: condannava, perciò, nell'introduzione ai sonetti e in una lettera (Belli 1961: lettera del 7 agosto 1838), la precedente poesia romanesca come falsificazione letteraria e ancora nel 1861 definiva come dei "goffi scopamestieri" gli autori che andavano «travestendo in pessimo romanesco or questa or quell'opera classica in servizio di scene, e col solo scopo di eccitare le risa» (Belli 1961: lettera del 15 gennaio 1861). Se queste critiche belliane partirono da giuste intuizioni, non dobbiamo dimenticare che gli autori sei-settecenteschi, e in particolar modo Carletti, si avvicinarono al dialetto in un'ottica di letteratura riflessa e di puro divertimento artistico senza alcuna intenzione di «cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso» (Belli 1952: CLXXXII), cioè di riprodurre fedelmente l'idioma plebeo; e dev'essere, tuttavia, riconosciuto all'autore dell'*Incendio di Tordinona* il merito di averci offerto una discreta attestazione del dialetto dei suoi tempi, una parlata che si caratterizzava per una notevole varietà di forme.

Per esempio, nel poema l'articolo maschile si presenta nelle varianti *er* (XI 72 e 86) ed *el* (IV 73 e XI 70). Questo è un indizio importante poiché i precedenti Peresio e Berneri utilizzavano soltanto *el*. Del fenomeno si era accorto Micheli che negli *Avvertimenti alla Libertà romana* faceva notare che «l'Articolo IL del Nominativo Singolare li Romani lo pronunziano EL, ed alcuna volta ER, come in dire: Mi ài rotto il Capo dicono M'ài rotto el Capo (oppure) er Capo; ma ciò non sempre, né da tutti, perché questa più dura Espressione vien perlopiù usata da' più rozzi, e quando parlano con veemenza» (Micheli 1991: 5). Dunque l'uso di *er* era sentito come volgare e, di conseguenza, rifiutato. Anche Micheli, al pari di Peresio e Berneri, scelse di utilizzare *el* nel suo poema, mentre *er* comparve per la prima volta nelle sue *Povesie* seppur come *hapax* nel sonetto *Pe' Pòrzia* al v. 2, *er campo* (Micheli 1999: 206). Il poema di Carletti testimonia, dunque, come nell'ultimo ventennio del Settecento la forma *er* stesse prevalendo su *el* che continuò ad essere usata solo nella parlata civile. Nell'Ottocento dominerà di gran lunga l'articolo *er*, come attestato nei sonetti di Belli, e questa forma risulterà vincente tanto da essere utilizzata anche nel romanesco contemporaneo. Carletti nel testo riproduce altri fenomeni tipici del dialetto romanesco. Segnaliamo i più evidenti cominciando dal vocalismo: *ò* in sillaba libera suona *ò*: *bono* (I 20), *foco* (XI 85), *fora* (IV 74); *o* protonica passa a *u* in *Culiseo* (I 52). Non del tutto realizzato è il passaggio da *ó* a *u* come nell'oscillazione *fonghi* (II 88) / *funghi* (VII 57) e il perdurare di forme come *onto* (III 6). La *u* è conservata in *urtica* (I 51) e segnaliamo il caso di *u* in luogo di *ó* in *currivo* (XI 86). Tra le particolarità inerenti il vocalismo segnaliamo anche l'utilizzo dell'epitesi di *-ne* seppur in sole due circostanze: *vedene* (VII 73), *smorsane* (XI 85). La

consonante *b* intervocalica è intensa in *Abbate* (IV 73), *abbatin* (V 66). La *c* seguita da vocale cambia in *z* in *zanca* (III 28) e la doppia *cc* muta in *zz* in *Cagnazzo* (III 61), ma resta in *Cagnaccio* (I 31). La *g* palatale è resa con la grafia *sc*: *Biascio* (XI 83), *Borghiscian* (IV 74), *Ambrosio* (VII 35). È conservato il nesso *mb* seguito da *r*, in luogo dell'assimilazione *mmr*, in *Ambrosio* (VII 35), come *imbriaco* e *timbrà* in Belli. La *r* si conserva in *mercordì* (III 2). Il nesso *rj* (dal latino -ARIU) passa a *r* in *cucchiario* (VIII 49), *gennaro* (VII 17), *lampadaro* (XII 41). Registriamo desonorizzazioni in *Diosacranne* (I 21), *gratucia* (XI 78), *Ricattier* (III 23), *smorsane* (XI 85). Epentesi in *maghero* (III 79) e fra due vocali in iato si sviluppa una *v* come in *pavonazzo* (IV 73). Frequenti sono i rotacismi come in *Purcinella* (I 19), *carcetto* (I 19), *Cremente* (VII 43), *ber colpo* (VII 73), *der* (XI 84), *ber zitello* (XI 72), *sordato* (XI 84), ma assenti in *sul vetro* (I 50), *quel Patrasso* (I 50), *bel corno* (I 51); è opportuno precisare che questo fenomeno che avviene in fonosintassi non era sistematico, e non lo sarà neanche ai tempi di Belli, dunque è possibile che Carletti registri solo i casi in cui il fenomeno effettivamente si produceva nel dialetto del suo tempo. Tra le altre particolarità ricordiamo le assimilazioni in *affonna* (X 40), *intenni* (I 50), *quanno* (XI 71), *Ritonna* (XI 86), *restanno* (XI 86), *falla* (XI 70), *calla* (XI 84, come *Bertollo* in Belli), ma non in *rompela* (I 21). Metatesi in *crastà* (XI 71), *cropite* (XI 71), *grolioso* (XI 86). Tra i fenomeni verbali, tipico è l'infinito tronco come in *annà* (I 50), *ardì* (XI 70), *arrotà* (XI 71) e registriamo un unico esempio di condizionale in *-ebbe: magnarebbi* (XI 70). In alcune circostanze, *quella bona corallina* (I 20), *seccateve le dite* (XI 71) e *tanta bona* (XI 83), è presente la concordanza della desinenza di due termini tra loro correlati. Ma viste le poche occorrenze il fenomeno ci sembra del tutto casuale, infatti *corallina*, *dite* e *bona* sono in fin di verso e in posizione rimica. Va in ogni modo ricordato che tutte queste caratteristiche sono limitate e presenti in modo discontinuo nell'intera opera. Quanto al lessico il poema ne offre un discreto repertorio che permette un'analisi diacronica del dialetto trasteverino; grazie al poema di Carletti è possibile retrodatare alcuni lemmi e locuzioni che finora si ritenevano ottocenteschi. Ad esempio *bagarino* (III 10; X 30, 31), *burro* (III 6), *cascherini* 'garzoni del fornaio' (VI 41), *muffa* 'vecchia decrepita' (I 49), *pagherò* (V 20), *romanel* 'bellimbusto' (IV 24; VIII 55). Inoltre alcune deformazioni lessicali presenti nel Belli trovano la loro origine già in Carletti: *Culiseo* (I 52) e *patrasso* 'padre graduato' (I 50). Per quanto riguarda le locuzioni troviamo forme già presenti nella tradizione romanesca come *Ammazza sette* 'smargiasso' (XI 82), *mi dai di barba* 'mi fai innervosire' (IV 73), *Marco sfila* 'scappare' (XI 22) e *dà di piglio* 'afferri' (III 43; VIII 66). Sono prime attestazioni le seguenti espressioni che ritroveremo in Belli: *fumaria via* 'scappate' (XI 71); *i quarti tuoi* 'i fatti tuoi' (XI 65) e *vergogna un quattro* 'vergogna un corno' (IV 73). Il poema di Carletti riporta anche alcuni vocaboli gergali mai attestati prima nel romanesco: *oro* 'formaggio' (III 87), *pomido-ri* 'prelati' (III 84), *sedici* 'uomo scaltro' (XI 84) e un'unica voce in giudaico-romanesco, *Madonna Callà* 'sarta' (VIII 61), che sta alla base dell'esclamazione belliana *Monaccallà, ssò ffatti li bbottoni?*.

In definitiva, se la letteratura romanesca è relativamente povera per quantità e qualità se comparata a quella veneziana, milanese, napoletana o siciliana, la riscoperta di opere con parti in dialetto, come appunto quella di Carletti, ci aiuta a comprendere meglio non solo lo sviluppo diacronico del trasteverino ma anche il grado di "dialettalità" di ogni singola opera compresa quella del maggiore autore romanesco, ossia Giuseppe Gioachino Belli. L'*Incendio di Tordinona* propone un'ultima caratteristica interessante. L'autore, al pari di Micheli, comprende che alcune espressioni potrebbero risultare incomprensibili al lettore. Così Carletti pone delle note in cui spiega che "auffa" è un «termine plebeo usato invece di *gratis*; nacque dalle Sigle A. V. F. F. cioè Adrianus V. Francam fecit» (IV 31) e chiarisce

che «il Romanesco invece di *quanto vale*, suol dire *quanto si scioglie*» (IV 71). In ultima analisi il grande merito che deve essere riconosciuto a Carletti è quello di aver offerto con il suo poema un documento notevole della Roma dell'ultimo ventennio del Settecento di cui sono descritti particolari sconosciuti della vita culturale e sociale. In definitiva, la riscoperta dell'*Incendio di Tordinona* consente di colmare una lacuna nella storia della letteratura romanesca e, soprattutto, di far luce su un inedito anello di congiunzione tra l'opera di Benedetto Micheli e quella di Giuseppe Gioachino Belli.

Bibliografia

- Bibliotheca Casanatensis catalogus MS librorum impressorum*: VI vol.
 Cametti, Alberto (1938), *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, a cura di Muñoz, Antonio, Tivoli: Aldo Chicca.
 Costa, Claudio (ed.) (1999), *Micheli, Benedetto – Povesie in lengua romanesca*. L'Aquila: Edizioni dell'Oleandro.
 Di Nino, Nicola (2004), "Un dimenticato poema in 'male imitato vernacolo romanesco': L'incendio di Tordinona di Giuseppe Carletti (studio e glossario)", *Il 996*, 1: 37-60.
 Incarbone Giornetti, Rossella (ed.) (1991), *Micheli, Benedetto – La Libbertà Romana acquistata e defesa*. Roma: AS edizioni.
Index librorum prohibitorum sanctissimi domini nostri Gregori XVI pontificis maximi jussu editus (1841). Roma: Tipografia della Reverenda Camera Apostolica.
 Moroni, Gaetano (1840-1879), *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica compilato dall'autore stesso*, Venezia: Tipografia Emiliana
 Spagnoletti, Giacinto (ed.) (1961) *Belli, Giuseppe Gioachino – Le lettere*. Milano: Cino del Duca.
 Vigolo, Giorgio (ed.) (1952), *Belli, Giuseppe Gioachino – I Sonetti*. Milano: Mondadori.