

PATRIMONIO LOMBARDO
AUTORI, SCRITTI, OPERE

«ON TALENT
INSCÌ FOEURA DE MISURA»

CARLO PORTA
NEL BICENTENARIO DELLA MORTE
(1821-2021)

A cura di Silvia Morgana e Mauro Novelli

Prefazione di Stefano Bruno Galli

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI
MILANO, 27-28 MAGGIO 2021



Regione
Lombardia



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO**

© 2022 Regione Lombardia - Direzione Generale Autonomia e Cultura

Coordinamento redazionale

Luca Cadioli

Progetto grafico

Paola Pellizzi

Achilli Ghizzardi Associati

In copertina: chiave di ferro adoperata da Carlo Porta in qualità di cassiere del Monte Napoleone

Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine

(in deposito dall'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana)

Ph. Paolo Pioltelli

ISBN 9788894575064

Sommario

Prefazione	
<i>di Stefano Bruno Galli</i>	7
Premessa	
<i>di Silvia Morgana e Mauro Novelli</i>	9
Il talento di Carlo Porta	
<i>di Pietro Gibellini</i>	13
«I paroll d'on lenguagg». Per un vocabolario del milanese di Carlo Porta	
<i>di Silvia Morgana</i>	35
Fрати e preti nella poesia di Carlo Porta: la regola e l'eccezione	
<i>di Marco Ballarini</i>	49
«Colla più commendevole onoratezza e precisione». Carlo Porta funzionario	
<i>di Gianluca Albergoni</i>	67
Porta, o la passione teatrale	
<i>di Alberto Bentoglio</i>	85
Cultura scritta e cultura orale nella poesia di Carlo Porta	
<i>di Mauro Novelli</i>	97
Il magistero di Domenico Balestrieri e la poesia di Carlo Porta	
<i>di Felice Milani</i>	113
Tanzi in Porta. Tanzi e Porta	
<i>di Renato Martinoni</i>	127
Grossi e Porta, Grossi in Porta	
<i>di Aurelio Sargenti</i>	145

Fra i classicisti milanesi: Giovanni Resnati, Giovanni Antonio Maggi e l'edizione Cherubini delle poesie portiane <i>di Giovanni Biancardi</i>	173
«Un buon moralista a dispetto della corteccia»: etica e poetica di Carlo Porta nella Milano romantica <i>di Federica Alziati</i>	193
<i>L'apparizion</i> del Porta nella poesia di Delio Tessa <i>di Franco Brevini</i>	211
Bibliografia	225
Indice dei nomi	241

Prefazione

STEFANO BRUNO GALLI

Stendhal, il patriarca del romanticismo, amava molto Milano. E anche i suoi poeti, tanto che lo definì *l'aimable Carline*. Alludeva – come ovvio – a Carlo Porta, il più grande poeta dialettale milanese. Che morì di gotta il 5 gennaio 1821, a soli quarantacinque anni. Due secoli fa. Era nato a Milano, una delle capitali europee dell'*absolutisme éclairé*, il 15 giugno 1775. La civiltà dei Lumi – alla quale la cultura milanese, basti ricordare i nomi di Pietro Verri e Cesare Beccaria, aveva dato un contributo decisivo nell'età teresiana e giuseppina – era già al tramonto. E la deriva rivoluzionaria e napoleonica incombeva.

Porta studiò in collegio dai Barnabiti di Monza e poi a Muggiò, prima di tornare a Milano. Tale formazione religiosa fu all'origine del suo successivo e viscerale anticlericalismo. Si trattava, soprattutto, di una forte avversione – vagamente moralistica – per i riti religiosi, il clero regolare e le gerarchie ecclesiastiche, affini all'aristocrazia reazionaria, arroccata nel privilegio; un'avversione che si trasformava in feroce satira verso la degenerazione dei costumi del basso clero, rozzo e ignorante. Per rendersene conto è sufficiente leggere *On miracol*, *Fraa Zenever* o *Fraa Diodatt*.

Dal punto di vista ideologico, Carlo Porta era molto pariniano. Respingeva con fermezza il classicismo, espressione della cultura dell'*Ancien Régime*. Condivideva il principio rousseauiano dell'uguaglianza originaria degli uomini, la critica verso la diffusa religiosità, che sconfinava spesso nel bigottismo, nella magia e nella superstizione. Censurava la retriva degenerazione aristocratica. Credeva nella rivoluzione scientifica del Seicento che, tuttavia, non aveva combattuto con sufficiente determinazione l'alchimia e l'astrologia, la divinazione e il mondo dell'esoterismo. Non sosteneva il primato della borghesia, ma quello del popolo. Tant'è vero che si mise a scrivere nel suo idioma, cioè il dialetto. Che era uno straordinario veicolo di identità culturale.

La Ninetta del Verzee è un autentico capolavoro. È la cruda confessione – in dialetto milanese – di una prostituta, raggirata dall'amante disonesto. Che però non viene idea-

lizzata, secondo i canoni narrativi romantici. Nel momento in cui si cercano di rintracciare nel romanticismo le radici dell'identità nazionale italiana, Carlo Porta si arrocca attorno al valore culturale della sua città, Milano, e della sua regione, la Lombardia. Gli esiti del Congresso di Vienna lo lasciarono perplesso. Avrebbe auspicato infatti l'indipendenza della sua amata Lombardia dai francesi, ma anche dagli austriaci. E così noi oggi dobbiamo ricordarlo: come un grande campione di lombardismo, ben oltre la mera testimonianza dialettale.

La sensibilità di Regione Lombardia verso la figura di Carlo Porta è consolidata nel tempo e risale a molti anni fa. Dal 16 al 18 ottobre 1975 la Regione – assessore alla cultura Sandro Fontana – organizzò infatti un importante convegno di studi intitolato *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*. Correva allora il secondo centenario della nascita del poeta e vi presero parte – tra gli altri – Dante Isella, Angelo Stella, Guido Bezzola, Gennaro Barbarisi, Giovanni Pozzi.

Quest'anno, nella circostanza del bicentenario della scomparsa, la Regione – che ha aderito sin da subito al Comitato Nazionale per le celebrazioni – ha concretamente sostenuto la pubblicazione di questo volume, che raccoglie gli Atti del convegno di studi organizzato il 27 e 28 maggio 2021, al quale hanno partecipato studiosi e ricercatori di alto livello, le cui relazioni sono pubblicate nelle pagine che seguono.

Ai direttori scientifici del convegno – la professoressa Silvia Morgana e il professor Mauro Novelli – è doveroso rivolgere un sentimento di stima e di compiacimento per l'impegno profuso nell'intelligente organizzazione di un ambito di riflessione commemorativo che è andato al di là del puro e semplice “medaglione” celebrativo. Ha puntato piuttosto a riscoprire il profilo di un grande poeta come Carlo Porta, del quale sarebbe opportuno ricordarsi ben oltre i duecento anni – della nascita o della morte poco importa – tanta è stata la sua importanza nell'ambito della cultura milanese e lombarda.

Stefano Bruno Galli
*Assessore all'Autonomia e Cultura
di Regione Lombardia*

Premessa

SILVIA MORGANA E MAURO NOVELLI

Questo volume raccoglie gli Atti del convegno «On talent inscì foeura de misura», che il 27 e 28 maggio 2021 ha inaugurato le celebrazioni per il bicentenario della morte di Carlo Porta, affidate al Comitato Nazionale istituito dal Ministero della Cultura e promosso dal Comune di Milano con il concorso di Regione Lombardia, Divisione Cultura Repubblica e Cantone Ticino, Università degli Studi di Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Biblioteca Braidense, Archivio di Stato di Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Associazione Culturale Biblioteca Famiglia Meneghina - Società del Giardino, Piccolo Teatro di Milano, Sistema Bibliotecario Ticinese.

A causa delle severe restrizioni dovute alla pandemia da Covid-19 i lavori, che si sarebbero dovuti tenere a Milano, presso Palazzo Reale e la Sala Napoleonica di Palazzo Greppi, si sono svolti da remoto tramite una piattaforma informatica e sono stati trasmessi in diretta streaming sulla WebTV del Comune di Milano. L'appuntamento, organizzato in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano, si ricollega idealmente all'iniziativa analoga che ebbe luogo nel 1975, in occasione dei duecento anni dalla nascita di Porta, dedicata a *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*. Viene facile riconoscere nel volume che ne scaturì, anch'esso edito grazie a Regione Lombardia, il punto d'arrivo di quella straordinaria stagione di studi che nel secondo dopoguerra consentì di restituire definitivamente a Carlo Porta il posto che merita sullo scaffale dei "gran lombardi", accanto a suoi estimatori come Alessandro Manzoni, Carlo Cattaneo, Carlo Dossi, Delio Tessa, Carlo Emilio Gadda, Giovanni Testori. Insieme a Dante Isella, che in questo lavoro di recupero e valorizzazione ha svolto la parte del leone, figurano nell'elenco dei contributi i nomi di altri studiosi di vaglia che molto si sono prodigati per il poeta milanese: fra essi Felice Milani e Pietro Gibellini, presenti anche all'appuntamento del 2021, in ragione di una fedeltà portiana ormai più che quarantennale.

Proprio a Gibellini è toccato il compito di inaugurare i lavori, con una relazione nella quale ha fatto il punto sullo stato degli studi portiani e indicato nuove vie di ricerca, illuminando così il significato del termine richiamato nel titolo del convegno, tramite un verso prelevato dalle sestine di Tommaso Grossi *In morte di Carlo Porta*. Poco si comprenderebbe, del “talento” portiano, senza vagliare gli intensi legami con la tradizione dialettale milanese, come hanno fatto Milani, guardando al magistero di Domenico Balestrieri, Renato Martinoni, riflettendo sul modello di Carl’Antonio Tanzi, e Aurelio Sargenti, che è tornato sul fondamentale sodalizio con Tommaso Grossi, del quale pubblica in appendice al suo contributo lo *Strambott de Meneghin Foresetta*, finora introvabile. Una riflessione sulla ditta Fratelli GuP («Grossi und Porta»), dalla quale uscì la comitragedia *Giovanni Maria Visconti Duca di Milano*, è cruciale – come prova Alberto Bentoglio – anche per comprendere l’evoluzione di quella passione teatrale che abitò Porta sin da quando ebbe a calcare da attore comico il palcoscenico del Teatro Patriottico. Furono quelli gli anni in cui dovette maturare l’anticlericalismo viscerale su cui ragiona monsignor Marco Ballarini, mettendo a fuoco le figure di religiosi nei capolavori in versi portiani.

A Porta toccò in sorte una vita breve, spesa negli anni più burrascosi e ammalianti vissuti da Milano in epoca moderna. La sua miglior poesia li ritrae con la nitidezza di un fiammingo, quale parve a Carlo Cattaneo, sostenuta dalla capacità di muoversi con disinvoltura negli ambienti sociali più diversi: dalle navate delle chiese ai saloni nobiliari, dalle case di ringhiera al loggione della Scala, sempre con un orecchio alle voci che si rincorrono per le strade e fra i banchi del Verziere. L’inestricabile impasto di cultura scritta e cultura orale dal quale lievitano i versi portiani meriterebbe di rispecchiarsi in un vocabolario del suo milanese, realizzato con l’ausilio fornito dalle nuove tecnologie informatiche. Sarebbe uno strumento decisivo anche per misurare l’impatto della poesia portiana, che costituì un punto di riferimento fondamentale non solo fra i romantici, come dimostra Federica Alziati, ma anche fra i classicisti milanesi della cerchia di Giovanni Antonio Maggi, dove Giovanni Biancardi rinviene materiali di primaria importanza in vista di una nuova edizione critica del *Lament del Marchionn di gamb avert*.

Il “pubblico funzionario” Carlo Porta, cassiere irreprensibile tanto sotto i francesi quanto sotto gli Asburgo, come documenta puntualmente Gianluca Albergoni, immette nei propri versi i valori della classe cui appartiene, a cominciare dall’operosità. Porta è un poeta cittadino non soltanto perché i suoi componimenti restano ostinatamente abbarbicati alla Milano in cui visse, ma anche perché lo sguardo con cui la coglie è quello di un borghese, un *citoyen* che ha assimilato gli ideali della Rivoluzione francese. La

sua è una poesia attenta alle ingiustizie sociali, indifferente anzi ostile alle uniformi e al bellicoso patriottismo. Che è poi il motivo per cui il Risorgimento non ne riconobbe il valore. Ridotto nel secondo Ottocento alla misura di allegro e disimpegnato *bosin*, Porta dovette attendere l'omaggio che gli dedicò Delio Tessa in piena epoca fascista per vedersi riconosciuto il talento di poeta civile che lo contraddistinse. Ma, come ci ricorda Franco Brevini, il suo *corpus* non funzionò soltanto come fonte di ammaestramento morale e campionario di espedienti stilistici: fu anche un modello narrativo di incomparabile efficacia. Del resto già Isella ci aveva aiutato a comprendere quanto l'esempio di Porta avesse contato per Manzoni, che mise mano ai *Promessi sposi* giusto qualche mese dopo la morte dell'amico, duecento anni fa. Così che oggi possiamo rileggere le *Desgrazzi del Bongee*, la *Ninetta*, il *Marchionn*, il *Miserere*, *La nomina del cappellan*, *La preghiera* o il *Biroeu* cogliendo appieno il felice paradosso che pone alla radice della civiltà romanzesca italiana un manipolo di poemetti scritti in dialetto milanese.

Ringraziamenti

I curatori tengono a ringraziare quanti si sono spesi per la buona riuscita del convegno portiano: i relatori, in primo luogo, ma anche Gianfranco Scotti, al quale si devono le intense letture che hanno introdotto le sessioni; Claudia Berra e Giuseppe Polimeni, che le hanno presiedute; Stefano Parise, Segretario Tesoriere del Comitato Nazionale, che ha vegliato sull'organizzazione dell'appuntamento; Sergio Seghetti e i tecnici informatici dell'Area Biblioteche del Comune di Milano, che hanno reso possibile la trasmissione in streaming dei lavori. La riconoscenza va inoltre alle autorità che in apertura hanno portato il saluto delle istituzioni che rappresentano, ovvero Filippo Del Corno, assessore alla Cultura del Comune di Milano; Elio Franzini, magnifico rettore dell'Università degli Studi di Milano; Stefano Bruno Galli, assessore all'Autonomia e Cultura di Regione Lombardia, che ha generosamente sostenuto la stampa degli atti. Grazie infine a Luca Cadioli, per aver seguito con impeccabile attenzione tanto la segreteria organizzativa del convegno quanto la curatela redazionale di questo volume.

Avvertenza

Ove non diversamente indicato, le citazioni dai componimenti portiani e la loro numerazione si intendono tratte da C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000.

Il talento di Carlo Porta

PIETRO GIBELLINI

A Franco Loi

1. Porta ieri

Vita brevis, ars longa. Porta morì a quarantasei anni, impedendo al suo «talent admirable, et qui se perfectionnait de jour en jour», come scrisse Manzoni a Claude Fauriel il 29 gennaio 1821 annunciando la sua scomparsa,¹ di darci capolavori simili a quelli della maturità: *La nomina del cappellan*, *La preghiera* e *Meneghin biroeu di ex monegh*. Pochi per la vita di un uomo, ma non per la storia di una cultura e di una società in vertiginosa evoluzione, quarantasei anni sono quelli che separano il 1975, quando un convegno ricordò il bicentenario della nascita del poeta milanese, e il 2021, data di questo simposio virtuale che celebra il bicentenario della sua morte.

Il diagramma di questo mezzo secolo di civiltà letteraria può aiutarci a tracciarlo la fortuna critica di Porta. Quali erano, ci chiediamo, lo stato degli studi su di lui e le sue quotazioni nell'oscillante borsa dei valori letterari? Spingendo lo sguardo più indietro e allargando l'indagine agli scrittori dialettali in genere, vediamo che questi compongono una nutrita schiera nelle storie letterarie settecentesche, e che vanno però gradualmente scemando in quelle pre-romantiche e risorgimentali. De Sanctis, nella più celebre, applica il termine "dialetto" solo a linguaggi municipali delle origini o al vivace ribobolo di certi autori toscani, e dunque ricorda Porta soltanto come esponente della scuola romantica; non fa cenno neppure alle commedie in veneziano di Goldoni, e dedica invece ampio spazio a Folengo, che usava il dialetto per condire un latino macaronico i cui effetti comici si potevano gustare dalla Lombardia alla Sicilia. La stagione verista non fa registrare so-

stanziali cambiamenti di questa prospettiva, nonostante parecchi autori ricorrano spesso e volentieri al dialetto per vivacizzare l'italiano della poesia, della narrativa e del teatro.

L'emarginazione delle scritture dialettali, che prosegue nel primo Novecento, e in particolare durante il Ventennio fascista, dominato dal centralismo linguistico, cessa finalmente nel secondo dopoguerra. Sopravvissute nelle piccole patrie grazie ad appassionati cultori, le parlate locali cominciano a entrare con forza nel cinema neorealista, e nel contempo ad attirare l'attenzione degli editori nazionali. Nel 1952, presso Guanda, esce l'antologia poetica interregionale curata da Pier Paolo Pasolini e Mario Dell'Arco,² opera rimasta di riferimento fino alle sillogi allestite nel 1991 da Giacinto Spagnoletti e Cesare Vivaldi, per i «Grandi libri» Garzanti,³ e da Franco Brevini nel 1999 per i «Meridiani» Mondadori.⁴ Negli anni Sessanta le grandi opere storiografiche collettive iniziano a dare il meritato rilievo a Porta: relegato nel 1961, insieme a Belli, nel capitolo dei *Minori* della Marzorati steso da Gabriele Fantuzzi,⁵ diventa nel '69 titolare di un capitolo autonomo, redatto da Dante Isella, nell'*Ottocento* della Garzanti diretta da Cecchi e Sapegno, dove Belli è presentato da Carlo Muscetta.⁶ Lo stesso privilegio viene accordato a Porta da successive opere a più mani, guidate rispettivamente da Carlo Muscetta per Laterza,⁷ da Armando Balduino per la nuova Vallardi,⁸ da Giorgio Barberi Squarotti per Utet,⁹ da Nino Borsellino e Walter Pedullà per Motta,¹⁰ da Enrico Malato per Salerno.¹¹

Nel 1990 ai due campioni dialettali è dedicata per la prima volta una sezione autonoma di una storia-antologia scolastica, *Lo spazio letterario*.¹² Un posto di primo piano occupa Porta, per mano di Gianmarco Gaspari, nell'antologia Einaudi-Gallimard («Collection Bibliothèque de la Pléiade») del 1999.¹³ Ignorati nella collana laterziana di classici degli «Scrittori d'Italia», Porta e Belli sono accoppiati nell'antologia della Utet curata nel 1954 da Piero Gallardo. Solo il primo figura tra i «Classici» Rizzoli, nel volume del '59 allestito da Gabriele Fantuzzi.¹⁴

Ma è negli anni Cinquanta che Porta diventa protagonista della letteratura nazionale. Nel 1954 Isella procura l'edizione critica delle sue poesie.¹⁵ Non mancavano utili edizioni e studi benemeriti precedenti, che avevano però avuto una fortuna soprattutto locale, se si esclude la monografia critica di Attilio Momigliano, che metteva in luce, eccezione nel panorama accademico, il pregio artistico dei versi portiani.¹⁶ Lo avevano invece colto precocemente gli scrittori, a partire dai contemporanei che lo avevano frequentato fuggacemente o assiduamente: Foscolo lo definì «Omero dell'Achille Bongee»,¹⁷ Stendhal lo disse «aimable»,¹⁸ Manzoni e Grossi lo elogiarono diffusamente e apertamente. Più tardi verrà indicato da Carlo Emilio Gadda come proprio ascendente, insieme a Maggi e Dossi, altri due «Carli» lombardi. Tra i suoi estimatori ci sarà un secondo

Carlo, il comasco Linati, oltre al milanesissimo Delio Tessa e al milanese d'adozione Franco Loi. Insomma, il nostro poeta risulta essere il segmento più rilevante di quella linea espressionistica lombardo-europea che Gianfranco Contini, negli scritti su Gadda (1963) e su Faldella (1969), fa discendere da Teofilo Folengo, il Rabelais di casa nostra.¹⁹ Agli ammiratori conterranei di Porta è doveroso aggiungere il romano ma milanofilo Giuseppe Gioachino Belli, il cui nome ritornerà più volte in questo scritto.

Va ricordato che alla causa di Porta hanno giovato, oltre al vigoroso ritorno d'interesse per il mondo popolare, gli sviluppi della critica stilistica, che ha riconosciuto in lui un maestro di realismo e di espressivismo. Risulta dunque difficile applicargli l'etichetta di "meneghino", che riflette la bonomia di certi suoi versi ma è del tutto inadatta a circoscrivere la sua alta figura e il suo vasto respiro di scrittore. Del resto chi, se non Contini, spinse il giovane Isella a intraprendere l'edizione critica delle poesie portiane? Alla prima del '54, proposta in altra veste nel '55-56,²⁰ fece seguire nel 1958 quella commentata,²¹ nel 1960 la stampa dell'inedito almanacco giovanile *El Lava piatt del Meneghin ch'è mort*,²² nel 1967 le *Lettere* del poeta e degli "amici della Cameretta",²³ nel 1970 gli scritti di teatro,²⁴ e, in concomitanza con il centenario del 1975, un nuovo commento dei versi per Mondadori.²⁵

Nell'imminenza di quell'occasione celebrativa, vengono pubblicati numerosi altri lavori. Ai sopra citati sono da aggiungere, almeno, la monografia del giovane Paolo Mauri,²⁶ la fondamentale biografia di Guido Bezzola intitolata *Le charmant Carline*,²⁷ il *Ritratto dal vero* di Isella, vero gioiello editoriale,²⁸ le *Poesie scelte* curate da Guido Bezzola e Gennaro Barbarisi,²⁹ il quale, nel '64, ha introdotto l'edizione complessiva allestita da Carla Guarisco per Feltrinelli.³⁰ Lo stesso editore stampava gli atti di quel convegno, che ebbi la ventura di propiziare mettendo in contatto Isella, mio maestro, e il mio concittadino e compianto amico Sandro Fontana, assessore alla cultura nella neonata amministrazione regionale. Come non rimpiangere quel momento felice della nostra cultura, in cui collaborarono fattivamente l'ente pubblico, l'editoria privata e tre università (di Pavia, e di Milano, Statale e Cattolica)? Il titolo del simposio, *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*,³¹ rifletteva la convinzione, allora particolarmente diffusa, che la fioritura di un grande talento fosse favorita dal clima circostante e dal radicamento in un terreno lungamente lavorato. In questa prospettiva, Porta, esperto utilizzatore di un dialetto ben rappresentato in una letteratura capace di esprimersi in latino, italiano e milanese, era presentato come erede della tradizione che aveva offerto testi egregi di Maggi e di Lemene, di Tanzi e di Balestrieri, ma anche come ponte ideale tra la Milano del «Caffè» e quella del «Conciliatore», tra il Parini illuminista e il Manzoni romantico.

Ai maestri nel pieno della maturità, si unirono, in quel simposio, allievi che gravitavano in maggioranza intorno ad atenei lombardi alle prime o alle seconde armi, alcuni presenti anche nell'odierno convegno. I lavori vennero aperti da relazioni panoramiche, distinte dalle comunicazioni, mirate su temi specifici. Il primo posto fu riservato a Isella: partendo dalle prove giovanili di Porta, debitrice della ricordata tradizione dialettale, egli documentò la progressiva maturazione di pensiero e l'arricchimento di stile di cui beneficiarono i capolavori della maturità, caratterizzati dalla «moralità del comico», che l'esperto portista avrebbe adottato anche in seguito come cifra interpretativa. Fervore etico, realismo, sensibilità sociale e linguistica, entravano anche nel "filo" lombardo teso da Angelo Stella tra Bonvesin da la Riva e Manzoni, lungo il quale si incontra l'ineludibile nodo portiano. Guido Bezzola illustrava riccamente il rapporto del poeta con gli ambienti culturali milanesi; Giovanni Pozzi rifletteva sui temi religiosi rompendo lo stereotipo del laico satireggiatore di ecclesiastici grossolani o ipocriti; Gennaro Barbarisi collocava Porta nella società del suo tempo, riccamente e criticamente rispecchiata nei suoi versi. Si noti, per inciso, che Bezzola e Barbarisi, docenti all'università Statale di Milano, insisterono sul rapporto tra scrittore e contesto socio-culturale, e che invece Isella, Pozzi, Stella, allievi diretti o indiretti di Contini, ponevano l'accento soprattutto sulle ricadute testuali dell'impegno ideologico, linee complementari ravvisabili anche nelle comunicazioni, affidate a studiosi dell'una e dell'altra scuola.

Sergio Antonielli e Felice Milani valutavano rispettivamente l'eredità lasciata a Porta da Parini e Balestrieri; Luigi de Nardis segnalava le reminiscenze portiane nell'opera di Belli, Ettore Bonora in quella di Manzoni, Renzo Negri negli scapigliati, il sottoscritto in Delio Tessa. Cesare Federico Goffis e Carla Guarisco gettavano lumi sul contributo del poeta milanese alla polemica romantica, Claudio Milanini si concentrava sul personaggio di Meneghino, Albert Maquet sul Porta di Stendhal, Johannes Hoesle sulle difficoltà incontrate dai germanofoni nell'accostarsi al linguaggio portiano. Insomma, quel colloquio ben architettato e ben condotto diede un apporto capitale agli studi sul nostro autore.

Coeva al simposio è la bibliografia delle edizioni portiane redatta da Liliana Orlando,³² e di poco posteriori i contributi di Folco Portinari sul realismo del nostro poeta, e di Elio Gioanola sull'intreccio tra cultura e visceralità nel suo dialetto, volti a collegare, uno, stilistica e tematica, l'altro, linguistica e psicanalisi.³³

E dopo? Delle due grandi aree illuminate dal convegno del '75, quella della poesia portiana e quella della tradizione milanese, è la seconda ad aver beneficiato di maggior attenzione negli studi successivi. Tra le imprese collettive, ricordo le due mostre pro-

mosse da Brera sulla letteratura in milanese anteriore e posteriore a Porta, di cui danno conto i rispettivi cataloghi (*Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin*, a cura di Isella, e *Rezipte i rimm del Porta*, a cura di Luca Danzi e Felice Milani),³⁴ nonché i tre colloqui dedicati a Francesco Cherubini, i cui frutti sono raccolti nei voluminosi atti curati da Silvia Morgana e Mario Piotti.³⁵ Vengono anche riproposte in veste scientifica opere in milanese di scrittori anteriori a Porta o a lui contemporanei: spiccano la *Sposa Francesca* di Francesco De Lemene e i *Rabisch* di Giovan Paolo Lomazzo, entrambe per le cure di Isella;³⁶ le sorprendenti *Canzoni* di Fabio Varese, curate da Angelo Stella, Massimo Baucia e Renato Marchi,³⁷ le *Poesie milanesi* di Tommaso Grossi, curate da Aurelio Sargenti,³⁸ le *Rime* di Carl'Antonio Tanzi, a cura di Renato Martinoni;³⁹ le *Rime* per i Trasformati e la *Gerusalemme* di Domenico Balestrieri, a cura di Felice Milani.⁴⁰ Si potrebbero aggiungere testi di autori dei primi secoli, da Bonvesin da la Riva a Lancino Curti, ritenuti esemplari della "Lombardia stravagante" di cui parla Isella,⁴¹ alla cui collaborazione con il geniale Vanni Scheiwiller si deve la collanina della «Razza», dedicata alla letteratura milanese che va dal Medioevo al Novecento. Quanto ai due maggiori dialettali post-portiani, va ricordato che l'ingresso di Delio Tessa nel Parnaso dei poeti senza aggettivi è stato propiziato soprattutto dagli studi di Isella, che con Vittorio Sereni incoraggiò la luminosa scrittura di Franco Loi.

Da questi dati si può ricavare che negli ultimi decenni la tradizione milanese ha avuto un cospicuo avanzamento di conoscenze, superiore a quello recato dagli studi su Porta, il quale ha comunque consolidato le posizioni acquisite e conservato la titolarità di un capitolo o di una sezione in vaste opere storiografiche e antologiche, privilegio accordato a pochissimi autori dialettali pre-novecenteschi. Per quanto non abbondanti, gli studi recenti su di lui sono più folti di quelli dedicati a dialettali celebrati in passato. L'esiguo numero delle poesie milanesi di Parini giustifica la scarsità delle letture critiche loro riservate, che coinvolge anche il felice sonetto *Madamm, gh'hala quaj noeuva de Lion*, in cui una dama, dopo aver esecrato la strage perpetrata a Lione dai giacobini, elogia i francesi alla vista di un cappellino che segue la nuova moda "alla ghigliottina". Premiato dal mercato e apprezzato da Stendhal e Apollinaire, il fluviale Giorgio Baffo, verseggiatore in veneziano di grande scioltezza ma stucchevole e ripetitivo nell'insistenza sull'osceno, non è entrato nel novero dei maggiori cui hanno tentato inutilmente di aggregarlo Elio Bartolini nel 1971 e Piero Chiara nel 1974;⁴² non trasse beneficio critico neppure dalla pubblicazione antologica dei suoi testi, allestita dallo storico Piero Del Negro una ventina di anni più tardi, che poneva l'accento sulla componente ideologica del suo libertinismo.⁴³ Discorso analogo può farsi per il siciliano Giovanni Meli, canta-

bilmente arcadico anche nelle fasi illuministica e cervantina, caduto dall'alto seggio a lui assegnato dagli studiosi in passato, peraltro raramente non isolani. Circoscritto alla piccola patria è rimasto in genere anche l'interesse per poeti dialettali meno noti, come i veneti Anton Maria Lamberti, conosciuto da Porta, Francesco Gritti, Pietro Buratti; il ligure Martin Piaggio, il friulano Pietro Zorutti, il siculo Domenico Tempio. Di una circoscritta fiammata d'attenzione ha goduto, in tempi di oltranzismo ideologico, il giacobino piemontese Edoardo Calvo.

Tutt'altro discorso va fatto per Giuseppe Gioachino Belli, di cui Giorgio Vigolo, finissimo poeta, aveva riconosciuto l'incomparabile genio, proponendo nel 1952 l'edizione mondadoriana dei suoi 2279 sonetti romaneschi, un'opera grandiosa apprezzata fino ad allora per singoli pezzi, generalmente quelli comico-satirici o licenziosi.⁴⁴ Nel 1978 Belli entrò nella collana dei «Meridiani» con la robusta antologia, che allestì lo stesso Vigolo con la mia collaborazione, e nel 2018 in quella dei «Millenni» einaudiani, con la corposa edizione critica e commentata di tutti i sonetti, approntata da me, insieme a Lucio Felici e a Edoardo Ripari.⁴⁵ Di qualche interesse può essere il confronto della fortuna editoriale dei due campioni dialettali ottocenteschi, la cui misura è desumibile, relativamente all'ultimo ventennio, dalla schedatura informatica delle principali riviste di italianistica. Se ne ricava che, dal Duemila a oggi, gli articoli e le recensioni riguardanti il Milanese sono una trentina, mentre quelli concernenti il Romano superano il centinaio (una quindicina, aggiungo per integrare il quadro, sono le schede dedicate a Meli, e meno di dieci agli altri dialettali sopra citati). La larga comprensibilità del romanesco e la rarefazione dei dialettofoni milanesi spiegano il maggiore successo di Belli presso il pubblico, ma non quello presso i critici, che va fatto risalire a molte ragioni, tra cui il fascino esercitato dall'Urbe antica e moderna su lettori d'ogni paese, e la vastità del monumento alla plebe romana, inesauribile miniera di temi e di forme.

Delle pubblicazioni di materia portiana uscite dopo gli anni Settanta, ricordo le più significative, scusandomi per le inevitabili omissioni. All'edizione complessiva e aggiornata delle *Poesie*, uscita nel 2000 per le cure di Isella e rimasta quella di riferimento,⁴⁶ si sono accompagnate quella parziale dei *Poemetti*, sapientemente commentati da Guido Bezzola,⁴⁷ e quella con ordinamento cronologico curata dal sottoscritto e da Massimo Migliorati,⁴⁸ insieme a Migliorati, ho anche proposto recentemente la riscrittura frammentaria in milanese dell'*Inferno* di Dante.⁴⁹ Alfredo Stussi e Aurelio Sargenti hanno recuperato qualche verso d'occasione,⁵⁰ Elio Gioanola e Patrizia Valduga⁵¹ offerto due snelle sillogi con traduzioni in versi. Per rimanere ai testi, ricordo che le *Lettere*, integrate da Claudio Ciociola,⁵² sono uscite nel 1989 in un'edizione accresciuta curata da Isella.⁵³

Passando agli studi, segnalo innanzitutto *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*,⁵⁴ titolo che mette in luce la laboriosa fedeltà al poeta di Isella, che vi riunisce, nel 2003, scritti precedenti, tra cui tre fondamentali: *La moralità del comico*, in cui riprende il saggio introduttivo al «Meridiano»; *Tecnica portiana*, che ricava, ponendo l'accento sullo stile, dalla relazione al convegno del '75; *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, minuziosa analisi dei rapporti biografici tra i due autori e delle consonanze testuali tra i loro scritti, tratta dalla raccolta saggistica *I Lombardi in rivolta*.⁵⁵

Nel 2013 appare una snella monografia di Mauro Novelli, *Divora il tuo cuore, Milano*, titolo a effetto chiarito dal sottotitolo *Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, lettura socio-antropologica dei versi portiani, che ne arricchisce l'interpretazione cogliendo costanti e varianti dell'icona identitaria milanese.⁵⁶

Poco numerosi sono i contributi in riviste o in volumi collettanei apparsi negli ultimi anni. Alcuni vertono su singoli aspetti: le fonti della poesia portiana,⁵⁷ gli echi di scrittori precedenti, quali Molière⁵⁸ e Parini;⁵⁹ i rapporti con i contemporanei Cicognara e Giordani;⁶⁰ i tre carteggi di Porta, Grossi, Manzoni;⁶¹ le affinità testuali e iconografiche tra le poesie milanesi e il romanzo manzoniano;⁶² le reminiscenze testuali e i giudizi espressi da scrittori successivi, quali Belli,⁶³ Dossi⁶⁴ e Gadda.⁶⁵ Altri contributi ripercorrono l'opera portiana lungo sentieri tematici: l'oscenità,⁶⁶ il vino,⁶⁷ il mito,⁶⁸ la patria.⁶⁹ Alcuni studi sono mirati su una o più poesie: *La preghiera*, già oggetto di una delle rare analisi variantistiche eseguite su testi portiani,⁷⁰ viene riletta in chiave semiotica⁷¹ e poi riesaminata;⁷² *La Ninetta del Verzee* è analizzata più volte e tradotta in inglese.⁷³ Claudio Milanini si sofferma sul *Meneghin repubblican*,⁷⁴ e Fabio Pagliccia, incline a cogliere nella *Prineide* la mano di Porta più che quella di Grossi, reca apporti ecdotici,⁷⁵ come Giovanni Biancardi che, grazie a un apografo da lui ritrovato, propone un nuovo assetto testuale per il *Marchionn*.⁷⁶ Non posso chiudere il repertorio bibliografico senza segnalare le pagine in cui lo scrivente e Felice Milani hanno ricordato gli esemplari studi portiani di Isella, loro maestro.⁷⁷

Si può aggiungere che la fortuna editoriale e critica del nostro poeta riflette con discreta fedeltà gli orientamenti della cultura italiana, non solo accademica ma anche militante. La circolazione e lo studio delle opere di Porta prendono infatti il via e giungono all'apice nel trentennio che va dagli anni Cinquanta ai Settanta del secolo scorso, quando, nel tragitto dal neorealismo allo sperimentalismo espressivista, si diffonde una nuova passione per il mondo popolare e dialettale, sia nelle sue manifestazioni folcloriche, sia in quelle di alto livello letterario. Si pensi alle coloriture dialettali che screeziano i *Ragazzi di vita* di Pasolini (1955), dell'*Adalgisa* e del *Pasticciaccio* di Gadda (1944, 1957), e ai *pastiches* italo-dialettali della canzone popolareggiante in cui spesso parlano degli

emarginati, come l'ex balordo fattosi partigiano creato da Giorgio Strehler e Fiorenzo Carpi (*Ma mi*, 1959), o come il barbone sognatore cantato da Enzo Jannacci (*El portava i scarp del tennis*, 1964). Molto si potrebbe aggiungere guardando ai palcoscenici, sui quali irrompe il *Mistero buffo* di Dario Fo (1969), con il suo inventivo dialetto lombardo messo al servizio della protesta sociale, e abbondano le recite portiane: Tino Carraro, Franco Parenti, Franca Valeri, Anna Nogara, Gianfranco Scotti, Marco Balbi...

Quando nel 1976 Andrea Zanzotto esordisce in dialetto con *Filò*,⁷⁸ l'attenzione comincia a spostarsi sui cosiddetti poeti "neo-dialettali", cui concede larga parte l'antologia Einaudi-Gallimard del 1999, certo su stimolo di Cesare Segre che, insieme a Maria Corti, a un loro allievo pavese e ai poeti Amedeo Giacomini e Franco Loi, ha creato nel 1996 il semestrale «Diverse lingue», rivista che fino al '98 ha pubblicato e commentato inediti di poeti dialettali viventi, insieme a studi di letteratura in dialetto. Dieci anni più tardi sarebbe nata «Letteratura e dialetti», rivista annuale di taglio più accademico, che dedicò il primo numero al ricordo di Isella, da poco scomparso.

L'attenzione di un pubblico sovraregionale per i nuovi poeti in dialetto mostrava che le lingue locali, nel momento in cui parevano prossime all'estinzione, sapevano alimentare una lirica capace di far vibrare corde emotive, memoriali, meditative, difficilmente toccate dal plettro dell'italiano. Ne era consapevole Virgilio Giotti, alla cui celebre affermazione si ispirarono Mario Chiesa e Giovanni Tesio intitolando la loro coraggiosa antologia *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*,⁷⁹ assioma che non deve peraltro far pensare che realtà e poesia abitino necessariamente paesi diversi.

2. Porta oggi

Ma per quale aspetto la poesia portiana appare oggi vitale? Quali i testi che, ad ogni rilettura, sono in grado di coinvolgerci, di riservarci qualche sorpresa?

I critici hanno innegabilmente privilegiato i componimenti di media o ampia misura. Basti osservare che un portista di lungo corso come Guido Bezzola ha dedicato un ricco commento ai soli *Poemetti*, i quali occupano gran parte dell'antologia da me allestita nel 2011. Quelli più spesso indagati sono i narrativi, capeggiati da *La Ninetta del Verzee*, testo prescelto da Paolo Mauri per rappresentare l'intero *corpus* portiano.⁸⁰ La protagonista è stata presentata di volta in volta come nostrana Moll Flanders,⁸¹ modello rovesciato della Santaccia di Belli,⁸² prototipo dell'Adalgisa gaddiana.⁸³ Altrettanto vitali si rivelano le due *Desgrazzi* del Bongee, *El Miserere*, e soprattutto i capolavori della maturità: *La nomina del cappellan*, pezzo forte delle esecuzioni orali, *La preghiera*, accessibile anche

agli inesperti di milanese e dunque spesso presente nelle antologie scolastiche, *Meneghin biroeu*, considerato da Isella, che lo recitò nel festoso convegno a lui dedicato nel 2000 dal teatro Pier Lombardo, il traguardo ideologico e artistico dell'autore.

La singolare felicità delle sue storie in versi fa attribuire a Porta un posto di tutto rilievo nella marcia della cultura milanese verso il genere romanzesco, che, partita dal poema didascalico di Parini, approdò a Manzoni, prima poeta sliricato, poi drammaturgo, infine narratore. I poemetti, lo segnalava già Momigliano,⁸⁴ palesano anche l'attitudine teatrale del nostro poeta, che li riempie di dialoghi, talvolta inglobati nei monologhi dei protagonisti: tale l'interrogatorio della ronda e il diverbio con il soldato francese riferiti dal Bongee, tali le schermaglie verbali con il Pepp rievocate da Ninetta. Altre volte i discorsi diretti sono immessi nel racconto della voce fuori campo, come quelli indirizzati agli aspiranti cappellani dalla marchesa Cangiasa e dal suo maggiordomo, come *La preghiera* di donna Fabia, inclusa nel racconto al frate ospite, a sua volta inserito nella cornice formata dalla prima e dall'ultima strofa. Un caso a sé rappresenta *El Miserere*, vero gioiello polifonico, in cui il racconto in prima persona incastona il latino del salmo recitato dagli officianti, intercalato dalla loro poco edificante conversazione in dialetto.

I poemetti citati, ma anche *Ona vision*, *On miracol*, *La messa noeuva*, *Lament del Marchionn di gamb avert*, che con i suoi mille versi detiene il primato dell'estensione, reggono al logorio del tempo e al mutare del gusto. Ma non tutti i testi lunghi: i due *Brindes* di Meneghino, per Napoleone e per Francesco d'Austria, pagano il prezzo dell'occasione celebrativa e della comicità propria della convenzione ditirambica, sebbene siano utili per delineare la parabola del pensiero politico dell'autore e la sostanziale fedeltà al suo ideale autonomistico. E si risolve in una barzelletta scurrile *On esempi*, alias *On striozz*, che mette in burla il genere visionario e la materia stregonesca di maniera gotica.

Di converso, anche alcuni testi brevi sono innegabilmente brillanti. Tra i sonetti spicca il giovanile *La mia povera nonna la gh'aveva*, festoso addio alla mentalità retriva spazzata via dalla ventata napoleonica. Altri sonetti si segnalano per l'acume polemico, accompagnato dal sorriso nella punzecchiatura della corruzione di *Quand vedessev on pubblegh funzionari*, oppure dall'amarrezza, nell'invettiva contro i francesi in ritirata, *Paracar che scappee de Lombardia*. Né mancano di brio inventivo alcuni brevi componimenti licenziosi: i sonetti *Sura Caterinin*, *tra i bej cossett* e *Sent Teresin, mèn s'eva daa anca mi*, oltre alle quartine *Nò Ghittin: no sont capazz*, la cui protagonista condivide qualche particolare della futura Ninetta. Lo sberleffo sulla capienza della valle di Giosafat di *Gh'è al mond di cristian tant ostinaa*, anticipa la satira religiosa che si dirigerà contro l'inverosimile agiografia fratesca in *On miracol*, *Fraa Zenever*, *Fraa Diodatt*, e contro la teologia classista

delle damazze, convinte che le gerarchie terrene rispecchino quelle celesti, nella *Nomina del cappellan* e nella *Preghiera*. E non si può dimenticare che il sonetto biblico e i due licenziosi appena ricordati, oltre a quello scurrile in difesa del dialetto, *Ricchezza del vocabolari milanes*, vennero tradotti in romanesco, anzi dichiaratamente imitati, da Belli, nel momento della sua svolta, una vera conversione, dalla scrittura italiana, cartacea e accademica, al vitale parlato del dialetto. Non stupisce che Elide Suligoj abbia scelto di musicare dei sonetti, adatti per la loro brevità alla misura di una canzone.

Resta comunque assodato che le grandi storie continuano a essere la parte dell'opera di Porta più apprezzata dai lettori moderni, come dagli attori, che privilegiano i testi in cui la struttura narrativa ingloba parti dialogate capaci di esaltare il carattere di oralità insito nel dialetto. Il Porta maggiore è, al tempo stesso, narratore in versi e virtuale drammaturgo.

Ci chiediamo pure se siano oggi più vitali le poesie di taglio prevalentemente argomentativo, oppure quelle a dominante immaginativa. Tra le prime rientrano certo gli interventi del poeta, rilevanti sul piano storico-culturale, in polemiche linguistiche o letterarie. Nel sonetto *I paroll d'on lenguagg* egli rifila del coglione al purista di turno, riprendendo le idee di Maggi (l'eloquenza proviene «da i coss e no da i sciansc»), di Balestrieri («el nost lenguagg el dis tutt quell ch'el voeur»), e di Parini, il quale, opponendosi ai toscannisti, sentenziava che le lingue «sono tutte indifferenti per riguardo alla intrinseca bruttezza o beltà loro». ⁸⁵ Di maggiore peso sono i *Dodes sonitt all'abaa don Giavan*, nei quali difende la *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* di Francesco Cherubini, duramente criticata, con ragioni peraltro politicamente nobili, dall'"abate-sciocco" Pietro Giordani. Esalta la ricca cultura del capoluogo lombardo e rivendica la dignità espressiva, ma anche comunicativa e sociale, del milanese («almanch de cent vint milla semm capii», 68^o, v. 14), replicando puntualmente alle principali affermazioni dell'avversario, riportate in testa a ciascun sonetto. Sceglie così di rispondere alla prosa di Giordani con le risorse della poesia, sintesi di «reson» e «passion» come afferma quando, conciliando l'eredità illuministica con le istanze dei novatori, interviene nella polemica classico-romantica. Prendendo direttamente parte a quell'aspro dibattito, affida il proprio pensiero estetico soprattutto alle sestine del *Romanticismo*, nelle quali, poggiando solidamente su una concezione dinamica della civiltà, polemizza contro la mitologia, la pratica dell'imitazione e del purismo. In quello scritto marca lo sviluppo logico del discorso con due formule in latino («*In primis ante omnia*, ghe diroo», v. 7; «el non *plus ultra* de la poesia», v. 96), lingua cui ricorre per il suo blasone logico-scientifico, ma che in *Ona vision*, sulla bocca del teologo don Diego, funge da strumento d'inganno,

e che nel *Miserere* stride con le frasi bassamente profane intercalate dagli officianti ai versetti del solenne salmo penitenziale. Questi sono casi esemplari delle molte funzioni che possono adempiere gli innesti di altre lingue nel tessuto del milanese portiano; considerazioni analoghe potremmo fare per gli intarsi di francese, di tedesco, di italiano.

Concettualmente più semplici del *Romanticismo* ma espressivamente più felici, sono le stroncature comiche del classicismo, sotto forma di sogno o di visione, che troviamo nell'epitalamio per le nozze Verri-Borromeo e nell'omaggio a Pompeo Litta per la nascita del figlio maschio. Ancor più riuscita è la canzonatura del perdurante ricorso alla mitologia nel *Testament de Apoll*, dove il dio canoro, incartapecorito e rimbecillito da due ictus – il doppio insuccesso di *pièces* antiromantiche –, convoca la «canaja» (v. 3) dei classicisti austriacanti per raccomandare, prima di emettere l'ultimo e poco melodioso peto, di tener celata la sua prossima morte. Lesilarante sonetto colpì D'Annunzio, che offrì uno dei suoi rari testi auto-ironici rimaneggiandolo e unendovi altri echi portiani (prese l'attacco dalle *Olter desgrazzi*, la chiusa e la firma dal sonetto *Carlo Porta poetta Ambrosian*). In quell'Apoll decrepito si identificava il vate sessantacinquenne, afflitto dagli acciacchi dell'età, dagli attriti con il potere religioso e politico, nonché dal tramonto del classicismo, di cui era stato originale restauratore. Pubblicai quel testo nel 1979, ma mi piace riproporlo qui perché probabilmente ignoto agli studiosi del poeta milanese (l'«Ernest» convocato, segnale, è Ernesto Belloni, podestà di Milano, cui il pezzo venne verosimilmente inviato, in un contesto che chiarirò altrove):

Ah, Gabriell de la mala fortuna,
 dov'el ch'el t'ha redutt el tò destin!
 Gabriell e Canaja l'è tuttuna.
 Apoll scomunicaa dal Vatican,
 Apoll intapponii su'n pocch de paja
 e riscommunicaa da Ca' Marin,
 el dichiara e el protesta a tutt Milan,
 el protesta e el dichiara, Ernest, a ti:
 «Ohi, ohi, mi creppi! Ma no stèl a dì»

9 III 1928

Gabriel el poetta ambrosian.⁸⁶

Grazie a Porta, ben presente nella sua biblioteca, il senescente e tribolato signore del Vittoriale riusciva a ridere e a far ridere di se stesso, una volta tanto.

La polemica letteraria che ravviva i testi per Gabriele Verri e Pompeo Litta affiora anche in due poemetti di satira sociale, *La nomina del cappellan* e *Meneghin biroeu di ex monegh*. Nel primo si scopre alla fine che, tra i candidati cappellani, la cagnetta della marchesa ha scelto il più malconco perché attratta dall'odore del salame che aveva in tasca, avvolto in un foglio contenente la «*Risposta de Madamm Bibin / de quell'olter salamm d'on Gherardin*» (vv. 263-264), ovvero il componimento con cui il classicista Carlo Gherardini aveva replicato al *Romanticismo* di Porta. Nel *Meneghin biroeu* si apprende che un prete «poetta», letterato o, come in bocca a Renzo all'osteria della Luna Piena, bizzarro, ha indicato il Romanticismo tra le possibili cause del degrado etico: «on poetta d'on pret, certo don Disma, / el trava tutt adoss al Romantisma» (vv. 155-156).

Vale la pena di ricordare che Contini denunciava la mediocrità intellettuale di gran parte degli interventi teorici nella polemica classico-romantica, le cui eccezioni, aggiungo, sono rappresentate da scritti creativi: la canzone sulle favole antiche di Leopardi e il sermone sulla mitologia di Monti, su un fronte, e sull'altro i versi del nostro Porta.

3. *Personaggi in cerca d'autore*

Ed eccoci, infine, a riflettere sulla fisionomia dell'io-narrante e sul rapporto tra autore e personaggi, chiavi interpretative cui è sensibile la critica contemporanea, applicate con buoni frutti ad opere di altri autori ma non ancora adeguatamente alle poesie portiane. Esse sono caratterizzate da tre modi fondamentali di enunciazione: 1. narrazioni in terza persona affidate a una voce fuori campo; 2. enunciazioni in prima persona dell'io-poetante; 3. monologhi di personaggi che si raccontano in prima persona.

L'espositore della prima categoria viene definito, nel lessico narratologico, “narratore onnisciente”, ma tale non può dirsi quello che, per accreditare la veridicità del *Miracol* illustrato, ricorre all'autorità di un agiografo seicentesco, aggiungendo un tocco ironico che può provenire soltanto dal poeta: «st'istoria [...] la sarà vera / perchè l'è scritta sora al *Praa Fiorii*» (vv. 124-125), il *Prato Fiorito* di fra Valerio da Venezia. Dalla stessa fonte proviene la leggenda di *Fraa Diodatt*, evocata anch'essa con spirito irridente, al pari di quella di *Fraa Zenever*, attinta ai *Fioretti di san Francesco*. Accomunati dalla desublimante prospettiva dal basso, i tre *remakes* arricchiscono il gioco di specchi tra autore ed enunciatore, già creato dal giovane Porta nella frammentaria riscrittura dialettale dell'*Inferno*, dove Dante, *autor* e *agens*, viene sostituito da un popolano mila-

nese complice e tramite della parodia del divino poema, nonché oggetto a sua volta di bonaria ironia.

Escono dalla bocca dell'io-scrivente le poesie del secondo tipo, spesso testi brevi. Dichiaratamente autobiografico è il sonetto il cui incipit equivale a una firma, e il cui testo a una dichiarazione ufficiale: «Carlo Porta poetta Ambrosian [...] el protesta e el deciara a tutt Milan» (v. 1 e v. 5). Ed è facile identificare l'autore nell'enunciante dei versi che entrano in polemiche di natura linguistica e letteraria, che commemorano o festeggiano amici e conoscenti di Porta, e alludono a sue vicende biografiche (*Gh'hoo miee, gh'hoo fioeu, sont impieгаа*), commentando a caldo la cronaca contemporanea e rispecchiando le sue posizioni politiche (*Paracar che scappee de Lombardia, Catolegh, Apostolegh e Roman, Marcanagg i politegh secca ball, Ai Veneziani che nel 1816 implorarono S. M. I. R. per non essere dipendenti da Milano*); respingono critiche mosse alla sua città (*A on contin bergamaschin, A certi forestee che viven in Milan e che ne sparlen*). Ma anche nel frequentatore della «scoeur de lengua del Verzee», espositore del *Miserere*, uno dei poemetti maggiori, è ben riconoscibile il poeta, che precisa di essere entrato in chiesa a pregare per l'anima di un defunto. Un particolare che ci illumina così sulle sue convinzioni religiose: pronto altrove a indirizzare i suoi strali contro l'uso distorto della fede e mai contro i suoi principi, si dichiara osservante di una pratica devota, senza peraltro rinunciare a un profano amor di sé: «Esuss per lu, dighi in del coeur, fin ch' / mej dò voeult lu che m'» (vv. 19-20). Il parlante è solo parzialmente sovrapponibile all'autore in altre poesie, per esempio quelle da cui emerge il gusto per il vino e per il gentil sesso, passioni che, rimossa la tara della caricatura letteraria, sono attestate dai biografi portiani.

Spesso, nei testi esposti in terza persona da un narratore come in quelli enunciati in prima persona da un io anonimo, il poeta crea un proprio sosia, suo accreditato portavoce. Andando in cerca dei suoi personaggi, come un regista del *cinéma-vérité*, ha incontrato delle macchiette convenzionali, tali le puttane che inveiscono contro i «damm del bescottin», oppure altri suoi “doppi”, camuffati da Meneghino all'osteria, da Tandoeuggia, da Akmett. Ma si è imbattuto anche in personaggi ben definiti nella loro identità e nella loro fisionomia, protagonisti delle poesie del terzo tipo, dei quali si mette all'ascolto tenendosi accuratamente in disparte. Bongee racconta le sue disavventure di vittima delle prepotenze dei francesi, poi della soperchieria della pubblica amministrazione; Ninetta rievoca passo passo la sua parabola di innamorata ridotta a vendere il proprio corpo; Marchionn, musicante sciancato, si effonde nella dolorosa storia di sedotto e abbandonato; infine Meneghino, il servitore delle ex monache, pronun-

cia un'accesa invettiva contro un clero indegno della propria veste nell'ultimo poemetto compiuto di Porta, steso pochi mesi prima della morte, sul quale ritornerò.

Dobbiamo dunque affermare che il nostro poeta ha trovato in loro dei personaggi in carne e ossa, ma possiamo anche dire che queste sue creature, nelle cui vene non circola l'inchiostro della scrittura ma il sangue della vita, hanno trovato il loro autore, come i *Sei personaggi* che irrompevano sul palcoscenico rimpiazzando gli attori, dunque sostituendo la vita reale alla finzione teatrale, nel dramma pirandelliano andato in scena giusto cent'anni fa. Naturalmente, la linearità logica e il solido realismo del poeta ottocentesco sono lontanissimi dalle complicazioni mentali e conoscitive del prosatore novecentesco. E se allarghiamo lo sguardo dalla poesia portiana alla realtà, nel lavorante vessato, nella ragazza ingannata, nello storpio sfruttato, nel servitore ingiuriato, non è difficile vedere gli innumerevoli umiliati e offesi dalla storia, ignorati o canzonati per secoli dalla letteratura illustre.

Oltre che dell'autore, i quattro personaggi portiani vanno in cerca della loro dignità. Lo fa il Bongee mostrandosi coraggioso e assennato; lo fa Marchionn collocandosi nella nobile schiera degli amanti traditi, invocando la solidarietà dei «moros dannaa» (v. 1) e ostentando un affetto paterno verso il bimbo che crede suo; lo fa Ninetta, indicando le ragioni che l'hanno indotta a cedere al Pepp e poi a prostituirsi, l'innocenza, l'amore, il bisogno, e rivendicando il suo «onor» (v. 334) di professionista attenta all'igiene. Ritornando al Bongee, si noti che nelle prime *Desgrazzi* sopravvive in lui, attualizzata e inurbata, l'ombra del tradizionale villano bastonato, e che nelle seconde *Desgrazzi* il protagonista cede il posto a una figura più nuova, che emerge in particolare nella scena comica e tenera in cui egli vince delicatamente il pudore della moglie per esaminare la sua natica indolenzita.

Nuova è pure la figura di Ninetta, affatto estranea alla caricatura convenzionale della prostituta. Porta, è noto, riprende a caldo, nel 1814, la storia in versi scritta dall'amico Giuseppe Bossi, che dimostrava come fosse possibile trattare in dialetto la materia patetica, tradizionale appannaggio del toscano letterario. Ne era protagonista il Pepp perucchee, che giungeva all'orlo del suicidio per amore di una scostumata e fedifraga pescivendola del Verziere di nome Ninetta. A un'omonima che ha fatto lo stesso mestiere, Porta affida il racconto, messo in bocca da Bossi a un amico del protagonista, dilatandolo e soprattutto capovolgendo i ruoli e il sesso di vittima e carnefice. Riscattando la figura femminile e insieme quella della meretrice, da secoli oggetto di disprezzo o di riso, il poeta volge le spalle alla tradizione misogina cui erano rimasti fedeli Aretino e Baffo anche quando avevano dato voce a delle cortigiane. Libero da pregiudizi di genere, Porta non manca di metterci all'ascolto del *Lament* di Marchionn, vittima di una

cinica sfruttatrice, nell'esteso componimento assimilabile, in scala ridotta e in rima, a un romanzo patetico di gusto romantico. Lo compone, come le seconde *Desgrazzi* e la *Ninetta*, nel triennio che precede lo scoppio della polemica classico-romantica, realizzando precocemente quell'incontro tra scrittori e popolo che lo farà accogliere a braccia aperte nella nuova scuola.

Oltre a togliere i personaggi popolari dal palcoscenico di cartone su cui recitavano il ruolo obbligato del villano ora furbo ora tonto, corteggiatore di servette, scroccatore di bocconi e scansatore di legnate, Porta li fa esprimere nel loro idioma. Non si limita dunque a concedere il visto d'ingresso ai *sans papier* della tradizione letteraria o a porsi al loro servizio quale interprete e "mediatore culturale", come farà il contemporaneo Manzoni, forgiando con lungimiranza una lingua nazionale e popolare per la nascita nuova Italia. Politicamente miope, Porta, cui non può negarsi un sincero amore di patria, seppur territorialmente circoscritta e gravitante intorno a Milano, si rivela socialmente lungimirante. Egli si lascia decisamente alle spalle Parini, che nel *Giorno* aveva ritratto con simpatia il contadino mattiniero e il servitore licenziato, ma li aveva ridotti a mute comparse, e che nei versi in milanese aveva parlato sempre in prima persona, tranne una volta nel citato sonetto satirico in cui dà voce alla gentildonna che si rivolge alla sua modista.

Talvolta, quando cede la scena a quelle figure nuove, Porta sembra riservare a sé, in veste di ascoltatore silente, un angolino del testo. È lui, probabilmente, il «Lustrissem scior» cui il Bongee narra le sue disavventure, chiedendone l'approvazione; è forse lui l'uditore, parimenti tacito e interpellato con il *lei*, cui il *biroeu* riferisce l'acceso diverbio con i preti. Silente e forse sosia dell'autore è pure Baldissar, il cliente cui Ninetta chiede un colloquio fraterno. Sono tre borghesi che, ascoltando senza replicare, mostrano di consentire con il popolano che li interpella. Baldissar resta muto anche quando Ninetta, raccontando di essersi negata al capriccio sodomitico del Pepp, lancia una frecciata contro la classe impiegatizia, cui notoriamente Porta apparteneva: «El cuu l'è mè, vuj fann quell che vuj mè [...] S'avess vorsuu dall via, a st'ora chì / sarev fors maridada a vun d'offizzi» (v. 307 e vv. 309-310).

Alla «gent desculada», per usare un'espressione di Delio Tessa, il nostro poeta era vicino già prima della polemica classico-romantica, che tuttavia dovette indurlo ad approfondire la riflessione sul senso del fare poesia e sul rapporto tra autore e personaggio popolare, la cui distanza va progressivamente riducendosi, fino ad annullarsi nei tre capolavori estremi. Alla *Nomina del cappellan* e alla *Preghiera* (1819, 1820), esilaranti stroncature dell'aristocrazia al tramonto e del clero immiserito, esposte in terza persona da

una voce fuori campo, succede, negli ultimi mesi di vita del poeta, il racconto in prima persona del *Meneghin biroeu di ex monegh*. Privo dell'inclinazione bacchica dell'omonimo enunciatore dei *Brindes*, e provvisto della saggezza del pure omonimo prototipo maggesco, il protagonista rimanda al mittente le accuse di corruzione che un pretaccione minaccioso ha mosso al volgo. Così, egli riacquista interamente la dignità negata agli umili, quella che Bongee difendeva a fatica. Ma per sentir risuonare sulle barricate milanesi il grido «Giovannin Bongee è vendicato!» bisognerà aspettare il 1848.⁸⁷

Va osservato che la scelta di campo etico-sociale coincide con quella linguistica nella *Nomina del cappellan*, dove la maggesca lingua «par di la verità»⁸⁸ usata dal narratore contrasta con il parlar finito, frutto di pretesione mista a ignoranza, del quale si servono tanto la tronfia marchesa quanto il suo sprezzante «camerleccaj» (v. 59), che insieme alla livrea ha assunto l'ottica dei padroni. La voce del narratore, ripeto, finisce per coincidere con quella dell'autore, che, acquattato all'interno del palazzo, osserva divertito la commediola grottesca recitata dalla nobildonna e da preti superati dalla storia. Il parlar finito lo usa pure, con goffa supponenza, donna Fabia, che echeggiando il Vangelo nella sua *Preghier*a al Crocefisso, discorso nel discorso rivolto a un frate ospite, produce effetti parodici se non blasfemi. La giaculatoria è infatti inserita nella cornice narrativa formata dalla prima e dall'ultima sestina, nelle quali chi parla ha una voce quanto mai simile a quella di Porta, che non manca di aggiungere due tocchi coloriti alla caricatura fatta dalla patrizia a se stessa. E spiando dall'uscio della cucina il ridicolo *recital* che lei mette in scena, interrotto dall'arrivo della zuppiera, esime il frate dal tuonare la sua filippica: *o tempora, o mores!*

Il poeta che fa da suggeritore al recitante nei due componimenti appena citati, nel *Meneghin biroeu* abbandona completamente il microfono nelle mani dell'espositore, pronto a scagliarsi, al cospetto delle devotissime ex monache, contro preti senza vocazione, bersaglio complementare degli altri due poemetti della maturità in cui la satira, abbiamo visto, si dirige primamente sulle due aristocratiche matrone. Come quelle, Meneghino si esprime in parlar finito, ma soltanto per riferire a memoria le parole della lettera in cui un prelado informa di due scandali scoppiati all'ombra del Vaticano: uno di natura finanziaria, è noto agli storici, al contrario dell'altro riferito nel *post scriptum*, di natura sessuale e pure provocato da un fatto reale, come preciserò altrove, colmando una lacuna dei commenti ai versi portiani: «Poscritto: Monsignore Monticello / l'è stato ieri in pubblico cattato / ch'el fava, *el dice*, de Gulelmo Tello / e l'infilzava el pommo ad un soldato / sguizzero della guardia pontifizia» (vv. 115-119). Se l'eloquio civilescò rendeva ridicole le due pompose damazze, il frizzante italo-milanese non fa ridere del

suo emittente, ma dell'autore della missiva e del mondo ipocrita e corrotto di cui fa parte. Quando infatti il Biroeu protesta di non aver capito il contenuto di quel «po-scritt malarbett che per capill / boeugna vess religios, savè el latin» (vv. 111-112), assume l'aria di finto tonto che oggi chiameremmo giullaresca, con Bachtin e Fo. Meneghino si beffa di quel mondo anche riferendo il resto della lettera un po' in dialetto un po' in quasi-italiano, come nell'alternanza dei «el dis» e dei «el dice», indizio della complicità di autore ed espositore, nonché spia della cercata convergenza linguistica e ideologica di popolo e borghesia. Porta non si accontenta, insomma, di attaccare l'aristocrazia e il clero, già sconfitti dalla Rivoluzione e tornati provvisoriamente al potere con la Restaurazione, ma intuisce, prima di Manzoni, che la nascente questione politica e sociale che travaglierà tutto l'Ottocento riguarda il rapporto tra il terzo e il quarto stato, momentaneamente alleati ma presto in conflitto.

Vale pure la pena di segnalare che il *Meneghin* si lega con vari fili linguistici ai poemetti in cui il riscatto degli umili era solo vagheggiato, a cominciare dall'attacco, «Bravo! bravo! L'ha faa proppi polid», analogo a quello della *Ninetta*: «Bravo el mè Baldissar! bravo el mè nan!». Ma alcune somiglianze con un testo antecedente fanno capire che l'accento dell'ultimo poemetto composto da Porta, vertice della sua poesia, è mutato: «Coss'en disel, Lustrissem, vala ben?» (20, v. 82), «Ma ch'el diga on poo lu, Lustrissem scior: / coss'avaravel faa in del Giovannin?» (38, vv. 409-410), chiedeva a due riprese, con malcelata titubanza, il Bongee al tacito interlocutore, per averne l'assenso; a un «lustrissem», chiudendo il racconto, anche il *biroeu*, «polid sì, ma fiero, ma dannaa» (v. 203), pone con civile fermezza una domanda, presupponendo una risposta affermativa: «N'eel vera lu? ch'el diga, hoo parlaa ben?» (v. 252). Consapevole della propria forza morale, Meneghino non ha bisogno di attribuirsi «on anem de lion» (v. 131), come faceva il Bongee, né di vantarsi, al modo di *Ninetta*, di essere «prepotenta e franca come on sbir» (v. 141).

Non senza ragione, dunque, posso ripetere che i protagonisti popolari dei poemetti portiani, emarginati per secoli dalla letteratura, hanno finalmente trovato il loro autore: un illuminato e democratico borghese, al quale possono stringere forte la mano, da pari a pari.

Note

- 1 A. Manzoni - C. Fauriel, *Carteggio*, a cura di I. Botta, premessa di E. Raimondi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, p. 288.
- 2 *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di P.P. Pasolini e M. Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952.
- 3 *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, a cura di G. Spagnoletti e C. Vivaldi, 2 voll., Milano, Garzanti, 1991.
- 4 *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di F. Brevini, 3 voll., Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999.
- 5 G. Fantuzzi, *Carlo Porta*, in *Letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati, 1961, pp. 2293-2325.
- 6 D. Isella, *Carlo Porta*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VII, Milano, Garzanti, 1969, pp. 515-560.
- 7 M.T. Lanza, *Porta e Belli*, in *Letteratura italiana*, dir. da C. Muscetta, Bari, Laterza, 1976.
- 8 A. Borlenghi, *Carlo Porta*, in *L'Ottocento*, a cura di A. Balduino, vol. II, Milano-Padova, Valardi-Piccini, 1990, pp. 931-965.
- 9 F. Portinari, *Carlo Porta*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, dir. da G. Bàrberi Squarotti, vol. IV, Torino, Utet, 1992, pp. 397-407.
- 10 P. Gibellini, *Carlo Porta*, in *Storia generale della letteratura italiana*, dir. da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VIII, Milano, Federico Motta, 1999, pp. 701-752.
- 11 A. Stella e V. Marucci, *Le letterature dialettali. Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. VII, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 951-1027.
- 12 *Lo spazio letterario*, a cura di P. Gibellini, G. Oliva e G. Tesio, Brescia, La Scuola, 1990-1991.
- 13 G. Gaspari, *Carlo Porta*, in *Antologia della poesia italiana*, dir. da C. Segre e C. Ossola, vol. III, Ottocento-Novecento, Torino, Einaudi, 1999, pp. 108-128.
- 14 C. Porta, *Poesie*, a cura di G. Fantuzzi, Milano, Rizzoli, 1959.
- 15 C. Porta, *Le poesie*, edizione critica integrale a cura di D. Isella, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1954.
- 16 A. Momigliano, *L'opera di Carlo Porta. Studio compiuto sui versi editi ed inediti*, Città di Castello, Lapi, 1909.
- 17 La definizione si legge nella chiusura di una lettera di Foscolo indirizzata a Porta del maggio 1814, cfr. *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, p. 159.
- 18 «L'aimable Carline Porta m'a récité lui-même ce charmant petit poème»: Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, vol. I, Paris, Delaunay, 1826, p. 124.

- 19 G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 567-585 e 601-620.
- 20 C. Porta, *Le poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, 3 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956.
- 21 C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, con 16 disegni di R. Guttuso, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.
- 22 C. Porta, *El Lava piatt del Meneghin ch'è mort*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- 23 *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967.
- 24 D. Isella, *Carlo Porta e il teatro*, in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 201-244.
- 25 C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1975.
- 26 P. Mauri, *Carlo Porta a 150 anni dalla morte*, in *Almanacco della Famiglia Meneghina*, Milano, Ceschina, 1972, pp. 33-147.
- 27 G. Bezzola, *Le charmant Carline. Biografia critica di Carlo Porta*, Milano, il Saggiatore, 1972.
- 28 D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Milano, Pizzi, 1973.
- 29 C. Porta, *Poesie*, a cura di G. Barbarisi e G. Bezzola, Milano, Garzanti, 1975.
- 30 C. Porta, *Le poesie*, a cura di C. Guarisco, introd. di G. Barbarisi, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1964.
- 31 *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano, 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 1976.
- 32 *Bibliografia delle edizioni portiane*, a cura di L. Orlando Cecco, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1975.
- 33 F. Portinari, *Strumenti del realismo portiano*, in Id., *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976, pp. 50-92; E. Gioanola, *Dialecto "colto" e dialecto "viscerale" nelle poesie di Carlo Porta*, in «Studi di filologia e di letteratura», 4 (1978), pp. 148-194.
- 34 «Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin...». *La letteratura in lingua milanese dal Maggi al Porta*, a cura di D. Isella, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1999; «Rezipte i rimm del Porta». *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, a cura di L. Danzi e F. Milani, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense-Metamorfosi, 2010.
- 35 Francesco Cherubini, *Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana*, Atti dei convegni 2014-2016, a cura di S. Morgana e M. Piotti, Milano, Ledizioni, 2019.
- 36 F. De Lemene, *La sposa Francesca*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1979; G.P. Lomazzo e I. Facchini della Val di Blenio, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993.
- 37 F. Varese, *Canzoni*, a cura di A. Stella, M. Baucia e R. Marchi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1979.

- 38 T. Grossi, *Le poesie milanesi*, edizione critica e commentata, a cura di A. Sargenti, Milano, Libri Scheiwiller, 1988 (ed. rivista e accresciuta, col titolo *Poesie milanesi*, Novara, Interlinea, 2008).
- 39 C.A. Tanzi, *Le Poesie milanesi*, a cura di R. Martinoni, Pistoia, Can Bianco, 1990 (ed. rivista e accresciuta: *Rime milanesi*, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2016).
- 40 D. Balestrieri, *Rime milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2001; Id., *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di F. Milani, ivi, 2018.
- 41 D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005.
- 42 G. Baffò, *Raccolta universale delle opere*, a cura di E. Bartolini, 2 voll., Milano, Longanesi, 1971; Id., *Poesie*, a cura di P. Chiara, Milano, Mondadori, 1974.
- 43 G. Baffò, *Poesie*, a cura di P. Del Negro, Milano, Mondadori, 1991.
- 44 G.G. Belli, *I sonetti*, edizione integrale fatta sugli autografi, a cura di G. Vigolo, 3 voll., Milano, Mondadori, 1952.
- 45 G.G. Belli, *I sonetti*, a cura di G. Vigolo e P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1978; Id., *I sonetti*, a cura di P. Gibellini, L. Felici ed E. Ripari, 4 voll., Torino, Einaudi, 2018.
- 46 C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000.
- 47 C. Porta, *I poemetti*, a cura di G. Bezzola, Venezia, Marsilio, 1997.
- 48 In C. Porta, *Poesie*, a cura di P. Gibellini, traduzioni e note di M. Migliorati, Milano, Mondadori, 2011.
- 49 C. Porta, *L'Inferno di Dante riscritto in milanese*, a cura di P. Gibellini e M. Migliorati, Novara, Interlinea, 2021.
- 50 A. Stussi, *Versi inediti di Carlo Porta*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», XII/1 (1982), pp. 389-392; A. Sargenti, *Un autografo milanese di Tommaso Grossi e Carlo Porta*, in «Filologia italiana», 8 (2011), pp. 201-208.
- 51 C. Porta, *Poemetti. Traduzione in versi*, a cura di E. Gioanola, Milano, Jaca Book, 2018; C. Porta, *Poesie*, tradotte da P. Valduga, Torino, Einaudi, 2018.
- 52 C. Porta, *Lettere inedite e ritrovate*, a cura di C. Ciociola, Pisa, Il Campano, 1989.
- 53 *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989.
- 54 D. Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003.
- 55 D. Isella, *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984.
- 56 M. Novelli, *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, il Saggiatore, 2013.

- 57 C. Beretta, *Carlo Porta. Fonti letterarie milanesi, italiane, europee*, Bellinzona, Istituto editoriale Ticinese, 1994.
- 58 M. Migliorati, *Le Desgrazzi di Carlo Porta e il Dom Juan di Molière*, in «Letteratura e dialetti», 8 (2015), pp. 33-40.
- 59 P. Gibellini, *Parini e la linea lombarda: Porta, Dossi, Gadda* (2001), in Id., *Parini. L'officina del «Giorno»*, Brescia, Morcelliana, 2010, pp. 141-172; D. De Camilli, *Parini meneghino*, in «Italianistica», XLIV/3 (2015), pp. 11-25.
- 60 C. Ciociola, *L'«oratore delle Grazie» e il «fraticello»: prime variazioni* (Cicognara, Giordani, Porta), in «Rivista di letteratura italiana», VI/3 (1988), pp. 357-468.
- 61 G. Albertocchi, «Non vedo l'ora di vederti». *Legami, affetti, ritrosie nei carteggi di Porta, Grossi e Manzoni*, Firenze, Clinamen, 2011.
- 62 F. Alziati, *Lavori ancora in corso. Spunti di riflessione tra Porta e Manzoni*, «Versants», fascicolo italiano, 64/2 (2017), pp. 63-71; Ead., *Proposte di riflessione su una (duplice) impresa di editoria artistica: le edizioni illustrate dei Promessi sposi e delle Poesie scelte di Carlo Porta* (Guglielmini e Redaelli, 1840-1842), in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et al., Roma, ADI editore, 2018, pp. 1-14 (in rete).
- 63 P. Gibellini, *Il coltello e la corona. La poesia di Belli tra filologia e critica*, Roma, Bulzoni, 1979 (in particolare *Belli e Porta*, pp. 93-149 e *D'Annunzio e Belli*, pp. 150-163); Id., *Belli tra Porta e Manzoni*, in *Francesco Cherubini. Tre anni a Milano*, cit., pp. 477-498; P. Mauri, *Il carnevale della storia: Porta e Belli*, in «Letture belliane», 2 (1981), pp. 83-99.
- 64 P. Gibellini, *Carlo Porta nelle Note azzurre di Carlo Dossi*, in «Italianistica», XLVIII/2-3 (2019), pp. 65-72.
- 65 M. Migliorati, *Quella Ninetta dell'Adalgisa. Echi di Porta in Carlo Emilio Gadda*, in «Letteratura e dialetti», 5 (2012), pp. 41-51.
- 66 F. Capoferri, *L'oscenità del Porta*, in «Forum Italicum», 34/2 (2000), pp. 444-467.
- 67 P. Gibellini, *I brindisi di Meneghino: Carlo Porta*, in Id., *Il calamaio di Dioniso. Il vino nella letteratura italiana moderna*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 29-38.
- 68 P. Gibellini, *Porta e Belli. Smitizzatori in dialetto*, in *Il mito nella letteratura italiana*, dir. da P. Gibellini, vol. III, *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 201-217.
- 69 M. Migliorati, *L'idea di patria in Carlo Porta*, in «Letteratura e dialetti», 4 (2011), pp. 25-34; C. Milanini, *L'Italia «strasciada» di Carlo Porta*, in «Belfagor», 67/5 (2012), pp. 568-576, raccolto in Id., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di M. Marazzi, Milano, LED, 2014, pp. 35-44.
- 70 C. Guarisco, *Due redazioni di La preghiera di Carlo Porta*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIV (1957), pp. 339-345.

- 71 G. Pozzi, *L'Offerta a Dio di Carlo Porta*, in *Una dozzina di analisi di testo all'indirizzo dei docenti ticinesi del settore medio. Seminario di italiano (Friburgo-Svizzera)*, Zurigo, Juris, 1975, pp. 126-142.
- 72 P. Gibellini, *La poesia milanese di Carlo Porta*, Modena, Mucchi, 1994, p. 41.
- 73 P. Mauri, *La Ninetta del Verzee di Carlo Porta*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. III, Torino, Einaudi, 1995, pp. 145-161; G. Rosa, *Fortune e sfortune della famosa Ninetta, che nacque al Verziere e divenne prostituta*, in Ead., *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Aragno, 2004, pp. 23-50; P. Gibellini, *Ninetta, Santaccia e altre puttane sincere. Ancora su Porta e Belli*, in «il 996. Rivista del Centro studi Giuseppe Gioachino Belli», XVI/2 (2018), pp. 87-105; C. Porta, *Excerpt from La Ninetta del Verzee*, translated by Steven Baker, in «Italian Poetry Review», 11-12 (2015-2016), pp. 290-294.
- 74 C. Milanini, *Il Meneghin repubblican di Porta*, in «Studi e problemi di critica testuale», 82/1 (2011), pp. 87-98; poi in Id., *Da Porta a Calvino*, cit., pp. 23-33.
- 75 F. Pagliccia, *La Prineide e i riflessi letterari di una congiura di Palazzo*, in «Letteratura e dialetti», 11 (2018), pp. 11-30.
- 76 G. Biancardi, *Il Lament del Marchionn di gamb avert in un testimone manoscritto finora sconosciuto*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 6 (2021), pp. 1-33 (in rete).
- 77 P. Gibellini, *Cinquant'anni di studi su Porta*, in «Letteratura e dialetti», 1 (2008), pp. 31-40; F. Milani, *Dal Porta al Maggi*, in «Strumenti critici», XXIV/2 (2009), pp. 239-250.
- 78 A. Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.
- 79 *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia: da Porta e Belli a Pasolini*, a cura di M. Chiesa e G. Tesio, Torino, Paravia, 1978.
- 80 Mauri, *La Ninetta del Verzee di Carlo Porta*, cit.
- 81 Rosa, *Fortune e sfortune*, cit.
- 82 Gibellini, *Ninetta, Santaccia*, cit.
- 83 Migliorati, *Quella Ninetta dell'Adalgisa*, cit.
- 84 Momigliano, *L'opera di Carlo Porta*, cit.
- 85 Maggi, *Il concorso de' Meneghini*, v. 917, in Id., *Il teatro milanese*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1964; Balestrieri, *Il figliuol prodigo*, v. 26, in *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, vol. V, Milano, Giovanni Pirotta, 1816, p. 16; G. Parini, *Al padre D. Onofrio Branda*, lettera del 19 marzo 1760, in Id., *Prose. Scritti polemici (1756-1760)*, a cura di S. Morgana e P. Bartesaghi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2012, p. 127.
- 86 P. Gibellini, *Il coltello e la corona*, cit., p. 161.
- 87 L'episodio, riferito da Cesare Correnti, è rievocato da G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù: cose vedute o sapute (1847-1860)*, Milano, Cogliati, 1904, p. III.
- 88 Maggi, *Il concorso de' Meneghini*, v. 900, in Id., *Il teatro milanese*, cit.

«I paroll d'on linguagg».
Per un vocabolario del milanese di Carlo Porta

SILVIA MORGANA

*Dizionario così perfetto da accontentar pienamente
gli studiosi non ne sarà forse mai alcuno.*

Francesco Cherubini

1. Stiamo celebrando il nostro più grande poeta dialettale: può essere questa, allora, l'occasione propizia per avviare il progetto di quel vocabolario del suo milanese che ancora non abbiamo? Di sicuro faremmo un bel regalo non solo a Carlo Porta per il bicentenario, ma soprattutto a noi. La sua è una lingua letteraria molto complessa: e se abbiamo, per fortuna, ottimi commenti e note puntuali nelle edizioni delle sue poesie, sul versante lessicografico la situazione non è certo altrettanto soddisfacente. I nostri vocabolari dialettali risultano del tutto inadeguati per i lettori e per gli studiosi del Porta: anche il Cherubini, che fu, come è noto, il suo primo editore,¹ registra nella seconda edizione del suo *Vocabolario milanese-italiano*² solo poche decine di lemmi documentati grazie all'uso del poeta e corredati per lo più, come di consueto, di una traduzione in un italiano improbabile e artificioso.³

Quali sono i motivi principali che fanno desiderare di aprire un cantiere di lessicografia portiana? Il primo, il più ovvio: si tratta di realizzare uno strumento fondamentale sia per la comprensione e interpretazione della poesia di Porta, sia per facilitarne la traduzione anche in altre lingue in modo non approssimativo e impressionistico. Un *Vocabolario portiano* sarebbe utile non solo per i connazionali non milanesi e per gli stranieri, ma sarebbe desiderabile anche per Milano, dove il dialetto si va sempre più perdendo quanto a competenza dei parlanti, sia come lingua d'uso (anche a livello di semplice competenza passiva, di comprensione) sia come lingua della nostra memoria storica, come patrimonio letterario.⁴

Secondo: si tratta di realizzare anche un prezioso strumento di ricerca, che consentirebbe di indagare in modo scientifico e sotto varie prospettive la lingua di Porta rispetto all'uso del suo tempo e rispetto alla tradizione letteraria milanese precedente e a lui contemporanea. Il *Vocabolario portiano* deve permettere un'interpretazione della sua lingua non solo sincronica ma "storica", fitta di rimandi e di attestazioni, di corrispondenze con i testi di quella ricca tradizione dialettale senza cui non si può comprendere la nascita e lo sviluppo della sua poesia.⁵

Il presupposto del progetto è anche l'ausilio delle nuove tecnologie, che hanno rivoluzionato il lavoro lessicografico, consentendo più facilmente l'acquisizione di vasti *corpora* testuali e trasformando, grazie a sistemi di ricerca e di interrogazione sempre più rapidi, le possibilità e le modalità di fruizione del prodotto finale.⁶ Il vocabolario, come ha ricordato recentemente Claudio Marazzini a proposito del VoDIM, progetto strategico dell'Accademia della Crusca,⁷ oggi non è più solo uno strumento statico di consultazione, ma è diventato uno strumento dinamico, per la possibilità di aggiornamenti continui e di interrogazioni mirate, che consentono di assecondare sia le esigenze del lettore più esperto, interessato all'indagine linguistica e filologica, sia le curiosità di un più vasto pubblico di utenti. Un adeguato sistema di lemmatizzazione e di marcatura delle voci renderebbe possibile l'interrogazione del *Vocabolario portiano* per una ricerca di base da parte anche del lettore non specialista, consentendogli per esempio di identificare i vari ingredienti della tastiera espressiva di Porta e le varie sfumature di significato, e di rintracciarne le fonti e le corrispondenze letterarie.

Arrivo a un terzo punto: in questa prospettiva, il *Vocabolario portiano* potrebbe costituire anche il primo importante nucleo di quel grande *Vocabolario storico etimologico del dialetto milanese*, fondato su tutta la sua tradizione letteraria, che Milano ancora non possiede: il pensiero va inevitabilmente a grandi cantieri lessicografici dialettali, già aperti e attivi in questi anni, come il *Dizionario etimologico storico napoletano* a cura di Nicola De Blasi e Francesco Montuori,⁸ e il *Vocabolario storico-etimologico del veneziano* (VEV), a cura di Lorenzo Tomasin e Luca D'Onghia.⁹

Ma evitiamo di mettere troppi sogni nel cassetto: ho accennato al "perché" di un progetto di *Vocabolario portiano*, ma per passare al "come" bisognerebbe verificare, preliminarmente, se esistono le condizioni (non parlo solo degli indispensabili finanziamenti) e le forze per realizzarlo. Ci sono comunque alcune circostanze favorevoli che incoraggiano all'impresa. La prima sono le acquisizioni e i risultati della filologia portiana e milanese, soprattutto grazie a Dante Isella e alla sua scuola, autorevolmente rappresentata in questo convegno: e dunque la possibilità che abbiamo di lavorare su

eccellenti edizioni critiche, sia per il *corpus* dell'opera portiana, sia per i testi di autori della tradizione letteraria milanese precedenti e contemporanei (pensiamo anzitutto a Varese, Maggi, Tanzi, Balestrieri, Grossi).¹⁰

La seconda circostanza favorevole è, come si è accennato, il supporto delle nuove tecnologie, che hanno cambiato profondamente anche i tempi e i modi di realizzazione delle opere lessicografiche. Oggi i dizionari sono pubblicati anche o solo in versione digitale (su cd o su sito web); molte imprese vocabolaristiche vengono concepite direttamente come lavoro *in progress* in rete, liberamente consultabile, e viene data la priorità alla versione informatica, a cui potrà seguire una versione cartacea. Anche il più importante vocabolario d'autore attualmente in cantiere, il *Vocabolario Dantesco* (VD), «destinato a raccogliere l'intero patrimonio lessicale contenuto nelle opere di Dante», a cominciare dalla *Commedia*,¹¹ è nato come una risorsa su web in continuo aggiornamento e ampliamento, accessibile e interrogabile liberamente. È tuttavia prevista anche una successiva versione cartacea, con gli opportuni adattamenti.¹²

Certo le sole risorse delle nuove tecnologie non bastano. Non siamo ancora arrivati (né lo auspichiamo!) a un vocabolario che si autoproduce: per un'opera lessicografica occorre sempre una forte progettualità umana e una grande sinergia nel lavoro di squadra. Non dimentichiamo che l'esempio tuttora più significativo di vocabolario scientifico fondato sul lessico dialettale di un autore resta un'opera realizzata con i metodi tradizionali "artigianali", cioè il *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, progettato da un grande maestro, Gianfranco Folena, già a metà del secolo scorso ma pubblicato solo nel 1993, poco dopo la sua scomparsa.¹³ Quanto siano ancora oggi preziose e valide le indicazioni metodologiche di Folena ce lo ha ricordato recentemente Michele Cortelazzo:¹⁴ le sue indicazioni sono state puntualmente raccolte dai suoi allievi, che hanno saputo sviluppare e realizzare un altro importante progetto di lessicografia dialettale di Folena, dedicato al lessico pavano di Ruzante: il monumentale *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, portato a termine nel 2012 da Ivano Paccagnella.¹⁵ L'opera è stata realizzata grazie anche all'utilizzo gratuito del software GATTO (Gestione degli Archivi Testuali del Tesoro delle Origini), ideato e sviluppato dall'Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del C.N.R., presso l'Accademia della Crusca. Il software GATTO è uno degli strumenti più flessibili per le esigenze di lemmatizzazione, e costituisce oggi una delle risorse più importanti e più usate per le imprese lessicografiche scientifiche.

Non si possono affrontare qui i tanti problemi di metodo e di tecnica lessicografica che andrebbero preliminarmente vagliati e discussi. Tra le questioni fondamentali: la composizione del lemmario portiano, cioè che cosa accogliere e che cosa escludere, dato

che un vocabolario non può coincidere con le concordanze per forme delle sue poesie.¹⁶ Certo non andranno trascurate le voci delle prose dialettali e di tutta la produzione portiana, gli appunti, gli elenchi lessicali, le rubriche alfabetiche e le postille autoriali.¹⁷ E poi, tra i tanti problemi da risolvere: le grafie; la segnalazione e l'accoglimento delle varianti lessicalmente significative; la struttura della voce, la definizione, l'ordinamento dei significati e degli esempi; la modalità di registrazione della fraseologia (locuzioni e combinazioni lessicali); le attestazioni lessicografiche (dialettali e italiane) e le corrispondenze letterarie, la definizione e l'acquisizione del *corpus* di riferimento della letteratura dialettale milanese; il sistema delle marche d'uso dei lemmi e dei rimandi, sia interni al lemmario portiano, sia al *corpus* di riferimento della letteratura dialettale milanese. E così via. Prioritaria, naturalmente, sarà la scelta delle edizioni di riferimento, per Porta e per i testi della tradizione milanese.

2. La premessa a qualunque ipotesi progettuale deve essere, oltre all'esame di tutti i materiali autografi, compresi gli abbozzi e i frammenti, l'attenzione alla complessità della lingua di Porta, da considerare nella sua stratificazione (varianti comprese), nella sua formazione e nella sua evoluzione, dal *Lava piatt* agli esperimenti di riscrittura dell'*Inferno* dantesco fino ai capolavori della maturità. È un patrimonio linguistico che il poeta si costruisce attraverso un lungo tirocinio, tra i due poli della tradizione letteraria e del dialetto suo tempo. Vale la pena, allora, rileggere in proposito il celebre sonetto indirizzato al *sur Gorell*, cancelliere toscano presso il Tribunale d'Appello di Milano, che, dice Porta, «in occasione che da un crocchio di amici leggevansi alcuni miei sonetti, ebbe a prorompere in escandescenze contro il vernacolo nostro e contro chi si diletta di usarne scrivendo»:¹⁸

I paroll d'on lenguagg, car sur Gorell,
hin ona tavolozza de color,
che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell
segond la maestria del pittor.

Senza idej, senza gust, senza on cervell
che regola i paroll in del descor,
tutt i lenguagg del mond hin come quell
che parla on sò umilissim servitor:

e sti idej, sto bon gust già el savarà
che no hin privativa di paes,
ma di coo che gh'han flemma de studià:

tant l'è vera che in bocca de Usciuria
el bellissem languagg di Sienes
l'è el languagg pù cojon che mai ghe sia.

Il sonetto, datato al 1810,¹⁹ è noto per essere la prima appassionata rivendicazione portiana della dignità letteraria del milanese rispetto al toscano e della parità di tutte le lingue: insomma, è una dichiarazione di adesione alle battaglie dei Trasformati di mezzo secolo prima (1760) contro il padre Branda («Le lingue, come voi medesimo a me potete insegnare, sono tutte indifferenti per riguardo alla intrinseca bruttezza, o beltà loro», aveva scritto Parini nell'intervento che aprì la polemica tra i Trasformati e il padre Branda),²⁰ e precede di vari anni la corona dei dodici sonetti “giavanari” della polemica contro il Giordani e i classicisti (marzo-settembre 1816).²¹ Ma c'è dell'altro: *I paroll d'on languagg* è la dichiarazione di un severo apprendistato fondato sulla «flemma de studià» (v. 11), sulla pazienza di studiare per impadronirsi non solo della *tavolozza* di colori che formano il linguaggio milanese, ma anche della capacità di sapere usare quei colori. Ci vuole «la maestria del pittor» (v. 4), ci vogliono le idee, il buon gusto e la capacità di regolare le parole nel discorso per poter fare un bel componimento poetico; e (attenzione a cosa dice ai vv. 7-8) per potere trasformare anche il dialetto plebeo, parlato da un «umilissim servitor», in lingua d'arte. Il riferimento mi pare chiaro: Porta chiama qui a testimone proprio il suo maestro d'elezione, il grande Carlo Maria Maggi, che appunto con la sua «maestria» aveva saputo innalzare il dialetto dell'umile servitore Meneghino a geniale creazione artistica. E a conferma di questa interpretazione possiamo rileggere anche le sestine, di non molto posteriori,²² in cui Porta dà voce proprio a un servitore, il «Morett» (v. 66), che scrive una lettera in versi al suo vecchio padrone, per dargli sue notizie:

Se sont staa darenc a scriv
l'è per via, sur patron,
che sont omm on poo tardiv
in di coss de applicazion;
gh'hoo del coeur, ma in de quij coss
che no poss, per brio! no poss.

Quand se tratta de drovamm
 cont i gamb e cont i brasc,
 sfidi on olter a ciappamm,
 me farev anca in spettasc.
 Ma in di coss de drovà el coo
 l'è de grazia e anch tropp se voo.

Nè l'è poeù nanch on impegn
 sè via là come se sia
 quell de scriv a on omm de ingegn
 vertuos come Usciuria,
 e de scrivegh on trattin
 cont di rimm in meneghin.
 (157, vv. 1-18)

Il *Morett* dunque si dichiara un tipo abile e svelto nelle attività pratiche, ma si scusa di essere un po' lento nei lavori in cui si tratta di usare la testa (v. 11), per cui ammette di avere qualche problema anche a scrivere qualche rima in meneghino (v. 18). Insomma, è ancora, in quel periodo, una riflessione del *Porta-Morett* sulla fatica di costruirsi un proprio linguaggio letterario, perché il milanese come lingua di poesia è un traguardo difficile e si può conquistare solo con un lungo studio:

Chè la lengua busecona
 no l'è minga ona giambella
 de biasass inscì alla bona
 spasseggiand coj man sott sella:
 s'è cocò... per scriv polid
 ghe voeur olter che i cinqu did!
 (157, vv. 19-24)

La *lengua busecona* significa per *Porta*, soprattutto nella fase iniziale della sua esperienza poetica, il milanese della tradizione letteraria, quello dei «cinqu omenoni propi de spallera / gloria del linguagg noster meneghin» (16, vv. 2-3), cioè «Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin» dichiarati come modello e autorità nell'incipit del «sonettaccio» per il Padre Garioni.²³ Sarà il *Vocabolario* a farci entrare nell'officina linguistica

del Porta, ad aiutarci a misurare anche la presenza e il riuso dei suoi modelli letterari.²⁴ Valgano solo pochi esempi (rinviando ad altri contributi in questi atti sulle fonti autoriali di Porta): *paccia* ‘grande mangiata’, voce impiegata in rima («Chì nessun nome rinfaccia / quell che costi in bev e in paccia!» (150, vv. 20-21), nelle sestine che riecheggiano il brindisi *Per on'Accademia sora l'Ostaria* del Balestrieri, evocato nel primo verso),²⁵ andrà registrata come variante rara di *paciatoria* (*Lava piatt*, 9, v. 32) e *pacciada* (108, v. 26) di uso comune nel milanese; e andrà segnalato anche il rinvio al *Varon milanese* («Pacia. *Crapula*»).²⁶ *Boesg* ‘schiamazzo, putiferio’, nel climax ternario del *Meneghin biroeu* («Ma el bordell, el boesg, el diavoleri», v. 55), ha pure l'autorità del *Varon* («Boesg, o che boesg. *Schiamazzo, o che schiamazzo*»), ma anche del Maggi, nella variante *bovesg* (*I consigli di Meneghino*, I, v. 234: ‘sconquasso’, in rima con *pesg*). Al Maggi, presenza così rilevante nella produzione portiana anche per le tematiche e le situazioni,²⁷ saranno da collegare parecchie scelte del poeta: ad esempio la locuzione *coj pitt all'ari* ‘a gambe all'aria’²⁸ (da registrare nei lemmi *pett* ‘peto’/ *ari* ‘aria’), nella riscrittura da *Inferno* VII («tonfeta là Pluton *coj pitt all'ari*», v. 19) e poi ripreso nel *Brindisi* per il matrimonio di Napoleone («eppur Dari / l'è andaa là *coj pitt all'ari*», vv. 214-215), riecheggia la parlata di Meneghino ne *Il Manco Male*: «Ma intant sù là int'on foss co'i *pitt all'aerij*» (III, v. 872). O il verbo *sbadaggià* ‘sbadigliare di continuo’, ormai raro all'epoca del Porta ma di uso maggesco,²⁹ impiegato ne *La messa noeuva*, riferito alla «sura Peppa», l'*orevesa* («e sbadaggiand e destirand i quart», v. 20), qui preferito al bisillabo *sbaggià* / *sbaggià* del milanese corrente. O l'espressivo quadrisillabo *pettegascià* ‘inzaccherare’ pronunciato dal Marchionn: «Pettegasciand per terra la balzana» (v. 654), che ricalca lo stesso uso gerundiale della popolana Tarlesca nel maggesco *Lotto di Genova*: «semper pettegasciand par i contraè» (v. 216).

Ma, oltre alla tradizione letteraria, per costruire la sua lingua poetica Carlo Porta doveva confrontarsi con il variegato milanese del suo tempo, nel periodo di maggiore espansione e trasformazione del dialetto.³⁰ La lingua popolare, il polo basso della lingua d'uso, è ricercata e studiata dal Porta alla «scoera de lengua del Verzee», il luogo già indicato dal Maggi come depositario del milanese più genuino.³¹ In proposito, è memorabile lo scorcio autobiografico nell'immagine d'apertura di *On funeral (El Miserere)* del 1816:

Vuna de sti mattinn tornand indree
de la scoera de lengua del Verzee
con sott la mia scorbetta
caregada de tucc i erudizion

che i serv e i recatton
 dan de solet a gratis ai poetta.
 (83, vv. 1-6)

Grazie agli ingredienti dialettali della sua *scorbetta* (le preziose *erudizion* popolari regalategli dalla parlata viva delle serve e dei rivenduglioli del mercato) il Porta dà voce in quegli anni ai proletari che si esprimono in *sbottasciaa*,³² protagonisti dei suoi capolavori: i *Desgrazzi de Giovannin Bongee* (1812 e 1813), *La Ninetta del Verzee* (1814), il *Lament del Marchionn di gamb avert* (1816). Ma Porta vive immerso nelle varietà che formano il multiforme milanese della sua epoca e le trasforma in lingua d'arte, sfruttando il plurilinguismo e la variabilità sociale all'interno della comunità dei parlanti che era stata già individuata dal Maggi, e poi dal Balestrieri e dal Parini.

La rapida evoluzione del dialetto negli anni del Porta è ricostruita con molta chiarezza nella testimonianza di Francesco Cherubini nelle sue *Nozioni filologiche intorno al dialetto milanese*:³³

Le istituzioni italice e le genti che frequentarono Milano a tempo di quelle, co' nuovi modi e co' nuovi vocaboli che introdussero nella nostra città, resero più communi nelle classi colte del paese, che pur usano parlare sempre il vernacolo, copiosi italianismi. Alcuni di questi trapassarono dalle classi colte anche al popolo, e furono quelli indicanti nuove idee, nuove usanze, nuove sensazioni. Altri furono costantemente ruscasi dal nostro vulgo, e furono per la maggior parte quelli di pura forma e già rappresentati da modi e termini vernacoli corrispondenti e più consoni all'uso nostrale ed al complesso caratteristico del parlar milanese.

Il processo di italianizzazione, di introduzione di italianismi nel dialetto, ben documentato anche nelle *bosinate* dell'epoca,³⁴ cominciava dall'alto e si estendeva anche negli strati popolari. Per il *Vocabolario portiano* sarà perciò indispensabile un'attenta registrazione anche degli italianismi, che, come ricordava Folena a proposito del lessico di Goldoni, sono di solito considerati «una zeppa» nei vocabolari dialettali e quindi espunti dalla lessicografia, ma sono invece una componente imprescindibile anche del milanese di Carlo Porta. Continua Cherubini:

Del dialetto così ripolito e arricchito, senza però lederne mai le caratteristiche speciali rimaste inconcuse nel parlare dei nostri, e specialmente dei popolani, porge continuo incensurabile esempio il Porta in tutte le sue poesie.³⁵

Gli italianismi che spesseggiano nella poesia portiana documentano il milanese civile, ricco di forme colte, che era la lingua della borghesia, la sua lingua (come ad es. *tavolozza*, *maestria*, *erudizion* nel citato sonetto per il *sur Gorell*). E sono ingrediente caratterizzante della satira sociale e linguistica della Marchesa Paola Cangiasa (*La nomina del cappellan*) e di donna Fabia Fabron de Fabrian (*Offerta a Dio*), dove, con la sua tastiera multiforme, il Porta traveste il dialetto italianizzandolo, e mescola il dialetto all'italiano. Ma l'italianismo è presente anche nel milanese popolare dei suoi personaggi: così nel monologo del Marchionn, che dopo avere comprato dall'orefice «i duu *bravi* anellonon d'or badial» (v. 494; qui e nelle seguenti cit. il corsivo è mio) si precipita a prendere la sua Tetton («e *via a gambe*, torni indree de trott», v. 497), per farle la sorpresa del regalo inaspettato («dagh el *giubel* de l'improvvisada», v. 504). A volte Porta preferisce l'italianismo alla parola milanese: è il caso di *pedocciosa* 'pidocchiosa' (invece del milanese *pioggionna*), riferito alla *veggiana* di *On esempi*, che così chiude il climax del verso in rima con *esosa*: «spiossera, avara, tègna, *pedocciosa*» (v. 2).

Insomma, anche sul versante dell'italianismo il *Vocabolario* aiuterà a valutare la consistenza e l'uso dei tanti colori della *tavolozza* portiana, e anche la sua creatività lessicale. Ad esempio, alla base dialettale di *ciallon* 'stupidone', nel *Meneghin biroeu* Porta aggiunge il suffisso italiano *-ismo*, inventando *ciallonismo*: «Hin el gran *ciallonismo* di mari» (v. 169). E ne *La nomina del cappellan* dal raro *sbragalà* 'sbraitare',³⁶ che aveva usato nella riscrittura di *Inferno VII* («sbragaland a tutta vos», v. 37), il nostro poeta si diverte a coniare *sbragalismo*, collocato perfidamente in rima con *Romanticismo*: «quj sacerdot, / fan tutt insemma on ghatt, on *sbragalismo* / ch'el par che coppen el *Romanticismo*» (vv. 52-54). Ancora, ne *La messa noeuva da bozzarà* 'buggerare' crea *bozzaronazzo* 'grandissimo buggerone' («e quell *bozzaronazzo* de ciappin», v. 34). E qui entriamo in un settore, quello degli alterati in tutte le sfumature di significato, che dà larghissimo spazio all'inventività del Porta, come il *Vocabolario* dovrà documentare. Per esempio, sarà da notare il valore particolare, non peggiorativo, che Porta può conferire ai suffissi *-asc*, *-ascia*: *mezzorascia* 'una buona mezz'ora', che manca al Cherubini, nel *Lava piatt* (in rima con *strascia*, 2, vv. 17-18); oppure *omasc* nell'*Epistola* in terzine di Meneghin Tandoeuggia («pover *omasc!*», v. 4). L'uso espressionistico degli alterati, soprattutto accrescitivi, è frequente fin dalla prima produzione e nelle traduzioni-riscritture dantesche: «Dal primm serc de sto grand *pedrioron*» (117¹, v. 1), «quand fan voland per l'ari on *forcellon*» (117¹, v. 59), ecc. E poi l'impiego spericolato dei plurielativi, come nel *Brindes di Meneghin a l'ostaria*: «Sgrazzonon d'ugonona inscì fada» (v. 59); e nel *Marchionn*: «Ah sguanguana de tucc i sguanguanonn» (v. 673); dove gli *oggion* della Tetton, che perseguitano ossessivamente

il suo innamorato («quij duu oggion de foeugh», v. 38; «coj soeu oggion», v. 269, «quij oggion sbirent», v. 671) diventano nei sogni addirittura *oggionon*, in una terna di alterati («quij oggionon, / quij manitt moresin, quij bej brasciott», vv. 145-46). Un surplus espressivo poi si riscontra nei *ciccolattinon* della marchesa Cangiasa, agghindata con la cuffia alla Pompadour e «coj so duu bravi ciccolattinon» (90, v. 171) di taffetà nero sopra le tempie, che testimoniano la «inimitabile felicità di regolata fantasia» (Cherubini, *ad vocem*) del Porta negli usi figurati e nella invenzione di traslati e di neologismi semantici di cui è così ricca la sua poesia. Ed è impossibile non ricordare in proposito che, proprio elencando una trentina di traslati («parentell») per «nominà i cojon», Porta costruisce il suo perfido sonetto *Ricchezza del vocabolari milanes*.³⁷

Infine, solo un accenno alla possibilità di recuperare, attraverso l'introduzione di opportune marche d'uso dei lemmi, anche tutta l'inesauribile creatività lessicale portiana: neoformazioni come *biassa rosari*, nelle terzine in morte del Bovara, al culmine di una concitata gradatio: «tanc gabolista / becch, avar, lecca-cuu, biassa rosari» (vv. 82-83); o verbi denominali come *gallittà* 'solleticare, frugare' da *gallitt* nella *Messa noeuva*: «la palpada / del segondin che ghe gallitta i quart» (vv. 117-118). O l'efficace *sbluscià* 'battersela, svanire', da *sblusc*, interiezione milanese «indicante lo sfumare, l'andare in nulla» e che «le più volte s'accompagna col gesto di sventolar per taglio la mano destra contro la bocca» (Cherubini, *ad vocem*): ne *La nomina del cappellan*, è detto dei preti che spariscono, appena saputi tutti i compiti da svolgere per la Marchesa Cangiasa («Anca ch'è el n'è sblusciaa de on sett o vott», v. 103).

Quello delle interiezioni portiane, va detto, è un campo interessantissimo e ancora tutto da indagare, come il vasto repertorio di risorse pragmatiche di simulazione dell'oralità (segnali discorsivi, ingiurie, eufemismi, onomatopee). Ma per conservare, interpretare e valorizzare davvero tutto il suo patrimonio di lessico, di fraseologia, di usi traslati, di neoformazioni, di voci dei linguaggi settoriali e di altre lingue (compresi i dialetti e il *latinorum*) dobbiamo impegnarci in un progetto comune, unire le forze e le competenze per dare finalmente al nostro *sur Carlo milanes* il suo *Vocabolario*.

Note

- 1 C. Porta, *Poesie*, vol. XII della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* curata da Francesco Cherubini, Milano, Giovanni Pirotta, 1817.
- 2 F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, 4 voll., Milano, dall'Imp. Regia Stamperia, 1839-1843. Qui si farà sempre riferimento a questa seconda edizione.
- 3 Sul Cherubini si rinvia ai contributi raccolti in *Francesco Cherubini. Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana*, Atti dei convegni 2014-2016, a cura di S. Morgana e M. Piotti, Milano, Ledizioni, 2019; in particolare, sull'italiano di Cherubini, cfr. T. Poggi Salani, *Versanti dell'italiano del Vocabolario milanese-italiano di Francesco Cherubini (seconda edizione)*, in *Francesco Cherubini. Tre anni a Milano*, cit., pp. 111-126; *Sul Vocabolario milanese di Francesco Cherubini: il lessico italiano*, in Ead., *Sul criminale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 9-18.
- 4 Per una sintesi sull'evoluzione recente del quadro sociolinguistico milanese, per le trasformazioni negli usi linguistici e per la mancata trasmissione del dialetto milanese da una generazione all'altra si può vedere S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012 (cap. 6, *Il Novecento e Appendice*).
- 5 È in stampa una grande antologia della letteratura dialettale milanese, in due tomi, dalle origini all'età contemporanea, a cui hanno collaborato una trentina di studiosi italiani e stranieri. L'opera fornirà l'indispensabile quadro storico, critico e linguistico entro cui va collocata e interpretata la poesia portiana: cfr. *Letteratura dialettale milanese. Antologia di autori e testi*, a cura di S. Morgana, Roma, Salerno editrice, in c.s.
- 6 W. Schweickard, *Lessicografia storica dialettale e regionale. Teorie, tipologie e tendenze*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, Atti del XIV Convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (ASLI), Milano 5-7 novembre 2020, a cura di M. Cortelazzo, S. Morgana e M. Prada, Firenze, Cesati, 2022 in c.s.; E. Prifti, *La digitalizzazione del Lessico Etimologico Italiano (LEI): nuove prospettive per il trattamento e per l'uso del materiale dialettologico*, ivi.
- 7 C. Marazzini e L. Maconi, *Il Vocabolario dinamico dell'italiano moderno rispetto ai linguaggi settoriali. Proposta di voce lessicografica per il redigendo VoDIM*, in «Italiano digitale. La rivista della Crusca in Rete», VII/4 (2018), pp. 98-117.
- 8 N. De Blasi e F. Montuori, *Notizie dal laboratorio del Dizionario etimologico storico napoletano*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, cit., in c.s.
- 9 L. Tomasin e L. D'Onghia, *Il Vocabolario storico-etimologico del veneziano (VEV)*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, cit., in c.s.
- 10 F. Varese, *Canzoni*, a cura di A. Stella, M. Baucia e R. Marchi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1979; Id., *Sonetti*, in D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Sei-*

cento tra lettere e arti, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005, pp. 155-206; C.M. Maggi, *Il teatro milanese*, a cura di D. Isella, 2 voll., Torino, Einaudi, 1964; Id., *Le rime milanesi*, a cura di D. Isella, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1994; C.A. Tanzi, *Rime milanesi*, a cura di R. Martinoni, ivi, 2016; D. Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di F. Milani, ivi, 2018; T. Grossi, *Poesie milanesi*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di A. Sargenti, Novara, Interlinea, 2008.

11 Cfr. la presentazione dell'opera nelle pagine dedicate al *Vocabolario Dantesco* (vocabolario-dantesco.it) nel portale dell'Accademia della Crusca (accademidellacrusca.it).

12 Il progetto, diretto da Paola Manni e Lino Leonardi, è stato avviato nel 2015 dall'Accademia della Crusca e dall'Istituto del CNR Opera del Vocabolario italiano (OVI).

13 G. Folena, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, redazione a cura di D. Sacco e D. Borghesan, Venezia, Fondazione Giorgio Cini-Istituto della Enciclopedia italiana, 1993.

14 M. Cortelazzo, *La lessicografia veneta di Folena*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, cit.

15 I. Paccagnella, *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Padova, Esedra, 2012.

16 Cfr. *Concordanze delle poesie milanesi di Carlo Porta*, a cura di S. Cipriani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970.

17 Compresi i materiali inediti delle carte della Raccolta Portiana, ora digitalizzati e consultabili liberamente in rete (graficheincomune.it).

18 Cfr. C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000, p. 21 nota 1.

19 Cfr. ivi, *Note*, pp. 839-840.

20 Nella prima lettera *Al padre D. Onofrio Branda*, del 19 marzo 1760, cfr. G. Parini, *Prose. Scritti polemici (1756- 1760)*, a cura di S. Morgana e P. Bartesaghi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2012, p. 127.

21 I *Dodes sonitt all'abaa Giavan sora la soa dissertazion di poesij meneghinn stampada sul second numer del giornal intitola Biblioteca italiana* (68¹⁻¹²), sono preceduti da un *Sonett proemial* (68, e cfr. la nota in Porta, *Poesie*, cit., pp. 864-865).

22 Il componimento è datato da Isella intorno agli anni 1811-12 (cfr. ivi, p. 909).

23 Cfr. ivi, p. 844. Il «sonettaccio», come lo etichetta Porta in una lettera al cugino Maderni, è databile all'epoca delle traduzioni dantesche, dopo il 1802, secondo Isella, per il riferimento autografo all'edizione del Parini dialettale, nel vol. III delle *Opere* (cfr. G. Parini, *Opere*, pubblicate ed illustrate da F. Reina, Milano, presso la Stamperia e fonderia del Genio tipografico, 1801-1804).

24 Su scrittura e oralità nelle strategie narrative del Porta si rinvia a M. Novelli, *Divora il tuo cuore*, Milano. *Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, il Saggiatore, 2013; e al contributo dello stesso in questi atti.

- 25 «El diseva el Balestrer / e anch mi sont del sò parer» (vv. 1-2). Le sestine risalirebbero «agli anni della prima produzione portiana», secondo Isella (Porta, *Poesie*, cit., p. 908).
- 26 *Varon milanese de la lengua da Milan e Prissian da Milan de la parnonzia milanese*. Stampà de noeuw, in Milano, per Gio. Iacomo Como libraro, 1606, e ristampato da Giuseppe Marelli nel 1750. Cfr. D. Isella, *Il Varon milanese de la lengua da Milan*, in Id., *Lombardia stravagante*, cit., pp. 219-310.
- 27 Tra cui il ricalco forse più noto è l'interrogatorio subito dal Bongee «in nomo della legge» (20, vv. 49-56), dove il Porta si rifà in modo esibito all'interrogatorio poliziesco di Meneghino nel *Falso Filosofo* del Maggi (III, vv. 974 e ss.).
- 28 Lett. 'coi peti all'aria'; cfr. la perifrasi scherzosa maggesca *la cà di pitt* per 'sedere' (*Il Manco Male*, III, v. 645).
- 29 Cfr. Maggi, *I consigli di Meneghino*, pr. I, v. 4; *Il falso filosofo*, II, v. 209; III, vv. 725 e 730.
- 30 Si può vedere in proposito Morgana, *Storia linguistica di Milano*, cit., p. 95 e ss.
- 31 Cfr. *Il Barone di Birbanza*, III, vv. 233-244, dove Meneghino esalta il «Gran Verzé de Miran».
- 32 Cioè nel vero milanese popolare, come reclama rivolgendosi al Giordani nel quinto dei sonetti "giavanari": «el doveva almanch fall in sbottasciaa» (68^s, v. 6). Già registrata nel *Varon* («Sbotasciaa. Goffo, Grossolano»), in *sbottascià* 'nel dialetto genuino' era espressione usata dal Maggi nelle sue *Rime milanesi*, cit. (II, 4).
- 33 F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*. *Sopraggiunta*, vol. V, Milano, Società Tipografica de' Classici italiani, 1856, pp. 258-259; la cit. che segue è a p. 259.
- 34 Sul dialetto delle bosinate del periodo si può vedere Morgana, *Storia linguistica di Milano*, cit., pp. 102-106 e bibliografia ivi citata.
- 35 Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano* (1856), cit., p. 259.
- 36 Raro in Porta rispetto al corrente *sbraggià*: cfr. Cipriani, *Concordanze*, cit.
- 37 Cioè il sonetto del marzo 1819 contro Carlo Gherardini (94), di replica alla *Risposta di Madama Bibin*.

Frati e preti nella poesia di Carlo Porta: la regola e l'eccezione

MARCO BALLARINI

Diversi decenni fa, ormai, era abbastanza diffuso un canto penitenziale che invocava la divina Misericordia: «... sono stati i miei peccati, Gesù mio, perdon pietà». Noi, animali da cortile, l'avevamo "arrangiato" a modo nostro: «... sono stati i preti e i frati, e le suore di carità». Naturalmente nessuno di noi era anticlericale, anzi. Credo che Carlo Porta... Ma non divaghiamo e stiamo ai dati.

La "religione" del Porta

È nota la vicenda critica della religiosità del Porta, a partire da quella divaricazione a cui dovette assistere il poeta già in vita: da un lato l'accusa di anticlericalismo e, per certi componimenti, di pornografia e blasfemia, almeno rasentata; dall'altra quella filogiansenista, con l'entusiasta accoglienza del "gruppo di Treviglio" e la simpatia dell'arcivescovo Gaisruck (che naturalmente non conoscevano tutte le poesie).

Qui tutti i giorni si discorre di te: ho recitato a mio Zio e ad alcuni altri preti del paese varj dei tuoi sonetti. [...] Ho pure storpiato come meglio lo poteva a memoria anche il tuo *Miserere*, e ti dico la verità senza un ombra di esagerazione, che si sono voluti scompisciare tutti dalle risa, [...] al mio zio piacque tanto di più il *Miserere*, [...] in quanto che vede in esso una satira vivace e giusta d'un abuso di religione: e' mi ha detto che queste sono cose che fanno più bene che le prediche, che sono lezioni di morale migliori di quelle che danno i teologi e mille altre cose.¹

Qualche settimana più tardi, il 7 di agosto, la conferma della generale ilarità, dell'apprezzamento poetico e morale con la precisazione dell'aura giansenista che circola tra i preti che si ritrovano in casa dello zio canonico:

Tutte le sere leggo a questi nostri preti che si uniscono in casa di mio Zio qualch'una delle tue poesie [...]: mi mancano propriamente le parole per descriverti le smanie che fanno tutti questi miei uditori [...]. Bisogna poi che sappi che mio Zio, come mi par d'avertelo già detto è Giansenista, e quelli che frequentano la sua casa se nol sono nel modo risoluto e deciso con cui lo dichiara egli, vi pizzicano però tutti un poco, e così accolgono collo zelo cristiano d'un fedele che cerca di riformare gli abusi della Chiesa tutte le tue satire contro i preti ed i frati, e v'ha chi ti paragona al grande Erasmo di Rotterdam [...]: eccoti quando meno tel pensavi, un campione della riforma, un giansenista marcio anche tu, come in corde lo sono pur io, se e come tè.²

Lo stesso Porta, d'altra parte, arriva a prendere sempre più chiaramente coscienza che le sue "porcherie" sono "porcherie morali", definendosi, in fine, «buon moralista».

In compenso ti compiego l'altro sonetto che mi domandi, della cui trascrizione non mi fò scrupolo tuttochè lubrico, pensando che al tuo fine discernimento non isfuggirà lo scopo morale che mi era prefisso scrivendolo. = Così all'egro fanciul porgiamo aspersi, di soave liquor li orli del vaso. = E gridino pure li Gherardini ed i Borsani, io non sarò mai altro che un buon moralista à dispetto della corteccia, che mi involuppa.³

Per quanto riguarda la critica più strettamente letteraria, certamente credente ma non un buon cattolico lo definì, all'inizio del secolo scorso, il Momigliano, che radica la satira anticlericale da un lato in certa serietà morale e dall'altro nel razionalismo del tempo, e afferma «l'incredulità del Porta di fronte a tutto quel che di soprannaturale s'è venuto formando attorno alla primitiva e semplice credenza in un Dio».⁴

Mezzo secolo più tardi, nella sua prefazione alle *Poesie* edita da Ricciardi, Dante Isella presentò la costante vena razionalistica portiana come caratterizzata, almeno nella fase iniziale, da una funzione «propriamente maieutica: nel senso che aiuta un mondo di sentimenti e di impulsi generosi, dolorosamente soffocati perché contraddetti, negati dalle convenzioni sociali, a riconoscere la propria intima validità, a confortarla e illuminarla delle ragioni della mente».⁵ Una delle conseguenze sarà anche il fermo rifiuto opposto dalla ragione a una religione degradata a superstizione o a strumento di potere, con un conseguente sentimento del divino percepito come intima ricchezza della coscienza e non monopolio esclusivo di chiuse confraternite (o fraterie), spesso connotate da una profonda miseria spirituale, prodotto inevitabile della totale assenza di carità. La poesia portiana arriva così a denunciare proprio nella mancanza di una *vera religio* la causa fondamentale dei mali della società.

Profondamente anticlericale lo ritiene Guido Bezzola, che sottolinea come il suo atteggiamento nei confronti della religione si sia rafforzato con il passare degli anni, nonostante la frequentazione di persone religiose come Manzoni, Di Breme o Torti. I motivi che stanno alla base di un simile atteggiamento sono, secondo Bezzola, fondamentalmente tre: l'educazione ricevuta in collegio, dura disciplinarmente e fissata in precetti e formule, che finiva molto spesso col creare degli anticlericali, se non degli atei; la famiglia – dove il padre ospitava spesso parenti religiosi, divenuti poi ex-religiosi, sui quali il giovane Carlo finiva col rovesciare l'avversione nutrita nei confronti della figura paterna – e le idee del tempo, illuministiche e razionaliste, prima ancora che giacobine. Ne venne un Porta spiritualmente deista e con un *habitus* giansenista, quasi inevitabile per chi aveva studiato in Lombardia negli ultimi decenni del Settecento, senza che mai venisse meno, però «un discreto ma ineliminabile senso di rispetto per la religione “vera”». ⁶

Più addentro al problema si inoltra Giovanni Pozzi che sottolinea il particolare contesto “ambrosiano” in cui visse il Porta, contrassegnato da un filogiansenismo pratico, attento alla possibilità di riforme del comportamento ecclesiastico più che legato alla speculazione teologica, e in sintonia con la tradizione tracciata da Maria Teresa e da Giuseppe II. Un Porta che in fondo aveva come unità di misura «la chiesa milanese strutturata dai Borromei, ringiovanita ed epurata senza tradimenti dall’Austria illuminata di Maria Teresa, bene o male salvata dalla politica ecclesiastica di quei grandi amministratori che furono i collaboratori lombardi di Napoleone». ⁷ Porta, quindi, guarda con simpatia una pietà austera e socialmente attenta, in polemica con una religiosità che ha come punto di riferimento originario sant’Alfonso Maria De’ Liguori, nella quale grande rilievo hanno il meraviglioso e la pratica di certi valori sentimentali. Nello stesso convegno del 1975 Gennaro Barbarisi sottolineava le due componenti essenziali della società contemporanea, «la denuncia dei mali del presente, colti nella realtà della vita quotidiana di tutti, dell’esperienza anche del singolo, e il richiamo costante a principi fondamentali indiscutibili, che si riconducono palesemente al credo illuministico». ⁸ Il tema religioso viene inizialmente affrontato «in chiave demistificatoria, con qualche venatura volterriana, per combattere la superstizione, per razionalizzare quella che da lui era riconosciuta come un’esperienza legittima – anzi direi al di sopra di ogni discussione – dell’animo umano». ⁹ Dopo il Congresso di Vienna la situazione cambia, la religione, o almeno quella che i falsi credenti chiamano religione, diventa uno dei pilastri della nuova dominazione, ad essa si appoggia il vecchio ceto privilegiato e Porta denuncia l’«assoluta mancanza di vera fede e di carità cristiana», la scomparsa perfino della *pietas*

verso i defunti. Da qui anche «la nuova solidarietà del Porta che nasce dall'indignazione al veder così calpestatì i diritti dell'uomo, le leggi stesse della fede cristiana».¹⁰

Tra gli interventi più recenti vorrei ricordare quello di Pietro Gibellini che parla di «parodia agiografica» e poi di polemica anticlericale ma non antireligiosa, che non mina i principi della fede «ma ha come obiettivo la falsa religiosità dettata dall'ignoranza superstiziosa e dai pregiudizi dei ceti privilegiati»,¹¹ e quello di Mauro Novelli, più deciso in direzione areligiosa: «Il punto è che nei versi del Porta la satira oltrepassa di slancio le indegnità dei ministri del culto, per investire con ameno spirito razionalista tutto quanto afferisce al soprannaturale e alle pratiche religiose», concludendo che ci troviamo di fronte al «più radicalmente anticlericale tra i maestri della poesia italiana».¹²

La regola e l'eccezione

Vorrei, a questo punto, sostare per un minimo di analisi, o di semplice racconto. La critica più ricorrente del Porta per quanto riguarda il mondo dei frati è rivolta a quell'atteggiamento che nega il principio fondamentale della sua concezione di funzionario statale e che potremmo chiamare la religione del lavoro. I frati sono dei parassiti, vogliono avere il piatto pieno senza lavorare, meglio se più di un piatto. Parliamone.

Ona vision (fine 1812, inizio 1813) può anche essere poesia massonica, esaltazione dei lumi, soprattutto “letterari”, con il richiamo a Metastasio, Alfieri, Parini e Mascheroni, ma anche della gente che comunque si guadagna da vivere, come «el pessee de cà» (v. 62) e «l'ost del Falcon» (v. 63), ma da subito mette in scena il vizio capitale di ogni aggregazione fratesca. Fraa Pasqual «omm de gran pes» (v. 2) appare nel pieno esercizio delle sue funzioni quando «pien come on porch el fava on visorin» (v. 6). Don Diego, intanto, si impegna in un'ardua recita del *Mattutino* del giorno seguente, possibilità prevista dalle norme liturgiche, ma non certo «per tirass intrattant foeura di pee / quel mattutin cojomber del dì adree» (vv. 17-18). Eccessivo amore per il cibo e scarso amore per l'orazione, dunque, due difetti comuni ai frati, e preti, portiani. Con il *visorin* fraa Pasqual sale in Paradiso (in questo caso ogni dubbio è da escludere: il corpo rimane saldamente piantato in terra) e ne riporta una visione tanto poco appetibile per le ospiti da rendere necessario l'intervento di don Diego che con qualche pillola di filosofia morale riporta tutto – e soprattutto la possibilità del pranzo – al *sicut erat*, con la celebrazione della santa alleanza tra appetito e ipocrisia.

Uscito dal *Prato fiorito* di Valerio da Venezia, al secolo Giuseppe Ballardini, *Fraa Diodatt* (1813, 1814) si imbatte in un Porta che sembra nutrire una «solida sfiducia in

tutto ciò che le cerimonie religiose avevano di fastoso e di esterno, riducendo al minimo se non escludendo del tutto la presenza del miracolo». ¹³ Purtroppo per fraa Diodatt il miracolo è come l'aria che respira e in cui abita a suo agio ancor più che su questa terra. E così una sera se ne va, per l'aria appunto, in un'estasi che lo vede partire con un faccino soddisfatto «come el scisciass on busecchin» (v. 18). Strano privilegio per uno che non è mai stato veramente utile al convento: «Sì: l'ann passaa ch'hin mort squas tucc i vid / se stava a lu vorevem bev polid!» (vv. 47-48). Un pranzo decente non è un pranzo decente senza vino, ovvio. Irreperibile da quel giorno; passato ai beati, dunque. Almeno per 112 anni. Poi una sera, all'ora di cena (ma lo fanno apposta!) una maledetta scampanellata che costringe il frate portinaio ad accorrere bestemmiando la fretta di quello che suona. «Benedicite, el dis» (v. 71); «pax vobis, respond quell» (v. 73), e se ne va diritto in refettorio infischandosene degli accidenti del confratello. Apparizione! Con relativo scontento dei frati «che pienten li / fin de mangià e de bev, che l'è tutt di» (vv. 89-90). Presenza diabolica? No, fra Diodato! afferma frate Gianmaria, l'unico dei 93 che abbia mai frequentato la biblioteca (l'elenco si allunga: golosi, ipocriti, scarso amore per la preghiera e, ancor più scarso, per lo studio). E fra Diodato che confessa: gli era sembrata un'estasi di una mezzoretta e sono passati 112 anni! Giù tutti in ginocchio, i frati. Lui perdona, cena, si confessa, dorme, muore, torna in paradiso. E i frati? I frati «en fann l'anniversari / con dò pittanz de pù dell'ordinari» (vv. 125-126): chi è senza peccato scagli il primo piatto. Tutto documentato, dal *Prato fiorito*, naturalmente. Con l'immane ribaltone del Porta. Mentre dunque in estatico rapimento fraa Diodatt meditava il salmo «che comenza / *Et mille anni tamquam dies hesterna*, / gh'è compars on usell che innamorava, / che se no l'eva uman pocch ghe calava» (vv. 135-138). Congiunzione di anticlericalismo e osceno? Basta, giriamo pagina, quel che si doveva dire è stato detto.

Fraa Zenever (1813, probabilmente), o dell'eccezione

Anche il poemetto *Fraa Zenever*¹⁴ è stato oggetto di interpretazioni diverse. Momigliano lo colloca nel capitolo dei frati *Furbi e ipocriti*. Porta, sostiene, fa di tutto per abbattere la sua dignità di frate, vede in lui la comicità di uno squilibrato, con la conseguenza della sovrapposizione alla figura del frate di elementi difficilmente conciliabili: da una parte l'attivismo di Ginepro ha del pazzo e del burattino, mentre il suo discorso così entusiasta appare non solo serratamente logico, ma addirittura machiavellico, guidato essenzialmente dal principio che il fine giustifica i mezzi. La conclusione, dopo il confronto con il racconto dei *Fioretti* (cioè della *Vita*)¹⁵ è che «quel che Ginepro fa per soverchia

carità, Zenever fa parte per pazzia, parte per astuzia; ma la pazzia per il Porta è furto, e l'astuzia è ipocrisia».¹⁶ Ladro e ipocrita, dunque.

Anche Isella colloca *Fraa Zenever*, insieme a *Fraa Diodatt* e a *On miracol*, al punto conclusivo della fase razionalistica del Porta, dove un racconto edificante, letto da uno «spirito volterriano», «mette in risalto il tono di grossolana superstizione a cui si degrada sempre la religione, quando non è la manifestazione di una spiritualità superiore, né il sentimento naturale di un'anima ingenua».¹⁷ E via di seguito con quella miseria spirituale derivante dalla più totale assenza di carità, manifesta nei corpi lardosi e negli appetiti smisurati di quei religiosi gaudenti. È evidente che se tutto questo può ben adattarsi ai «compagni di convento» di Ginepro, non ha nulla da spartire con la sua figura svelta, attiva e mossa da «smisurata» carità.

Interessante, a questo proposito, è il mutamento di giudizio operato da Guido Bezzola, che nel suo *Carline* considera Zenever non tanto «un personaggio quanto un pretesto per descrivere una situazione del passato vista con occhio impietosamente moderno e smaliziato».¹⁸ Le cose cambiano decisamente nell'introduzione al poemetto nell'edizione del 1997, in seguito certo alle nuove acquisizioni della critica portiana, ma anche per il passaggio dal generale al particolare, dalla considerazione della religiosità del Porta alla concentrazione su fraa Zenever, figura abbastanza singolare in questo panorama.

Quel che in *Fraa Diodatt* c'è di ironico e di incredulo, si trasforma in un'allegria presentazione del vero protagonista, Fraa Zenever appunto, visto in modo simpatico e non senza una certa positività nell'agire rapido e sicuro anche quando oltrepassa (ma a fin di bene) i confini della legge. Letto in tale chiave, *Fraa Zenever* non è una poesia anticlericale, è una poesia allegra dove i dati comici non tornano a danno dei protagonisti e dove san Francesco medesimo, per quanto un po' in ombra, è trattato con rispetto, pur se con minor rispetto che non sant'Ambrogio.¹⁹

A parte il confronto tra i due santi dove non si tratta, a mio parere, di maggiore o minore rispetto, ma semplicemente di sottolineatura dei due diversi caratteri, il giudizio di Bezzola sembra cogliere l'originalità di *Fraa Zenever*.²⁰

Alla base dell'agire di Ginepro stanno una squisita carità e un'abnegazione senza limiti che tollera, desidera anzi, ogni derisione e vergogna. Lo spirito di orazione, fino all'estasi, che pure è uno degli elementi fondamentali della sua figura,²¹ è interamente spostato da Porta su san Francesco per far meglio risaltare il contrasto tra i due secondo la vocazione teatrale che vuole accanto al protagonista una figura di contrasto.

Francesco e Ginepro sono stati legatissimi e hanno acquistato insieme il Paradiso, ma «vun con l'offizzi e l'olter col cazzuu» (43, v. 16), e il padre fondatore poteva cantare in coro «sira e mattina fin che l'eva stracch» (43, v. 30), proprio perché c'era l'umile frate che «batteva la cattolega» (43, v. 31), batteva cassa con la questua, assicurando il necessario al convento.²² E già a questo punto abbiamo un duplice ribaltamento rispetto alla realtà della primitiva comunità francescana. Il primo riguarda san Francesco che aveva lavorato con le sue mani e voleva che tutti i frati lavorassero e ricorressero alla mensa della Provvidenza chiedendo l'elemosina solo quando il lavoro non dava il necessario per vivere; e il secondo a proposito dei frati presso i quali Ginepro sembra godere di una maggior simpatia rispetto allo stesso fondatore, e non certo per motivi di profonda spiritualità.

Inoltre su Ginepro è interamente spostato lo spirito di santa pazzia che aveva caratterizzato tante scelte di san Francesco, che nel poemetto portano appare trattato con rispetto, certo, ma fin troppo “ammodernato” e diminuito, fino a farne un buon guardiano di convento guidato da un solido buon senso.

Ginepro, del resto, non era famoso soltanto per la questua ma per un'infinità di altre piccole cose: e qui entra in scena irresistibile, non solo per noi ma prima ancora per l'autore stesso, il gusto dell'elenco,²³ come accadrà in diverse altre occasioni, a partire dalla descrizione dei servizi resi ai malati quando sarà incaricato anche dell'infermeria. Quando poi si trattava di un male serio ecco Ginepro lì, pronto ai piedi del letto, a costo di rimanere per settimane intere dentro al saio, diritto come il battacchio di una campana.

E ben venga questa dedizione senza se e senza ma; Ginepro ha però fatto tante altre cose davvero singolari, tanto da dover scomodare san Bernardo, come si è visto, per non dichiararlo semplicemente tocco nel cervello. La citazione («*Amor quaedam sancta insania est*», v. 72) non è presente nella *Vita* e rivela la fonte diretta dell'episodio, per altro esplicitamente indicata dallo stesso Porta: le *Maraviglie di Dio* del padre gesuita Gregorio Rosignoli.²⁴

Il caso è questo: Ginepro a furia di manicaretti ha rimesso in sesto fraa Sist, giudicato spacciato dai medici, sbalordendo lo stesso padre san Francesco «ch'el sclamava di e nocc: *Integram horum / opto silvam habere juniperorum*» (vv. 127-128), con tanto di citazione latina accomodata in rima. Occorre sottolineare che in questi casi il latino non è, come capita spesso altrove, la lingua dell'inganno, ma semplice richiamo alla fonte, e sta dalla parte di Ginepro.

Abbiamo, quindi, Ginepro totalmente disponibile nei confronti degli altri frati (che

se ne approfittano), san Francesco entusiasta di lui e fraa Sist che si riprende e finalmente osa chiedere «on pè de porch a scottadeo» (v. 147).

In questo racconto “detto ad alta voce”, e con diverse interlocuzioni dirette, tutta la prima parte, conclusa proprio da un nuovo appello agli ascoltatori, è interamente o quasi di invenzione portiana. Suo l'*excursus* sulla “straordinaria attività ordinaria” di Ginepro, sue le descrizioni dei rapporti in convento e delle varie reazioni dei frati, sua l'invenzione delle figure di fraa Sist, con il suo sbalorditivo appetito precedente, e dei medici che l'abbandonano al suo destino permettendo così l'intervento di Zenever. Il quale, dolce e compiacente come sempre, risponde anche a quest'ultima richiesta di fra Sisto con il solito «Laus Deo», poi corre in cucina, abbranca un coltellaccio, si dirige di corsa verso un cascinale, prende un porco per un piede e glielo taglia. Strilla il porco e strilla pure un ragazzo testimone del fatto; il padrone, schiumante di rabbia, incomincia a rovesciare insulti: ipocriti che predicano il digiuno e poi soddisfano tutti gli appetiti, canaglie, ladri di strada. Alle due accuse comuni – mangioni e ipocriti – se ne aggiunge quindi una terza ancora più grave: ladri.

Francesco, «mansuett come on agnell» (v. 185), riesce bene o male ad accompagnarlo alla porta, ma ormai i rapporti idillici, creati soprattutto dalla disponibilità di Ginepro, sono irrimediabilmente interrotti anche all'interno della comunità. Convocati i frati, con poche parole e in tono mesto, Francesco racconta quel bell'affare.

Ed ecco la reazione dei frati. Cominciano, i primi, «a ninnà per la bila el taffanari» (v. 210), ad agitare il sedere per la bile, segno, in Porta, di tronfieza fasulla; altri, più concreti e attenti alle vicende materiali, si preoccupano per l'esito della questua in corso, quella del vino; gli ultimi, infine, mostrano il loro animo per nulla fraterno e pronto a giudicare, anche in modo temerario. A questo primo ribaltamento oppone le sue ragioni Ginepro – in un discorso «assa brutta» (v. 216), *ex abrupto* –, che non sa fare altro che ripresentare le ragioni del Vangelo: se la vita di un cristiano, di un fratello, vale meno della gamba di un maiale, allora sono io che ho sbagliato, e ne farò la penitenza. Tenete presente però che quello che ho fatto, l'ho fatto per esaudire i desideri di un ammalato, l'ho fatto per un uomo a immagine di Cristo, perché il Signore me l'ha ispirato, e a gloria di Dio. Il “rovesciamento” investe ancora una volta san Francesco; e colui al quale il Signore aveva detto che doveva essere «come un novello pazzo in questo mondo»,²⁵ che aveva scelto di vivere secondo la forma del santo Vangelo, che voleva che i suoi praticassero il Vangelo *sine glossa*, di fronte alla sapienza evangelica di Ginepro presenta un'altra ragionevolezza, quella “dai tetti in giù”, la ragione tutta umana del buon senso (borghese).

Ah Zenever! Zenever! Sti reson,
 el sclama sant Franzesch, hin bonn, hin bej,
 varen di copp in sù di milion,
 ma chì in terra no paghen i porscej.
 (vv. 233-236)

E invita Ginepro ad aggiustare «el scarpon» (v. 237), lo strappo che si è creato tra i frati e il contadino e che rischia di allargarsi a dismisura, sottacendo quello che, come si è visto, ha investito tutta la comunità. I frati accettano unanimi la decisione del «Pader General», che non crea loro alcun problema; come, del resto, non crea problema a fra Ginepro che ubbidisce senza discutere, come ha sempre fatto, e va immediatamente in cerca del padrone del maiale che stava ancora dicendone di tutti i colori contro i francescani. E allora addosso con citazioni del Vecchio e del Nuovo Testamento, con il paragone tra frate Sisto e il maiale e via di questo passo, finché l'altro, commosso, sbigottito e in lacrime, gli si butta davanti ginocchioni pregandolo di accettare anche il resto del povero porco.

Parla, il Porta – per sottolinearne il cambiamento – di un torrione del castello che diventa torre di lasagne e di polenta, forse anche per preparare l'ingresso trionfale di Ginepro in refettorio. Il paragone è certamente meno tradizionale di quello del Rosignoli, che esplicitamente annota l'intervento diretto della grazia: «Così egli discorreva: quando Iddio si compiacque, col dolce della sua gratia, cambiar quell'arrabbiato Serpente in mansueta Colomba».²⁶

Zenever trionfant e glorios
 l'entra in convent cont el porscell in spalla.
 Ghe fan cortegg intorna i religios,
 che in st'occasion no ghe n'è vun che calla;
 se canta on bell tedeum a sett vos,
 e dopo in refettori la se scialla,
 e se sent fina i fraa pù scompiasever
 a sbraggià a tutt sbraggià: Viva Zenever!
 (vv. 265-272)

Anche in questo caso Porta si stacca dalla fonte che racconta come il contadino uccise il porco, lo divise in pezzi e lo mandò in dono al convento. Nel poemetto, invece, è fraa

Zenever a fare il suo ingresso trionfale con il porco in spalla, ingresso da eroe vincitore o da (un tantino anomalo) nuovo buon pastore.

I rapporti sono ristabiliti, lo strappo è stato ricucito, da Ginepro, con le sue ragioni evangeliche, buone, a dire dello stesso san Francesco (quello del Porta, naturalmente), solo dai tetti in su. Si conclude, dunque, il “fatto”, con una duplice conversione: quella “falsa”, interessata, dei frati che ritrovano un rapporto apparentemente positivo con Ginepro soltanto in ragione di quel pranzo più abbondante, e quella vera del contadino, dettata da ragioni autenticamente evangeliche, che gli hanno fatto breccia nell’animo attraverso la convinzione “fuori dal comune” di Ginepro, che ha resistito da solo contro tutti in quella sua convinzione e ora non è più solo a credere in quelle ragioni buone dai tetti in su.

La *Vita* conclude con il famoso apprezzamento di Francesco; lo storico citato dal padre Carlo Gregorio annota semplicemente il fatto, ma è forse troppo per il Porta, che ritorna al colloquio diretto con gli ascoltatori ricordando non il Vangelo, ma l’articolo 388 del Codice Napoleonico, che per i furti di tipo agricolo comminava la berlina e da cinque a dieci anni di reclusione. Anche il suo poemetto, come il celebre romanzo, doveva essere “senza idillio”.

Se dovessimo però dare una valutazione dovremmo ancora una volta distinguere. Da una parte c’è il mondo dei frati, che l’inserito portano tende a rappresentare come “attualizzato”, un mondo verso il quale nutre più di un dubbio e che vede “diminuito” senza eccessivo rimpianto. Dall’altra sta la religiosità di Ginepro, con la sua duplice caratteristica: una religiosità attiva che suscita ammirazione e approvazione: la carità sembra essere “convincente” anche per il Porta; e una religiosità “eccessiva” che provoca il sorriso e l’invito finale a fare i conti con le leggi degli uomini, ma non squalifica l’agire di Ginepro che rimane eccezione e, anzi, eccezione “contagiosa”. Forse non ci sarà più bisogno di panzane, «de coronn e maistaa coj pajett d’or» (v. 27), per essere convincenti; basterà affidarsi alle ragioni buone «di copp in sù» (v. 235), quelle del Vangelo.

Scene di vita, con nuove eccezioni

Ma son piene ormai tutte le carte ordite per l’analisi di queste prime poesie portiane (“parodie agiografiche” è la definizione normalmente usata per raggrupparle) e d’ora in poi ci possiamo permettere solo rapidi tocchi sulla degenerazione dei religiosi.

Il *trait d’union* tra agiografia e vita potrebbe essere rappresentato dal *Viacc de fraa Conduitt* (1816) «dove l’irriverenza per le superstizioni, qui rappresentate dal singolare

carosello di S. Ambrogio, degrada a spunto d'avvio per disegnare il ritratto contemporaneo dell'avarizia di un prete»,²⁷ fraa Sist detto Condutt, appunto, così chiamato «per quella gran golascia del dinar» (v. 8). Il «porch (salv però quell ch'el maneggia)», v. 50, – e mai parentesi fu tanto opportuna, e benedetta – è sempre pronto a contrattare messe, esequie e uffici «come i oeuv e i pollaster de pendizzi» (v. 50). Ma il corpo ha le sue esigenze, e il ribaltone lo opera l'asino preso a nolo che si rivolge al punto di partenza riportando fraa Sist al centro delle beffe. Risultato: caduta dall'asino, a «cuu indrée» naturalmente, svenimento, sali, aceto e tutti gli ingredienti del caso, mentre un gatto monello «el se serv» della cotta e del cappello. Tutto perso: «cont el vorè caregà tropp / se perd la polver e se creppa el s'ciopp» (vv. 167-168), è la morale posta a conclusione.

Come fossero poi celebrati quegli uffici contrattati come «pollaster de pendizi» ci viene raccontato nel *Miserere*. Anche la morte si trasforma in evento commerciale organizzato secondo precise tariffe e condito con discorsi «de politega e polpett» (v. 62), con scarso o nessun interesse per il mistero che si sta celebrando. E tuttavia proprio di fronte a questo scempio traspare più evidente la moralità del Porta e la sua aspirazione a una religione sincera. «Ciò che vorremmo sottolineare è la fede profonda e sicura che si esprime nei versi del Porta, è il continuo contrappunto “serio” in corrispondenza dell'apparentemente giocoso chiacchiericcio dei preti».²⁸ Decisivo in questa operazione risulta il plurilinguismo, con il latino liturgico correttamente citato e sapientemente interrotto per far posto al dialetto, e accompagnato, spesso, da un gioco di rime veramente micidiale.

Intanto qualcuno prepara la *reconquista* (*Meneghin Tandoeuggia al sciur Don Rocch Tadjana*). Giacomo Mellerio, si dice, ne parlerà a Vienna; ed ecco l'*Epistola* che «rappresenta un unicum nella poesia portiana, è cupa e senza raggio possibile di luce, segna l'atto di morte, morte senza risurrezione, di un insieme di speranze».²⁹ Il progetto, fondato sul desiderio del ritorno al buon tempo antico, quando con quattro chiacchiere «pioveva l'onc lu de per lu sul tond» (v. 24), è maturato nell'ombra fin dal tempo dei tumulti: i francescani si occuperanno dei poveracci, con orecchi e occhi attenti a eventuali sediziosi; barnabiti e somaschi saranno per le “dame del biscottino” e per le scuole, «per tegni i scinivij di secolar / a riva a riva col buell di fraa» (vv. 62-63) e infine gli oblati, destinati soprattutto alla formazione dei nuovi preti che possano contendere con il Tamburini «coi argument del manegh de la cros» (v. 69). Così il famoso secolo dei lumi «el fornirà anca lu de fà tant ciar» (v. 66).

Basta quindi con il *Prato fiorito*, le pie leggende e gli strepitosi miracoli; è ormai entrata in scena, prepotentemente, la vita. E la vita, si sa, per chi non nasce «marches, /

marchesazz, marcheson, marchesonon», è dura lotta quotidiana, e per questi preti «vicciuritt», precari di una precarietà cronica, è anzitutto lotta “per il posto fisso”. Mancanza di educazione, ignoranza, mancanza di pulizia sono i difetti di sempre che possono rappresentare ostacoli insormontabili, ma per reverendi «di busecch schisciaa» si tratta soprattutto di accettare il baratto della propria dignità con un «fioretton de tavola». La comicità del componimento è solo mezzo, non fine, giocata su un triplice registro linguistico: quello del narratore, quello del *camerleccaj* e il *parlà fenii* della marchesa (senza contare quello della Lilla, la bestia di maggior riguardo dopo la marchesa, che interviene a modo suo ed è comunque lei che sceglie, a ulteriore umiliazione di dignità e intelligenza di tutto quel mondo rappresentato).

Siamo, con *La nomina del cappellan*, nella primavera del 1819; dell’anno successivo è *Meneghin biroeu di ex monegh*, la più aspra e decisa satira di *questo* mondo clericale, senza più nemmeno distinzione tra preti e frati, ormai: predicano il digiuno e si riempiono la pancia con i migliori bocconi; danno ad intendere di seguire la strada battuta da Gesù senza dare nulla e bistrattando i poveretti. Accanto ad accidia e ipocrisia, quell’avarizia porca maledetta che induce a non fare mai niente per niente e a fare mercato degli incerti di cotta e stola, con celebrazioni buttate là in qualche modo e un uso distorto della religione, spesso piegata ai propri interessi e alle proprie vendette. L’ultima parte del componimento fa certamente più pensare che ridere, e non si tratta quasi più nemmeno del solo clero, ma di un “mondo”, come se già si potesse mettere in scena un iniziale “contrasto di classe”, con scrupolo analitico e insieme con partecipazione umana.

E se prima del componimento finale volessimo fare qualche giunta accattata qua e là, potremmo discorrere di preti e frati doppi dal punto di vista politico, millantatori dal punto di vista culturale e sempre avversi ad ogni novità; arroganti oltre che maleducati, e si potrebbe proseguire in questa marcia di avvicinamento alla rivelazione conclusiva (e incompiuta): i preti non si amano nemmeno tra loro, come lascia presagire il titolo di indiscutibile chiarezza, *La guerra di pret*.

Non ci interessa anzitutto la galleria dei ritratti dei protagonisti, né vogliamo indagare sulla patetica vicenda dell’abate Ovina, che il Porta non poté trattare; importa anzitutto sottolineare che, se i comportamenti devianti sono rappresentati “senza velo”, in maniera chiara, luminosa anzi, entra in scena l’eccezione di don Fruttuoso.

Dedree pocch pass ghe ven don Fruttuos
ch’el merita on poemma domà lu,

l'è el curat de Sant Sir, on religios
 ver religios, on meder de virtù;
 dove el compar l'è l'angiol del Signor,
 l'agnell de pas che stampa on quaj favor.

Sostegn di fiacch, confort di desgraziaa,
 franch, tollerant, discret, giojal, sincer,
 caritatevol senza vanitaa,
 prodegh pù de danee che de parer,
 tucc el respetten, tucc ghe voeuren ben,
 tucc ghe fan largo come a on car de fen.
 (vv. 67-78)

Ecco, chiaro come il sole, il ritratto del sacerdote ideale secondo Porta: dove le virtù umane si mescolano, ancora una volta, a una indiscutibile carità, fino a quell'«agnell de pas» che sembra addirittura rimandare alla conclusione dell'*Agnus Dei*³⁰. E anche in questo caso è detto, apertamente, che l'eccezione è contagiosa, con tanto di motivazione “filosofica”.

E perchè bon fa bon, quell ch'el gh'ha arent,
 a man drizza, che l'è el sò cappellan,
 de desgarbaa che l'eva e sognorent
 te la faa foeura on fior de cristian,
 disinvolt, amorevor, esemplar,
 degn insomma de lu, degn de l'altar.
 (vv. 79-84)

«Bon fa bon», *bonum est diffusivum sui*: che gliel'abbiano insegnato ai corsi di filosofia nel seminario di Milano? Ma se così è, l'eccezione non può essere una sola. Per l'eventuale “verifica” è meglio tornare da dove abbiamo iniziato e passare dalla poesia, una poesia comico-satirica che ha le sue belle regole, alla prosa più semplice e familiare. Così scrive all'amico Grossi nel 1817: «Anche oggi scrivo nel mio modo solito, nel tiretto cioè del mio bancone di Ufficio, e tratto tratto conviene che lasci la penna per servire i bravi e buoni reverendoni della campagna che vengono à truppe a riscuotere le loro congrue, ed i redditi de loro benefici».³¹ E allo stesso, nell'ottobre del 1820: «Sono al solit[o] occupa-

tissimo, ma non lascerò partire il buon prete che è venuto à visitarmi à tuo nome senza accompagnarlo con un pajo di righe». ³²

«I bravi e buoni reverendoni», «il buon prete»; e non si tratta soltanto dell'opposizione tra città (non tutta la città, ma quella dei *sine cura*) e campagna, ma anche della maledetta forza della rima, come scrive Tommaso Grossi all'amico Rossari:

Sappi, a proposito dell'improvvisare, che questa mattina appunto abbiamo improvvisati due sibilloni, uno io ed uno il Mangiagalli in tua lode, cioè, per ispiegarmi meglio, l'argomento erano le tue lodi ma il sonetto andava poi a riescire tutt'altro per la forza di quelle maledettissime rime. ³³

Naturalmente in quelle «maledettissime rime» ci sta tutto un genere di poesia, di cui occorre tener conto in ogni tentativo di interpretazione complessiva. Che fosse proprio la forza di quelle benedette/maledette rime a farci cantare «sono stati i preti e i frati, e le suore di carità»?

Note

- 1 Lettera di T. Grossi a C. Porta, Treviglio, 13 luglio 1817, in *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, pp. 247-248.
- 2 Lettera di T. Grossi a C. Porta, Treviglio, 7 agosto 1817, *ivi*, p. 272.
- 3 Lettera di C. Porta a L. Rossari, Milano, 24 aprile 1819, *ivi*, pp. 340-341.
- 4 A. Momigliano, *L'opera di Carlo Porta. Studio compiuto sui versi editi ed inediti*, Città di Castello, Lapi, 1909, p. 85.
- 5 C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. xx; poi anche in C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1975 e 2000; infine, con il titolo *La moralità del comico*, in D. Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 195-219: 209.
- 6 G. Bezzola, *Vita di Carlo Porta nella Milano del suo tempo*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 88.
- 7 G. Pozzi, *Il tema religioso nelle poesie del Porta*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano, 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 71-92: 74.
- 8 G. Barbarisi, *Il Porta e la società del suo tempo*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, *cit.*, p. 94.
- 9 *Ivi*, p. 102.
- 10 *Ivi*, p. 103 e p. 104.
- 11 P. Gibellini, *Introduzione*, in C. Porta, *Poesie*, a cura di P. Gibellini, traduzioni e note di M. Migliorati, Milano, Mondadori, 2020, p. XXVI.
- 12 M. Novelli, *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, il Saggiatore, 2013, p. 175 e p. 179.
- 13 C. Porta, *I poemetti*, a cura di G. Bezzola, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 137-138.
- 14 Decisamente scarse sono le notizie storiche su frate Ginepro. Nato ad Assisi nel 1190 circa, si unì a san Francesco nel 1210 e nell'agosto 1253 fu presente all'agonia di santa Chiara. La morte lo colse a Roma il 4 gennaio del 1258, e lì fu sepolto, nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli (*La vita di frate Ginepro (testo latino e volgarizzamento)*, a cura di G. Petrocchi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960, p. XII n. 2). Le *Fonti* ci dicono che fu particolarmente caro a san Francesco che, presentando le virtù di cui dovrebbe essere ornato il vero frate minore, elogia la «pazienza di frate Ginepro, che giunse a uno stato di pazienza perfetto per la perfetta coscienza della propria pochezza, che sempre aveva davanti agli occhi, e per l'ardente desiderio di imitare Cristo seguendo la via della croce» (*Specchio di perfezione*, cap. 85, in *Fonti Francescane*, coordinatore C. Paolazzi, Padova, Editrici Francescane, 2011, p. 1087). E particolarmente caro

l'ebbe pure santa Chiara che lo volle accanto a sé al termine della sua esistenza perché l'assistesse con sante parole (*Leggenda di s. Chiara Vergine*, in *Fonti Francescane*, cit., num. 3248, p. 1931). Le sue "gesta" sono narrate nella *Vita fratris Iuniperi*, un testo tardo duecentesco scritto in un latino popolare e approssimativo che scaturisce da esigenze di puro racconto devozionale, senza particolari pretese ascetiche o culturali. Questo però non la condanna alla marginalità, e tantomeno all'insignificanza, essendo parte integrante «di un complesso di vite e di *actus* di fondamentale interesse per la primitiva stagione francescana» (*La vita di frate Ginepro*, cit., p. XI), collocata com'è nella *Chronica XXIV Generalium* accanto alle biografie dei personaggi più illustri dell'Ordine. Il racconto è ancora in grado di restituirci il clima originario della vita quotidiana francescana, nei suoi aspetti "interni" – dalla preghiera al refettorio, dal capitolo alle conversazioni – e nel suo inserimento nelle non sempre facili vicende dell'epoca. Una specie di «francescanesimo minore», afferma Petrocchi, che si colloca accanto alle dispute dottrinarie e alle lotte intestine del movimento francescano. La cifra interpretativa della figura di Ginepro sarebbe il "candore eccessivo", che genera da un lato una sorta di divertito stupore, ma dall'altro lascia nella perplessità, come se questi eccessi rischiassero di gettare un'ombra di ridicolo sull'umiltà e sulla semplicità della primitiva comunità francescana. In realtà l'indulgente comprensione e l'amore di san Francesco gli acquistarono non solo il perdono, ma anche il rispetto dei frati, che ne fecero uno dei «sociorum eius» da ascoltare come testimone autentico delle parole e della vita del fondatore (quanto riguarda *Fraa Zenever* è in buona parte ripreso da M. Ballarini, *Tra San Francesco e Carlo Porta: Fraa Zenever o del rovesciamento dei rapporti*, in *San Francesco e i suoi frati*, Atti del IX Convegno (Pozzuolo Martesana, 13 ottobre 2018), Pozzuolo Martesana-Milano, Associazione Cardinal Peregrino-Edizioni Biblioteca Francescana, 2019, pp. 65-86).

15 Per parecchio tempo la *Vita* di fra Ginepro fu pubblicata in appendice ai *Fioretti*.

16 Momigliano, *L'opera di Carlo Porta*, cit., p. 119.

17 Isella, *La moralità del comico*, cit., p. 210.

18 G. Bezzola, *Le charmant Carline. Biografia critica di Carlo Porta*, Milano, il Saggiatore, 1972, p. 284.

19 C. Porta, *I poemetti*, cit., pp. 222-223.

20 La singolarità di fra Ginepro sembra ormai indiscutibile ed è colta, ad es., anche da Mauro Novelli: «Rozzo, sbrigativo e concreto, Zenever si guadagna il paradiso col mestolo (v. 16), ovvero dandosi da fare. Non a caso è tra i pochi religiosi portiani a suscitare simpatia nel lettore, in opposizione allo stuolo di scrocconi ben pasciuti che ne popola i versi, in saio e senza» (Novelli, *Divora il tuo cuore*, Milano, cit., p. 58).

21 Si vedano in proposito i capitoli XII e XIV della *Vita di frate Ginepro*, cit., pp. 72-73 e 78-79.

22 Questo contrasto così marcato è esplicitamente negato dalla tradizione francescana: «Questo homo de Dio imprese tanto de li modi et costumi et vita de santo Francesco, che in ogni

suo fatto et ditto se studiava de sequitarlo: et prima de la carità. Perché ello era laico, sempre se dava a servire li frati et a fare li servitii per casa» (G. Oddi, *La Franceschina. Testo volgare umbro del sec. XV*, a cura di N. Cavanna, vol. II, Firenze, Olschki, 1931, p. 197).

23 «Oltra de tutt i sloffi di cercott / l'eva anch famos per cent olter cossett, / cioè per giusta zent e braghee rott, / solassà, strappà dent, mett i coppett, / tajà caj, componn acqu, sugh e decott / per collegh, toss, bugnonn, brusor de pett, / de moeud che i medegh per desperazion / el ciamaven padrin rompacojon» (43, vv. 33-40).

24 C.G. Rosignoli, *Maraviglie di Dio ne' suoi santi*, Parte II, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1705. Questa fu l'edizione che il Porta ebbe tra mano. Due sono le "maraviglie" che hanno come protagonista fra Ginepro. La maraviglia XXII – introdotta dalla citazione di 1 Cor 3, 18: «Si quis videtur esse sapiens in hoc saeculo, stultus fiat, ut sit sapiens» – reca il titolo *Le sagge pazzie della carità* e si apre proprio con il rimando al *doctor mellifluus*: «Non ardirei di dare questo titolo a certe imprese del santo Amore, se non avessi per iscorta il Sapientissimo San Bernardo, che considerando la natura di lui ebbe a dire: Amor sancta quaedam insania est» (p. 245. Accanto il Rosignoli pone *L. de nat. Amor., Liber de natura amoris*, con riferimento al trattato *De diligendo Deo*). Prosegue poi con l'approvazione di san Francesco: «Questo gran Servo di Dio era sì acceso d'amor di Dio, e del prossimo, che il Serafico Padre ne restava stupito, e solea dire: Integram horum Juniperorum silvam optandam esse: che desiderava d'haver nel suo Ordine una selva intera di tali Ginepri» (pp. 245-246).

25 *Specchio di perfezione*, cap. 68, in *Fonti francescane*, cit., num. 1761, pp. 1067-1068.

26 Rosignoli, *Maraviglie di Dio*, cit., p. 247.

27 P. Gibellini, *Porta, Carlo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. da V. Branca, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1986, pp. 508-517: 512.

28 Porta, *I poemetti*, cit., p. 350. Cfr. anche Pozzi, *Il tema religioso nelle poesie del Porta*, cit., p. 82: «L'offesa recata alla parola della Bibbia, santa e vera per definizione, tanto più se usata nella pubblica liturgia, sottolinea certo l'ottusità del clero con un'iniziativa di ordine morale e sociale».

29 Porta, *I poemetti*, cit., p. 505.

30 *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*. È vero che questa preghiera non fa parte della liturgia ambrosiana; Porta però teneva casa a Monza, territorio di rito romano. Senza parlare di tante altre situazioni/occasioni in cui avrebbe potuto conoscere questa invocazione.

31 Lettera di C. Porta a T. Grossi, Milano, 15 luglio 1817, in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., pp. 249-250.

32 Lettera di C. Porta a T. Grossi, Milano, 4 ottobre 1820, ivi, p. 401.

33 Lettera di T. Grossi a L. Rossari, Milano, 30 novembre 1817, ivi, pp. 290-291.

«Colla più commendevole onoratezza e precisione».
Carlo Porta funzionario

GIANLUCA ALBERGONI

Obiettivo delle pagine che seguono è illustrare i tratti salienti della carriera di funzionario di Carlo Porta, o più in generale il suo percorso professionale. Si cercherà, contestualmente, di allargare lo sguardo per inquadrare meglio le singole tappe di tale percorso, specificando quali funzioni avessero le istituzioni nelle quali fu inserito, non senza accennare anche al ruolo di alcune società private nelle quali si trovò a operare per un breve tempo. Seguiranno alcune considerazioni più generali sulla traiettoria professionale di Carlo Porta letterato nel contesto della Milano ottocentesca.

È bene precisare da subito che le fonti a disposizione sono scarse. Una carriera pubblica si accompagna generalmente a carte d'archivio che permettono di delinearne i contorni, approfondendo tempi e modi del *cursus*. Ora, poiché le carte del fondo Atti di Governo inerenti le Finanze sono state in gran parte distrutte dai bombardamenti subiti dall'Archivio di Stato di Milano nell'agosto del 1943, ci si deve arrabattare sfruttando intensivamente ciò che è rimasto qua e là fidandosi, quando possibile, delle testimonianze di chi – è il caso di Raffaello Barbiera¹ – ebbe modo di consultare il fondo quando ancora era disponibile. Non è il caso di soffermarsi oltre sulla questione fonti (un ulteriore breve cenno sarà pur tuttavia necessario...); veniamo invece a tratteggiare il percorso professionale di Porta.

Tralasciando la formazione scolastica (abbandonata troppo precocemente) e gli esordi su cui abbiamo notizie non facili da riscontrare – il viaggio in Germania, da sedicenne, per imparare i segreti della mercatura, un non ben definito impiego in quel di Turate, nell'Alto Milanese, nell'autunno del 1796² – si può affermare che la vera e propria carriera impiegatizia di Porta coincida con i rivolgimenti delle itale contrade sul finire del XVIII secolo. Richiamo brevemente fatti risaputi: il padre – funzionario fedele agli Asburgo – aveva perso, con l'arrivo dei francesi a Milano, il suo posto di cassiere. Fu verosimilmente grazie alle sue buone relazioni che riuscì a garantire un impiego al

figlio Baldassarre presso l'Intendenza di Finanza di Venezia (e, prima, di Milano), tornata dopo Campoformio in mano agli austriaci. Presso la medesima Intendenza trovò impiego anche Carlo, quando (tra la fine del 1798 e la primavera del 1799) raggiunse il fratello in laguna.³ Della breve parentesi veneziana si conoscono maggiormente i particolari "piccanti" più che le pieghe di una carriera poco presente nei carteggi, se non – indirettamente – per i disagi manifestati da Carlo circa le difficoltà del vivere degnamente con lo stipendio percepito. Già all'inizio di maggio del 1799, con il padre in odor di riassunzione (le truppe austro-russe avevano momentaneamente riconsegnato Milano agli Asburgo), esprimeva da Venezia l'auspicio di "ripatriare" di lì a breve, approfittando a tale scopo di un *reseau* relazionale capace di raggiungere senza grosso imbarazzo il commissario imperiale Cocastelli. Una volta trascorsa l'estate, il trasferimento a Milano fu effettivo. Non si sa se anche Carlo condividesse la preoccupazione di Baldassarre di «minorare di rango» nel far ritorno a casa, fatto sta che a fine settembre «ripre[se] il suo impiego presso l'Intendenza generale delle finanze di Lombardia, col ruolo di addetto al protocollo» e lo stipendio di «milleseicentotrentasette lire milanesi all'anno».⁴ Furono ancora le armi a dettare i tempi e a segnare i destini. Dopo Marengo infatti, anch'egli – come il padre – fu congedato.⁵ Si aprì dunque una fase per la quale disponiamo di poche notizie certe e non prive di qualche contraddizione. Ad esempio, una lettera su carta intestata (della «Repubblica Cisalpina / Il tesoriere / de' beni nazionali / e della pubblica istruzione») di Carlo Casiraghi, che già allora – il 23 dicembre 1801 (Milano, 2 nevoso anno X repubblicano) – si firma «[s]uo collega ed amico», girandogli un mandato in suo possesso per il quale voleva che Porta interpellasse «in amicizia» il tesoriere Gussoni per sapere quanto glielo avrebbe potuto pagare.⁶ Che quel «collega» potesse alludere alla situazione professionale del momento, e non magari alla contemporanea attività dei due amici al Teatro Patriottico, iniziata da poco, sembra improbabile, soprattutto alla luce del fatto che in quel periodo Porta si era da poco inserito in un ambito lavorativo inedito ma non meno significativo, quello cioè inerente il delicatissimo settore delle sussistenze militari, cioè delle forniture – derrate, vestiario ecc. – alle truppe.

È bene precisare che, una volta ancora, fu probabilmente grazie ai buoni uffici del "Principale", cioè di suo padre (secondo il poco affettuoso nomignolo affibbiatogli), che Carlo pare essere introdotto in quell'ambiente, nel quale pesavano le conoscenze in ambito militar-ministeriale. Non è da escludere che il vecchio cassiere del Monte di Santa Teresa avesse ormai cominciato a mostrarsi ben altrimenti ostile ai nuovi padroni d'Oltralpe e alle autorità della seconda Cisalpina. Una sua lettera del 17 settembre 1801 al figlio Gaspare ce lo descrive infatti assai disponibile nel dispensare favori all'*entourage*

del generale Pino e ben lieto nel mostrarsi, in quella mattina in cui era stata fatta «la gran Revista coll'intervento del Gen.le Murat e del n[ostr]o Governo», in bella vista «sulla gran Ringhiera del Palazzo dove v'era tutta la Comp[agn]ia del Gen.le Pino», circostanza che – da parte del presidente di governo Giambattista Sommariva e del collega Sigismondo Ruga – gli aveva recato «tutte le possibili dimostrazioni di contento».⁷ Insomma, in quella Milano parata a festa per un gran ballo nel teatro illuminato anche dalla presenza di M.me Murat *alias* Carolina Bonaparte, Giuseppe Porta si stava dando da fare negli ambienti che contavano.

Tra le conoscenze già all'attivo nel portafoglio di famiglia si rivelò proficua quella con Giuseppe Manara, personaggio dai tratti inquietanti per disonestà, perfettamente in grado di destreggiarsi con scaltrezza nelle paludi di uno dei grandi affari del momento, quello legato alle sussistenze. Nel gennaio 1801 era stato infatti avviato dal Comitato di governo presieduto da Sommariva un «esperimento di gestione diretta del servizio sussistenze, [...] mediante il ricorso a un Delegato governativo che avrebbe dovuto effettuare direttamente gli acquisti». Tale incarico era stato per l'appunto affidato a Manara, il quale peraltro «del servizio di sussistenze era stato titolare in veste di appaltatore già nella prima Cisalpina».⁸ In questa organizzazione piena di zone d'ombra e inefficienze, a essere continuamente scavalcato era il ministro della Guerra, il quale non poté impedire quelle malversazioni i cui proventi (assai ingenti) Manara si trovò a dover risarcire dopo che il vicepresidente della Repubblica Melzi ebbe ordinato la revisione della contabilità, ponendo così fine al fallimentare esperimento della gestione diretta tramite delegato governativo. È in questo contesto, nell'autunno del 1800, che il nostro Porta, il quale di Manara serbava una pessima opinione,⁹ fu assunto e «destinato al "Registro degli acquisti", con il salario di duecentocinquanta lire al mese».¹⁰ Attento a gestire i propri traffici, Manara non fu nemmeno particolarmente assiduo nei pagamenti, pretendendo peraltro nel collaboratore un ritmo di lavoro tutt'altro che disteso.¹¹ Non dovette dunque dispiacere particolarmente a Porta la nuova destinazione, che pure era segno di una continuità maggiore di quanto non si sia ammesso dai biografi del poeta. Nell'estate 1801 si prospettò infatti un nuovo impiego come «capo di corrispondenza dell'Amministrazione generale delle sussistenze militari per le truppe francesi» in Italia.¹² Il lavoro – cominciato nell'agosto 1801 – sarebbe dovuto durare 13 mesi, secondo quanto previsto nel contratto d'appalto stipulato tra il Commissario ordinatore in capo Boinod e Gaetano Borella per assicurare il mantenimento delle truppe di stanza nella Repubblica Cisalpina. Ora, nel dar conto della sua prima giornata del nuovo impiego presso Zuccoli, Carlo non aveva esitato a definirla «imbarazzantissima».¹³ Non è chiaro a cosa si possa attri-

buire l'imbarazzo di Carlo, ma non si può escludere che questo avesse a che vedere con il ruolo abbastanza ambiguo di Zuccoli, come emerge dalla composizione della Compagnia Borrella, titolare del contratto per le truppe cisalpine nonché già responsabile delle somministrazioni delle sussistenze alle truppe francesi. Dotata del «ragguardevole capitale sociale di 450.000 lire diviso in 90 carature, più «una d'onore per persona nota ai soci»» (si deve supporre un importante uomo politico o un esponente di vertice della gerarchia militare, suggerisce Levati), avevano contribuito ad essa, per 56 carature da 5.000, Giuseppe Zuccoli, in qualità però di «prestanome di Giuseppe Manara», oltre a «Giovanni Maria Franchetti per 10, la Ditta F.lli Balabio e Besana per 20 e Gaetano Borella per 5».¹⁴ Ne emerge insomma che il famigerato Manara, uscito dalla porta come delegato governativo, era stato capace di rientrare dalla finestra un po' clandestinamente, così da non essere escluso dai giochi. Come che sia, il lavoro dovette rivelarsi impegnativo¹⁵ (ad aprile infatti Carlo si dimise dall'incarico di co-amministratore e cassiere della Ditta Gio. Fumagalli, «altra appaltatrice militare, posta sotto amministrazione controllata»¹⁶), ma almeno stavolta gli stipendi arrivarono puntuali e la serietà della Compagnia Borella meritò le lodi dello stesso Melzi. Arrivato a scadenza di quell'impiego temporaneo nel settembre 1802, Carlo – dopo le iniziali titubanze per via della «dura condizione di veder[s]i posposto al Carlino Zanca, che non [gli era] per niente superiore di merito»¹⁷ – finì assai probabilmente per accettare di «entrare fra i giovani del banco Porta, Zanca e C. a duecentocinquanta lire al mese»,¹⁸ dunque nella casa bancaria nella quale aveva investito il padre e nella quale era entrato anche il fratello Gaspare.¹⁹ A questo punto, le fonti si diradano ed è necessario fidarsi di Barbiera, che fa risalire alla seconda metà del 1804²⁰ quella che, nella carriera di Porta, può essere definita a tutti gli effetti un'autentica svolta. Entrò allora a pieno titolo nell'amministrazione statale, per rimanervi ininterrottamente fino alla morte, dunque per oltre 16 anni. Ebbe allora il posto di sottocassiere presso l'Ufficio di liquidazione del Debito pubblico, del quale era cassiere l'amico Carlo Casiraghi, che non si può escludere si fosse adoperato per fargli ottenere l'impiego²¹ e che da allora divenne il suo diretto superiore.

È bene fornire qualche veloce informazione su questa istituzione, in modo da far percepire la rilevanza dell'incarico assunto da Porta. L'Ufficio di liquidazione e classificazione del debito pubblico fu istituito agli albori del Regno, il 31 marzo 1802. Si trattava di un nuovo organo centrale «incaricato di definire l'ammontare del debito, l'identità dei creditori e la legittimità delle loro richieste».²² Poiché furono numerosi «i creditori che presentarono notificazioni di crediti al nuovo Ufficio», si intuisce che il lavoro dovette essere da subito assai intenso. Le notificazioni infatti «variavano a seconda

della diversa origine, provenendo da provincie che avevano posseduto differenti regole, documenti e istituzioni finanziarie, così come differenti valute e tassi d'interesse». Di conseguenza «i funzionari pubblici ebbero bisogno di qualche tempo per classificare ed esaminare la validità delle richieste». Allora «il debito pubblico consisteva nelle pensioni agli ecclesiastici e nel pagamento degli interessi ai creditori riconosciuti». Con il decreto del 20 maggio 1804 fu stabilita «la creazione di un nuovo organismo, l'Amministrazione de' fondi del Debito pubblico, al fine di gestire “le operazioni relative al pagamento dei creditori”»; quindi nel luglio 1805 l'Ufficio di liquidazione si trasformò in Direzione della liquidazione del debito pubblico:

Dopo aver esaminato le richieste di credito, la Direzione doveva presentarle al ministro delle finanze, che in seguito le avrebbe sottoposte [...] al viceré di Milano per l'approvazione. La nuova Direzione esaminò e verificò tutte le nuove richieste provenienti dai territori di recente annessione. Una volta approntate le liste di liquidazione dalla Direzione e approvate dal viceré, il ministro delle finanze [le] inoltrava ad una nuova istituzione, il Monte Napoleone, che nel luglio del 1805 aveva iniziato ad amministrare il debito pubblico.²³

Fu proprio l'Amministrazione dei fondi del debito pubblico a trasformarsi, una volta mutato il nome il 17 luglio 1805, in Monte Napoleone, confidando che il nome autorevole dell'imperatore ispirasse fiducia ai potenziali creditori. Esso ebbe tre funzioni fondamentali (e qui troviamo indirettamente la descrizione – confermata dai carteggi – di ciò in cui consisteva il lavoro quotidiano d'ufficio di Porta): «1. provvedere al debito, cioè pagare ai creditori gli interessi sulle loro iscrizioni; 2. Pagare le pensioni agli ecclesiastici, ai civili e ai militari; 3. Ammortizzare il debito».²⁴ Sempre Alex Grab, uno dei più autorevoli studiosi delle finanze napoleoniche, non ha esitato a definire l'erezione del Monte come «la più importante riforma del debito pubblico durante il Regno», ricordando peraltro che «con il passare del tempo il Monte Napoleone assunse nuove competenze e il suo patrimonio finanziario si espanse», fino a diventare, in breve, «il principale organismo finanziario del Regno».²⁵ L'istituto fu oggetto di riforme: se ne semplificò ad esempio, nel gennaio 1807, la contabilità, mentre nel marzo 1810 il Monte fu riorganizzato in tre organismi, ciascuno dei quali con una contabilità separata: furono distinte esplicitamente «una cassa di garanzia e una di ammortizzazione, destinate rispettivamente a provvedere al debito e ad estinguerlo»; invece «un terzo organismo, la cassa di rendite e pensioni», non fu «esplicitamente menzionato nel decreto»,²⁶ ma si dedicò appunto all'amministrazione delle pensioni. Il Monte era soggetto a controlli sul

suo operato da parte di un'apposita commissione e nel complesso, proprio per la centralità assegnatale sin dalla fondazione,²⁷ assolse egregiamente i propri compiti, soprattutto – va detto – quelli riguardanti il pagamento degli interessi ai creditori (fondamentale per creare fiducia e continuare a ottenere iscrizioni, ovvero denaro) e i pagamenti delle pensioni, settore in crescente espansione per l'aumento dei pensionati, civili, militari ma anche (per via delle soppressioni) ecclesiastici: così ad esempio tra il 1805 e il 1812 – si tengano presente le acquisizioni territoriali del Regno – il numero di pensionati crebbe da poco meno di 10.000 a 32.500, di cui quasi 27.000 ecclesiastici.²⁸

Come si vede, dunque, si trattava di una macchina burocratica ben oliata, rivelatasi complessivamente efficiente in un settore chiave – insieme a quello militare, al quale del resto era legata a doppio filo – dell'amministrazione. A metà ottobre del 1804 Carlo era già al suo nuovo posto.²⁹ È stato scritto che «con il rientro nell'amministrazione dello stato [era]no finiti gli impieghi incerti, gli anni difficili».³⁰ Fu indubbiamente così, benché vada segnalato qualche sporadico tentativo di mutare impiego, non facilmente collocabile sul piano cronologico: Bezzola ricorda ad esempio un tentativo «nel 1810 o giù di lì» per «ottenere il posto di cassiere del Senato»,³¹ senza tuttavia riuscirci malgrado l'appoggio di Prina; ma da segnalare è anche la lettera di Carlo al fratello Gaspare, priva di data ma riconducibile a un periodo tra l'assunzione del nuovo impiego di sottocassiere del 1804 e il giugno 1807; lettera nella quale Carlo accennava a Teulíe (padre di Pietro, generale ed ex-ministro della Guerra) che si era mostrato «premuosissimo di favorir[lo] per il noto affare», con probabile riferimento a un'offerta – sulla quale il nostro era chiamato a pronunciarsi con un sì o con un no – per «un altro impiego presso la Contabilità stessa».³² Collocabile con certezza è invece un cambiamento provvisorio del quale Porta non avrebbe tardato a pentirsi. Nel dicembre 1810, per volontà del ministro Prina,³³ egli lasciò l'ufficio del Monte Napoleone per passare quale segretario aggiunto presso il Ministero del Tesoro retto da Antonio Veneri, «con uno stipendio cospicuo di quattromila lire. E con tanti più impegni».³⁴ Resta qualche traccia di quel biennio, come ad esempio la missione a Mantova come ispettore, nel maggio 1812.³⁵ Ne scrisse alla moglie, rallegrandosi di aver ritrovato «molti amici vecchi», che gliene avevano procurati di nuovi – scriveva – coi quali viveva «una vita allegrissima in tutte quelle ore che non [era]no d'Ufficio».³⁶ Il lavoro al Tesoro, tuttavia, dovette dispiacergli non poco, come rivela la soddisfazione con la quale informava la moglie, il 1° dicembre 1812, dell'imminente ritorno al suo precedente impiego: «Qui [a Milano] le cose vanno benone: io col Gennajo passerò al Monte Napoleone con qualche sacrificio di borsa sì, ma con minori dolori di stomaco».³⁷

Mantenne il posto di sottocassiere fino alla fine del Regno d'Italia, riuscendo a conservare l'impiego nonostante il cambio di regime. L'I.R. Prefettura del Monte Lombardo-Veneto – che assunse nella sostanza le precedenti mansioni del cessato Monte Napoleone (dovendo gestire peraltro una non semplice transizione istituzionale per il frazionamento dell'ex Regno d'Italia) – ne avrebbe visto non solo la prosecuzione in impiego, ma addirittura l'apice della carriera, con la nomina, nell'agosto 1814, a cassiere generale,³⁸ carica della quale, diversi decenni prima, aveva potuto fregiarsi il padre.

Per fare un bilancio della carriera di Porta occorre forse partire proprio dalla transizione indolore a dispetto del “cessato sistema” (come si diceva allora). Porta era stato indubbiamente un funzionario napoleonico, assiduo, competente, ben “addentro” quelle dinamiche che caratterizzavano allora l'universo impiegatizio: lo attestano l'immane affiliamento massonico, le pratiche di sociabilità, le reti relazionali. Non fu, tuttavia un *napoleonide*,³⁹ anche se certamente le sue iniziali posizioni da austriacante – tali erano, nel 1799, le sue inclinazioni – conobbero una sicura attenuazione. È anzi abbastanza verosimile che, in parte la carriera, in parte le frequentazioni (al Teatro Patriottico con i Rasori, i Lancetti, i Petracchi, lo stesso Casiraghi; le molte contiguità legate al mondo degli impieghi: i vari Tordorò, i Bernardoni, i Tarchini; o la relativa prossimità ai vertici istituzionali, anche per le relazioni pregresse della moglie: i Teulié, i Prina, i Veneri, i Luigi Vaccari, gli Antonio Strigelli, gli Scopoli, senza dimenticare personaggi come Compagnoni o Foscolo), insomma è possibile che queste frequentazioni avessero fatto di lui – potremmo dire – un pacato estimatore di un Regno tutto sommato prospero, nel quale aveva raggiunto uno status (professionale, ma non solo) sempre più sicuro. Non è un caso se il *Brindes* del 1810 – che celebrava principalmente la pace⁴⁰ – non solo non fu poi da lui ripudiato, ma fu oggetto di una precisa rivendicazione di autenticità (di sentimenti espressi). E si capisce in fondo come ancora nell'estate del 1813, dopo la disfatta di Russia e di fronte alle incerte notizie provenienti dal fronte tedesco, potesse credere prossimo (auspicare?) l'ennesimo colpo di coda di Napoleone, ovvero che trovasse (come scriveva il 30 luglio 1813 a Giuseppe Nava) «quel tempo necessario à lui per formarsi una cavalleria imponente, ed addestrarla, e per mettere in ordine, forza ed esercizio un esercito formidabile». ⁴¹ Certo, la preoccupazione maggiore non era la possibile sconfitta di Napoleone, quanto – come ebbe a dire di lì a breve – il terribile flagello della guerra che minacciava il Paese.⁴²

Ma ciò che più rileva, ad ogni modo, per il nostro discorso, è il fatto che la restaurata amministrazione austriaca certamente non lo discriminò. Non era “forestiero”,

né tantomeno un fanatico dell'antico sistema. Quello che contava infatti, per l'amministrazione austriaca, era la competenza, l'affidabilità.⁴³ La storiografia – penso in particolare agli studi di Marco Meriggi – ha ampiamente mostrato come la Restaurazione nel Regno Lombardo-Veneto non abbia in alcun modo rappresentato una frattura radicale con lo stato amministrativo costruito da Napoleone.⁴⁴ Al contrario, nelle linee di principio, dopo un primo momento in cui fu necessario far buon viso a cattivo gioco di fronte ai tentativi di *revanche* aristocratica, prevalse la continuità. Una continuità evidente soprattutto nella scelta del personale amministrativo. In questo senso assume un peso specifico il giudizio con il quale ho voluto intitolare queste pagine, giudizio che pur nella sua laconicità un po' burocratica esprime forse un autentico gradimento verso le capacità di un funzionario che «colla più commendevole onoratezza e precisione»⁴⁵ aveva svolto, molto banalmente, il proprio lavoro. Non per dedizione a una causa – verrebbe da aggiungere – ma per senso del dovere. *Onoratezza* esprimeva in un certo modo la qualità di chi aveva svolto in maniera integerrima compiti che avevano toccato – lo abbiamo visto – ambiti delicatissimi della vita della collettività: la guerra e le finanze pubbliche. Ed è probabile che l'aggettivo non sarebbe dispiaciuto a Porta, che come noto non aveva lesinato ironia, nel sonetto *Quand vedessev on pubblegh funzionari*, contro i pubblici funzionari corrotti. *Precisione* toccava verosimilmente aspetti tecnici, riguardanti – presumo – una competenza contabile acquisita e raffinata nel tempo, ma anche la meritoria scrupolosità con la quale vi si era dedicato.⁴⁶

Resta da valutare – per concludere – un ultimo aspetto, quello riguardante la percezione di sé di Porta in quanto funzionario. Senza indugiare eccessivamente sui contesti più faceti, quelli nei quali il poeta ebbe a dire in qualche modo la sua, un paio di situazioni meritano comunque di essere ricordate. Penso ad esempio alla lettera in sestine indirizzata *Alla Signora Camilla Prevosti suocera dell'autore che villeggiava in Borgomanero*⁴⁷ datata Milano, 8 novembre 1806. Non è il caso di analizzarne qui il contenuto, basterà richiamarne per sommi capi alcuni passaggi. L'autore si scusava con la suocera di non poterla raggiungere in villeggiatura, «per ragion d'impiego». Giocava poi ambiguamente la carta della reputazione, oscillando tra quella del poeta e quella, più prosaica, del «regio impiegato», senza nascondere l'ambizione «di correre più nobile carriera» e il sentire come una condanna, che asseriva di poter accettare per amore della suocera, di rimanere «in eterno, come adesso, impiegato subalterno». Tono scherzoso, certo, ma non alieno dal far emergere elementi che, nel riferirsi alla carriera (e a una reputazione letteraria giudicata con scontata modestia immeritata eppur gratificante), sembrano

sfiurare nondimeno corde delicate del rapporto tra scrittura e impiego, tra status del letterato e quello di funzionario. Lo stesso dicasi per i ben più oscuri abbozzi di versi il cui incipit suona *Tutto questo fra noi sia per parentesi*, dove si legge una sorta di inconfessabile lamento del pubblico impiegato.⁴⁸

I riferimenti al lavoro impiegatizio sono frequenti nell'epistolario e hanno quasi tutti la stessa tonalità. Una carrellata veloce può darne un'idea. Il 20 giugno 1813, scrive a Giuseppe Nava:

Domenica scorsa dovetti stare all'Ufficio. Ieri l'altro fui tutta la mattina occupato nel pagamento de salarj e oggi lo sono per lo stato trimestrale di cassa, domani lo sarò pei soliti pagamenti settimanali, ma venerdì ti prometto dedicarmi tutto alla tua faccenda.⁴⁹

Alla moglie, il 6 luglio 1813:

Oggi aspetto lettere del caro Nava alle quali non potrò rispondere sicuramente, poiché per me la giornata d'oggi è una di quelle da tener la piscia fino che la vescica si rompe. Si pagano i pensionisti, che sono anche arrabbiati pel ritardo, dunque figurati che bel violino!⁵⁰

Il 30 luglio 1813, sempre a Giuseppe Nava:

Mi riservo à dopo domani domenica l'abbocarmi con D. e con K. Poiché in questi di feriali mi sarebbe impossibile trovar momento da abbandonare l'Ufficio, in cui stassi preparando il primo, e necessario elemento per dimettere à primi della entrante settimana i creditori del semestre di rendita.⁵¹

Non cambiano le cose con il mutamento di regime. Scrive a Gaetano Cattaneo, il 26 settembre 1816:

Approfitto di un respiro per dirti che ho ricevuta la grat[issi]ma tua, e nullappiù, poiché sono circondato da tanta folla di affari così miei che d'altrui, che quasi non mi rimane tempo alle necessità della vita. Domenica che i Pensionisti non mi molesteranno, [...] risponderò categoricamente alla tua lettera.⁵²

A Luigi Rossari, 6 marzo 1819, scrive un po' di fretta: «Non ti scrivo più a lungo perché sono occupatissimo da cento cose di Ufficio».⁵³ E ancora, il 30 giugno 1819: «e quindi

tirane tu la conseguenza ch'io non ne ho tempo. Lavoro come un cane».⁵⁴ Ma forse la lettera più eloquente che si sofferma sul lavoro d'impiegato (con il compito di pagare le pensioni ai «buoni reverendoni») è quella, già riportata ampiamente da Barbiera, che indirizza all'amico Tommaso Grossi il 15 luglio 1817:

A quest'ora avrai avuta una longhissima mia, scritta un po' di notte alle spese del sonno, ed un po' di giorno fra lo strepito del denaro, e le querimonie dei creditori di S.M., che mal soffrono la mia vacanza del Mercoledì, e del Sabato [...]. Anche oggi scrivo nel mio modo solito, nel tiretto cioè del mio bancone di Ufficio, e tratto tratto conviene che lasci la penna per servire i bravi, e buoni reverendoni della Campagna che vengono à truppe a riscuotere le loro congrue, ed i redditi de lor beneficj. [...] Oh caro quel far nulla! Non vorrei essere il duca Litta per altra cosa, che per dormire un mese di seguito, e farmi fare intorno ogni faccenda dalle altrui mani.⁵⁵

Stessa solfa in altre lettere indirizzate all'amico poeta. Così il 29 luglio 1817:

Amico C.mo, Quantunque pienissimo fin sopra gli occhi di cose da farsi entro la mattina d'oggi, od anzi subito, pure non lascio di dirti almeno *Catt!* [...] Mi fanno scrivere in tante riprese questi benedetti mangiadanari del Monte, che tra un intervallo, e l'altro perdo il filo di ciò che scrivevo, e la memoria di quanto avevo intenzione di scriverti.⁵⁶

Il 10 luglio 1819 si autodenuncia per una scrittura quasi in apnea: «Capiscimi a discrezione, perché difficilmente capirei io se rileggesti quanto ti ho scritto. Sono affaccendatissimo, e non mi lascia respiro. Oggi non mi salva dal lavoro neppure il Sabato».⁵⁷ In maniera non dissimile, il 28 settembre 1820, prende tempo in modo da poter dilazionare la risposta:

Occupatissimo come sono nel Pagamento delle Pensioni, non mi è possibile di fermarmi al tavolo per dirti ciò che ho bisogno di dire, e che vorrai che dica in riscontro alla tua carissima portatami dal Compagnoni. Scriverò dunque domani, o dopo domani al più tardi.⁵⁸

Infine il 30 settembre, dopo lunga lettera (sempre al Grossi) in cui si era intrattenuto sui conti commerciali dell'*Ildegonda*, si congedava così (è una delle ultime lettere a noi pervenute di Porta):

Io avrej forse trovata materia di annojarti ancor più, e se cesso, ringraziane l'affluenza à questa Cassa de Pensionisti che pago tuttoché in giorno di Sabato e che non mi permettono di continuare più in là à far due mestieri in un fiato.⁵⁹

L'impossibilità di «far due mestieri in un fiato» sembra una perfetta metafora per illustrare un tema assai rilevante, quello cioè del tempo (che emerge costantemente nella corrispondenza come un bene tanto necessario quanto scarso). Guido Bezzola ebbe a scrivere che dopo che il padre obbligò il giovane Carlo a lasciare gli studi, questi «dovette rassegnarsi per tutta la vita, a essere un letterato *à côté*, a mezzo tempo con la carriera e l'attività del contabile, non gaia oggi come non lo era allora, poco propizia alle muse allora come adesso».⁶⁰ Bezzola insistette molto sullo shock rappresentato dall'abbandono degli studi, il senso di vergogna, inadeguatezza, la condanna al dilettantismo. E poi, sulla «mancanza di *otium* che gli gravò addosso fino all'ultimo» e che «fu sempre da lui considerata come una sciagura».⁶¹ Il differente rapporto al tempo rappresentava ancora in effetti, nella Milano della prima metà dell'Ottocento, una frattura importante nella strutturazione del mondo delle lettere. In un contesto di crescente eppur ancor modesto sviluppo del mercato editoriale, la differenza tra i letterati facoltosi e quelli costretti a trovare un impiego per poter vivere (dedicandosi anche alle lettere) era avvertita ancora come un importante elemento discriminatorio. Porta, intendiamoci, era in buona compagnia. Senza richiamare l'analisi quantitativa proposta altrove,⁶² basterà dire che quella di Porta non fu certamente una carriera atipica per un letterato della Milano della prima metà dell'Ottocento. Non credo sia esagerato ipotizzare che questo aspetto, correlato alle sue origini, abbia probabilmente contribuito a orientare lo sguardo di Porta, la sua pronunciata sensibilità per le differenze sociali, per le ingiustizie, per le soverchierie, a disegnare insomma quella topografia umorale variabile del mondo sociale fatta di simpatie e antipatie, attrazioni e ripugnanze (i nobili e il clero, ad esempio) che emerge certamente dalla sua straordinaria opera poetica.

Note

- 1 Cfr. R. Barbiera, *Carlo Porta e la sua Milano*, Firenze, G. Barbera, 1921.
- 2 Per le informazioni biografiche si vedano, in generale, D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Milano, Pizzi, 1973 e Barbiera, *Carlo Porta*, cit.
- 3 Una datazione differente è proposta da G. Scuderi, *Per la biografia di Carlo Porta*, in «La Martinella di Milano», XL/10 (1988), p. 23. Facendo riferimento ad alcuni documenti firmati da un Porta funzionario della Commissaria del Tesoro nazionale (una sommaria perizia grafica non esclude che possa trattarsi effettivamente di Carlo), l'autore propone una partenza di Carlo a Venezia tra inizio aprile e inizio maggio 1799. Se così fosse, resterebbero tuttavia da chiarire alcune informazioni contraddittorie contenute in due missive indirizzate da Carlo al fratello Gaspare, dalle quali Isella (*Ritratto dal vero*, cit., p. 54) aveva convincentemente ipotizzato che il trasferimento a Venezia fosse da collocare tra il settembre 1798 e il marzo 1799. La questione è aperta: avrebbe potuto aiutare a scioglierla un lavoro di scavo presso i fondi dell'Intendenza provinciale di Finanza di Venezia, custoditi presso l'Archivio di Stato della città lagunare. Ora, tali fondi – depositati alla Giudecca – non sono consultabili poiché, a causa della pandemia, non vengono più trasferiti su richiesta alla sede principale dell'Archivio di Stato che si trova ai Frari. Inoltre – come mi è stato confermato da un archivista – tale fondo non risulta in ogni caso inventariato, ragion per cui la sua consultazione puntuale risulta di fatto impossibile (a meno di non poter impiegare – quando fosse nuovamente possibile – diversi giorni nel passare in rassegna ed esaminare tutte le buste e i registri ivi contenuti).
- 4 Cfr. G. Bezzola, *Le charmant Carline. Biografia critica di Carlo Porta*, Milano, il Saggiatore, 1972, p. 75.
- 5 Cfr. Barbiera, *Carlo Porta*, cit., p. 77.
- 6 Il documento si trova in Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, Raccolta Portiana (d'ora in poi RP), c. 7, fasc. 35, u.
- 7 La missiva in RP, c. II, fasc. I, d, n. 4.
- 8 Cfr. S. Levati, *La «buona azienda negli eserciti prepara la vittoria e genera l'economia». Appalti, commissari e appaltatori nell'Italia napoleonica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, p. 49.
- 9 Cfr. la lettera a Gaspare del 30 luglio 1799, in *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, p. 30.
- 10 Cfr. Isella, *Ritratto dal vero*, cit., p. 76 e Bezzola, *Le charmant Carline*, cit., p. 46, che definisce Manara «un emerito imbroglione» costretto a restituire all'Erario ben 500.000 lire.
- 11 Si veda la lettera di Giuseppe Manara del 25 vendemmiale anno IX (17 ottobre 1800), che

permette di datare approssimativamente l'inizio della collaborazione: «Vi prevengo che il travaglio va crescendo, e che domani mattina alle ore sette vi attendo; e ci divertiremo a travagliare sino all'ora di pranzo, e poi alle sei ore incominceremo ancora sino alle dieci» (cfr. Isella, *Ritratto dal vero*, cit., p. 378). Dalla stessa si desume che era pagato 250 lire al mese a decorrere dal 20 vendemmiale. Cfr. anche quella del 3 agosto 1801 al fratello Gaspare, dove Porta dice di aver appena avuto un acconto da Manara (*Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 62).

12 Cfr. Isella, *Ritratto dal vero*, cit., p. 76 e Bezzola, *Le charmant Carline*, cit., p. 46.

13 Cfr. lettera a Gaspare del 17 agosto. Precisava poi: «sono per tredici mesi impiegato, e vi aggiungerò per la decisa amicizia di Marani, che mi ha preposto a tutti gli altri miei vecchj compagni» (in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., pp. 67-68). Antonio Maria Marani, nel 1813 era referendario della Cancelleria per la Corte dei Conti. Nella lettera dell'11 agosto 1801 (ivi, p. 66), sono precisati i termini del contratto d'appalto.

14 Cfr. Levati, *La «buona azienda»*, cit., p. 219.

15 Delle poche tracce rimaste, vale la pena segnalare (in RP, c. 7, fasc. 35, mm), datata Milano 19 pratile anno X [8 giugno 1802] una *Memoria al Cittad.o Carlo Porta*, probabilmente di pugno di Borella. Era un'accompagnatoria con disposizioni minuziose in vista dell'incontro con il commissario ordinatore: «Coll'unita lettera della Compagnia si presenterà dall'ord.^e in capo per ritirare le ordinanze del g[ior]no 20, non so bene se sia la metà, o due terzi del totale importo che deve pagare». L'importo totale «delle attuali somministrazioni egli è di franchi 500/m. Ritirate le ordonanze si presenterà con Tornaghi dal Pagatore per avere od il denaro, o l'ordine [sic? macchia sul foglio] sopra questo capitale [...]. Prima però di presentarsi [...] di Marani dicendogli che per le ragioni note non a [sic] potuto essere da lui, ma che col suo mezzo spera che l'ordinatore porra [sic] riparo a quanto viene rappresentato dalla Compagnia colla nota che farà fare da Funeau, e firmare da Tornaghi. Questa nota in succinto deve dire che il contratto porta li pagamenti in denaro sonante di Milano, escluso qualunque assegno, e che da due mesi si danno in pagamento degli assegni sopra li dipertimenti [sic] che vengono pagati in monete straniere, e che sebbene si diano al costo col raguaglio di quella di Milano, pure per acquistar derrate si soffre una perdita dal 6 al 7%. Farà pure Funeau un'altra nota all'ord.^e in capo colla quale addomanderà che sia autorizzata la Compagnia a fornire del fieno nuovo, quando questi abbia passati li 40 g[ior]ni di taglio. Preme che quest'ordine sia dato prontamente in generale e particolarmente a Milano, e Piacenza, ove si ricusa, e non si ritrova del vecchio».

16 Cfr. Bezzola, *Le charmant Carline*, cit., p. 52. Si veda anche la lettera del primo aprile 1802 in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., pp. 73-74.

17 Si veda la lettera indirizzata al padre (a Monza, in Porta di Lodi), datata Milano 2 luglio 1802, in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., pp. 75-76.

18 Cfr. Isella, *Ritratto dal vero*, cit., p. 79.

19 Secondo Isella è proprio una lettera a Gaspare del 26 settembre 1803 che autorizzerebbe a convalidare l'ipotesi che Porta vi avesse lavorato (cfr. *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 78).

20 Bezzola suggerisce in agosto (*Le charmant Carline*, cit., p. 58), ma le fonti pubbliche le ha viste solo Barbiera, che propende per ottobre (*Carlo Porta*, cit., p. 160). Nel 1808 avrebbe ottenuto un aumento di stipendio «e un elogio per la sua attività e perizia» (*ibidem*). Si veda anche la nota alla lettera 54 in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 85.

21 Cfr. Bezzola, *Le charmant Carline*, cit., p. 59.

22 Si veda il fondamentale studio di A. Grab, *La politica finanziaria nella Repubblica e nel Regno d'Italia sotto Napoleone (1802-1814)*, in *L'Italia nell'età napoleonica*, Atti del LVIII Congresso di storia del Risorgimento italiano (Milano, 2-5 ottobre 1996), Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1997, pp. 37-113: le cit. alle pp. 50-51.

23 Ivi, pp. 55-56.

24 Ivi, p. 56.

25 *Ibidem*.

26 Ivi, p. 57.

27 L'art. 13 della legge generale di finanza per gli anni 1805 e 1806 (promulgata il 17 luglio 1805) aveva disposto infatti che i fondi per il pagamento delle rendite del Monte costituissero sempre «la prima parte del conto preventivo d'ogni anno» (*ibidem*).

28 Ivi, p. 60.

29 Alcune laconiche testimonianze del lavoro di quel periodo (compreso quello in cui sarebbe passato brevemente al Tesoro), in RP, c. 1, fasc. 4, d: la minuta di un rapporto d'ufficio del 22 gennaio 1811 (ivi, n. 2) firmato dal «Seg.^o Ag.^o C. Porta» su affari riguardanti il progetto di una ditta Negri, nel quale si accenna alla «diretta di Bologna e di Ancona», ma pure di Ferrara e Forlì. Il progetto era stato corretto di pugno dal ministro del Tesoro Veneri che approvava la relazione. Si trattava di pagare degli interessi, dettagliati anche nel n. 3 (s.d.), un prospetto su quanto «riceverebbe» la ditta Negri. Anche il n. 8 è una Tabella ms. con l'ammontare dell'Esercizio del 1809, con le spese dei vari ministeri e del Monte Napoleone. Il n. 11 (s.d.) riguardava la concessione di un bonifico al Dipartimento del Basso Po. Il n. 23 (s.d. ma probabilmente 1810-1811) è un altro appunto (minuta) con poco chiari crediti del Tesoro. Il n. 24 (autografo s.d., ma sembrerebbe ancora una volta del periodo in cui lavorava al Tesoro) contiene una lista di vaglia pagati «o con denaro o con retribuzioni». Interessante la chiusa: «Dopo il vostro uso lacerate questa memoria».

30 Cfr. Isella, *Ritratto dal vero*, cit., p. 113.

31 Bezzola, *Le charmant Carline*, cit., p. 79. Isella, in C. Porta, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2000, p. LXXI, colloca il tentativo nel 1808.

32 La missiva in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 431.

33 Che, lo ricordo, aveva la sua casa di campagna a Torricella, attigua a quella del Porta: cfr. *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 149. Prima gli aveva detto chiaramente che non si poteva in alcun modo liberare il figlio del fattore Giacomo dell'obbligo di andar soldato (lettera a Giuseppe Nava, 13 agosto 1813, ivi, p. 148).

34 Cfr. Isella, *Ritratto dal vero*, cit., p. 155.

35 Ivi, p. 156. Anche nella lettera alla moglie del 25 settembre 1812 (in RP, c. 7, fasc. 34, b, n. 2) parlava della possibilità di doversi recare nuovamente a Mantova alla fine della settimana successiva. Sulla missione mantovana del Porta («per un controllo amministrativo sulla contabilità non troppo limpida dell'ex ricevitore del Dipartimento del Mincio», Giacomo Malacarne), in compagnia del rag.to Sorre, cfr. G. Scuderi, *Carlo Porta a Mantova nel 1812*, in «La Martinella di Milano», XL/6 (1988), pp. 66-69.

36 Così alla moglie, da Mantova, il 6 maggio 1812, in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 126.

37 Ivi, p. 131. Si veda in generale, per questo passaggio d'impiego, la documentazione in Archivio di Stato di Milano (da qui ASMi), *Autografi*, b. 151, fasc. 2, doc. 16 (che in realtà è un vero e proprio fascicolo). Il Cassiere generale Casiraghi (Cassa Generale del Monte Napoleone), con circolare n. 60 del 22 gennaio 1813 indirizzata alla Prefettura del Monte, ringraziava per essergli stato affidato Porta come sottocassiere e diceva di avergli fatto assegnare una «indennizzazione annuale in £ 4000». Il 31 dicembre 1812 era stato stabilito (si veda la circolare 7 gennaio 1813, con cui si dava notizia delle decisioni del ministro delle Finanze) che a partire dall'indomani lo stipendio di Casiraghi ammontasse a 11.000 lire italiane, «compreso l'obbligo al medesimo di assumere, e pagare a proprio carico, un Sotto Cassiere, nella cui qualità è nominato ed approvato dalla suddetta E.S. il Sig. Carlo Porta». Più precisa la circolare n. 324 del 7 gennaio 1813, dove a quanto detto sopra si aggiunge che Carlo Porta era «sciolto dagli impieghi che avea come impiegato presso gli Uffici del Ministero del Tesoro».

38 In ASMi, *Autografi*, b. 151, fasc. 2, doc. 16, una nota precisa, in merito alla nomina di Porta a cassiere generale: «Nel registro si dice nominato li 7 gennaio 1813 Cassiere Generale, ma deve essere dopo, perché Casiraghi cessò nel 1814». Sulla data di nomina a cassiere generale del Monte occorre rilevare che anche Bezzola, *Le charmant Carline*, cit., p. 97 sostiene che Porta subentrò a Casiraghi il 9 agosto 1814, salvo poi (ivi, p. 127) fare riferimento al 1817 (senza indicazione di fonti), considerando la specifica circostanza della “promozione” un chiaro segno della benevolenza austriaca nei suoi confronti (in quello stesso anno infatti era stato duramente rimbrottato dalla Polizia per le voci sulla paternità della *Prineide*). Tanto Isella (*Ritratto dal vero*, cit., p. 181 e Porta, *Poesie*, cit., p. LXXIII) quanto C. Milanini, *Porta, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016 (in rete) confermano la data 9 agosto 1814.

39 Per una valutazione sintetica del rapporto di Porta con la stagione francese, si vedano le convincenti considerazioni di M. Novelli, *Dal vino al sangue. Porta sotto i francesi*, in *La Milano di Napoleone. Un laboratorio di idee rivoluzionarie. 1796-1821*, a cura di G. Panizza e G. Raboni, Milano, Scalpendi, 2021, pp. 59-62.

40 Claudio Milanini ha scritto che nel *Brindes de Meneghin* «l'elogio degli sposi» esprimeva soprattutto «l'auspicio che il matrimonio fosse prodromo di una pace duratura». E anche quattro anni prima, collaborando con l'amico Bossi per la stesura dell'*Adress de Menegh Tandoeuggia al Prenzep Eugeni*, aveva dato «voce a un diffuso desiderio di pace, di buon governo, di autonomia politica» (cfr. Milanini, *Porta, Carlo*, cit.).

41 *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 147.

42 Si veda la successiva lettera 24 agosto 1813, a Giuseppe Nava (ivi, p. 149): «Sicchè, caro Nava, ci siamo nel vin di quattro. L'Austria ce l'ha fatta come mai ce l'avressimo aspettata, e ci minaccia una di quelle visite, che nello stato attuale nostro, non ci riuscirebbe comoda per nessun verso. Qui si teme, e si spera à seconda delle diversità delle opinioni. Uomo però che vede, e conosce gli interessi del suo paese, il politico, ed il nemico dell'ambizione, non affretta col desiderio un flagello come quello della guerra nel proprio paese, e non fa voti per ottenere la grazia di mantenere, e provvedere un esercito vittorioso, e sprovvisto di tutto. Basta: vedremo anche questa».

43 Con la necessaria cautela, merita di essere ricordato quanto ebbe a scrivere Barbiera, *Carlo Porta*, cit., p. 77: «Egli fu impiegato diligentissimo; né mai s'accapigliò co' superiori. Una volta, uno di costoro gli negò un favore; egli scagliò contro di lui un paio di sonetti, ma ne tenne il nome segreto. Durante l'orario d'ufficio, quale cassiere (come poi divenne al Monte Napoleone), non conversava coi colleghi: se ne stava taciturno; ma la facezia usciva talvolta brillante dal suo labbro. Un aneddoto: chi riscoteva le pensioni doveva presentare, come adesso, l'attestato di vita. Un pensionato non si poteva capacitare di tale formalità: Ma lei non mi vede che son vivo? dice al Porta. Sì risponde il poeta, aprendo un cassetto; ma non basta, venga qui dentro, che la presenterò ai miei superiori. Sali poi al posto di cassiere; e, come succede ai burocratici nati, ci teneva quasi al pari d'un regno».

44 Cfr. almeno M. Meriggi, *Amministrazione e classi sociali nel Lombardo-Veneto (1814-1848)*, Bologna, il Mulino, 1983.

45 Il giudizio si legge nel certificato (datato Milano, 11 maggio 1822) rilasciato dall'I.R. Prefettura provvisoria del Monte su richiesta del fratello Gaspare in qualità di cotutore dei figli minori del defunto poeta (in ASMi, *Autografi*, b. 151, fasc. 2, doc. 16), nell'intento di favorire l'iscrizione di uno di loro al Collegio Ghislieri di Pavia. Copia del documento anche in RP, c. 1, fasc. 3, f (ex I 165), riprodotto fotograficamente in Isella, *Ritratto dal vero*, cit., p. 336.

46 Non c'è possibilità di verificare la fonte, ma non sarà dissonante, rispetto a quanto detto, rammentare che nel 1808 (secondo quanto asserito da Barbiera, *Carlo Porta*, cit., p. 160) avrebbe ottenuto un aumento di stipendio «e un elogio per la sua attività e perizia».

47 Pubblicata in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., pp. 91-93: «Giacché non posso per ragion d'impiego / venire a lei col fisico in vettura, / le vengo col morale in questo piego. / È magro il cambio assai, pur mi procura / certa reputazion d'uomo capace, / che sebbene non meriti mi piace. // Ma lei per carità non dica niente / che tal riputazione non mi merito, / perché, quantunque men che con la mente / il salario guadagni col preterito, / pur mi do il tono d'uomo affaccendato / di qualunqu'altro al par regio impiegato. // E tanto più la prego di tacere / in quanto, imposturando in tal maniera / do una spinta a me stesso, onde ottenere / di correre più nobile carriera! / Fra' Modesto non fu giammai Priore, / e i grandi esempi alfin mi stanno al cuore. // E chi lo sa che un giorno non diventi / qualche signore anch'io di importanza? / A buon conto sto assai bene di denti, / ho bastante presenza, ed arroganza; / malcreato, mordace, sprezzatore / mi farò poi col diventar Signore. // Ah, con doti sì belle è un gran peccato / che quel tempo prezioso sia decorso / in cui bastava ad esser ammirato / crin mozzo, gran berretto e voce d'orso, / in cui quanto più eri manigoldo / ne ritraevi onor, rispetto e soldo. / Ah se fosse quel tempo! per Milano / mi vedrebbe correre severo / con tanto d'occhi in fronte e sciabla in mano, / gran flagello de Nobili e del clero, / ma quel tempo felice oggi è passato / e sol oggi il mio spirito è sviluppato. // Né in oggi mancherebbermi i talenti / di volger per rovescio la medaglia, / massime colli esempi ognor presenti / d'una quantità simil di canaglia / ch'oggi Gracchi corcarsi, e all'indomani / Tigellini si alzar, Plauzi, Sejani. // Ma io troppo divergo dal cammino / che di far verso lei m'era proposto / e la cuffia le avrò rotto un tantino, / come è ben natural, dunque ciò posto / temp'è che sul sentier tosto mi metti / pel quale al labbro van del cuor gli affetti; // e le dica, che l'amo di maniera / da correr per giovarle, se abbisogna, / a vendermi al lavor della galera, / a chiedere, e accettar posto in Bologna, / od anche a rimanermene in eterno / come adesso impiegato subalterno // [...]».

48 Si leggono in RP, c. 8, fasc. 27, n. 1: è la bozza di un sonetto (con le prime due quartine tutte barrate) incompleto e s.d.: «Tutto questo fra noi sia per parentesi / Che Dio guardi se un misero impiegato / Di sua sorte lagnarsi al mondo sentesi / Sarebbe immantinente licenziato. / Tutto questo fra noi sia per parentesi / Che Dio guardi se un misero impiegato / Di sua sorte lagnarsi al mondo sentesi / Pera [sic?] pel bene pubblico il privato / Io sono zero e debbo avere un zero / S'abbian tutto i sostegni dell'impero / che non intendo già di fare il critico / massime che da me pur anco sentesi / il vigor di quel detto politico / assiomma che dice il ben privato / cedere deve sempre al ben di stato. / Perciò così ragiono: io son quel zero / che non portando danno al regio Erario / tutto questo fra noi sia tutto detto [qui si interrompe]».

- 49 Cfr. *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 141.
- 50 Ivi, p. 144.
- 51 Ivi, p. 147.
- 52 Ivi, pp. 238-239.
- 53 Ivi, p. 344.
- 54 Ivi, p. 378.
- 55 Cito da T. Grossi, *Carteggio. 1816-1853*, a cura di A. Sargenti, t. I, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani-Insubria University Press, 2005, p. 60.
- 56 Ivi, p. 81.
- 57 Ivi, p. 181.
- 58 Ivi, p. 225.
- 59 Ivi, p. 234.
- 60 Bezzola, *Le charmant Carline*, cit., p. 19.
- 61 Ivi, p. 20.
- 62 Su questi aspetti non posso che rinviare a G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Porta, o la passione teatrale

ALBERTO BENTOGLIO

La passione di Carlo Porta per il teatro è cosa nota: egli esordisce come attore filodrammatico sul palcoscenico del Teatro Patriottico di Milano, accogliendo l'invito rivoltogli da uno fra i fondatori, Giuseppe Bernardoni, e coronando così un interesse per la scena coltivato già da tempo. Siamo all'inizio del secolo XIX, durante la seconda Repubblica Cisalpina. Inaugurato il 30 dicembre 1800 con *Filippo* di Vittorio Alfieri, il Teatro Patriottico presenta soprattutto tragedie e commedie patriottiche, ma anche accademie in musica, in prosa e spettacoli celebrativi. I biglietti sono gratuiti e distribuiti ai soci. In alcune serate speciali l'ingresso è libero a tutta la popolazione. Da subito le interpretazioni del giovane filodrammatico sono apprezzate, il suo talento applaudito. Raffaello Barbiera nel volume *Carlo Porta e la sua Milano* ricorda che il poeta recitava con grande passione:

Non sappiamo come quell'autentico ambrosiano pronunciasse la lingua di Dante. S'immaginano quali lutti per l'ortoeopia! Il Porta preferiva le parti comiche alle tragiche, e vi riusciva con lieto successo, spargendo il buon umore in tutto il teatro. Ma non sempre poteva sbizzarrirsi in commedie di proprio gusto. Continuava in quel tempo l'andazzo del dramma piagnucoloso, e anche il Porta dovea seguire la corrente. Egli recita nella commedia *Teresa la Vedova* accanto all'ammirata Teresa Monti Pikler. E recita nel *Ciarlatano maldicente*, nell'*Abate de l'Epée* del Bouilly, e nella parte di Mastro Burbero nel *Ciabattino*. Ed eccolo nelle vesti di Pietro in *Misanthropia e pentimento*, dramma del Kotzebue allora in voga, e nella farsa *Casa da vendere*; poi si tramuta in don Ciccio nell'*Amor platonico*. E non basta: nella farsa *I due prigionieri* si fa applaudire senza fine.¹

Mentre nasce la Repubblica Italiana e le tragedie di Alfieri infiammano ancora le platee milanesi, il 1° giugno 1802 Porta, attore ormai affermato, è nominato membro della Commissione d'amministrazione del Teatro Patriottico. In più occasioni i colleghi atto-

ri filodrammatici si rivolgono a lui per ricevere consigli e disposizioni sulla messa in scena dei testi, riconoscendogli così una spiccata capacità anche nella concertazione dello spettacolo e nelle scelte drammaturgiche. Se il genere da Porta prediletto è la commedia brillante, dove sostiene con esiti eccellenti le parti comiche, egli non disdegna i numerosi testi “lacrimosi” e non di rado si presenta in palcoscenico per interpretare drammi scritti per commuovere il pubblico, proponendo tuttavia anche in questo repertorio una recitazione naturale, lontana cioè dai toni declamatori allora in uso.

Nel 1804 mentre il Teatro Patriottico si avvia a diventare Accademia dei Filodrammatici, istituzione ancora oggi felicemente attiva, Porta abbandona la scena. «L'ultima volta che il pubblico dovette battergli le mani» – ricorda ancora il Barbiera – «fu il 5 maggio 1804: egli sosteneva la parte di Ambrogio nel lugubre dramma *Carlotta e Werther* del Sografi. D'allora in poi non recitò più; ma rimase “attore accademico”, elevato titolo per quella scena, dove essere ammessi era onore».² Porta rimane tuttavia un assiduo frequentatore delle sale teatrali milanesi, dove si reca spesso e volentieri per applaudire opere in musica, balli, drammi, commedie e farse almeno fino al 1812-1813.

Alla passione per la recitazione, il nostro poeta affianca un costante interesse per lo spettacolo, che lo spinge a comporre testi teatrali originali, a impegnarsi in traduzioni e adattamenti e a dedicare al teatro osservazioni, sparse qua e là, ora raccolte nelle “carte di teatro” – pubblicate e annotate con magistrale perizia da Dante Isella –,³ ritenute, a ragione, lavori minori ma che rivestono una indiscussa importanza in quanto spesso anticipatori di alcuni temi e motivi che si ritrovano nella poesia portiana. Fra le “carte di teatro” troviamo anzitutto l'abbozzo per una tragedia, *Le ruine dell'Alta Brianza*, in realtà una parodia tragica in tre atti, definita dall'autore «Tettrissima ed Orridissima» (come recita il sottotitolo), di cui ci è giunta solo parte dell'atto primo. Si tratta appunto di un testo che utilizza le forme auliche della tradizione tragica allo scopo di fare sorridere il pubblico, molto probabilmente del Teatro Patriottico. La vicenda che si finge a Malgrate, «sulla sinistra sponda della coda del lago di Como»,⁴ ha per protagonisti Ragadipo, re di Malgrate, Palmira, sua supposta figlia, in realtà figlia naturale di Arismafat, re di Lecco, Taximut, scudiere di Arismafat e finto ambasciatore del re di Valzasina, Vainghetrunk, svizzero coppiere di Ragadipo, Sasso Frasso, ambasciatore del re di Valzasina, Calmulicante, scudiero di Ragadipo. Già dalla scelta dei nomi dei personaggi appare evidente l'intento comico dell'autore, che ambienta nel tranquillo borgo di Malgrate sanguinose battaglie e accesi scontri politici, davanti agli occhi di un «popolo che non parla e che per maggior comodo della scena e risparmio di salariati si può dipingere».⁵

Al mondo del teatro è poi dedicata la *Relazione per il Presidente degli Accademici Lordi*,

nella quale Porta si impegna a offrire scherzosi suggerimenti sulla sistemazione e sulla conduzione di una sala teatrale, mostrando una diretta conoscenza del teatro, dei suoi usi e dei suoi costumi, buoni e soprattutto cattivi. Risalgono agli anni compresi fra il 1805 e il 1809 gli abbozzi del dramma scatologico *Flusso, e stitichezza*, «Dramma Merdoso per Musica da rappresentarsi nel Carnevale del 180 sedici nel Privato» al «Teatro Caccano»,⁶ ai quali segue il breve abbozzo di un'azione drammatica che ha per protagonista un poeta di teatro

tormentato al solito da tutti i bisogni; vessato da un Impresaro da teatro à cui deve un dramma, tribolato dal maestro di capella, dagli attori cantanti, e da' capi del guardarobba, da' pittori, e sartori. Un impresaro posto in croce egualmente da tutta questa razza indiscreta, e più dal tribunale che la sorveglia, e da un maldicente gazzettiere che ad ogni tratto lo punge per acre istinto, e per danaro di congiurati.⁷

Fra il 1816 e il 1820 si colloca il soggetto per un ballo pantomimico in due atti *La caccia di Barnabò Visconti*, che mette in scena l'incontro del Duca Barnabò Visconti, signore di Milano, con un contadino di nome Pierotto, avvenuto durante una battuta di caccia. Da ricordare infine la riduzione in milanese della parte del servo Deschamps, protagonista della commedia *I capi sventati o sia Il supposto morto* di François Guillaume Andrieux, che Porta predispone per il celebre attore caratterista Gaetano Piomarta,⁸ specializzato nel ruolo di Meneghino.

La predetta commedia trasportata in buono stile italiano dal signor cavaliere Angelo Petracchi, fu rappresentata al teatro della Scala di Milano la sera del 26 luglio 1818, ove, sebbene per l'ampiezza della sala (non certo adatta a comiche declamazioni) non potesse gustarsi la semplicità e naturalezza del dialogo e della condotta, pure fu molto gradita dagli intendenti. Ne vennero allora cambiati i nomi e il luogo della scena, perché la compagnia Granara, che la rappresentò, avea fra' suoi personaggi il noto carattere del Meneghino, sostenuto assai leggiadramente dall'attore Piomarta; onde cambiando Deschamps in Meneghino Pecenna, gli altri cambiamenti ne venivano di conseguenza. Tale circostanza fece nascere nel traduttore l'idea di pregare, per la riduzione della parte da recitarsi in dialetto milanese, il signor Carlo Porta sì noto per felicissimi versi che ei compose nello stesso dialetto.⁹

Tradotta dal francese da Angelo Petracchi, l'abile impresario della Scala e della Canobbiana dal 1816 al 1820, la commedia è rappresentata dalla Compagnia diretta dal capo-

comico Filippo Granara al Teatro alla Scala il 26 luglio 1818 e la parte di Meneghino, affidata a Piomarta, riadattata e tradotta in milanese, ottiene un successo straordinario, che conferma l'efficacia teatrale dell'intervento portiano.

Fra le "carte di teatro" un posto a parte deve essere riservato alla comitragedia in cinque atti *Giovanni Maria Visconti Duca di Milano*, scritta da Porta a quattro mani con Tommaso Grossi, non certo un capolavoro ma senza dubbio la sua opera teatrale più celebre e compiuta.¹⁰ Eligio Possenti nell'articolo *Glorie e storie del teatro milanese* ce ne illustra la genesi: il già ricordato Piomarta, acclamato interprete della maschera di Meneghino,

supplicò il poeta di scrivergli un dramma per il Teatro della Canobbiana, dandogli quindici giorni di tempo. Pochi per un poeta pari suo. Il Porta si rivolse all'amico Tommaso Grossi invitandolo a collaborare. Quello accondiscese volentieri e tutte e due misero insieme un lavoro che definirono comitragedia. Né l'uno, né l'altro erano autori drammatici: ma di formidabile talento il primo e di forte ingegno il secondo, son riusciti a sorreggere cinque atti intitolati *Giovanni Maria Visconti con Biagio da Viggù a la Cà di Can*. Nessuna economia, nemmeno nel titolo.¹¹

In realtà non sappiamo quando *Giovanni Maria Visconti* sia stato composto, ma da alcuni dati fornitici dalle lettere e dagli appunti del Porta, e dalle testimonianze del Grossi, è certo che la stesura risale ai primi mesi del 1818 – come ha già osservato l'Isella –, durante i quali Porta collabora direttamente con l'impresario Angelo Petracchi alla gestione della Canobbiana. Il testo sarebbe dovuto essere rappresentato dalla già ricordata Compagnia diretta da Granara, in occasione dell'imminente stagione di Carnevale 1818. La rappresentazione tuttavia non ha luogo per intervento del direttore generale della polizia di Milano, il conte Antonio di Raab, che ravvisa nel testo alcuni, a suo dire, evidenti riferimenti alla libertà dei popoli giudicati pericolosi. Non ci è dato conoscere quale testo sia stato rappresentato in sostituzione della programmata comitragedia, ma certo è che la Compagnia Granara, formazione primaria molto attiva a Milano dal 1814 al 1818, presenta un numero ridotto di recite alla Canobbiana, frequentando invece più regolarmente i palcoscenici del Carcano e soprattutto del più raccolto Teatro Re, collocato nei pressi del Duomo (nella zona oggi occupata dalla Galleria Vittorio Emanuele), dove è applaudita dal 9 febbraio al 26 marzo 1818. La compagnia ha il suo punto di forza nel popolare Meneghino del Piomarta e nelle sue "beneficiate", durante le quali il pubblico accorre numeroso per assistere a *La vedova contrastata da quattro nazioni con Meneghino araldo amoroso e cerimoniere spropositato*, *Le avventure di Meneghin Peccenna*, *Meneghino se-*

dotto dal genio cattivo e salvato dal genio benefico, Il convitato di pietra con Meneghino servo di Don Giovanni o Il mistero dei sepolcri con Meneghino spaventato dalle ombre.

Può essere utile ricordare che nel 1818 Milano è, sotto il profilo spettacolistico, il più vivace centro teatrale italiano. Grazie alla forte spinta organizzativa vissuta negli anni del dominio napoleonico, come capitale del Regno d'Italia, la città presenta un sistema teatrale che nessun'altra metropoli italiana del tempo possiede e che, schematizzando, è possibile considerare articolato su tre circuiti. In primo luogo, è attivo in città un circuito teatrale pubblico, composto da sale controllate e finanziate dal governo, costituito dal Teatro alla Scala e dal Teatro alla Canobbiana, entrambi di origine settecentesca e situati nel centro storico. Alla loro attività si affianca, a partire dai primi anni dell'Ottocento, un secondo circuito di sale teatrali private con programmazione serale, fra cui spiccano i già citati Teatro Re e Teatro Carcano, seguito poi da un terzo circuito di teatri periferici, costituito dalle arene o dagli anfiteatri, spazi all'aperto, costruiti in legno e dedicati alle rappresentazioni diurne di spettacoli nel periodo che va da aprile a settembre. A Milano sono attivi in questi anni l'anfiteatro dei Giardini pubblici e quello della Stadera, amatissimi dal pubblico popolare, anche grazie ai prezzi di ingresso assai contenuti. Tutto ciò fa sì che all'inizio della Restaurazione Milano abbia ormai da tempo sottratto a Venezia il primato sull'offerta teatrale e si configuri come la vera capitale dello spettacolo italiano. Ciò avviene, da un lato, grazie allo sviluppo di una fitta rete di teatri, più grandi e importanti di quelli che sulla laguna si avviano a una fase di decadenza, e d'altro lato attraverso i circoli di intellettuali e letterati, favoriti da un attivo mercato librario che, nonostante il controllo censorio dell'amministrazione austriaca, si espande notevolmente. Pur essendo venuto meno il clima di fiducia che aveva caratterizzato i rapporti fra gli intellettuali italiani e i dominatori francesi, cui si sostituiscono il sospetto e la tensione con il governo austriaco, l'industria editoriale milanese rivolta al teatro non sembra soffrirne, inaugurando al contrario un periodo di florida attività con la pubblicazione di numerosi libri e periodici specializzati. Non è dunque un impegno di poco conto per Porta e Grossi comporre una commedia nuova per il Teatro alla Canobbiana, che alla prosa è ufficialmente dedicato, per la Compagnia Granara e per l'acclamato Piomarta, per di più da scriversi a quattro mani¹² e in brevissimo tempo. Né è da sottovalutare la temibile concorrenza che Giuseppe Moncalvo, altro celebre Meneghino in scena proprio a Milano in quello stesso periodo con la sua compagnia, esercita sul pubblico e sul botteghino.

Dallo studio dei manoscritti autografi condotto da Isella e dal carattere delle scene si può affermare che Porta scriva per intero la parte di Biagio da Viggiù (il solo perso-

naggio che si esprime in milanese), il terzo atto e alcune scene del primo e del secondo. Il quarto e il quinto atto sembrano essere opera di Tommaso Grossi (fatta eccezione per le scene che vedono protagonista Biagio). Nell'avviso premesso alla prima edizione leggiamo:

Avendo Carlo Porta accettato l'incarico di scrivere un'azione drammatica da rappresentarsi al Teatro della Canobbiana, e trovandosi stretto dal tempo, ch  la si doveva porre in iscena non pi  tardi di quindici giorni dopo la sua promessa, propose a Tommaso Grossi di far questo lavoro insieme: unitisi pertanto ambedue a scegliere l'argomento, ad immaginare la condotta, ed a stabilire la divisione degli atti e delle scene, si divisero fra loro l'esecuzione; rivedendo poi insieme il complesso del lavoro, e stendendo anche alcune scene di Compagnia: cos  l'opera in pochi giorni trovossi compiuta, ma non pot  poi, per imprevedute circostanze, essere rappresentata sul teatro.¹³

La vicenda si svolge a Milano, all'epoca dei Visconti, precisamente nel 1412, durante la tirannide di Giovanni Maria, divenuto illegittimo duca nel 1404. Protagonisti sono Biagio, uomo semplice e buono, il tirannico Giovanni Maria Visconti, il suo confidente e capo delle guardie Squarcia Girami, alcuni esponenti della nobilt  milanese, fra i quali il generoso Luchino del Majno, Andrea Baggi, i fratelli Trivulzi, Violante Pusterla, la sola donna presente nella vicenda, e Guaiazzo, uomo d'armi del duca. Numerosi figuranti sono chiamati a indossare i panni dei congiurati, delle guardie ducali e dei popolari. Le didascalie ci descrivono i luoghi dell'azione: un «sito appartato» fuori di Porta Renza (antico nome della Porta Orientale ora Porta Venezia), nei pressi del convento del Casoretto, stanze, appartamenti e prigionie nel Palazzo Ducale, la piazza antistante la chiesa di San Gottardo. Stanchi dei ripetuti soprusi del duca Giovanni Maria Visconti, alcuni nobili milanesi decidono di ucciderlo. Fra loro vi   Luchino del Majno, suo nemico giurato, cugino e innamorato di Violante, unica superstite di una famiglia patrizia vittima dell'efferatezza del crudele duca che la tiene prigioniera nel suo castello. Mentre Andrea Baggi, Acconcio e Ricciardo Trivulzi sono intenti a ricordare la necessit  di ordire una congiura contro il duca, fa il suo ingresso in scena Luchino del Majno accompagnato dal «marmorino» (lavoratore del marmo e del granito), ora «omeno d'arma», Biagio nativo di Vigg , paese in provincia di Varese. Andrea Baggi presenta a Luchino i fratelli Trivulzi, illustrando le ragioni della loro adesione alla congiura. Indi, sono esposti i piani dei congiurati per salvare Violante. Allontanatisi tutti, Luchino si rivolge a Biagio. Dopo uno scambio iniziale di battute, il dialogo diviene via via pi  serrato:

Luchino chiede al fedele servitore Biagio, divenuto soldato per necessità, di arruolarsi fra le guardie del duca e raggiungere il Palazzo per avere notizie sulle condizioni della prigioniera Violante. Pur certo di dovere affrontare il crudelissimo Squarcia Girami, «guardiano dei feroci cani di Giovanni Maria Visconti», Biagio non esita ad obbedire al desiderio del suo padrone.

L'atto secondo ci trasporta nell'atrio in casa di Squarcia, che conduce agli appartamenti del duca. Qui Squarcia riceve Biagio il quale, secondo il piano prestabilito, gli si presenta e, dopo qualche esitazione, viene accolto fra le guardie. Il duca fa il suo ingresso in preda ad una angoscia tormentosa che lo accompagna da quando ha fatto uccidere la propria madre Caterina. Egli racconta a Squarcia i propri incubi notturni e il desiderio di tenere prigioniera Violante, finché la giovane non cederà alle sue voglie. Guaiazzo fa nascere in Squarcia e nel duca il sospetto che il nuovo arruolato, Biagio, sia in realtà una spia di Luchino del Majno, da poco arrivato in città. Nel corso di un animato dialogo, Squarcia scopre la vera identità di Biagio e decide di vendicarsi. Dà quindi ordine di seguirlo con la speranza che la spia favorisca inconsapevolmente la cattura di Luchino.

Illuso da Guaiazzo di avere ormai conquistato la fiducia di Squarcia e del Duca e non sospettando di essere seguito, Biagio si è allontanato per comunicare al suo signore che Violante è ancora viva. A seguito di tale azione, Luchino è catturato e condotto al cospetto del Duca. Anche Biagio è tratto in arresto. L'azione si sposta ora in un luogo appartato come nel primo atto. Informati della cattura di Luchino e di Biagio, i congiurati risolvono di anticipare l'uccisione del duca: agiranno all'indomani, approfittando dei riti annuali in suffragio della madre di Giovanni Maria Visconti, che egli fa celebrare nella chiesa di San Gottardo. La vicenda ci porta in una scena che rappresenta due piani, «il piano anteriore è una prigione, il superiore una stanza praticabile con sedie letto e vari quadri appesi». Nella prigione assistiamo al monologo di Violante, la protagonista femminile, vittima innocente, che entra ora in scena per la prima volta, indi al suo incontro con l'amato Luchino e al successivo sopraggiungere del duca che condanna entrambi alla morte. Nella stanza posta al piano superiore «la camera delle paure», la scena è riservata a Biagio: rimasto solo, egli dialoga con una terribile voce che proviene dall'esterno e che lo porta in conclusione a cadere in un profondo pozzo. L'azione torna poi nel tetro carcere dove il duca si reca per uccidere Violante. Tuttavia, udendo la giovane invocare la di lui madre, non ha il coraggio di portare a termine il suo progetto criminale. Il quinto atto ha inizio in una sala negli appartamenti del duca che, in preda ai propri deliri, si accinge a recarsi alla piazza di San Gottardo, nonostante il parere contrario di Squarcia e di alcune sue guardie, che lo avvertono dell'arrivo a Milano di Estore

Visconti. La scena conclusiva «rappresenta la piazza di San Gottardo, colla porta della chiesa spalancata nel fondo: da una parte vista del Duomo che sta costruendosi, con vari massi sparsi qua e là sul terreno; dall'altra parte vista del Palazzo Ducale. È sul fare del giorno. Popolo, parte che entra nella chiesa, parte fermato sulla piazza». Assistiamo all'uccisione del duca, alla liberazione di Biagio, all'unione di Luchino e Violante, e alla festosa acclamazione del nuovo signore Estore Visconti.

L'analisi della struttura drammaturgica dell'opera, dei personaggi, delle scene, dei dialoghi, delle battute e delle didascalie evidenzia come la definizione di comitragedia (e non "tragicommedia", termine assai più diffuso nella tradizione teatrale) risponda alla necessità di sottolineare la parte comica dell'opera. Infatti, anche se le scene tragiche superano numericamente quelle comiche, il vero protagonista di tutta la comitragedia è Biagio, l'uomo d'armi di Luchino del Majno, elaborato interamente da Porta, che ben conosceva le capacità artistiche e la tecnica recitativa del Piomarta, al quale il ruolo era destinato. A lui spetta il più cospicuo numero di battute e di entrate in scena. Lui è il *trait d'union* fra il gruppo dei congiurati e le guardie del duca, fra Violante e l'amato Luchino. Seppure involontariamente, Biagio è il motore dell'intera vicenda, e la sua comicità nasce dal suo milanese e dai tempi teatrali che gli sono affidati. Porta non ricorre mai a espedienti tecnici o artifici "estranei" per rendere maggiormente credibile il personaggio. La comicità nasce tutta dal linguaggio di Biagio, quel milanese in cui Porta mostra, anche in questa occasione, di essere maestro insuperabile. Al suo confronto gli altri protagonisti del *Giovanni Maria Visconti* (che si esprimono tutti in italiano) appaiono nel complesso convenzionali e sommariamente delineati. Biagio al contrario è una creatura concreta, ironica, con uno spessore psicologico non generico, ormai lontano dalla maschera del servo della commedia dell'arte, dalla quale discende. Egli è un uomo che, come altri celebri personaggi portiani, ha la capacità di sentire "altamente" e che porta in sé una vena di malinconia. Pur essendo un semplice e uno sciocco, Biagio è un ritratto umano che non sfigura certo al fianco dei personaggi delle opere maggiori di Porta.

Forse per tale ragione nel corso dei decenni successivi alla pubblicazione questo testo trova una propria fortuna e circolazione, anche in forme differenti. Nel 1830, per esempio, il pittore Napoleone Mellini ne fa il soggetto di un suo quadro a olio esposto nel Palazzo di Brera, *Giovanni Maria Visconti che minaccia di morte Violante Pusterla e Luchino del Majno*.

Que' due vivaci ingegni di Giuseppe [sic] Porta e Tommaso Grossi scrivevano, o, a dir meglio, improvvisavano, anni sono, una tragicommedia che intitolavano *Giovanni Maria*

Visconti duca di Milano. Napoleone Mellini trascelse da questo drammatico lavoro una delle scene più felici, la scena terza dell'atto quarto, ove Luchino del Majno si assicura in carcere dell'affetto di Violante Pusterla. Mentre eglino parlano parole d'amore sono sorpresi dal Duca. Quest'annuncio di morte è fatto da Luchino con ispavento alla sua compagna. Questa colla dignità magnanima che in una donna non ispira che la voce d'amore, risponde al giovine del Majno una disperata ma pur diletta parola: Abbracciamoci, ella dice. Così il Visconti poté contare due vittime.

L'amplesso affettuosissimo effigiatoci dal Mellini ne ha veramente commosso. I due amanti s'avvincolano come due colombe colte nel caro nido dallo sparviere. La disperazione si legge ne' loro volti, l'ardor furibondo in Luchino, l'ultimo abbandono dell'amore in Violante. La figura in vece del Visconti ci sembrò volgarmente atteggiata. Tanto egli poi che il di lui seguito alla distanza imaginata dell'artista grandeggiavano troppo. Anche la pittura della carcere occupava troppa parte del quadro: essa lo riduceva quasi a un quadro così detto di genere. Trovammo lodevole il colorito, stupendamente dipinti i panni, bastevolmente armonico l'insieme. Questo artista ha saviamente mutato stile, ed ha fatto un notevole progresso nell'arte sua. Prosegua pure su questa via: egli vedrà notabilmente accrescersi la di lui fama.¹⁴

Nel 1845 la compagnia diretta da Alamanno Morelli e dal "Meneghino" Luigi Capella riporta in scena al Teatro Re la comitragedia e il personaggio di Biagio, «il genuino tipo del popolano milanese» di fronte a un pubblico che si diverte con gusto e acclama gli attori, benché recitino «con un tuono alquanto cupo da congiurati e da tiranni».¹⁵ Gli applausi sono rivolti principalmente al protagonista Luigi Capella, nel ruolo di Biagio. Anche la cura dell'allestimento scenico è apprezzata: «L'apparato scenico bellissimo e quale alla povera commedia non fu mai concesso, dimostra quanta fu la cura e lo studio posti nel bene decorare questa produzione drammatica».¹⁶

Nell'ultima settimana del Carnevale 1870 è la Compagnia di dilettanti "Carlo Porta", diretta da Luigi Caironi, a proporla il 4 marzo 1870 sulla scena della Canobbiana.¹⁷ L'anno successivo la scena musicale se ne impadronisce e ne fa un melodramma comico tragico, *Gian Maria Visconti duca di Milano*,¹⁸ in un prologo e tre atti, su libretto di Giovanni Fontebasso con musica del compositore Luigi Vicini, «da rappresentarsi al Teatro Riccardi [di Bergamo] la Stagione di Fiera 1871» (recita il sottotitolo). Il teatro dei burattini lo riadatta per i più piccoli secondo le proprie esigenze e lo pubblica nel 1880 in un volumetto dal titolo *Biagio di Viggiù. Commedia in cinque atti, ad uso dei piccoli teatrini*.¹⁹ Nel settembre 1888 «Biagio da Viggiuto» diviene il titolo di un foglio settimanale

umoristico di belle arti e commercio, stampato a Varese. Nel programma pubblicato sul primo numero leggiamo:

I poeti Grossi e Porta scelsero per la parte umoristica della nota comitragedia col titolo *Giovanni Maria Visconti Duca di Milano* Biagio da Viggiù e quantunque abbia la parte buffa fa però bellissima figura in tutto questo dramma e gli si mettono in bocca frasi argute, parole di amicizia, di patria, di libertà.²⁰

Non è un caso che l'amministrazione di questo settimanale si faccia promotrice del volumetto di Santino Pellegatta, *Tre giorni a Viggiù*,²¹ che nell'*Introduzione* non esita a ricordare la fortuna scenica della comitragedia.

In un caffè di Milano, al Caffè Gnocchi, in Galleria Vittorio Emanuele, una sera di ... entrava tutto gongolante di gioia un pittore veneziano e rivolgendosi ad alcuni amici annunciava loro, che uomini illustri avrebbero fatto una gita di andata e ritorno a Viggiù colla nuova ferrovia Gallarate, Varese-Porto Ceresio. A Viggiù, rispondono gli amici, andiamo anche noi, la patria del generoso Biagio; – ti ricordi Leopoldo il povero Moncalvo, e dopo il Preda, ed altri, come rappresentavano bene quella parte nella comitragedia del Porta e Grossi? Il teatro era sempre pieno molto prima che si alzasse il sipario». Leopoldo: – Mi ricordo benissimo; la comi-tragedia ha per titolo: *Giovanni Maria Visconti Duca di Milano* e nel manifesto del teatro, il capo comico vi aggiungeva: con Biagio da Viggiù.²²

Giovanni Maria Visconti è trasformato infine in farsa con il titolo *Biagio da Viggiù a la Cà di can* per diventare, nel 1939, un soggetto cinematografico (mai realizzato) del celebre poeta, commediografo e attore milanese Giovanni Barrella che di questo testo comprende tutta la straordinaria teatralità:

Giovanni Barrella si è accostato con rispetto e genialità a Carlo Porta e a Tommaso Grossi proprio là dove essi uniti per una quasi fortuita collaborazione scrissero per il teatro la comitragedia di Biagio da Viggiù. Liberamente traducendo l'azione scritta per la ribalta, ricreandola nel vivo di alcuni episodi, sostanzianandola di sapore spettacolare, ma soprattutto di umana espressione, Giovanni Barrella riporta alla luce, vivificato in potenza per virtù dello schermo luminoso in cui tutto può prendere spazio e respiro, un efficace componimento, nato a cavaliere tra il secolo decimottavo e il decimonono. Egli rende così omaggio alla memoria di due grandi Milanesi: il poeta e il romanziere storiografo.²³

Note

- 1 R. Barbiera, *Carlo Porta e la sua Milano*, Firenze, G. Barbera, 1921, pp. 97-98.
- 2 Ivi, p. 98.
- 3 D. Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 161-171 e pp. 341-375 (Appendice).
- 4 Ivi, p. 347.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Ivi, p. 363.
- 7 Ivi, p. 373.
- 8 Così Francesco Regli nel suo *Dizionario biografico*: «Piomarta Gaetano. Celebre maschera milanese. Egli fu l'inventore della maschera del Meneghino (definizione che non poteva trangugiare il Moncalvo, e non a torto, imperocché col suo Beltramino ne aveva egli fatto un caratterista). Il Piomarta, copiando il popolo di Porta Comasina e di Porta Ticinese, seguendone il linguaggio, gli usi, le tendenze, le tradizioni, era diventato il suo idolo. Più tardi trovò un potente rivale, il quale poi, forse perché dotato di molto ingegno naturale, giunse ben presto a superarlo in valentia ed in fama. Almeno il Piomarta ebbe un emulo degno di lui, il Moncalvo; sorte che non toccò a quest'ultimo, poiché i Preda, i Capella, i Malfatti non gli si approssimarono tampoco. Il Piomarta uscì anch'egli da Milano, e fu acclamatissimo. Aveva molta naturalezza, un fare tutto suo, e non mancava di spirito. Morì vecchio, non ricco, ma non nella miseria, e col dolce conforto che la prediletta sua maschera non finiva con lui» (F. Regli, *Piomarta, Gaetano*, in Id., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860).
- 9 *Nuova raccolta teatrale o sia repertorio scelto ad uso de' teatri italiani*, compilato dal professor G. Barbieri, t. VII, Milano, Pirotta, 1821, p. 237.
- 10 Oltre alle già ricordate fondamentali pagine di Isella (*Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 166-171), si veda la recente dettagliata analisi del testo e della sua storia condotta con rigore e competenza da R. Marchi, *La parte di Biagio o la prosa di Carlo Porta*, in «Archivio Storico Lombardo», 147 (2021), pp. 207-231.
- 11 E. Possenti, *Glorie e storie del teatro milanese*, in «Il Dramma», 57-59 (1948), pp. 182-186: 185.
- 12 La collaborazione di Porta con Grossi prosegue felicemente nello stesso anno con la composizione delle *Sestim per el matrimoni del sur cont Don Gabriell Verr con la sura contessina Donna Giustina Borromea*.
- 13 T. Grossi, *Al Lettore* in C. Porta, *Poesie in dialetto milanese. Coll'aggiunta d'una comi-tragedia*

scritta dal medesimo di compagnia con Tommaso Grossi, t. II, Milano, Vincenzo Ferrario, 1821, p. 79. Le citazioni dalla comi-tragedia sono tratte dall'edizione a cura di D. Isella, Milano, Tipografia U. Allegretti di Campi, 1975.

14 G. Sacchi, *Le belle arti in Milano nell'anno 1830*, in «Il Nuovo Ricoglitore», 70 (settembre 1830), pp. 750-774: 768-769.

15 Cfr. la recensione Giovanni Maria Visconti, *comi-tragedia di Carlo Porta e Tommaso Grossi*, siglata F. Sa., apparsa su «Il Figaro. Giornale di letteratura, belle arti, critica, varietà e teatri», 73 (10 settembre 1845).

16 *Ibidem*.

17 M. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 247.

18 Gian Maria Visconti *duca di Milano*, Bergamo, Tipografia Cattaneo, 1871.

19 Biagio di Viggù. *Commedia in cinque atti, ad uso dei piccoli teatrini*, Milano, Giovanni Gussoni, 1880.

20 «Biagio da Viggù. Foglio settimanale umoristico di belle arti e commercio», 1 (1° settembre 1888).

21 S. Pellegatta, *Tre giorni a Viggù. Guida storica-artistica-descrittiva di Viggù e suoi dintorni con incisioni e vedute*, Milano, Tipografia Editrice Verri, 1894.

22 *Ibidem*, p. 9.

23 G. Barrella, *Biagio da Viggù. Soggetto cinematografico*, Milano, Rizzoli, 1939, p. 5. Il raro opuscolo è conservato presso la Biblioteca della Associazione Culturale Biblioteca Famiglia Meneghina-Società del Giardino, che conserva anche un quaderno manoscritto. Ringrazio per la segnalazione la dott.ssa Silvia Donghi.

Cultura scritta e cultura orale nella poesia di Carlo Porta

MAURO NOVELLI

Per affrontare il tema proposto nel titolo di questo contributo conviene anzitutto rivolgere lo sguardo alla scintilla che negli ultimi due secoli ha acceso la fantasia di così tanti poeti italiani, ovvero al richiamo esercitato dalla viva voce del popolo. Un richiamo che nel Novecento si è fatto irresistibile, come testimonia una celebre pagina di Pier Paolo Pasolini, che una mattina di marzo del 1941, stando sul poggiolo della casa materna, a Casarsa, sentì risuonare in friulano il termine “rugiada”, pronunciato da un ragazzo contadino:

Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo interrompi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo *un insieme di suoni*: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA.¹

Lo stesso impulso mentale, variamente recepito, sta alla base di alcune fra le più significative esperienze poetiche vernacolari del secolo scorso, si tratti del romagnolo di Tonino Guerra o dell’arcaico lucano di Albino Pierro. Lingue “vergini”, rusticane o tutt’al più paesane, recuperate, maneggiate, esibite con inesausto struggimento, senza la minima concessione al trattamento ridicolizzante al quale per secoli erano stati soggetti i medesimi materiali.

Ora, in ogni pagina di Carlo Porta brillano i riflessi di una potente fascinazione esercitata dal legame fra dialetto e oralità plebea, che oltrepassa di slancio i meri fini comici. Ma lo strumento nel quale si prova è un idioma urbano, frequentato in letteratura da secoli, con una costanza e un impegno che stupiva gli osservatori coevi: «Ciò

che appare dai poeti milanesi è il tentativo di creare una letteratura vernacola, tentativo che ha potuto dirsi quasi riuscito dal Maggi al Porta. Altrove infatti ci sono poeti in dialetto, più o meno valenti, ma sono prodotti isolati; Meli in Sicilia, Brofferio a Torino, Baffo a Venezia, e così via. A Milano c'è una scuola, una tradizione, una storia, insomma una vera letteratura; e come ricca e fiorente!».² Si potrà discutere dell'eccessiva severità di questo giudizio di Carlo Tenca, che nega persino a Venezia ciò che concede a Milano, e non sembra accorgersi delle rigogliose e persistenti fioriture partenopee. Resta però il fatto che la presenza in ambito ambrosiano di un filone dialettale ampio, solido e di notevole qualità risultava nel medio Ottocento un dato evidente, ufficialmente sancito dai dodici volumi della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* allestita da Francesco Cherubini,³ e corroborato dall'attivismo dei migliori poeti della generazione successiva a quella di Porta, come Giovanni Ventura e Giovanni Rajberti. È un punto sul quale in questa sede è superfluo insistere, se non per tributare a Dante Isella l'omaggio che merita: per avere dissodato instancabilmente questi terreni, ma anche per aver mostrato con dovizia di esempi quanti frutti vi abbia colto la più alta cultura letteraria lombarda in lingua, da Alessandro Manzoni a Carlo Emilio Gadda.⁴

Nella tradizione poetica milanese Porta volle iscriversi con piena intenzione e consapevolezza dagli esordi, compilando due almanacchi, *El Lava piatt del Meneghin ch'è mort*, per il 1793 e per il 1794, nei quali sin dall'intestazione si proclama umile epigono di Domenico Balestrieri. E sempre al suo nume tutelare guardò anni più tardi, accingendosi a riscrivere l'*Inferno* dantesco, così come Balestrieri aveva riscritto la *Gerusalemme Liberata*. Ma il corpo a corpo portiano con la letteratura meneghina va ben oltre, coinvolge gli altri «omenoni de spallera» evocati nell'attacco del sonetto *Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin* e anzi oltrepassa il dominio della poesia dialettale, come lascia comprendere la puntigliosa e interminabile teoria di letterati milanesi chiamati a sfilare nella coda del dodicesimo sonetto giavanario.

Nella parabola descritta dall'opera poetica di Porta, troppo presto interrotta, si riconosce un progressivo affrancamento dalla devozione con cui in gioventù aveva guardato ai suoi maestri. Viene a configurarsi un percorso indirizzato non verso l'oblio, ma verso la sublimazione della lezione acquisita: un percorso nel quale una tappa fondamentale è rappresentata dalle novelle fratesche, e insieme fiabesche, composte nei primi anni Dieci. Tanto *Fraa Zenever*, quanto *Fraa Diodatt* e *On miracol* discendono da precise fonti scritte, ovvero da raccolte secentesche di esempi edificanti, esplicitamente citate, e con ciò esposte al pubblico ludibrio: «Cont st'istoria, che franch la sarà vera / perché l'è scritta sora al *Praa Fiorii*, / voeuren di i pret che gh'è la soa manera / de settass a cavall

di duu partii» (*On miracol*, vv. 124-127).⁵ E ancora, in *Fraa Diodatt*, con tanto di rimando al numero della pagina nella quale compare l'episodio narrato:

Se vorii mò savè el perchè percomm
cent dodes ann gh'hin pars ona mezz'ora,
ciappee el *Prato Fiorito* stampaa in Comm
del milla ses cent quindes da on tal Frora;
là a foeuj dusent settantacinqu se troeuva
sta cossa frusta che par semper noeuva.
(vv. 127-132)

Anche questi componimenti corroborano l'idea che l'ispirazione di Porta sia stata in partenza sostanzialmente libresca. Proprio in essi però vediamo prendere forma una modalità elocutiva originale, caratterizzata dall'apposizione di un filtro, costituito dalla voce popolare che fa proprio e valuta a suo modo un episodio aneddótico, a volte assimilato non tramite la lettura, ma tramite l'ascolto. Così in *Fraa Zenever* il narratore illustra ai ragazzi «senza franz né saa nè pever» una storia udita «l'ann passaa de stì dì da quel pansion / che predicava al Carmen la mission» (v. 5, vv. 7-8). Ma in realtà Porta condisce generosamente, con le più vivaci spezie che insaporiscono la conversazione.

Le carte della Raccolta Portiana conservata all'Archivio Storico Civico presso la Biblioteca Trivulziana di Milano, digitalizzate in occasione del bicentenario della morte e liberamente consultabili presso la piattaforma graficheincomune.it, conservano preziose testimonianze dell'empito, ben romantico, con cui il poeta milanese si industriò a restituire il dialetto del suo tempo, non appena sbocciato sulle labbra dei parlanti: appunti, liste di vocaboli, persino rubriche alfabetiche, dove si accumulano le primizie colte nelle leggendarie passeggiate al Verziere, accanto magari a elenchi di rime desunti dalle ottave del Balestrieri.⁶ Due scavi convergenti, dunque, condotti con scrupolo inesausto fra le pagine e per le affollate strade di Milano, allo scopo di rinvigorire con la freschezza della parlata effettiva la tradizione colta sulla quale si era formato. L'inarrivabile disinvoltura del dettato portiano, che suggerì a Tommaso Grossi l'immagine di «un fiume di latte che cammini in un canale lastricato di marmo»,⁷ più che da un talento innato deriva da un lungo lavoro di affinamento e ascolto.

Da esso Porta ricava il combustibile per una strategia decisiva nei suoi componimenti, ovvero la simulazione del discorso orale, per lo più attribuito a un popolano, dietro il quale si nasconde. Questo fregolismo, com'è noto, a lungo alimentò l'equivoco

che lo fece passare per un geniale “bosino”, o tutt'al più un «grande poeta di formazione non letteraria», come ancora lo riteneva a metà Novecento Eugenio Montale.⁸ A trarre in inganno fu in primis la scelta di modellare nei poemetti narrativi una voce arguta e affabile, che finge di rivolgersi a crocchi di astanti, siano i «bagaj» di *Fraa Zenever* (v. 1), i «fioeuj» di *On esempi* (v. 18), gli «sciori» del *Viacc de fraa Conduitt* (v. 53) o i «moros dannaa» chiamati dal Marchionn ad avvicinarsi per ascoltare il suo lamento, che così tanto deve in realtà al filone nenciale toscano, traslocato in ambito urbano e originalmente reinterpretato:⁹

Moros dannaa, tradii de la morosa,
 pien de loeuj, de fastidi e pien de corna,
 sercemm chì tucc d'intorna,
 stee chì a sentì l'istoria dolorosa
 del pover Marchionn,
 del pover Marchionn che sont mì quell,
 striaa e tiraa a bordell
 da la cappa de tucc i bolgironn!
 (vv. 1-8)

Qui, come nei casi succitati, Porta imposta dei monologhi nei quali non è concesso ai narratori diritto di replica. È ciò che capita anche nelle poesie, non meno numerose, in cui il locutore si rivolge a una singola persona, in una situazione di dialogo informale. Non ne scaturiscono linguacciuti contrasti di voci: il discorso appartiene a uno solo dei personaggi in scena, ma risulta provocato da una battuta precedente. La *percontatio* è l'espedito retorico col quale prendono avvio molti dei sonetti più efficaci («El sarà vera fors quel ch'el dis lu», «E daj con sto *chez nous*: ma sanguanon!», «Coss'el voeur Ezzelenza che responda», «Sissignor, sur Marches, lu l'è marches»), ma anche poemetti come *La preghiera* o *Desgrazzi de Giovannin Bongee* («Deggià, Lustrissem, che semm sul descors / de quij prepotentoni de Frances»).

Un'aromatica buccia teatrale, impregnata di oralità, racchiude il frutto narrativo portiano e favorisce l'esito rilevato da Giovanni Testori: «Leggendo Porta è quasi impossibile resistere alla tentazione di pronunciarlo, di dirlo, di recitarlo».¹⁰ È una tentazione alla quale abbiamo ceduto in molti, nel corso di questo convegno, e hanno ceduto moltissimi in passato. Per rendersene conto basta scorrere l'epistolario portiano, e soffermarsi sulle tante richieste di letture conviviali, o sui resoconti inviati da Tommaso

Grossi, che a Treviglio dilettava una brigata di sacerdoti con le poesie dell'amico.¹¹ Lo stesso Porta, apprezzato attor comico in gioventù, pare fosse eccellente interprete dei propri versi, che piacquero anche a Stendhal, deliziato uditore delle *Desgrazzi*: «L'aimable Carline Porta m'à récité lui-même ce charmant petit poème».¹² E persino Manzoni finiva col dismettere nevrosi e timidezze, quando si trattava di tornare sui versi portiani, che ancora negli anni Cinquanta leggeva ad alta voce «con un gran sapore», a beneficio di parenti e sodali,¹³ secondo un costume milanese durato in contesti familiari sino al primo Novecento, quando Carlo Emilio Gadda bambino era solito ascoltare le rime portiane dalla viva voce del padre.¹⁴

Il povero Dante, soffocato dai dotti commenti degli esegeti, stava in fin dei conti peggio dei poeti ambrosiani, che almeno da 120.000 persone – tante vivevano nella Milano del primo Ottocento – erano compresi. Questa argomentazione, con cui Porta nel decimo sonetto giavanario difende le proprie ragioni, trova riscontro nella capacità di sedurre tanto i migliori intellettuali del suo tempo quanto gli illetterati. In un articolo scritto a un ventennio dalla morte del poeta, Defendente Sacchi osservava come i suoi versi in città ancora andassero «nelle mani delle persone d'ogni classe» e risuonassero dappertutto, «nella più scelta conversazione di signore, fra i crocchi de' letterati, nelle officine de' mercanti, e fino dai venditori di combustibili e di vino».¹⁵

Salotti, caffè, botteghe, osterie: la fortuna di Porta lievita in contesti di gruppo, dove le sue rime vengono lette o recitate ad alta voce, e non nella camera in cui ci si abbandona, soli, ai piaceri dell'immaginazione, inseguiti in silenzio fra le righe in prosa. Dal punto di vista della fruizione siamo al di qua della civiltà del romanzo: un genere verso il quale neppure nei suoi ultimi anni Porta maturò alcun particolare interesse, come lascia comprendere l'epistola in cui nel 1819 espone a Madame Bibin la propria idea di romanticismo, invitandola infine ad andare a teatro a sentire la *Virginia* alfieriana e offrendosi di leggerle il *Macbeth*.¹⁶ Lo sguardo si appunta soltanto sui testi e sugli spettacoli destinati al palcoscenico: l'anno successivo Porta fece in tempo a prendere le parti del *Carmagnola*, nell'infuriare delle polemiche,¹⁷ ma era morto da qualche mese quando Manzoni mise mano alla storia di Renzo e Lucia, il 24 aprile 1821. La coincidenza si presta a suggerire l'idea di un passaggio di testimone, fra i due maestri ma anche fra i generi, se non proprio fra due civiltà letterarie: ma in verità l'arte narrativa di Manzoni deve parecchio al modello dei poemetti portiani, come ci ha mostrato Dante Isella in un saggio memorabile.¹⁸ Di più. Porta, ha scritto Giovanni Raboni, «è degno di essere incluso, accanto allo stesso Manzoni e al Leopardi, nell'unica "triade" accettabile che si possa escogitare nel campo della letteratura italiana

moderna. Ma non si rende completa giustizia alla grandiosità e complessità del suo mondo espressivo e del suo sapere umano se non lo si accosta [...] anche ai Balzac, ai Dickens, insomma agli eccelsi rappresentanti del romanzo realista borghese – di quel romanzo che l'Italia non ha avuto».¹⁹

La tensione dialettica tra formule narrative originali e modalità fruibili ancorate alla tradizione per lungo tempo dovette funzionare da amplificatore della forza d'impatto dell'arte portiana. È oltretutto significativa la frequenza con cui il poeta milanese inscena situazioni di lettura condotte in pubblico o comunque in compagnia, come capita a Paolo e Francesca, nella trasposizione del finale del canto V dell'*Inferno*: «Ah liber porch, fioeul d'ona baltrocca! / Tira giò galiott che te see bravo: / per tutt quell dì gh'emm miss el segn, e s'ciavo!» (vv. 14-16). Più spesso Porta fa aprire libri sacri, recitati durante riti religiosi ai quali assiste, spargendo ironia sul latino ecclesiastico, come accade nel sonetto *Aala faa a ment Sura Madalenin*²⁰ e nel *Miserere*. Qui il contrasto fra cultura scritta e cultura orale si esprime con plastica evidenza nelle voci dei fatui sacerdoti che cantano come merli «col sò bell candirott / e el sò liber in man» (vv. 39-40), inserendo fra un versetto e l'altro prosaici discorsi «de politega e polpett» (v. 62), nei quali si confrontano ora sulle attrattive di un'osteria ora sulle malefatte degli odiati francesi. La franchezza del dialetto implica la verità delle pulsioni più materiali: la chiesa scade a volgare mercato, in contrapposizione implicita col Verziere, dove il poeta ha visto circolare libero e senza ipocrisie lo spirito sincero del popolo ambrosiano.

La polemica anticlericale contraddistingue un altro componimento, che ancor meglio si presta a esemplificare le funzioni affidate alla strategia in questione. Intendo il *Meneghin biroeu di ex monegh*, la cui immediata fortuna nell'estate del 1820 indusse Porta ad aggiungere una sestina in apertura, nella quale propone una *mise en abyme* delle circostanze in cui circolavano i suoi versi. Immagina infatti che Meneghin si rivolga a un anonimo confidente, approvandolo per avere allontanato i ragazzi, che avrebbero potuto fraintendere il messaggio del testo. Allo stesso interlocutore – e per suo tramite agli uditori reali – è indirizzato l'endecasillabo finale. Per la prima volta, e proprio nel suo ultimo capolavoro, Porta sceglie di sigillare un poemetto con una domanda, che vuole indurre una forte presa di posizione a sostegno delle opinioni coraggiosamente difese dal servo: «n'eel vera lu? ch'el diga, hoo parlaa ben?» (v. 252).

Di nuovo il poeta si nasconde dietro un portavoce prelevato dai gradini più bassi della scala sociale: a lui delega il compito di mettere in discussione abitudini, mentalità e pretese dei reazionari, non più tollerabili dopo il ciclone napoleonico. La conversazione

orale, simulata agli estremi del testo, racchiude ulteriori dialoghi: nella prima parte il Biroeu compendia le chiacchiere passatiste che corrono in casa delle quattro ex monache, nella seconda leva la sua voce per reagire alla filippica di un prete convinto che il mondo vada in rovina per colpa del popolo, incapace di stare al suo posto. L'esca ai ragionamenti e alla tirata del sacerdote è però fornita da un documento scritto: la lettera spedita a don Tobia da Roma in data 16 aprile 1820, nella quale si dà conto di un grave scandalo ecclesiastico.

Porta nell'occasione spinge sino al virtuosismo l'inclinazione verso le giocolerie linguistiche. Meneghino assicura di riportare tal quale il contenuto di quel «besasc d'on begliett» (v. 62) da lui stesso consegnato: «ghe giughi l'oss del coll / se no gh'el disi sù ciar, nett e s'cett / senza toeugh via nè giontagh on ett» (vv. 76-78). Beninteso, non perché l'abbia scorso di persona: fa piuttosto appello alla memoria per recuperare le frasi lette e commentate ad alta voce da preti e monache, che – data la sua modesta conoscenza del toscano – stravolge senza accorgersene con desinenze approssimative, ipercorrettismi, espressioni vernacolari. Ne scaturisce una sorta di “scrivere finito” più goffo, ma non meno divertente del “parlar finito” tronfiamente sfoggiato dalle damazze:

*In circa al resto, el dis, la pù segura
l'è che 'l sia navigato in del Levante,
in dove in s'ora, el dice, addio tonsura,
l'è forse già quattata col turbante;
in dove in s'ora forse addio prepuzzi...
Con che sono de voi Monsignor Nuzzi.
(vv. 103-108)*

È significativo rilevare come la medesima dinamica fosse stata collaudata anni prima nel *Lament del Marchionn di gamb avert*. Anche qui infatti un ruolo decisivo è affidato a un «balloss d'on begliett» (v. 548), che entra in scena attraverso la mediazione della memoria esercitata da un popolano, appunto il ciabattino sciancato, che al pari di Meneghin proclama la veridicità assoluta di quanto riporta («no ghe baratti on ett; / scoltell, che ghe l'hoo in ment piccaa e scolpii», vv. 531-532). In questo caso però non si tratta di una lettera, sia pure confidenziale, come quella spedita a don Tobia nel *Meneghin biroeu*, ma di un autentico, privatissimo messaggio, scivolato fuori dal manicotto dell'abito della Tetton, mentre il Marchionn vi infila gli orecchini che intende regalarle:

*Caro mio dolcie core
 ho receputo el tuvo beglietto
 del qualo te imprometto
 che te sarò fidele in del mè amore.*

*Domane sò de guardia tutto el gorno
 pòso ce vedaremo. Stà segura:
 ma tì però parcura
 de scasciare quell'aseno de intorno.
 Basta nè vedo l'ora
 ch'el ti abbia tolto questro tuo accidente
 per fornire el tormento
 de far sta vita. Adio anema d'ora.
 (vv. 533-544)*

È la prima prova del tradimento, che nella sequenza successiva il sergente maggiore – complice della Tetton – abilmente sottrae all'ingenuo Marchionn. Sorprende come questi versi cruciali nello sviluppo dell'intreccio, nei quali si incontra uno dei più rilevanti exploit portiani nella mimesi di una scrittura semicolta, non abbiano suscitato nella critica nemmeno una frazione dell'entusiasmo acceso dall'eloquio toscaneggiante di donna Fabia Fabron de Fabrian o della marchesa Paola Cangiasa. Tanto più che è l'unico frangente in cui nei monologhi popolari emerge un riferimento alla cultura scritta: tutte immerse in una *couche* orale sono infatti le disgrazie del Bongee; mentre nella Ninetta il riferimento alla bosinata commissionata per vendetta dal Pepp si esaurisce nell'umiliazione che la donna subisce per strada, a opera di chi aveva avuto la ventura di ascoltarla, non di leggerla (vv. 317-320); così come uditori occasionali sono i «moros dannaa» del *Lament*.

Nel passo citato invece Marchionn non ascolta, come farà il Biroeu, ma decifra personalmente le parole languide vergate dal suo rivale, amante della Tetton. Un sarto che scrive, un ciabattino e una popolana che leggono: la plebe ambrosiana tratteggiata nel poemetto da Porta è in qualche modo alfabetizzata e disposta ad avventurarsi nel toscano.²¹ Verosimile credere che gli svarioni madornali del Marchionn si sommino sulla pagina a quelli del rivale, convinto di nobilitare i propri sentimenti con l'eloquio orecchiato forse a teatro, quell'italiano del melodramma cui altrove ricorre lo stesso Marchionn, perso dietro alla sua maliarda, «el mè deliri» (v. 220). A un livello inferiore, e con

esiti ancora più maldestri, scatta l'identico meccanismo sociolinguistico cui obbedisce la voce delle damazze.

Ancora, vale la pena di sottolineare come alla birberia della scrittura sia attribuita la funzione di veicolo dell'inganno, non troppo diversamente rispetto a quanto di lì a poco accadrà nei *Promessi sposi*. Del resto l'ingenuità di Renzo, all'osteria della Luna piena, non fa che replicare l'ingenuità del Marchionn, gabbato davanti a un gran risotto fumante, alla Commenda, da furbacchioni «che m'han leggiuu dent in del coeur / come a legg intramezz d'on impollin» (vv. 297-298). Perché capisca l'amara verità un biglietto non basta. Ne occorre un mazzo intero, quello che rinviene in ultimo nella casa abbandonata dalla Tetton, che col suo ganzo aveva dunque intessuto un fitto carteggio: «Troeuvi in terra ona motta de palpee; / leggi i letter de lee, / vedi l'intrigh col sart ciar e patent, / e vegni in cognizion / che sò l'eva el begliett, quell del guantin» (vv. 978-982).

Per misurare la distanza che separa il Porta maggiore dai moduli della tradizione ambrosiana, attentamente compulsati in gioventù, giova mettere a confronto su questo versante il *Lament del Marchionn* con la *Lettera alla Barborin*, una canzonetta in quartine di ottonari a rime alternate di data alta (senz'altro antecedente al 1810). La messa in scena di una corrispondenza amorosa fra popolani si risolve qui nella risposta al biglietto di una serva, che non viene riportato. La parte riservata all'uomo – trepidante e sprovveduto – prelude a quella che toccherà al povero sciancato, mentre già affiorano, a scopo umoristico, i dubbi, le gelosie e i raggiri che fermenteranno nei capolavori della maturità. Ma nel complesso la canzonetta non oltrepassa i confini del *divertissement* settecentesco, configurandosi in sostanza come una variazione su un tema più volte impugnato da Domenico Balestrieri, che nella sezione erotica delle *Rimm milanes* stampate da Donato Ghisolfi nel 1744 aveva offerto parecchi modelli di grazia maliziosa, sfruttati nel primo Ottocento anche da Giuseppe Bossi per ritagliare le deliziose figurine che movimentano le sue odi.

Non è, la *Lettera alla Barborin*, l'unica missiva in persona altrui confezionata da Porta, che si finge Meneghin Tandoeuggia nell'*Epistola al sciur Don Rocch Tajana*, puntualmente provvista di data (19 ottobre 1818), e indossa i panni di un altro servo, tale Morett, in una lettera intramata di oscure allusioni politiche. Dove le difficoltà di scrittura attribuite a chi è più a suo agio con i lavori manuali offrono il destro per un'orgogliosa rivendicazione dell'impegno richiesto dalla scrittura «in meneghin»:

Chè la lengua buseccona
no l'è minga ona giambella

de biasass inscì alla bona
 spasseggiand coj man sott sella:
 sì cocò... per scriv polid
 ghe voeur olter che i cinqu did!
 (157, vv. 19-24)

Ormai è chiaro. Il campionario di rimandi alle carte inchiostrate esibito nelle rime portiane ricade per lo più in ambito epistolare, anche a non far conto del poemetto didascalico sul *Romanticismo*, e delle lettere in versi indirizzate ad amici e parenti, in dialetto o in un brioso italiano impastato col milanese, come capita nelle sestine per la suocera Camilla Prevosti Bigatti. Ben più rara è la presenza di riferimenti a libri e giornali. Fatta salva una fugace evocazione nelle *Olter desgrazzi* del Bongee («Seva lì lì, vedel, Lustrissem scior, / per fann vuna de quij de andà in gazzetta», vv. 161-162), questi ultimi compaiono in pagina soltanto quando ve li conducano ragioni legate alle polemiche letterarie: si tratti dell'«Accattabrighe» (103⁴), del «Conciliatore» (103⁷) o della «Biblioteca Italiana», dalla quale Porta estrae pazientemente i passi con cui polemizza nei sonetti scritti contro l'abate Giordani, reo di aver criticato sul numero dell'11 febbraio 1816 la *Collezione* dialettale di Cherubini.

Quanto ai libri, i personaggi di Porta in genere se ne tengono alla larga. Il caso più vistoso è quello dei religiosi: se si eccettuano i testi sacri, adoperati di malavoglia e per dovere (come accade nel *Miserere* e in *Ona vision*),²² tonache e sai brillano per pigrizia e ignoranza. Così in *Fraa Diodatt* il frate guardiano Gian Maria, ultranovantenne, «l'eva l'unekh che fuss staa in libreria, / e per fortuna gh'è vegnuu in la ment / d'avè leggiuu in no soo qual occasion / d'on vol de fraa Diodatt scritt su on carton» (vv. 111-114). In compenso nella *Nomina del cappellan* il prescelto reca in tasca la *Risposta de Madamm Bibin* di Giovanni Gherardini: senonché la adopera per avvolgere quattro fette di salame di scarto; mentre in precedenza cinque o sei preti hanno tolto il disturbo «per no infesciass coj penn, coj carimaa, / e ris'cià de sporcà i dit consacraa» (vv. 107-108). Nella *Guerra di pret* don Giorgio Braghetta addirittura «L'è staa a Romma, l'ha faa de secrettari / a on Cardinal, sebben nol savess scriv» (vv. 97-98).

Oltre al popolo e al clero, allergica alla carta stampata in Porta è pure l'aristocrazia codina, implacabilmente satireggiata. Non leggono libri le damazze, se non forse qualche pagina devota suggerita dai predicatori,²³ e men che meno leggono i nobiluomini, a cominciare dal marchese che tratta con disdegno il poeta:

Lu senza savè scriv nè savè legg
 e senza, direv squas, savè descor
 el god salamelecch, carezz, cortegg;

e mì (destinon porch!), col mè stà sù
 sui palpee tutt el dì, gh'hoo nanch l'onor
 d'on salud d'on asnon come l'è lu.

(46, vv. 9-14)

Il richiamo alle scartoffie del lavoro d'ufficio è tutt'altro che inconsueto: Porta si ritrae più volentieri come impiegato di concetto, vessato dalle incombenze quotidiane, che come poeta illuminato dall'ispirazione o appassionato lettore, proprietario di una biblioteca tutt'altro che trascurabile, quale fu nella realtà.²⁴ Lasciando stare i componimenti celebrativi, l'unico cenno a una lettura personale condotta per diletto si incontra in un poemetto eslege e incompiuto come *l'Apparizion del Tass*, dove l'io lirico si avvia verso la campagna col «Tass sott sella / e i soeu desgrazzi in ment» (vv. 26-27).

L'ironia sul mestiere di funzionario, per il quale scrittura e lettura riguardano innanzitutto la contabilità,²⁵ nelle *Sestine* per il matrimonio del conte Gabriele Verri sposa la polemica antimitologica, e conduce all'icastica rappresentazione del dio Apollo nei panni di un vecchissimo scrivano incartapecorito, che in un salone «cont i mur tapezzaa tutt de librazz» (v. 50) volta i fogli di uno scartafaccio assediato dai poetucoli classicisti, mediocri postulanti diramati nei vari uffici perché si procurino le odi e i madrigali che tanto desiderano. Con un'operazione simile, in *On miracol* Porta trasforma l'arcangelo Michele, eccelso dispensatore di giustizia, in un formaggiaio pronto ad attendere a scritture pratiche di natura ancora più umile:²⁶

Sulla dritta l'arcangior sant Michee,
 sul fà de quij che vend
 el formaj in Verzee,
 el gh'ha dessor a un tavol lì denanz
 carimaa, carta, penna e dò balanz.
 (vv. 17-21)

Torniamo così in conclusione al Verziere, in un banco adiacente a quello in cui Ninetta serve temoli, trote e altre prelibatezze d'acqua dolce, sempre con un occhio ai passanti,

nella speranza di riconoscere la marsina bianca del parrucchiere che le fa battere il cuore e confondere i pesi sulla stadera. Non sappiamo se abbia lei pure carta, penna e calamaio, se sappia scrivere almeno quel poco che occorre per tenere in ordine i conti. Ma di certo se misuriamo sulla sua bilancia le due culture, scritta e orale, la vediamo pendere tutta dal secondo lato. Non c'erano dubbi, naturalmente: alla scuola di lingua del mercato si apprende una sapienza popolare cristallizzata in proverbi, modi di dire, paragoni, battute come quelle dei clienti che si lasciano andare a spiritosaggini «sulla panscietta e sulla inguilla» (v. 120). La viva voce del popolo, per l'appunto. Ancora una volta, però, Porta non intende restare confinato sul terreno dell'umorismo grasso o del buon senso accomodante. Così nelle parole di Ninetta, ma anche di Giovannin e del Marchionn, le esperienze personali, dolorosamente patite, sono chiamate a far lievitare l'amara verità di tante massime: «ma già nun vacch de donn semm tucc inscì, / se al mond gh'è on crist el vemm proppi a sciarnì!» (*La Ninetta del Verzee*, vv. 215-216); «Proppi vera, Lustrissem, che i battost / hin pront come la tavola di ost» (*Desgrazzi de Giovannin Bongee*, vv. 65-66); «ma già l'è inscì, tra lor utoritaa, / fuss sansessia, già, se dan de man. / Proppi vera che can no mangia can» (*Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*, vv. 358-360); «Ma s'ciavo, inutil, chi l'ha dent s'el tegna / [...] ch'el remedi del maa l'è a Zilavegna» (*Lament del Marchionn di gamb avert*, vv. 337 e 340).

Non sarebbe difficile dilatare il florilegio. Di questa cultura orale gli eroi portiani sono intrisi fin nei nomi, o meglio nei soprannomi: la Ninetta del mercato, il Marchionn dalle gambe storte, la Tetton, fraa Conduitt, don Giavan, Meneghin Tandoeuggia e così via, in un lungo elenco nel quale non pare azzardato comprendere Giovannino Bongeri. Questo cognome, ben poco diffuso a Milano (anche nelle sue varianti Bongé, Bongerio e Bongero), potrebbe infatti alludere al cliché attestato sin dal Medioevo che vuole i milanesi di buon genere, di buona pasta. Un onesto “buseccone” dal cuore d'oro, quale in effetti si rivela, anche in ciò non troppo dissimile dai protagonisti degli altri monologhi. Ingenui, fieri, struggenti, spassosi, Giovannin, Ninetta e Marchionn chiedono amore e giustizia, ma non trovano altro che inganni e solitudine nella crudele, fascinosa città che vortica intorno. Nelle loro disgrazie si riflette il destino dei tradizionali connotati attribuiti all'identità ambrosiana, nel momento in cui per le vie di Milano prende a soffiare impetuoso il vento della modernità.²⁷

Note

- 1 P.P. Pasolini, *Dal laboratorio. Appunti en poète per una linguistica marxista* (1966), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1317-1318.
- 2 C. Tenca, *La poesia vernacola milanese dal '500 in poi*, in Id., *Scritti linguistici*, a cura di A. Stella, Milano-Napoli, Ricciardi, p. 400. Solitario si staglia anche il genio belliano: illumina il ruolo dell'oralità nei suoi versi P. Gibellini, *Microfono in versi: le voci parlanti nei sonetti romaneschi del Belli*, in «Annali di Ca' Foscari», XV/2 (2006), pp. 155-171. Per una selezione criticamente aggiornata delle tradizioni dialettali italiane rimando ai tre «Meridiani» confezionati da Franco Brevini: *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, 1999.
- 3 *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, [a cura di F. Cherubini], 12 voll., Milano, Giovanni Pirotta, 1816-1817.
- 4 Sui principali rimatori ambrosiani, in attesa dell'amplissima antologia a cura di Silvia Morgana, in preparazione presso Salerno, si vedano i due volumi «Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin». *La letteratura in lingua milanese dal Maggi al Porta*, a cura di D. Isella, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1999; «Rezipte i rimm del Porta». *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, a cura di L. Danzi e F. Milani, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense-Metamorfosi, 2010.
- 5 In calce al volume C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000, si possono leggere, alle pp. 1037-1040, il passo delle *Maraviglie di Dio ne' suoi santi* di padre Carlo Gregorio Rosignoli (5 voll., Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1698-1705), da cui discende *Fraa Zenever*, e alle pp. 1023-1028 gli esempi tratti dal *Prato fiorito* di Giuseppe Ballardini (Como, Hieronimo Frova, 1615), ai quali si ispirano *On miracol* e *Fraa Diodatt*. Su questa raccolta, alla quale attinse anche Manzoni per il suo fra Galdino, cfr. G. Pedrojetta, *Un «libercolo» secentesco per «donnicciole»: il Prato fiorito di Valerio da Venezia*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1991.
- 6 Spicca fra questi materiali della Raccolta Portiana, per lo più inediti, la rubrica con vocaboli e modi di dire milanesi (RP II, 1a) esposta nella mostra «*El sur Carlo milanes*». *Carlo Porta nel bicentenario della morte*, aperta presso la Sala del Tesoro del Castello Sforzesco di Milano dall'11 giugno al 25 luglio 2021 (una versione virtuale del percorso espositivo è reperibile sul sito del Comitato Nazionale per il bicentenario della morte di Carlo Porta, carloporta.org).
- 7 L'immagine, suggerita da *La nomina del cappellan*, ricorre in una lettera di Grossi a Porta del 31 maggio 1819, compresa nelle *Lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, p. 371.

- 8 E. Montale, *Le poesie di Carlo Porta*, in «Corriere della Sera», 28 ottobre 1954; poi in Id., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 289-293; 291.
- 9 Per un esame delle tecniche narrative portiane mi permetto di rimandare al secondo capitolo della mia monografia *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 69-134.
- 10 G. Testori, *Nasce a teatro l'ira del Porta*, in «Corriere della Sera», 23 settembre 1975.
- 11 «Tutte le sere leggo a questi nostri preti che si riuniscono in casa di mio Zio qualch'una delle tue poesie: a quest'ora ho letto: I desgrazi de Giovanin Bongè: El viagg de Fraa Condutt: Fraa Zenever, e tutti i Sonetti: Mi mancano propriamente le parole per descriverti le smanie che fanno tutti questi miei uditori; chi si sdraja colla pancia contro il tavolo, chi si rovescia su d'una sedia chi si tien stretti i fianchi colle mani per non pisciarsi sotto; ed io ci ho un gusto matto» (Grossi a Porta, 7 agosto 1817; in *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 288; e cfr. anche l'analoga lettera del 13 luglio 1817, ivi, p. 264).
- 12 Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, vol. I, Paris, Delaunay, 1826, p. 124.
- 13 M. Provana di Collegno, *Diario politico. 1852-1856*, a cura di A. Malvezzi, Milano, Hoepli, 1926, p. 139. Il passo è datato 5 ottobre 1853.
- 14 «Mio padre leggeva, non male, le sestine di Carlo Porta, prima che mia madre mi leggesse il primo Dante o mi porgesse da leggere il Manzoni»: C.E. Gadda, *Gadda risponde a Moravia*, in «Corriere della Sera», 17 dicembre 1967; poi in Id., *Per favore, mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 148.
- 15 Il brano proviene dalla recensione di Defendente Sacchi alla Quarantana portiana, ovvero all'edizione a dispense promossa da Alessandro Manzoni e Tommaso Grossi (C. Porta e T. Grossi, *Poesie scelte in dialetto milanese*, edizione illustrata da F. Gonin, P. Riccardi, L. Sacchi ed altri artisti, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli, [1840-]1842), apparsa sulla «Gazzetta privilegiata di Milano», 1° settembre 1840.
- 16 «Ma via là – che la vaga, che l'è vora, / a sentì la Virginia – On olter dì / ghe vuj legg el Macbeth, se la me onora, / franch e sicur che infin la m'ha da di: / grazie, Bosin, capissi, noccoralter / i smargiassad no me capponen d'alter» (*Il Romanticismo*, vv. 211-216).
- 17 Nella seconda serie di sonetti beroldinghiniani (104^{r-6}; a Grossi si devono i primi cinque, a Porta il sesto), scritti contro Francesco Pezzi che aveva criticato la tragedia manzoniana sulle appendici della «Gazzetta di Milano», nel gennaio del 1820.
- 18 D. Isella, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 238-284. Sul rapporto fra i due è tornata di recente F. Alziati, *Lavori ancora in corso. Spunti di riflessione tra Porta e Manzoni*, in «Versants», fascicolo italiano, 64/2 (2017), pp. 63-71; Ead., *Proposte di riflessione su una (duplice) impresa di editoria artistica: le edizioni*

illustrate dei Promessi sposi e delle Poesie scelte di Carlo Porta (Guglielmini e Redaelli, 1840-1842), in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini *et al.*, Roma, ADI editore, 2018, pp. 1-14 (in rete).

19 G. Raboni, *Grande come Dickens*, in «Corriere della Sera», 9 maggio 1999.

20 «Stava pesand con tant de balanzin / se tutta quella longa farfojada / ch'el ghe leggeva sù el pret in latin / la fudess al sò cas proppi addattada» (10, vv. 5-8).

21 Su questa competenza insiste il nono sonetto giavanario: «Nò, nò, bell bell, car sur Abaa Giavan, / intendemes polit, vuna di dò, / o che sto noster popol de Milan / el sa legg, e el pò legg, o el sa legg nò. // S'el sa legg, l'è patron de tirà a man / tant on liber di nost come di sò; / se nol sa legg, l'è inutil fà baccan / per on'acqua che corr giò per el Po» (vv. 1-8).

22 Dove «don Diegh ex zenturon, / teologh, canonista e missionari, / on poo el juttava la mor-morazion / e on olter poo el sfojava el breviari / per tirass intrattant foeura di pee / quell mat-tutin cojomber del dì adree» (37, vv. 13-18).

23 Come quelle a cui fanno riferimento le devote marchesine in *Ona vision*: «Dunque l'avrà veduu nostra cucina / la contessa a cui ci han stampaa la vita, / poi altre dame molte, e qualch pedina / scritt nel Suss e dirett dai Bernabita?» (vv. 49-52).

24 Quasi tutti gli 860 libri appartenuti a Porta andarono dispersi o vennero distrutti da un incendio durante l'ultima guerra. Presso la Raccolta Portiana si conserva l'inventario: *Elenco e stima dei libri del sig. C. Porta* (RP I, 5a). Al riguardo cfr. C. Salvioni, *La biblioteca di Carlo Porta*, in «La Perseveranza», 28 settembre 1900; G. Fantuzzi, *La biblioteca di Carlo Porta*, in *Biblioteche di scrittori*, Mendrisio, La Scuola, 1955, pp. 77-88.

25 Come nel sonetto scritto a Senago per l'avvocato Martinelli: «Alto scia penna, carta e carimaa, / e giustemma el nost cunt, sur Martinell: / ch'el varda chì che hoo giusta prepara, / tiraa foeura anca mè el mè cuntarell» (72, vv. 1-4).

26 Fra le quali ricade la sigla P. P., letta su un cartello all'ingresso della chiesa di San Fedele, nel *Miserere*: «pregate pace», e non «posa pian», come interpreta scherzosamente il poeta (v. 14).

27 Ho ragionato su questo punto nel primo capitolo di *Divora il tuo cuore*, Milano, cit., pp. 29-67, e in *Il tramonto della "pacciada"*, raccolto nel volume *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, a cura di I. Bajini *et al.*, Milano, LED, 2017, pp. 309-321.

Il magistero di Domenico Balestrieri e la poesia di Carlo Porta

FELICE MILANI

Nel dicembre 1975, presentando a Lugano il «Meridiano» Mondadori delle *Poesie* di Porta, curato da Isella, padre Pozzi prevedeva che l'entrata del poeta fra i classici avrebbe promosso «una serie di nuove interpretazioni»; e aggiungeva: «La stessa filologia di Isella, per un processo di vitalità autoriproduttiva, si è messa per prima su questa via».¹ Riferendosi alla relazione tenuta al convegno portiano di Milano nel precedente ottobre, padre Pozzi osservava poi che Isella

non ci diede già un bilancio riassuntivo del suo precedente lavoro, ma iniziò, attraverso l'esame delle tecniche metriche, un discorso totalmente nuovo. Poiché [...] egli parve autorizzarci a formulare una ipotesi di questo genere: l'endecasillabo portiano si aggancia quasi miracolosamente ad una linea Dante-Ariosto (con la presenza intermedia di quel tanto di Petrarca che confluisce nell'Ariosto) e si distacca nettamente 1. dall'altra ed opposta linea che dal Tasso scende al Marino, al Metastasio fino al Parini e al Foscolo; e 2. dalla situazione di rottura senza risoluzione che contrassegna la pratica dei suoi colleghi romantici rimanti in lingua, non escluso Manzoni.²

Io non sono in grado di collocare l'endecasillabo di Balestrieri su una delle due opposte linee. Con l'ottava del Tasso il Balestrieri si confronta traducendo in milanese, dal 1743 al 1758, la *Gerusalemme Liberata*.³ Sa entrare in gara con l'originale sul piano retorico; quanto al ritmo, rinnova per lo più lo schema della corrispondente ottava tassiana, ma anche quando lo conserva, ne varia comunque l'esecuzione. In ambito sintattico avviene fra l'altro che Balestrieri impieghi l'imperativo narrativo non tanto in sintagmi formulari quanto soprattutto con valore attualizzante nella descrizione di battaglie e duelli.⁴ Isella nella relazione del '75 osservava come Porta fa uso degli imperativi attualizzanti «immettendoli in circolo con tutta la loro carica di rottura».⁵

In ambito metrico, nella *Gerusalemme* milanese funzioni specifiche e diversificate competono agli accenti ribattuti: rafforzare cesure (come l'accentazione di 6^a e 7^a nel verso «ghe va sangu e sudor; boeugna combatt», XIV, 8, v. 4), produrre effetti di rallentamento, mettere in rilievo modi di dire; ma anche sottolineare l'avvio di trilogie verbali (come gli accenti di 3^a e 4^a nel verso «Vaan al bosch, s'ceppen, tajen e reseghen», XVIII, 41, v. 1) o nominali (come gli accenti di 4^a e 5^a nel verso «scappen i donn, smort, scarpignaa, stremii», XIX, 30, v. 6). Quanto al ruolo degli accenti ribattuti in Porta, analizzando un brano del *Marchionn di gamb avert*, Mengaldo constata che l'endecasillabo «è sempre in Porta un verso pieno, folto di *realia* come ha ben detto Isella» e osserva che l'accentazione «presenta spesso quattro o addirittura cinque *ictus* per verso, con configurazione giambica o con processo inceppato dagli scontri di sesta-settima e di nona-decima»; e rinvia a versi come «El sen bianch com'el lacc, comer, grassott». ⁶

In tutta la produzione poetica di Balestrieri, a partire dalle *Rimm milanes* stampate da Ghisolfi nel 1744, accanto al gusto per la narrazione, si rileva la capacità di ottenere effetti di resa teatrale mediante due strumenti: i discorsi diretti, e la descrizione di gesti o movimenti dei personaggi, colti spesso con evidenza visiva. Ad esempio nelle sestine su Cavallasca è così descritta la reazione degli ospiti dell'Imbonati, seduti a tavola, quando arriva con un messo la notizia inaspettata della nomina di Pozzobonelli ad arcivescovo di Milano: «Stævem disnand, e col boccon in l'ærj / parevem da depensg a vun per un» (vv. 171-172, 'col boccone in aria sembravamo da dipingere a uno a uno').⁷ Stupirà dunque meno, nella *Nomina del cappellan* del Porta, l'immagine di «Don Malacchia cont in aria el pè» (v. 192).

Nel saggio *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, Isella identifica come stilemi caratterizzanti del Porta le sequenze verbali di più di tre componenti e i cataloghi nominali, cioè le sequenze enumerative di sostantivi concreti, eccezionalmente astratti;⁸ le serie verbali ammettono anche il tipo distributivo («chi mangia, chi gingina, chi descor, / chi ziffolla, chi rid, chi fa el scocchee, / chi se scolda la pissa e fa sussor», nelle *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*, vv. 59-61). Entrambi gli stilemi sono già abbondantemente rilevabili nel Balestrieri (un esempio per il tipo appena citato: «quell l'ha famm e 'l tontonna, / quell'olter se fa on boll, quest se stremiss, / chi tacca lid, chi piansg e chi sgarriss»).⁹ Nel Porta può avvenire, osserva Isella, che uno o più degli anelli della catena verbale sia sostituito «con un avverbio o con un'onomatopea o altro ancora». ¹⁰ Notiamo la stessa cosa in Balestrieri, che ad esempio così descrive il districarsi del pedone nel traffico delle carrozze: «Alto, solta da chi, solta da li, / la vitta, el pass, sù sciori, inanz, indree», *Rmat*, IV, vv. 41-42).

Balestrieri, nella ricerca di espressività fonica, mette a frutto la distinzione, nel milanese, tra vocali lunghe e brevi. Era così consapevole della rilevanza di questo fenomeno che, mentre il Maggi nella sua scrittura non le distingueva, Balestrieri introduce la distinzione grafica a partire dalle *Rimm milanes*, dove rappresenta la vocale lunga con la doppia vocale, spiegando tale scelta nell'Avvertimento ai lettori.¹¹ Sarebbero numerosi gli esempi degli effetti che Balestrieri ottiene con questo mezzo, dall'ottava della rosa nella *Gerusalemme* (XVI, 14), dove moltiplica il tassiano *mira* nella quadruplici anafora di *gardee* a inizio verso (vv. 1, 3, 5, 6), a cui risponde in rima la vocale, pure lunga, *-uu* (vv. 2, 4, 6); al sonetto in morte dell'Agudio, dove il ritmo lento delle quartine, corrispondente al tono meditativo, è instaurato dai sei participi passati (tre in rima) che terminano in vocale lunga (*Rmat*, XIII). Ci limitiamo a leggere i vv. 30-35 del sonetto caudato *Per l'Accademia sopra la bruttezza*, dove il ritmo, prima lento per i trisillabi e quadrisillabi dei vv. 31-33, accelera per i monosillabi e bisillabi del v. 34, e poi è di nuovo frenato dai participi del v. 35:

Dove trovà chi possa
 esprimm on morbo, on galbee, ona sciscioeura
 regneccada, strimbiada e tisegoeura,

come sta carcassoeura?

L'è on nerc, on crott, on naricc, on raspusc,
 strasii, opilaa, impastaa de butterusc.

(*Rmat*, XIX, vv. 30-35)¹²

Quanto agli effetti ottenuti da Porta giocando sulla distinzione tra lunghe e brevi, non possiamo che rimandare alla relazione di Isella del 1975 (dove nell'esempio di una sestina del *Meneghin biroeu di ex monegh*, vv. 223-228, hanno un ruolo i participi passati della prima coniugazione).

Nel commento alle *Poesie* del Porta, edizione 2000, Isella incrementa rispetto all'edizione 1975 le citazioni di Balestrieri. Queste possono essere ulteriormente incrementate; passando ora a considerare alcuni aspetti della dipendenza di Porta dal suo modello dal punto di vista tematico, faremo per l'appunto ricorso a esempi nuovi.

Si riscontra in Porta una allusività nei confronti di Balestrieri, come se in proposito strizzasse l'occhio al lettore; in un caso, anzi, a una precisa lettrice. La figlia di Balestrieri, Giuseppa, sottoscrisse due copie dell'edizione Cherubini;¹³ leggendo nelle ottave qui

intitolate *Novella* (cioè nel *Fraa Zenever*), a p. 59, che fraa Sist aveva uno stomaco «che l'avarav sbertii i ostregh col guss» (v. 92), avrà subito colto l'allusione a una *panzanega* compresa nell'edizione postuma delle *Rime milanesi* del padre, che lei stessa aveva pubblicato nel 1795.¹⁴ Balestrieri racconta che a una tavola signorile furono servite ostriche in quantità e un commensale credendole «pastizzitt cavaa dal forna» e mettendosele in bocca «da mal pratech / el fè scizzà la gussa sott aj dent» («fece scrosciare il guscio sotto i denti»); sentendo «quell cricch cracch», gli altri rimasero estatici, e poi finì in un gran ridere, anche perché un amico volle avvisarlo con delle strizzate d'occhio e cercando di toccargli un piede sotto il tavolo, ma sbagliò piede e provocò la battuta di un burlone.

Nel sonetto sulla nonna che aveva una piccola vigna accanto ai Padri Cappuccini, il nipote racconta che morendo lei gli raccomandava di lasciare che il padre guardiano ne bevesse il vino: «usellin tira a casa el porscellin» (93, v. 8); questa espressione è registrata dal Cherubini nel *Vocabolario* con rinvio a Porta (s. v. *usellin*).¹⁵ Non so dire se ricorre già come proverbio in testi milanesi anteriori, oppure se Porta l'ha coniata deducendola da una delle raccomandazioni che il padre avaro fa al figlio nella *Spelorcioria* del Balestrieri: «inanz donnà on usell / bisogna ess franch da tirà a cà on porscell» («prima di donare un uccello, bisogna essere sicuri di portare a casa un porcello», *Rmat*, XLI, vv. 97-98).

Nel *Sonettin col covon* c'è l'immagine di Castore e Polluce che con gli spuntoni stimolano il ronzino che traina la barca sulla strada alzaia («E gh'hoo fin coj sponton / Polluz e Castor su la straa lanzana / a cascìa innanz la casa gambarana», vv. 132-134): allusione evidente alla favola del Balestrieri, in cui il maiale fa presente al cavallo, tronfio per la sua bravura in guerra, quello che sarà il suo destino da vecchio: «strascinà on barchett, / cont adree on barchiroeu / de quij, che se toeù spass / a spontonatt e svargellatt el cuu».¹⁶

Porta ammicca, si direbbe esplicitamente, a Balestrieri nel sonetto in lode del Gario: «Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin, / cinqu omenoni proppi de spallera, / gloria del lenguagg noster meneghin» (16, vv. 1-3); il terzo verso è tolto quasi di peso da una delle operette antibrandane del Balestrieri, la *Camaretta di Meneghitt*,¹⁷ dove si leggono i tre versi: «Con nun gh'è 'l brav Parin, / con nun gh'è 'l noster Tanz, / gloria del bell lenguagg de Meneghin». Forse anche il termine *omenoni* fu suggerito dal Balestrieri, che nella stessa operetta, poche pagine dopo, cita in nota una relazione del medico Saverio Manetti: dove questi afferma che l'aria di Firenze è «fetida e grave», ma non ne trae conseguenze negative riguardo all'ingegno dei fiorentini, come ha fatto invece il Branda a proposito dell'aria «pesante e grossa» di Milano; Balestrieri osserva: «in quell'aria *fetida e grave* ghe se vanta on Galilee, on Dant, on Petrarca, on Boccacc, on Casa, on Magalott,

on Bellin e tanc olter omenon de tugg i temp».¹⁸ Notiamo qui di sfuggita che, nel sonetto a difesa del linguaggio milanese contro il Gorelli, Porta desume la metafora della tavolozza di colori (8, vv. 1-4) dall'apologia del dialetto fatta da Balestrieri nelle ottave con cui dedica al cardinal Durini il secondo volume delle *Rime toscane, e milanesi* («Gh'emm anch nun, diroo inscì, de tutt i razz / de color de impastà per la pittura; / gh'emm termen propri da depensg al viv / che idej se sia coi tint i pù espressiv»).¹⁹ Mentre nei vv. 5-11 le argomentazioni del Porta («senza idej, senza gust, senza on cervell» con quel che segue) coincidono con quelle, contro il Branda, esposte dal Balestrieri nella *Badia di Meneghitt*:²⁰ «senza bon cervell / par brio no se pò fà nagott de bell»;²¹ «A componn ghe voeur coo [...] se saraan i paroll senza sustanzia, / allora hin come l'uga senza most»;²² «Sì, quand parla on marzocch / se pò dì che 'l vør pocch». ²³ Del resto nel dodicesimo sonetto contro il Giordani, con il lungo elenco di personaggi milanesi (68¹²), Porta realizza il proposito a cui aveva rinunciato, nelle stesse pagine della *Badia*, il Balestrieri, il quale, «Par no fà on calendari / di noster zittadin, c'han fæ al so nomm / e alla patria on onor strasordenari», si limitava a citare in nota la *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium* dell'Argelati.²⁴ Nell'avvio Porta si propone di far toccare con mano al Giordani «che anch senza vess nassuu in d'on'aria fina / e avè tettaa de bajla firentina / se pò fass foeura i busch anca in Milan» (vv. 2-4); nella *Badia* del Balestrieri, a Sganzerlon, che parteggiando per il Branda aveva affermato che i milanesi devono imparare il toscano e rinunciare al proprio dialetto, replicava ironicamente Peccenna, suggerendo il ricorso a balie fiorentine per conseguire più presto quell'obiettivo: «poden toeu' sgiò el modell / de quell famos Colleg Petronian / dove i bajla insegnæven el latin. / Chì ponn alzà de pianta el Fiorentin, / con dent i bajla da insegnà el Toscan». ²⁵

L'allusione a Balestrieri può spuntare come esito di un travaglio compositivo. Nell'ultima sestina dell'*Offerta a Dio (La preghiera)*, databile al 1820, Porta in un primo tempo scrive che l'orazione di don Sigismondo sarebbe durata Dio sa fin quando «se no riva sù Anselm con la fertada»; poi alla 'frittata' si accompagna il riso: «Quand'ecco Anselm col ris, e la fertada»; corretto in «Anselm colla marmitta, e i oeuv rostii»; per arrivare alla lezione definitiva: «che se Anselm no interromp con la suppera» (v. 113). In questa sestina finale non è più necessario specificare che cosa contiene la zuppiera, perché, dopo tutte le altre strofe, Porta elabora la strofa iniziale, dove si legge che padre Sigismondo usava a donna Fabia la bontà di ascoltarla «intrattanta, s'intend, che el ris coseva» (v. 5).²⁶ Non è da escludere che il riso si imponga proprio come omaggio di Porta a Balestrieri, autore dell'intermezzo *Conversazion o sia desputta de trii fradii*, dove tre fratelli (uno medico, uno militare, uno poeta) dialogano a casa dello zio, che li ha invitati a pranzo,

sparlando ciascuno del mestiere degli altri due.²⁷ Nella scena seconda della prima parte il medico, Tiburzio, deve ancora arrivare e lo zio esce a dire: «Calla Tiburzi anmò, subet che 'l riva, / se mettarà sù el ris, e disnaremm»;²⁸ più avanti, lo zio interrompe la discussione dicendo: «El ris l'è cott, l'è ben che lassee lì».²⁹ Si noti che il volume VI delle *Rime toscane, e milanesi* del Balestrieri, dove è contenuto per l'appunto questo intermezzo, era stato prestato nel 1810, insieme con il IV, da Porta a Giulio Ferrario, che gli aveva chiesto di indicargli qualche breve *pièce* teatrale milanese e che presumibilmente, come annota Isella, glieli restituì subito.³⁰

A noi sembra che Balestrieri arrivi in soccorso di Porta addirittura in fase di errata corrigge dell'edizione Cherubini. Consideriamo il testo definitivo della descrizione del seno della Tetton, nel *Lament del Marchionn*: «El sen bianch com'el lacc, comer, grassott, / el sbanfava dessott d'on panettin / inscì suttil e fin / ch'el diseva sì e nò tra el quattaa e el biott» (vv. 225-228); in proposito Isella richiama le ottave in cui Balestrieri racconta il proprio innamoramento (v. 1 «Gran che! tucc, o asquas tucc quij, che fan vers»),³¹ dove nella descrizione della donna si legge: «on coll poeù, e on stomech da no pensagh sora, / se nò a pensagh se sent a fà galitt, / che 'l moviment del respirà el traspar / sott a on fazzolettin suttil e rar».³² L'edizione Cherubini del Porta, al posto di «el sbanfava dessott d'on panettin», presenta: «l'eva dent voltaia in d'on panettin» (p. 88, 'il seno era avvolto in un fazzolettino'), che è la lezione dell'autografo. Già tirata la stampa, Porta si rende conto che al seno della Tetton manca qualcosa e allora chiede al Cherubini di inserire nelle *Correzioni* alla fine del volume il nuovo testo, dove quello che nella donna di Balestrieri era soltanto un movimento del respirare si accelera in un ansimare («el sbanfava»). Non è forse azzardato da parte nostra supporre che Porta abbia introdotto in extremis il verbo *sbanfà* pensando al personaggio di Armida nella *Gerusalemme*. Si dà infatti il caso che, in riferimento ad Armida, Balestrieri impieghi due volte tale verbo: nel canto XVI quando lei raggiunge di corsa Rinaldo: «riva in quella / sbanfand Armida» (42, vv. 1-2); nel XVIII proprio in riferimento al seno, quando nella selva incantata uno dei diavoli assume le fattezze di Armida per intenerire Rinaldo: «coj lacrem, coj sajutter, coj sospir / compagna dal sbanfà de quell bell sen» (33, vv. 3-4). Ma il Porta doveva avere già in mente fin da subito il personaggio di Armida; il Tasso così ne descrive il seno al suo arrivo nel campo cristiano: «Mostra il bel petto le sue nevi ignude / onde il foco d'amor si nutre e desta: / parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta» (IV, 31, vv. 1-4); e i vv. 3-4 sono tradotti dal Balestrieri: «i tettinn zerb e stagn part vanzen sora / e part resten sconduu dalla remissa» (la *remissa* è presumibilmente il 'davantino'). A riscontro si ha nel Porta «el diseva sì e nò tra el quattaa e el biott»; inoltre

l'autografo al v. 226, prima della lezione «l'eva dent voltaia in d'on panettin», presenta «l'eva mezz foeura (*prima in mostra*) d'on fazzolettin».³³

Nel Porta si dà un'altra modalità di rapportarsi col Balestrieri, che consiste nel rovesciamento di spunti descrittivi o narrativi. Prendiamo la «cagna maltesa» della marchesa Cangiasa, «vuna di primm damazz de Lombardia» (*La nomina del cappellan*, v. 2). Nelle *Rimm milanes* Balestrieri pubblicò un componimento, pure in sestine, in lode di una «cagnetta maltesa» della contessa Clelia Grillo Borromeo, «ona gran damma, e damma de gran coo, / che, trattandes de studj e de vertù, / diga chi voeur, ne se pò andà pù insù»;³⁴ e in effetti Clelia, della famiglia genovese dei Grillo, aveva sposato nel 1707 Giovanni Benedetto Borromeo Arese e si era affermata subito come una della figure intellettuali più rilevanti di Milano, in rapporto fra l'altro con lo scienziato Antonio Vallisneri. Proprio l'opposto della damazza portiana. Ma anche la sua cagnetta è l'opposto dell'altra: quella della Cangiasa è «tutta lard» (v. 8); quella della Borromeo è «smingolinna» ('mingherlina'), ma soprattutto, oltre che bella, è cortese. Balestrieri scrive: «La me guarda, la giuga, la tripilla, / la me fa ciera, l'è propj graziosa»;³⁵ mentre la cagnetta della Cangiasa si metterà «a fà truscita, a trepillà, / a fà intorno la frigna e l'inviada» (vv. 237-238), solo sentendo l'odore delle fette di salame che ha indosso don Ventura. La cagnetta della Borromeo di sua natura «l'è tant polida, tant sœvia e quietta»;³⁶ quella della Cangiasa è una peste indiavolata, a cui la padrona deve dire: «Lillin? quietta!!» (v. 234). Possiamo supporre che l'attribuzione alla Lillin di un'indole opposta a quella della cagnetta di donna Clelia sia stata suggerita al Porta dal poeta fiorentino Giovan Battista Fagioli, che fu in rapporti con la Borromeo e nel 1711 aveva soggiornato a Milano. Il volume VII delle sue *Rime piacevoli* contiene un capitolo, diretto a Clelia Borromeo, in cui tratta di un'altra, precedente, canina di questa, da lui veduta:³⁷ è di razza danese, si chiama Nina ed è «altiera, dispettosa e superbetta, / perchè gode il favor della padrona, / disprezza tutti, nè ad alcun dà retta: // vuol morder ciascheduno, e strilli intuona, / quand'ella abbaja, che pare arrabbiata, / e che voglia ingojare ogni persona».³⁸ Il Fagioli riferisce poi un sogno: si trovava in udienza, essendo lui del magistrato degli Otto, quando entra un cagnolino della Borromeo, chiamato Leon feroce, ma mitissimo e garbato, che fa un esposto lamentando che la padrona non si cura di lui, ma privilegia la Nina, alla quale vien concesso di stare «in seno alla padrona notte e die»;³⁹ il cagnolino chiede un intervento a suo favore presso la Borromeo, ma in quell'istante arriva Nina «abbajando e gridando a tutta furia»,⁴⁰ pronta a mordere e il Fagioli, spaventato, si sveglia. La «cagnetta maltesa» della Cangiasa apparirebbe dunque l'esito di una sofisticata operazione letteraria del Porta.

Vediamo un altro caso. Nella *Ninetta del Verzee* uno dei momenti decisivi per il desti-

no della protagonista è quello in cui il Pepp tira fuori un coltellaccio: «Infin quand l'ha creduu de vess a tir / vedi ch'el mett a voltra on cortellasc / e ch'el sbassa i cannij incontra al fir: / mè, bona a dagh a trà, fermegh el brasc» (vv. 137-140). Anche nel *Pepp perucchee* del Bossi compare una lama, quando lui, rovinato dalla passione per la Ninetta, nel suo soliloquio in luoghi fuori mano, immagina di affilare il rasoio: «e giuradio! me tajaroo i cannell...» (v. 244).⁴¹ Ma nel Porta la situazione è diversa e richiama piuttosto il finale di un componimento in quattordici ottave del Balestrieri (v. 1 «L'amor coss'eel? L'amor pover bacciocch»);⁴² l'autore, disperato perché la donna che ama non vuol credere alla sua passione, progetta di presentarsi a lei con un coltellaccio:

Vuj andà là a trovalla, e in suj soeu oeucc,
tirand a man de slanz on cortelasc,
te daroo gust, ghe disaroo in genoeucc,
se te voeu vedè mort sto poverasc.
E li mostrand da vorremm fà on gran boeucc
giust dalla part del coeur, alzaroo el brasc;
vedendem li in prozint de sbudelamm
lee de reson la vegnarà a fermamm.⁴³

Nell'ottava successiva Balestrieri indugia sull'ipotesi che lei, presa da compassione, cerchi di consolarlo. Ma nell'ultima prevede che, capito l'imbroglio, se ne stia tranquilla e lo incoraggi a dar corso al suo gesto; lui dovrà riporre con flemma il coltello e subire lo smacco:

Ma se inscambi de toeuss sta gran premura
la intend la ronfa e la stà li quietta,
e la me dis: Allon con sta bravura,
prest che 'l se faga anem, scior poetta;
oh la voeur ess la gran bella figura,
vuj famm on bell onor con sta burletta.
Besognarà per no stà li a coppass
guarnà el cortell con flemma e parì bass.⁴⁴

La Ninetta del Porta invece è ingenua a dar retta al Pepp e compirà quel gesto («fermegh el brasc») che il Balestrieri si augura («alzaroo el brasc [...] la vegnarà a fermamm») ma poi esclude.

Nelle quartine del Balestrieri, intitolate *L'anima*,⁴⁵ le prime tre strofe e le ultime tre costituiscono una cornice, dedicata al tema delle iscrizioni funebri sulle porte delle chiese, «paraa de mort» (XLVII, v. 98); iscrizioni che insegnano «a fà del ben per avè anch nun del ben» (v. 10, 'a offrire preghiere in suffragio, per riceverne anche noi') e mostrano come anche «'l ricch» e «'l titolaa» si trovi da morto nella stessa condizione «d'on sbrisocch» ('di un miserabile', vv. 6-8). Il Porta ne ricava alcuni elementi testuali per la cornice del suo *Miserere* («San Fedel [...] paraa de mort», vv. 8-9; «el ben di sciori e quell di poveritt», v. 26; e cfr. «in del mè dì tremend del bulardee», v. 127, con «finna al dì del giudizi universal» di *Rmat*, XLVII, v. 20). Ma anche qui con un rovesciamento. Balestrieri esordisce: «Quell: Pregate per l'anima del fu, / l'è miss su i port di ges» (vv. 1-2), e così chiude la cornice: «che 'l cartell del Pregate el sarà allora / vantaggios per i mort e per i viv!» (vv. 107-108). Il «cartell» diventerà nel Porta «el gran cartellon»: lui si ferma a leggerlo, ma subito assimila le iniziali del *Pregate Pace* a quelle del *Posa Piano* applicate su una cassa di cuffie e cappellini: «l'eva tal e qual a on sorascritt / d'ona cassa de scuffi e cappellitt, / con sù in fond fina i P.P. del posa pian» (vv. 11-14).

Nelle quartine del Balestrieri la cornice sugli apparati funebri racchiude altri due piani: al centro vi è un aneddoto di carattere scherzoso basato su un equivoco di parole; aneddoto preceduto dalle considerazioni sulla necessità di pensare alla morte, e seguito dalla rassegna delle persone che rinunciano a salvare l'anima: si hanno dunque ne *L'anima* tre piani concentrici. Uno schema compositivo a tre piani narrativi concentrici è stato rilevato da Isella nella *Preghiera* del Porta, dove in un primo piano c'è la cornice costituita dai vv. 1-6 e 109-114 (che già abbiamo richiamato per l'allusività che vi si può cogliere nei confronti di un intermezzo del Balestrieri). Il Balestrieri, anche nei vari componimenti sui temi morali proposti nell'Accademia dei Trasformati, dove dà spazio alla modalità iterativa dell'esemplificazione (come per l'appunto è il caso de *L'anima*), presenta uno schema compositivo, di volta in volta diversamente articolato, ma sempre rispondente a criteri di armonia e regolarità, e governato da un principio unificante, che assicura la coerenza della costruzione.⁴⁶ È questo un altro degli insegnamenti che trasmette a Porta.

Si sa che il Porta apprese non già dal Balestrieri bensì dal Maggi la capacità di accontentare all'interno del dialetto, «con squisiti effetti comico-espressivi, livelli distinti, dal popolare al borghese al cosiddetto "parlar finito" (misto di italiano e dialetto, o dialetto italianizzato)».⁴⁷ Tale capacità non è però del tutto assente nel Balestrieri: si potrebbe citare qualche battuta in "parlar finito" pronunciata dal personaggio che dà il titolo alle sestine *Sora la Poltronaria*,⁴⁸ ma valga soprattutto la commedia *El Sganzerlon in cà del Ve-*

spa al Borgh di Ortolan,⁴⁹ dove Sganzerlon, partigiano del Branda, parla costantemente un misto di italiano e dialetto italianizzato (ad esempio «oh che trista figura / gh'è toccato da fare! / Suo dagno [...] in scambio l'ha mangiato el sciatto [...] Spegiatevi un po' in lui come el sta fresco!», «vi ho cattati in fragranza / col galante vicino!»;⁵⁰ linguaggio che un altro personaggio, Peccenna, così definisce: «Dove se troeuva on simel mesturozz? / Chi ha insegnaa a sto badee / a fà quell mariozz / del nost parlà con quell di Fiorentin?».⁵¹ Sganzerlon, come riferisce a un certo punto Gambin, si è congratulato con Sabetta, perché questa «in cert moeud la sappia scumà via / l'onc del noster zergon, / e parlall cont on poo de polizia».⁵² Sabetta, che è «donzella» ('cameriera') di una brava dama, donna Plazidia, presenta in effetti qua e là alcune lievi sfumature di "parlar finito" (come «perchè adoprà i pezz, / perchè adoprà l'inguent»; «che motiv l'abbia avuu de scriv così»; «On dottorell, / de quij che volen mettes abonora / a fà de saputell, / on d' no savend pu, / là dalla mia signora, / come salvass»);⁵³ in realtà non solo difende con passione il dialetto, ma rivendica altresì la dignità della povera gente maltrattata dal Branda: «Cossa val a mett su / quij soranomm ai pover contadin / che nassen ch'è vesin, / e a strapazzà in quell moeud la servitù? / Eel fors che s'abbia de cercà i paroll / pu desgustos per la povera gent, / e che s'abbia d'andagh coi pee sul coll?».⁵⁴ A differenza del «mesturozz» parodistico di Sganzerlon, i tratti di "parlar finito" in Sabetta non hanno la minima connotazione negativa; ma determinano comunque la compresenza nella commedia di tre livelli linguistici.

Note

- 1 G. Pozzi e D. Isella, *In onore di Carlo Porta*, lettura tenuta alla Biblioteca Cantonale di Lugano il 18 dicembre 1975, estratto dall'«Archivio Storico Ticinese», 69 (marzo 1977), p. 4.
- 2 *Ibidem*.
- 3 Il Balestrieri pubblicherà la versione nel 1772 (Milano, Gio. Batista Bianchi). Le nostre citazioni saranno tratte da D. Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2018.
- 4 Cfr. l'Introduzione a Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata*, cit., pp. XLII-XLIII.
- 5 D. Isella, *La poesia del Porta*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 17-33: 32.
- 6 P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2021, p. 132.
- 7 Le *Sestinn in lod de Cavallasca* furono stampate dal Balestrieri nelle *Rimm milanes* (Milano, Donato Ghisolfi, 1744); sono riproposte in D. Balestrieri, *Rime Milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2001, da cui citiamo (d'ora in poi *Rmat*).
- 8 D. Isella, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 238-284; si vedano in particolare le pp. 262-274.
- 9 Balestrieri, *Rimm milanes*, cit., p. 100.
- 10 Isella, *Porta e Manzoni*, cit., p. 263.
- 11 Nell'*Avvertiment a chi ha leggiuu*, posto dopo l'errata corrige in pagine non numerate alla fine del volume, il Balestrieri giustifica la novità in termini funzionali, ai fini della comprensione del valore grammaticale di dati vocaboli: «Par esempj lù l'azenta cert vochèl, e mì inscambi i redobbj, se nò come se porràvv destingu i pee in pluræl da quell che sia dì on pè in singular; sentii imperativv dal sentì infinit; e soo dal verb savè da sò pronomm coj olter su sto gust» («Per esempio lui [cioè il Maggi] accenta certe vocali, e io invece le raddoppio; altrimenti come si potrebbe distinguere *pee*, plurale di 'piede', da *pè* singolare; *sentii* imperativo da *sentì* infinito; e *soo* dal verbo 'sapere' rispetto a *sò* pronome, e così via»).
- 12 'Dove trovare chi possa esprimere una carogna, un rigogolo, una sconciatura raggricchiata, gracile e tiscuccia come questa piccola carcassa? È un essere cresciuto a stento, malazzato, un moccio, un rimasuglio insecchito, oppilato, impastato di burro rancido'. Il sonetto è intitolato *Istruzion a on pittor, che l'è in prozint da fà el retratt a ona sciora*.
- 13 C. Porta, *Poesie*, Milano, Giovanni Pirotta, 1817 (vol. XII della *Collezione delle migliori opere*

scritte in dialetto milanese). Alla fine del volume, nell'*Elenco degli associati alla presente Collezione* (pp. non numerate), è registrata «Parea Giuseppa, nata Balestrieri, per cop. 2». Per sua commissione, e in omaggio al padre, al principio del 1816 Porta aveva scritto le ottave *A S.A.R. l'Arciduchessa Beatrice Ricciarda d'Este*.

14 D. Balestrieri, *Rime milanesi*, Milano, Imp. Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1795, pp. 111-112; il componimento, in endecasillabi e settenari, è intitolato *Cas, ch'è poduu suzed*.

15 F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, 4 voll., Milano, Imp. Regia Stamperia, 1839-1843.

16 Balestrieri, *Rimm milanes*, cit., p. 70 ('trainare una barca, con dietro di te un barcaiole di quelli che si divertono a pungolarti e a frustarti il culo').

17 D. Balestrieri, *La Camaretta di Meneghitt in conversazion sora dò Letter vuna del Scolær al scior abba Isepp Parin, l'oltra del Majster al scior Carl'Antonj Tanz*, Milano, Antonio Agnelli, 1760, p. 61.

18 Ivi, p. 67 nota 1. Alessandro Garioni, nel *Tobia*, parafrasi in sestine milanesi del libro biblico, divisa in cinque canti (Milano, Pirotta e Maspero, 1808), presenta il verso «cinqu ommenoni propi cont i baffi» (V, 91, v. 5): presumibilmente suggeritogli dal v. 2 del sonetto portiano (anteriore al 1808, cfr. la nota di Isella in C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000, p. 928).

19 D. Balestrieri, *Rime toscane, e milanesi*, vol. II, Milano, Giuseppe Mazzucchelli nella stamperia Malatesta, 1776, p. X.

20 D. Balestrieri, *La Badia dj Meneghitt a consulta sora el Dialeggh della Lengua Toscana rezzita el 27 d'agost del 1759 da zert student de Rettorega*, Milano, Antonio Agnelli, 1760.

21 Ivi, p. 70.

22 Ivi, pp. 72-73.

23 Ivi, p. 68; 'quando parla un babbeo', in risposta a chi ha detto che il linguaggio milanese vale poco o niente.

24 Ivi, pp. 62-63.

25 Ivi, p. 67. In nota il Balestrieri cita l'opera di Girolamo Gigli *Del Collegio Petroniano delle balie latine* (Siena, Francesco Quinza, 1719), e rimpiange che l'autore non sia più vivo ora per leggere il *Dialogo* del Branda e arricchire il suo *Vocabolario cateriniano*.

26 Cfr. C. Porta, *Le poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956, pp. 422-429.

27 D. Balestrieri, *Rime toscane, e milanesi*, vol. VI, Milano, Imp. Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1779, pp. 149-190.

28 Ivi, p. 156.

29 Ivi, p. 169.

30 *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata,

a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 117-118. Il vol. IV delle *Rime toscane, e milanesi* (Milano, Antonio Moggi nella stamperia Malatesta) del Balestrieri contiene l'intermezzo *Var pù i bonn, che i cattiv*, pp. 83-134.

31 Le ottave sono comprese nel vol. IV delle *Rime toscane, e milanesi*, cit., pp. 1-11.

32 Ivi, p. 3.

33 Cfr. Porta, *Le poesie* (1955-1956), vol. I, cit., p. 220.

34 Balestrieri, *Rimm milanes*, cit., p. 51.

35 Ivi, pp. 47-48.

36 Ivi, p. 50.

37 G.B. Fagioli, *Rime piacevoli*, 7 voll., Firenze-Lucca, 1729-1745. Nell'ultimo volume il capitolo XXII, *A Sua Eccellenza la Signora D. Clelia Grillo contessa Borromeo di Milano richiesto di comporre qualche cosa in lode d'una di Lei canina*, è alle pp. 124-131.

38 Fagioli, *Rime piacevoli*, cit., p. 124.

39 Ivi, p. 127.

40 Ivi, p. 130.

41 Le ottave *El Pepp perucchee* di Giuseppe Bossi sono riprodotte da Isella in Porta, *Poesie*, cit., pp. 1029-1037.

42 Nel vol. IV delle *Rime toscane, e milanesi*, cit., pp. 47-51.

43 Ivi, p. 50.

44 *Ibidem*.

45 Compresse nel vol. V delle *Rime toscane, e milanesi*, Imp. Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1779, pp. 115-120, ora in *Rmat*, XLVII, da cui citiamo.

46 Cfr. nell'*Introduzione a Rmat* le pp. LXXIII-LXXXVII.

47 *Prefazione* di Isella a Porta, *Poesie*, cit., pp. XXX-XXXI.

48 «O Meneghin, ve fee desiderar [...] avii fatt trenta, avii da far trentun» (*Rmat*, XXII, vv. 116-120).

49 Scritta dal Balestrieri nel 1760, dopo l'uscita del terzo dialogo del padre Branda, rimase allora inedita e fu pubblicata dal Cherubini nel vol. VIII della *Collezione*: D. Balestrieri, *Opere*, IV, Milano, Giovanni Pirota, 1816, pp. 409-517.

50 Ivi, rispettivamente pp. 432 e 451.

51 Ivi, p. 437.

52 Ivi, pp. 497-498.

53 Ivi, alle pp. 471, 472 e 485.

54 Ivi, p. 473.

RENATO MARTINONI

Il nome di Carl'Antonio Tanzi, poeta milanese nato nel 1710, non può mancare in una celebrazione che, sul versante della diacronia, procede per una linea tripartita: quella dei predecessori, a cui Porta potrebbe ispirarsi; quella dei contemporanei, con cui dialoga appassionatamente; e quella dei posteri, che con ossequio e ammirazione si rifaranno alla sua opera. Aggiungo che il primo titolo che mi è venuto in mente è stato – tanto per arrivare subito al maggiore studioso portiano, Dante Isella, e al suo *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*¹ – *Tanzi e Porta. Tanzi in Porta*. Porta e Tanzi non si sarebbero però mai potuti incrociare per le vie di Milano. Pertanto la questione posta all'inizio del saggio iselliano: «In che rapporti furono tra loro Porta e Manzoni?» va per forza di cose reimpostata. Sussiste inoltre qualche dubbio intorno all'opportunità di incamminarsi per i sentieri che portano a un inventario delle presenze testuali tanziane in Porta. Di mettersi a riunire e a commentare, dati alla mano, una «partita di debito» di ordine tematico e stilistico.² Sarebbe un lavoro tutt'altro che privo di senso. Conviene tuttavia affrontarlo soltanto per i margini dell'esemplarità, dato che rischia di essere incompleto, e forse anche un poco fuorviante, volendo il discorso incentrarsi su Tanzi e Porta.

Si aggiunga il fatto che la tipologia del rapporto fra i due autori, peraltro necessariamente unilaterale per ragioni di cronologia (*Tanzi in Porta*), è meno semplice da disegnare rispetto a quella che si confronta con i contemporanei del poeta del Verzee. Pare intanto opportuno non limitare la ricerca ai rimandi intertestuali, che comunque andrebbero storicizzati, e all'elenco di fonti, dirette e indirette, di voci idiomatiche, di materiali che possono peraltro circolare, dal Sette all'Ottocento, anche per altri canali. Va infine ricordato, per riprendere un'antinomia suggerita in forma di domanda da Pietro Gibellini riguardo al rapporto fra Tessa e Porta, che in luogo di «riscritture» bisognerebbe parlare di «evocazioni», per non dire di «un omaggio e insieme uno scarto dal modello».³ L'avvertimento è invitante e induce a rovesciare le coordinate del titolo,

che dunque suona (e non è un semplice e ozioso gioco di parole), non *Tanzi e Porta. Tanzi* “in” *Porta*, ma *Tanzi in Porta. Tanzi* “e” *Porta*. Dove il secondo sintagma prevale sul primo e indica soprattutto con maggiore precisione il senso e la finalità di questo intervento. È utile insomma indagare, non tanto il dare o il ricevere, quanto piuttosto l'essere e l'essere: l'essere Tanzi e l'essere Porta. Detto in altri termini: sembra più importante, come linea di ricerca, muoversi sul piano delle affinità, cercare cioè di capire cosa potesse rappresentare il Tanzi poeta, per il Porta poeta, e il Tanzi uomo, l'uomo risentito che aveva una sua linea di vita e una sua morale, l'uomo a suo modo impegnato, cioè indotto a confrontarsi con il proprio tempo, le sue idee, i suoi gusti, per un altro uomo, Carlo Porta, a sua volta impegnato, indotto a misurarsi con il proprio tempo, le sue idee, i suoi gusti.

Tanzi e Porta appartengono a generazioni diverse: il secondo viene alla luce allorché il primo è morto da tredici anni. Entrambi afferiscono però con fedeltà e tenacia a un filo lombardo, e qui la mira si restringe, inaugurato dal Maggi, consolidatosi nell'ambito dell'Accademia dei Trasformati, in particolare grazie a Balestrieri e Tanzi (i tedofori della «flutta milanese», come si legge in un testo dialettale di Parini),⁴ formalizzato da Francesco Cherubini e canonizzato definitivamente da Porta, già a partire dal *Lava piatt*, anzi: dai due *Lava piatt*, più o meno contemporanei a un celebre sonetto pariniano (*Madamm, g'hala quaj noeuva de Lion?*). Sulla «presenza operante della tradizione nella poesia portiana»⁵ hanno insistito vari studiosi, senza peraltro che l'argomento, un poco emarginato dalla priorità dei ristretti legami portiani con l'epoca romantica, abbia poi indotto a esplorazioni più larghe e ad accertamenti più approfonditi. Potremmo chiederci semmai quanto potesse interessare la storia letteraria milanese a Porta, specie al Porta più maturo. Viene da rispondere: per il prestigio, anche morale, di cui in parte continua a godere, più che come punto di riferimento e di ispirazione immediata; ma soprattutto perché, su questo punto ha sempre insistito molto Isella, e la quadratura del cerchio non poteva già intrigare Porta, la migliore poesia dialettale milanese altro non è che «una variante linguistica di un'unica cultura», capace addirittura di arricchirla e anzi di anticiparne le problematiche e le soluzioni.⁶

Partiamo da un dato di fatto: Porta conosce Tanzi. Come poeta e come uomo. Anche se, precisiamolo subito, durante la sua vita, spesa soprattutto al servizio degli altri, il segretario perpetuo dei Trasformati ha pubblicato soltanto alcune poesie d'occasione. Saranno però gli amici a provvedere senza remore, anzi con un impegno che va ben oltre le porte dell'amicizia. Commemorandolo *post mortem* davanti ai Trasformati, Balestrieri ne loda l'opera, il vigore della fantasia, il buon gusto, l'erudizione, la coerenza, la lealtà.

Dice Tanzi «on gran vertuoson de primma riga» e «un galantomm de vaglia ambrosian», e conclude invitando i milanesi a specchiarsi nella sua figura e a fare tesoro della sua eredità: «el mej l'è viv d'on omm de quella sort».⁷ Parini, come vedremo, scrive a sua volta un lungo profilo di Tanzi, come poi Grossi farà per Porta (e prima di loro Ludovico Antonio Muratori per Maggi, Tommaso Ceva per Francesco De Lemene, e dopo di loro Francesco Reina per Parini, proprio basandosi sul ritratto che Parini dipinge di Tanzi).

Aggiungiamo, per necessità, che Tanzi non è l'autore accademico, coltivatore di lepidzze, bonariamente comico, così come viene ancora troppo spesso presentato, per scarsa conoscenza o peggio per un'indulgenza corriva verso una critica letteraria che si accontenta di passeggiare pigramente lungo gli ameni sentieri dei luoghi comuni. Porta conosce Tanzi e probabilmente neanche in maniera tanto superficiale. Partiamo dalle citazioni esplicite. Il nome del poeta ricorre tre volte nelle poesie portiane (cinque quelli del Balestrieri e di Parini, quattro quello del Maggi). Sono tutte menzioni onorevoli, perché quella di Tanzi cade proprio, in momenti di alta tensione, negli elenchi portiani degli autori «canonici», cioè delle «glorie» *secundum* Porta della tradizione milanese la più illustre: in un componimento celebre per il suo *incipit* («Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin»); e nel primo e nell'ultimo dei dodici velenosi sonetti indirizzati a Pietro Giordani.⁸

Tanzi, ci dice Porta, che prende il termine da Balestrieri, è uno dei quattro «omenoni» (quattro, perché il *Varon* è un vocabolario),⁹ anzi dei tre «omenoni» (tre, se aggiungiamo che Parini in vernacolo non ha scritto che alcuni pochi versi, anche se «il rapporto del Parini con il dialetto milanese corre come un filo rosso attraverso tutta la sua opera»)¹⁰ È dunque uno dei *phares* della tradizione dialettale: per dirla ancora con Porta, un «torcionn de tanc stoppin» (16, v. 5), una 'grande lumiera a più luci', il cui valore viene corroborato da una fedeltà coerente e incorruttibile alla cultura della propria patria.¹¹ Sono, quelli del poeta del Verzee, cenni rapidi, privi di fronzoli, lapidari, icastici nella forza della loro semplicità. Per questo ancora più degni di riguardo. E viene da chiederci come e perché Porta arrivi a Tanzi.

Sarebbe, stando a una testimonianza di Tommaso Grossi, la lettura delle rime di Domenico Balestrieri, al ritorno da Venezia, a invogliare Porta a scrivere in milanese e a occuparsi della tradizione dialettale lombarda.¹² Difficile dire se questa consuetudine abbia origine già negli anni giovanili. Abbiamo però nel *Lava piatt del Meneghin ch'è mort* la conferma del fatto che il giovane poeta legge Balestrieri, l'amico più caro di Tanzi; nel medesimo testo corre anche la memoria di una violenta polemica sorta poco più di trent'anni prima fra alcuni accademici Trasformati, Tanzi e Parini in prima fila,

e il padre Branda. Una polemica che Manzoni definirà, pensando ai toni più che alle motivazioni, «fatta senza giudizio».¹³ Difficile, anzi: impossibile, pensare che il nome di Tanzi possa sfuggire a chi accosta Balestrieri (autore fra l'altro di un accorato necrologio in ricordo dell'amico, un passo del quale, «Lacrem stee indree», viene ripreso alla lettera da Porta)¹⁴ e si interessa alle vicende culturali lombarde del secondo Settecento.

Vero che Tanzi, in vita, preso da altre priorità intellettuali, prime fra tutte quella di segretario dell'accademia di Casa Imbonati e di frequentatore assiduo e appassionato di biblioteche e di archivi al servizio degli eruditi,¹⁵ e trattenuto da una modestia moltiplicata dallo scetticismo, non pubblica che poche cose sue, e delle minori. Legge tuttavia i componimenti suoi maggiori davanti agli accademici Trasformati, che li conoscono bene e li fanno circolare. Di più: quattro anni dopo la morte di Tanzi, nel 1766, sono proprio Balestrieri e Parini a onorarne la memoria raccogliendo le più importanti poesie tanziane, in dialetto e in italiano, e pubblicandole con alcune note di commento e soprattutto con una bellissima etopeia scritta da chi, all'epoca, non dimentichiamolo, non è più l'esordiente e ambizioso Ripano, ma l'autore già noto e celebrato del *Mattino* e del *Mezzogiorno*.¹⁶ Il giovane Porta può dunque disporre della prima edizione dell'opera poetica di Tanzi; così come, nell'agosto del 1816, avrà l'occasione di rileggere i testi tanziani, ancorché in una forma foneticamente ammodernata, nel quarto tomo della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* del Cherubini, che nel maggio dell'anno dopo rivelerà a un pubblico più vasto, con il dodicesimo, le poesie portiane.¹⁷ Pur senza raccogliere un consenso unanime, nata però per ribadire il valore di una tradizione patria a volte dileggiata dentro e fuori dalla Lombardia, l'impresa cherubiniana «offriva la dimostrazione pubblica della vastità e della originalità di quella produzione, cioè dell'alto potenziale artistico che la città aveva da secoli saputo esprimere nella sua lingua, quella del *verzée*».¹⁸ Fra la *princeps* delle poesie tanziane e la riproposta unicamente di quelle in dialetto procurata da Cherubini passa un mezzo secolo giusto. Cinquant'anni durante i quali la realtà politica e sociale e le persone a Milano, come altrove, sono cambiate radicalmente. Ha senso perciò cercare, più che il *cosa* di eventuali rapporti, il *come* Tanzi possa essere arrivato a Porta, non per un'eco lontana ma al punto da essere posto come un lare sugli altari della poesia in dialetto lombarda del Settecento.

Certamente dunque Porta conosce Tanzi: si potrebbe anzi ipotizzare, parallelamente al fatto che anche Manzoni «fa gran caso di Porta e di Parini»,¹⁹ che, facendo «gran caso» di Tanzi, Porta lo abbia letto in gioventù, come succede con il Maggi, Balestrieri, e forse qualche altro, e che poi negli anni maturi torni a riflettere, oltre che sul poeta, sull'uomo e sui suoi caratteri di esemplarità umana e morale. Vero è che la luce dell'o-

pera dei dialettali di metà Settecento, tutta o quasi legata ai rituali accademici, viene presto offuscata da quella ben più abbagliante e onnivora del «Caffè» e dei suoi giovani e rampanti adepti. A giocare in favore di Tanzi entra tuttavia il fatto che le sue poesie (tanto quelle in dialetto quanto quelle in toscano) continuino a circolare, almeno fra gli amanti delle tradizioni patrie; e che a codificare la memoria dell'uomo e del poeta siano le pagine appassionate che Parini, secondo un uso consolidato, lodando cioè prima l'uomo e poi il poeta, offre quattro anni dopo la sua morte.²⁰ È un ritratto forte e vibrante, dal quale l'immagine del segretario dei Trasformati esce illuminata, oltre che dalla passione dell'amico, dall'autorevolezza del critico.

Possono interessare a Porta principalmente tre elementi, oltre naturalmente al fatto di confrontarsi con un poeta dialettale: che Tanzi sia uno degli «omenoni» della cultura poetica lombarda del proprio tempo, e non solo; che abbia meritoriamente indagato, per primo, documenti alla mano, la storia letteraria lombarda; e che la sua immagine, consegnata ai posteri dalla memoria degli amici e soprattutto dalle pagine pariniane (in cui si intravede esattamente quello che fa Manzoni per Porta: «Il rimpianto dell'uomo, la stima per la sua statura di poeta»),²¹ è quella di una persona integra, oltremodo generosa, ancorché risentita, capace di combattere contro chi la denigra, o denigra i suoi amici, pronta a sacrificarsi nel nome di un ideale. Diverso, va da sé, è il tempo in cui vivono Tanzi e Porta: sono due secoli, per dirla con Manzoni, «l'un contro l'altro armato»; differenti sono i gusti e gli interessi, basterebbe pensare alla temperie illuministica del «Caffè» e a quella romantica del «Conciliatore»;²² anche se non va dimenticato che a modo suo Tanzi è figlio di quello «spirito filosofico» che, come dice Parini nel 1761, corre «colla facella della verità accesa nelle mani» e aiuta a trovare «l'essenza della cosa»;²³ a cui si aggiunge che Porta, come ha rilevato Giovanni Pozzi, ha «una sua propria cultura settecentesca, illuminista e razionalista»;²⁴ e che la migliore linea dialettale non sembra risentire troppo delle cesure ideologiche che separano la visione neumanistica, e poi riformatrice, da quella romantica.

Partiamo dal Tanzi, «uomo dabbene» e «uomo di talento»,²⁵ che, come Porta, di cui è concittadino, vive stabilmente a Milano, ed è confrontato come Porta, fatte le debite proporzioni, con le inquietudini dell'epoca in cui vive: un'epoca travagliata per le guerre che sconvolgono l'Europa, la cui eco corre per le vie della Milano austriaca e giacobina, quella teresiana delle riforme e quella della Restaurazione, quella della Spagna reazionaria e della Francia dispotica, e per gli uomini che si illudono, e poi si disilludono, e magari insorgono, se non ancora con le armi, almeno con il pensiero e i sentimenti, e a volte, se sono poeti, con qualche dura invettiva contro i forestieri non meno che con

qualche fiera dichiarazione d'amore per la propria patria. Porta può anche identificarsi con Tanzi, per alcuni aspetti della propria vita, e già a partire dalle magagne del corpo (l'etisia per l'autore settecentesco, la podagra per quello ottocentesco).²⁶ Entrambi appartengono al nuovo ceto medio. Gli studi per l'uno e per l'altro sono legati (cito sempre Parini) «alla fortuna del padre, alla qualità de' tempi e de' coltivatori». L'esistenza di ambedue si suddivide equamente fra un lavoro d'ufficio, sulle orme dei genitori, e (come scrive ancora Parini, nel suo elogio tanziano) «i piaceri dello spirito, e quelli del cuore»: cioè qualche raro viaggio, gli svaghi della villeggiatura, soprattutto gli incontri e i conversari con gli amici nella propria privata e ospitale «cameretta». Dice di sé Porta parlando in terza persona: «fu un intemerato amministratore del denaro del Principe», precisando poi di non avere «mai blandito con adulazioni le ribalderie e l'ambizion de' potenti» e che «mai chiuse le orecchie ai clamori della indigenza».²⁷ Dice Parini di Tanzi: «Egli impiegò una parte della sua vita nel meritarsi un'onesto sostentamento»; e ancora: «si adoperò al servizio de' suoi principali con zelo non di subalterno ma di amico»; e poi: «Ancor giovine, vivente il Padre, cominciò a dividere la sua picciola fortuna con que' pochi che la conformità del genio o degli studj gli aveva fatti acquistare».²⁸ Sappiamo che fra i giovani beneficiati da Tanzi c'è lo stesso Parini. Offrendo un ritratto che non può generare che simpatia, e codificandone l'immagine di uomo e di poeta, il primo biografo descrive il segretario dei Trasformati come uomo oltremodo generoso, nemico di ogni impostura, ironico, schietto, sincero, integerrimo, ancorché con un carattere tutt'altro che facile e remissivo; semmai, volendogli trovare dei difetti, lo dice troppo partigiano quando si tratta di difendere gli amici. La ricerca dei caratteri dell'uomo, prima che di quelli del poeta, sembra anticipare il programma del «Conciliatore», che esaltando per bocca di Pietro Borsieri «il solido buon senso e la squisita sensibilità», e menzionando proprio Parini come modello, fa osservare che la vera critica «dall'intima conoscenza dell'umano cuore, e delle nostre varie facoltà intellettuali desume le leggi ed il metodo con che procedere, sia nel comporre le varie opere d'ingegno, sia nel giudicarle».²⁹

Porta confessa di essere stato «nemico in ogni tempo dell'ozio», e aggiunge di averlo combattuto in primo luogo con l'«amor delle lettere».³⁰ Per amor delle lettere Tanzi è fra i primi, se non il primo, ad avere tentato la via di una storia della poesia in dialetto lombarda. Lo fa da erudito, come del resto volevano i tempi: lavorando in archivio, lo annuncia peraltro Filippo Argelati nel 1745, volendo scrivere una «Storia Cronologica di tutti i Poeti Milanesi d'ogni secolo»; poi con le ricerche intraprese al servizio di studiosi di prim'ordine, come Giammaria Mazzuchelli e Francesco Saverio Quadrio,³¹ infine con una bosinata accademica intitolata *Sora l'Invenzion di Coss* che offre una larga

e documentata rassegna storica di bosinate lombarde.³² Inutile aggiungere che queste esplorazioni non rispondono unicamente a finalità critico-letterarie, ma intendono raccogliere testimonianze che diano lustro alla patria, come vuole lo spirito degli eruditi, contraddicendo chi osa affermare, lo scrive Tanzi poco più che trentenne, nel 1742, che la Lombardia è «incolta e senza soggetti di merito in Poesia».³³

È il solito Parini a offrire un giudizio inequivocabile sulla poesia tanziana. Ne cito alcune parti perché, pur nei loro colori settecenteschi, e passando per la lente di una percezione tutta sensistica,³⁴ potrebbero adattarsi anche a Porta. Leggiamo nel ricordo pariniano dell'amico: «Il Tanzi ancora è stato uno di que' primi che, ad onta de' cattivi metodi, hanno contribuito in questo secolo a far rinascere in Milano il buon gusto delle lettere».³⁵ Il segretario dei Trasformati, ricorda Parini, appartiene alla categoria dei poeti veri, non dei «facitori di versi» che fanno «sonettuzzi»;³⁶ è fra coloro «che scrivono nello stile più lepido del nostro paese».³⁷ I suoi componimenti «da ogni parte spirano virtuosi sentimenti ed esatta morale condita di vivace critica, di spiritose imagini, di nobili sali, di precisione, di naturalezza e d'eleganza». In questo il poeta soddisfa i precetti riformistici del suo tempo. Ma si avvicina anche agli ideali portiani. Continua Parini: «Egli sapeva che la vera Poesia dee penetrarci nel cuore, dee risvegliare i sentimenti, dee muover gli affetti».³⁸ Come non ricordare la critica di Madame de Staël alla vuotezza dei versi italiani, «perché non esalarono dal cuore dello scrittore»? Appunto che diventa l'auspicio del «Conciliatore» che, commendando «il solido buon senso e la squisita sensibilità» e «il vero sapere» e le cose «utili», fa proprio esattamente quello che Parini dice («utile è ciò che contribuisce a render l'uomo felice»),³⁹ e che la de Staël ribadirà,⁴⁰ aggiungendo poi che la vera critica, «sia nel comporre le varie opere d'ingegno, sia nel giudicarle», parte «dall'intima conoscenza dell'umano cuore, e delle nostre varie facoltà intellettuali», per desumerne «le leggi ed il metodo con che procedere».⁴¹ Certo, sarebbe errato ridurre la poesia di Porta a questi principi; ma non è una forzatura, tolto l'aspetto morale e sostituendolo con una *pietas* tutta umana, il vedervi qualche elemento di consanguineità.

Se l'uomo Tanzi funge da modello, lo scritto pariniano è un ritratto «dell'uomo morale per eccellenza»,⁴² e Porta vede in Tanzi uno degli «omenoni» della letteratura meneghina, cosa può piacere a Porta del Tanzi poeta? In primo luogo che il segretario dei Trasformati, autore in dialetto, appartenendo alla linea più alta della tradizione letteraria meneghina, facendo pertanto corpo con altri poeti del suo tempo, e dialogando con quelli del passato, viene a legittimare i motivi di una scelta che, oltre che ideologica, è anche stilistica. Poi il fatto che a codificare la sua immagine letteraria e umana è il

maggiore poeta in lingua della Lombardia settecentesca, Giuseppe Parini. Infine per la «lezione implicita» che deriva dai testi tanziani (ricorro alla formula che Isella usa per dire di quelli del Porta letti da Manzoni nell'edizione del 1817):⁴³ quella lezione fondata sullo «stile, la ricchezza delle immagini, la evidenza del dialogo, l'arguzia della satira».⁴⁴

Tanzi, come sappiamo, e la sua è una professione di fede, è strenuo difensore del dialetto milanese, della sua dignità, della sua valenza sociale, del suo valore letterario. Per questo litiga duramente con il padre Branda, vessillifero di un toscanesimo tanto accademico quanto anacronistico, così come Porta attaccherà quasi sessant'anni dopo Pietro Giordani. Ricorderà Parini parlando dell'amico e legittimando l'uso del dialetto (e insistendo saggiamente sul fatto che «nelle dispute letterarie colui vince che di più valide ragioni è fornito»):⁴⁵

Egli sapeva che ogni Popolo ha passioni, che queste le esprime nel suo linguaggio, che qualsivoglia linguaggio acquista una particolar forza ed energia in bocca dello appassionato, che la Poesia raccoglie questi segni energici della passione, gli ordina ad un fine, li riunisce in un punto, e produce l'effetto che intende; e che conseguentemente ogni lingua, qual più qual meno, è capace di buona Poesia».⁴⁶

Scrivendo al Branda, Parini insiste sulla «schiettezza e semplicità» del milanese, capace di «esprimer le cose tali e quali sono, senza aver grande bisogno in qualunque argomento di sostenerla con tropi, e traslati, ed altre maniere artificiose del dire».⁴⁷ È appunto quello che fa Tanzi, che «colla robustezza de' pensieri e delle immagini mostra come trovar si possa in mezzo alla semplicità del milanese dialetto il fantastico e il sublime della poesia».⁴⁸

Il medesimo principio muove Porta a scegliere il dialetto per dare voce alle «passioni» del popolo, fondando il proprio lavoro su uno strumento di espressione moderno, aperto e dinamico. «Quello che la poesia di Porta realizzava nel dialetto (d'uso comune da parte di tutti i componenti della società milanese, e, più genericamente, lombarda: di qualsiasi livello di cultura e di qualsiasi ceto)», ha osservato Isella, «era esattamente il programma, difficile ma inderogabile, degli uomini di cultura romantica, Manzoni in testa, che, volendo essere scrittori vivi, al corrente con le grandi idee e le passioni dell'Europa postrivoluzionaria, e insieme restare scrittori italiani, si trovavano a dover lottare con una lingua morta, sepolta nei vocabolari e nelle opere del passato».⁴⁹ Mancano nella Milano del Porta, dopo Parini, a meno che non siano arrivati da fuori, grandi poeti in lingua. Lo stesso Manzoni è costretto a constatare che la poesia si trova in «un état plus

pitoyable qu'en France», dove perlomeno «elle est plus populaire»:50 e a discutere intorno a una poesia «popolare» di cui Porta è alfiere, cioè non convenzionale, unicamente fondata come dice Ermes Visconti «sugli elementi poetici che ancora vivono davvero nell'animo nostro», in cui «popolo e colti vi troveranno il loro conto, ciascuno alla sua maniera».51 Né sarà troppo temerario ipotizzare che, anche per chi è alla ricerca faticosa di una lingua, quella italiana, adatta finalmente a dare voce alle istanze romantiche di una letteratura «popolare»,52 non convenzionale, la produzione dei dialettali settecenteschi, più aderente alla realtà e meno «intellettualistica» di quella dei riformatori, possa rappresentare l'ideale da raggiungere anche sull'altro fronte, sempre più alla ricerca di una lingua viva, non pedantesca, aderente alla realtà («una lengua correnta, averta, e ciæra, / che apposta la pær fæ / par dî la verité», come dice il Maggi).53

Nel 1812, mentre già c'è chi loda le sue poesie, «piene di vivacità, di grazia, e somma naturalezza»,54 Porta polemizza con il senese «sur Gorell», un pronipote del padre Branda, reo di avere messo in discussione la dignità letteraria del milanese: una lingua ammirata perfino da Stendhal. Gli ricorda che il dialetto è come una tavolozza di colori e che a contare è la maestria del pittore (come quella del musicista, aveva scritto Parini, che soffia dentro il flauto). E aggiunge che «senza idej, senza gust, senza on cervell» (8, v. 5) nessuna lingua ha valore, e che le idee, il gusto e il cervello non sono privativa di un luogo, o di un codice linguistico, «ma di coo che gh'han flemma de studià» (8, v. 11). Quattro anni dopo, al tempo della polemica romantica contro i classici, Porta rinnova la battaglia in difesa del dialetto, stavolta con dodici sonetti indirizzati a Pietro Giordani, uno dei «compilatori» della «Biblioteca Italiana», strumento della politica culturale della Restaurazione austriaca, che sull'altare del patriottismo, pur nel nome di un nobile intento, prigioniero tuttavia di un classicismo rigido e profondamente in contrasto con le idee romantiche del suo tempo, sacrifica non solo la lingua di un popolo, ma anche una gloriosa tradizione plurisecolare, opponendo fra l'altro goffamente le persone «gentili» e gli «idioti», gli «ingegni educati» e la «dura e rozza grossezza di pensare e di maniere» dei «plebei», la serietà della lingua italiana e la volgare comicità dei dialetti.55

La «Biblioteca Italiana», che esordisce come meglio non potrebbe, nel gennaio del 1816, con un saggio di Madame de Staël che inevitabilmente (ma per eccesso di sensibilità nazionalistica) non piace ad alcuni milanesi, invitando tra l'altro la celebre scrittrice gli italiani a tradurre «diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini», e dopo avere rincarato la dose («Havvi oggidì nella Letteratura italiana una classe di eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri»),56 fa spazio il mese successivo a una recensione anonima (di Pietro Gior-

dani, uno dei «compilatori»), dedicata al primo dei dodici volumetti della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, il solo fin lì uscito dai torchi. Interrogandosi, retoricamente, sull'utilità di «porre cura ne' dialetti», l'autore dell'articolo definisce «importune», le stampe avviate e preannunciate dal Cherubini, dicendo i testi «tutti sufficienti all'uso domestico; tutti inetti anzi nocivi alla civiltà e all'onore della nazione». I «poveri idioti» a cui sono destinati dovrebbero invece studiare «la lingua nazionale», seguendo «la predica e il catechismo» e leggendo «gli approvati scrittori». Non solo, il sussiegoso recensore rincara la dose aggiungendo che i dialetti vanno bene «a comunicare coi prosimi le idee più basse e triviali», mentre la lingua italiana serve a «spiegare i serii e utili concetti»: non fosse che sono passati poco meno di sessant'anni, parrebbe di risentire la voce stonata del padre barnabita Onofrio Branda, e che a nulla siano servite le risposte accorate di Tanzi e di Parini. Né si limita a questo, l'incauto Giordani, perché definisce l'iniziativa editoriale del Cherubini «dodici volumi di scherzi, cioè d'inezie e d'inutilità», dato che tutto è pensato solo per «ridere» e far ridere. Va detto che il Giordani, che si cautela asserendo di parlare «per ver dire», e non «per odio d'altrui nè per dispetto», vede innanzitutto nei dialetti un ostacolo all'unità linguistica dell'Italia: «una Italia comune patria di tutti gli Italiani». ⁵⁷ Ma le argomentazioni, e soprattutto il tono sprezzante, non possono non provocare la veemente reazione del Porta che al Giordani («l'Imperator di articol letterari»), ribattendo passo dopo passo alle esternazioni più sciocche o offensive, risponderà con i *Dodes sonitt all'abaa don Giavan*. L'errore del Giordani, «quali si siano le idee positive», è quello di «fare troppo grave torto, per ignoranza dei fatti e per astrattezza di posizioni ideologiche, ai valori della vitalissima tradizione dialettale milanese: una linea di scrittori che, dal Maggi al Parini e dal Tanzi al Porta, può vantare una posizione morale e letteraria di autentica avanguardia». ⁵⁸ «Ch'el consulta el cervell, minga i busecch» (68¹¹, v. 14), 'consulti il cervello e non le budella', gli intima il Porta, che poi, citando nuovamente i nomi degli «omenonon de scima» della letteratura milanese: «[...] Magg, Balestree, / Litta, Tanz, Borromee» (68¹², vv. 110, 17-18), scrive ironicamente: «mai pù Magg, Tanz, Parin e Balestrer / se posseven speccià on onor equal!» (68¹, vv. 3-4).

Potremmo a questo punto, sulle orme dei cacciatori di fonti, andare dietro le orme di elementi che accomunano testualmente la poesia di Porta a quella di Tanzi: magari per via diretta, forse anche in qualche caso per via mediata o per la semplice appartenenza a un comune filone letterario. Non ha però senso forzare il discorso, calcando il piede sul pedale del dare e dell'avere. Questo non esclude che si possano trovare analogie o almeno delle affinità fra i due poeti: nei dettagli (un esempio: la menzione del *Prato fiorito*, che tuttavia per Tanzi, che lo cita non per i suoi meriti edificanti, è una minie-

ra di informazioni, mentre per Porta, come ha rilevato padre Pozzi, è «un modello di autorità fasulla, lecitante ogni tipo di mirabilia ridicole»;⁵⁹ nella teatralità comica di certi testi e di certe figure (entrambi i poeti sono spettatori attenti della realtà); nella rappresentazione satirica dell'uomo, con i suoi difetti morali e sociali; nell'invettiva contro i vizi umani; nell'autodenigrazione bonaria dell'io poetante; nel muoversi fra dialetto letterario e dialetto popolare, fra cultura scritta e oralità; in certe scenografie unte e pittoresche (come l'osteria); nell'invito agli stranieri perché levino i tacchi da Milano; nell'esecrazione delle mode sociali e linguistiche forestiere; nelle tecniche scenico-narrative (come le visioni e l'apparizione della Morte).⁶⁰ Questo non toglie che si possa asserire che Tanzi e Porta si avvicinano al reale per ricavarne una moralità; che entrambi prendono elementi dal vero per eccitare gli animi dato che, come osserva Parini, «egli è certo che la poesia, movendo in noi le passioni, può valere a farci prendere abborrimento al vizio, dipingendocene la turpezza, e a farci amar la virtù imitandone la beltà. E che altro fa il poeta che ciò, collo introdurre sulla scena i caratteri lodevoli e vituperevoli delle persone?».⁶¹ Si può anche retrodatare a Tanzi quello che Gibellini dice di Porta: «l'elemento narrativo (e teatrale), e talvolta epico (epico-comico), viene prevalendo sulla componente lirica o lirico-burlesca».⁶²

Tanto Tanzi quanto Porta ricorrono alla poesia come vettore di risentimento polemico: sovviene a questo proposito ciò è stato osservato per il Porta, ma che vale anche per Tanzi, intorno alla «denuncia dei mali del presente, colti nella realtà della vita quotidiana di tutti, dell'esperienza anche del singolo», oltre che del «richiamo costante a principi fondamentali indiscutibili, che si riconducono palesemente al credo illuministico».⁶³ Potremmo anche cercare l'eco tanziana in certi personaggi di Porta, che ai nobili falsi e decaduti aggiunge, passo che a Tanzi invece non è ancora permesso di fare, i religiosi laidi e opportunisti. Sembra persino di poter cogliere, nel Tanzi, quella simpatia umana nei confronti degli umili e degli emarginati (come uno dei due malviventi del *Dialegh in lengua Furbesca, e Milanesa tra Scaneffa, e Gabeoutt*), che Porta trasferisce sulla Ninetta e su altre figure: non per irridarle o per giudicarle o per esaltare picarescamente il crimine e la marginalità, ma in una sorta di quello che per Tessa sarà l'«*epos dolente*» della «gent desculada», cioè dei «senza legge né casa».⁶⁴ Anche se, va aggiunto, i personaggi tanziani mancano ancora di umori psicologici.

Badando all'intertestualità (sempre pensando a derivazioni dirette⁶⁵ o frutto di frequentazioni comuni di un patrimonio linguistico e stilistico) si potrebbe senz'altro tentare, e con profitto, un inventario lessicale di forme idiomatiche e di situazioni comuni ai due poeti: basterà del resto collazionare i glossari o andare alle note di commento ai

testi tanzeschi e portiani e ai rinvii interni all'uno o all'altro poeta.⁶⁶ Piace per esempio immaginare che lo «scolorocci il viso» dantesco, riferito a Paolo e Francesca, che Porta traduce parodisticamente con «ne vegneva la faccia da pancott» (117², v. 6), possa derivare dal componimento tanziano *Sora el mangià* («eel on poo loffi e smortott? / Oh che ciera de pancott!»);⁶⁷ che il fraa Pasqual che, dopo il lauto pranzo, si addormenta beato («pien come on porch el fava on visorin», 37, v. 6), possa riflettere l'immagine dei nobili smorfiosi di Tanzi («stravacchæ come porci in d'on copè»);⁶⁸ oppure ancora che il «senza pericol mai che i dò lustrissem / ghe dassen del vilan porch solennissem» (37, vv. 29-30) di *Ona vision*, insieme allo «sgonfion», il «villan porch de razza de becchee / che mai nol se sbaretta né scapella», «che va in carroccia, / ch'el vorrav figurà per galantomm» (18, vv. 1-2 e vv. 9-10) rechi memoria del tanziano «E senza priguer che quel coo se sbassa / Se lassen saludaa da quij che passa».⁶⁹

Ma forse le differenze non sono meno importanti delle analogie e vale la pena di citare Porta che scrive nel suo *Lava piatt*: «el Magg, e el Ballestreri eran minga bosin come mi»: ⁷⁰ che Maggi non è Balestrieri, così come Balestrieri non è Maggi, che Porta non è né Maggi, né Balestrieri, e questo vale per Tanzi e Porta. Diversa è la caratura. Diversi sono i tempi, la cornice politica, le maglie della censura, le remore religiose, la libertà (ai componimenti di genere erotico Tanzi oppone semmai una morale un poco giansenistica o l'invettiva), i sentimenti, le emozioni, i motivi del fare poesia. Differente il pubblico: non un'élite di intellettuali, per il Porta, «ma, idealmente, la società di tutti gli uomini di cui farsi interprete».⁷¹ Non c'è più spazio, nel primo Ottocento, per la divagazione accademica. Né ci sono, nel Tanzi, i personaggi del popolo, umiliati e offesi, non il loro spessore umano, e neanche la loro componente teatrale tragicomica. Si potrebbe aggiungere semmai che le sue figure, come lo spilorcio, assomigliano a quelle che Isella ha definito «silhouettes di storiella gustosa» del primo Porta, assai lontane dagli «esemplari umani, di una partecipata carica vitale» dell'autore più maturo.⁷² Se non si rischiasse di semplificare eccessivamente il discorso, verrebbe da dire che Tanzi guarda all'uomo per ricavarne dei principi morali, etici, degli ammonimenti da distribuire; mentre Porta guarda all'uomo del popolo, nell'urgenza dei tempi, per cercarvi caratteri umani, nel bene e nel male, nelle pulsioni e nelle miserie. Se anche Tanzi ama pescare nel dialetto più autentico del Bottonuto, del Poslaghetto e del Verziere, non ci sono tracce nella sua poesia di contrappunti fra lingue diverse, di codici linguistici differenti o di diversità diastratiche: semmai il poeta settecentesco si limita a uscire diatopicamente dal dialetto cittadino alla ricerca di echi campagnoli o a mescolare, con oculatazza, la parlata urbana e quelle del contado, ostentate peraltro

come elemento di irrisione o di comicità, e a far dialogare il dialetto e il gergo della malavita.

È invece più che legittimo pensare che Tanzi, rappresentante di prim'ordine del canone milanese settecentesco, interessi a Porta, certo per la sua fede incondizionata nella poesia in dialetto, ma anche per il fatto di averla nutrita con i frutti degli studi eruditi, delle incursioni dialettologiche, delle preoccupazioni morali: basterà ricordare i componimenti sulle comete, sul lessico e i modi di dire del mangiare, sulla spilorceria, sulle false cerimonie, sull'impostura. Tanzi, per dirla ancora con Parini, uno «che sa / sonà ona flutta cont el so perchè»,⁷³ può essere importante anche perché appartiene a un secolo che ha dato un apporto decisivo alla letteratura dialettale a Milano. Conviene forse citare nuovamente Madame de Staël, che dopo avere insistito sul fatto che «molti poeti di quell'età avessero contribuito all'Iliade», aggiunge: «dico solamente che della principale grandezza di Omero dee tenersi partecipe il suo secolo».⁷⁴ Ecco, Tanzi, come altri suoi colleghi, va visto come tassello importante di una tradizione, quella che Porta canonizza nel celebre endecasillabo («Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin») e che poi richiama dall'aldilà per controbattere alle accuse ribalde del “bullo” don Giavan. Una tradizione illustre, almeno per la Lombardia, fatta di uomini che, partecipi del loro secolo, credono nel loro paese, nella loro missione culturale ed etica, in una temperie assai differente, ma tutt'altro che discordanti nei loro ideali, e sono capaci di dialogare fra di loro. Non è la schiera dei poeti più vicina a Porta nella cronologia (quella dei Pellizzoni, dei Pertusati, dei Bellati, dei Carpani e degli Zanoja). Anche questo è un indizio. Un segno in più della stima che il poeta ha per gli «omenoni» vissuti mezzo secolo prima, della solidarietà a cui lo lega per la loro «lezione implicita», e non solo, della sincera riconoscenza che prova nei confronti della loro memoria e dei loro lasciti.

Note

- 1 Cfr. D. Isella, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 238-284.
- 2 Ivi, p. 238.
- 3 P. Gibellini, *Ragioni portiane per Delio Tessa*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano, 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 149-159: 149.
- 4 Cfr. G. Parini, *Poesie milanesi*, a cura di F. Brevini, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1987, pp. 47-48: 47.
- 5 G. Bezzola, *Il Porta e gli ambienti culturali milanesi*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 51-70: 51.
- 6 D. Isella, *Parabola della letteratura in milanese (1814-1859)*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 285-307: 289.
- 7 D. Balestrieri, *Rime Milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2001, XXX, vv. 48, 74, 102; inoltre: «che bej oper l'ha faa, che coo el g'aveva, / che pensà, che vigor de fantasia, / che bon gust s'el parlava o se 'l scriveva, / che fond, che erudizion, che bizzaria?»; «bella ment e bon coeur de compagnia»; «speggevv ommen d'onor, bon zittadin, / speggevv pur in del Tanz per imital»; «coltivee, o patriott nobel e s'cett, / la lialtaa del noster Carlantoni»; «in lù i fatt e i paroll even istess»: ivi, vv. 57-60, 62, 109-110, 113-114, 124.
- 8 C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000, 16, vv. 1-4 («Varon, Magg, Balestre, Tanz e Parin, / cinqu omenoni proppi de spallera, / gloria del lenguagg noster meneghin, / Jesus! Hin mort, e inscì nol fudess vera»); 68², vv. 16-18 («Letteratura: Muss, Gigea, / Rivola, Castion, Magg, Balestree, // Litta, Tanz, Borromee»).
- 9 Varon è, come scrive Isella, «una sorta di vocabolario con etimologie assai spesso fantasiose, [...] ma interessante come prima affermazione della nobiltà del dialetto milanese e come documento della lingua e dei costumi di Milano nel secolo XVI» (Porta, *Poesie*, cit., p. 53 nota 1).
- 10 F. Brevini, *Introduzione*, in G. Parini, *Poesie milanesi*, cit., pp. 9-35: 9.
- 11 Cfr. R. Martinoni, «Luomo di lettere acceso di carità». Parini, Tanzi e la «causa Patriotica», in Id., *Il ristoro della fatica. Erudizione e storia letteraria nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 37-51.
- 12 D. Isella, *Lesordio giovanile: l'almanacco del Lava piatt del Meneghin ch'è mort*, in *Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 134-154: 135.
- 13 Cfr. R. Martinoni, «Il gergone o patuà del loro paese». Una polemica linguistica del Settecento, in Id., *Il ristoro della fatica*, cit., pp. 195-264: 195.

- 14 Cfr., del Balestrieri, le ottave *Per la mort del bravissem poeta Carl'Antoni Tanz*, XXX, vv. 17, 21, in Id., *Rime Milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, cit., p. 197, e l'incipit di un sonetto portano «Lacrem stee indree» (13); in quest'ultimo testo, l'interrogativo «Ghe mancava in Milan [di bei tosann]» (v. 6) ricorda il «Manca in Milan [di scrocch, di scorlaco]» di C.A. Tanzi, *Rime milanesi*, a cura di R. Martinoni, Parma-Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2016, I, v. 17.
- 15 Cfr. R. Martinoni, «*Propter vastam, & reconditam eruditionem*». *Erudizione e cultura in Tanzi*, in Id., *Il ristoro della fatica*, cit., pp. 55-118.
- 16 È Tanzi a cercare uno sbocco editoriale per la prima parte del *Giorno*: cfr. R. Martinoni, «*Un mio amico fa un gentil Poemetto*». *Intorno alla cronologia del Mattino e alla stampa del Mezzogiorno*, in Id., *Il ristoro della fatica*, cit., pp. 29-36.
- 17 Cfr. *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, [a cura di F. Cherubini], 12 voll., Milano, Giovanni Pirotta, 1816-1817.
- 18 L. Danzi, *Milano e la Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, in *Francesco Cherubini. Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana*, Atti dei convegni 2014-2016, a cura di S. Morgana e M. Piotti, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 409-430, in particolare le pp. 413-414, 417. Sulla *Collezione*, «il corpus della letteratura dialettale milanese» dalla fine del Cinquecento al secondo decennio dell'Ottocento, cfr. D. Isella, *Parabola della letteratura in milanese*, cit., pp. 286-287.
- 19 Isella, *Porta e Manzoni*, cit., p. 249.
- 20 G. Parini, *A chi legge*, in C.A. Tanzi, *Alcune poesie milanesi, e toscane*, Milano, Federico Agnelli, 1766; ora in Tanzi, *Rime milanesi*, cit., pp. 291-301.
- 21 Isella, *Porta e Manzoni*, cit., p. 245.
- 22 «A Milano (una città aperta in questi anni come mai alla circolazione delle idee d'Europa) il dibattito stava infuocandosi, specie intorno al problema di fondo del rapporto, nella nostra letteratura, tra realtà effettuale e sovrastruttura linguistico-culturale: tema che tra il '16 e il '20 è al centro della vitale polemica tra Romantici e Classicisti», Isella, *Parabola della letteratura in milanese*, cit., p. 287.
- 23 G. Parini, *Discorso sopra la Poesia*, in Id., *Prose II. Lettere e scritti vari*, a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, Milano, LED, 2005, pp. 152-162: 152.
- 24 Cfr. G. Pozzi, *Il tema religioso nelle poesie del Porta*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 71-92.
- 25 Parini, *A chi legge*, cit., pp. 292-293.
- 26 D. Isella, *La moralità del comico*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 195-219, in particolare pp. 198, 200.

- 27 Porta, *Poesie*, cit., p. 4.
- 28 Parini, *A chi legge*, cit., pp. 292, 298.
- 29 P.[ietro] B.[orsieri], *Introduzione*, in «Il Conciliatore», I (3 settembre 1818).
- 30 Porta, *Poesie*, cit., p. 3.
- 31 Cfr. R. Martinoni, «*La verità suol dipingersi nuda*». *Carl'Antonio Tanzi e gli Scrittori d'Italia*, in Id., *Il ristoro della fatica*, cit., pp. 119-153; Id., «*Secolo indegno!*». *Francesco Saverio Quadrio e Carl'Antonio Tanzi*, ivi, pp. 154-172.
- 32 Cfr. Tanzi, *Rime milanesi*, cit., pp. 151-168.
- 33 Ivi, p. 151.
- 34 Osserva Parini che «non dall'opinione degli uomini, ma da fisiche sorgenti deriva quel piacere che dal poeta ci vien ministrato», che il vero poeta «dee toccare e muovere; e per ottener ciò dee prima esser tocco e mosso egli medesimo», e che la poesia, che nasce «da un dolce e forte affetto dell'animo», da commozione e agitazione dell'animo, è «l'arte d'imitare o di dipingere in versi le cose in modo che sien mossi gli affetti di chi legge od ascolta, acciocché ne nasca diletto»: *Discorso sopra la Poesia*, cit., pp. 154-156, 161.
- 35 Parini, *A chi legge*, cit., p. 294.
- 36 Un'eco in Parini, *Discorso sopra la Poesia*, cit., p. 160, dove l'autore, forse anche pensando al Branda (difatti aggiunge subito dopo, stigmatizzando la propensione «d'insegnar male le arti che servir debbono d'introduzione al viver civile»: «Le scuole pubbliche istesse contribuiscono a disonorare la poesia»), critica i giovani scarsamente educati in fatto di letture: «Eppure noi veggiamo tuttodì uscir delle scuole un numero di gioventù che con quattro sonettini pretende di meritarsi il nome di poeta, e si trova chi loro il concede»: tanto che «se mai producono alcuna cosa, servono di trastullo alle persone e si assicurano le fischiate della posterità»: ivi, pp. 153, 160-161.
- 37 Parini, *Prose II*, cit., p. 80.
- 38 Parini, *A chi legge*, cit., pp. 291, 294.
- 39 Parini, *Discorso sopra la Poesia*, cit., p. 159.
- 40 «Se voi poteste per mezzo a' piaceri mescere qualche util vero, e qualche buon concetto, porreste nelle menti un poco di serio e di pensoso, che le disporrebbe a divenir buone per qualche cosa», Madame de Staël, *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, in «Biblioteca Italiana», I (gennaio 1816), pp. 9-18: 16-17. Il nome dell'autrice viene dichiarato in nota alla p. 9: «Questo articolo è della celebre baronessa di Staël».
- 41 P.[ietro] B.[orsieri], *Introduzione*, cit.
- 42 S. Antonielli, *Il Parini, il Porta e la poesia milanese*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 109-118: 110.

- 43 Isella, *Parabola della letteratura in milanese*, cit., p. 288.
- 44 C. Cantù, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, vol. II, Milano, Treves, 1882, p. 32.
- 45 Parini, [Risposta alla seconda lettera del Branda], in Id., *Prose II*, cit., pp. 91-121: 94.
- 46 Parini, *A chi legge*, cit., pp. 294-295.
- 47 Parini, [Lettera al Branda], in Id., *Prose II*, cit., pp. 55-88: 84-85.
- 48 Ivi, pp. 84-86.
- 49 Isella, *Parabola della letteratura in milanese*, cit., p. 289.
- 50 Isella, *Porta e Manzoni*, cit., p. 241.
- 51 Isella, *Parabola della letteratura in milanese*, cit., p. 289.
- 52 Cfr. *ibidem*.
- 53 C.M. Maggi, *Il concorso de' Meneghini*, vv. 898-900, in Id., *Il teatro milanese*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1964.
- 54 Porta, *Poesie*, cit., p. 924.
- 55 [P. Giordani], *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, in «Biblioteca Italiana», I/1 (febbraio 1816), pp. 173-179: 174.
- 56 Madame de Staël, *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, cit., pp. 16-17.
- 57 [Giordani], *Collezione delle migliori opere*, cit.
- 58 Isella, *Ritratto dal vero*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 5-53: 41.
- 59 Pozzi, *Il tema religioso nelle poesie del Porta*, cit., p. 83.
- 60 Cfr. *In mort del Consejer de Stat Cav. Stanislao Bovara*, v. 2 (e la relativa nota di Isella) in Porta, *Poesie*, cit. Nella «visione» portiana il ritratto della Morte (che si presenta «sonand i castegnoeur, e s'giaccand fort / tricch e tracch i pee biott sul pavement», vv. 47-48) ricalca palesemente quello che ne fa Tanzi: «e quij dinciatter se sentiven giust / a s'giaccà come s'giacca i castegnoeur», *Rime milanesi*, cit., VIII, vv. 25-26. Cfr. anche M. Novelli, *Divora il tuo cuore*, Milano. *Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, il Saggiatore, 2013, p. 242, n. 77.
- 61 Parini, *Discorso sopra la Poesia*, cit., pp. 158-159.
- 62 P. Gibellini, *Introduzione*, in C. Porta, *Poesie*, a cura di P. Gibellini, traduzioni e note di M. Migliorati, Milano, Mondadori, 2011, pp. V-LXXIII: V.
- 63 G. Barbarisi, *Il Porta e la società del suo tempo*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 93-105: 94.
- 64 D. Tessa, *La poesia della Olga*, v. 5, in Id., *L'è el dì di Mort, aлегher! De là del mur e altre liriche*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1988²; il nesso Ninetta-Olga è suggerito da Gibellini, *Introduzione*, cit., p. XXXV.
- 65 Cfr. per esempio la nota 60.
- 66 Così, descrivendo il volto della moglie di Napoleone, Maria Luisa d'Austria, Porta scrive

nel *Brindes de Meneghin* «L'è la pell on lacc e vin» (v. 167), che ricorda l'«Eel vun ch'abbia on bell cierin? / Ghe se dis: l'è on lagg e vin» (Tanzi, *Rime milanesi*, cit., IX, v. 124). O l'episodio della lite manesca fra il Marchionn, una donna (che crede la Tetton) e il suo amante («Daj, redaj, para, pia, messeda, tira», v. 690) assai vicina a quella fra due felini rivali in amore che Tanzi affida alle celebri *Lagrima in morte di un gatto* pubblicate nel 1743 da Balestrieri («Tocca, daj, pia, pæra», *Rime milanesi*, XXIII, v. 9). Ma l'elenco è ampio e passa per le forme gergali, come il «lu-maa», 'scrutato' dei *Desgrazzi de Giovannin Bongee* (v. 29, per cui già Isella rimanda a Tanzi, *Rime milanesi*, cit., XI, v. 175); per modi di dire e idiomatismi che un'indagine comparata di natura lessicologica e stilistica svolta sui glossari tanzeschi e portiani evidenzerebbe facilmente; e per restare al *Lament del Marchionn*, la «tira da pajasc» (v. 907 e Tanzi, *Rime milanesi*, cit., VI, v. 166) o i «fass de squell» (v. 396 e Tanzi, *Rime milanesi*, cit., I, v. 15, XIV, v. 10).

67 Tanzi, *Rime milanesi*, cit., IX, vv. 127-128. Per le versioni dantesche vedi ora C. Porta, *L'Inferno di Dante riscritto in milanese*, a cura di P. Gibellini e M. Migliorati, Novara, Interlinea, 2021.

68 Tanzi, *Rime milanesi*, cit., III, v. 30.

69 Ivi, vv. 31-32.

70 Porta, *Poesie*, cit., p. 873.

71 Isella, *Parabola della letteratura in milanese*, cit., p. 289.

72 Isella, *L'esordio giovanile: l'almanacco del Lava piatt del Meneghin ch'è mort*, cit., p. 152.

73 Parini, *Poesie milanesi*, cit., p. 47.

74 Madame de Staël, *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, cit., p. 14.

AURELIO SARGENTI

L'interrogativo posto da Dante Isella in apertura di un suo famoso saggio, vale a dire «In che rapporti furono tra loro Porta e Manzoni?»,¹ ne suggerisce immediatamente un altro: in che rapporti furono tra loro Porta e Grossi? La vicenda umana e letteraria di Carlo Porta e, di riflesso, di Tommaso Grossi e altri sodali, frequentatori della famosa Cameretta portiana, così come di casa Manzoni, si iscrive (per ripetere le parole di Franco Gavazzeni) in un ampio arco di tempo «ricco di eventi tanto sul versante storico-politico che su quello propriamente letterario e culturale»: pensiamo agli avvenimenti «carichi di speranza e di tragedia, che caratterizzano il primo mezzo secolo dell'Ottocento, così come il fervore del rinnovamento culturale, come lo si voglia giudicare, seguito alla caduta di Napoleone e al successo della Restaurazione».² Un ambiente mirabilmente coeso, che ha come figure di rilievo Porta prima e Manzoni poi. Coesione che si coglie nei molteplici risvolti del fitto carteggiare dei componenti della Cameretta portiana e, in ideale continuità, di quelli della *cerchia* di via Morone, partecipi quest'ultimi dei problemi e dell'opera del grande amico.

Tommaso Grossi giunse a Milano dopo aver ottenuto la laurea in legge a pieni voti e con lode all'Università di Pavia il 14 giugno 1810. Ivi svolse il tirocinio presso l'avvocato Lodovico Capretti, nella casa Visconti in via del Durino.³ Per potersi fermare in città continuò a prestare la sua opera, anche dopo aver ottenuto il 5 settembre 1815 il titolo di avvocato, dato che una disposizione di legge limitava il numero degli studi legali a Milano. Ma nella professione si impegnò poco, perché attratto dagli interessi letterari, da sempre coltivati, in particolare dalla poesia in dialetto milanese, che caratterizzò la sua prima stagione creativa.

La conoscenza con Carlo Porta è di qualche mese posteriore a quella con Francesco Cherubini, probabilmente della fine del 1815. Che in una Milano «de cent vint milla» abitanti,⁴ «tutti raccolti tra nobili e borghesi all'ombra della mole del Duomo», i passi di

Grossi e Porta, «vivendo in case vicine, si siano potuti incrociare più e più volte»,⁵ specie tra la contrada del Monte e quella della Spiga, è un fatto certo. La loro frequentazione, che divenne ben presto amicizia profonda, ebbe inizio nel 1816: le lettere dei due poeti che ci sono state conservate non vanno oltre questa data. La prima, del Grossi al Porta, è del 5 agosto, sopravvissuta ad altre lettere precedenti, che Grossi «serbava come reliquie nel cuore del *suo* scrittojo», e che vennero da lui bruciate «in occasione delle *sue* note vicende» della *Prineide*.⁶ L'uso del *voi* testimonia di una relazione ancora agli inizi, nonostante Grossi già frequentasse la Cameretta, che nel '16 era domenicale, come certifica una sua lettera del 30 agosto al Porta:

Tutte le volte che arriva la domenica io volo col pensiero in casa tua, là in quella sala a mano dritta entrando per l'anticamera e sto seduto in mezzo a tanto senno gonfio, e pettoruto del titolo, scroccato immeritadamente, di membro della cameretta e veggo te che sei il presidente e fisso gli occhi in quella tua faccia giojale.⁷

Cesare e Ignazio Cantù affermano che occasione di incontri tra i due poeti fu la pubblicazione della *Collana delle migliori opere in dialetto milanese* del Cherubini. Il che è verosimile, perché Porta e Grossi seguivano con attenzione l'uscita dei dodici volumetti, come conferma il loro rapporto epistolare con il dialettologo. La prima lettera del «Suo Obb.^{mo} ed Aff.^{mo} Amico» Carlo Porta è del 13 febbraio, e accompagna la lista «di una mezza dozzina di associati» alla *Collezione*;⁸ quella di Francesco Cherubini a Tommaso Grossi è del 17 luglio, con una duplice richiesta: «di rilevare gli errori scorsi nell'edizione del Maggi» e di «dargli qualche bel parto del *suo* ingegno [...] qualcuna delle *sue* belle composizioni per la *sua Collezione milanese*».⁹

Nel mese d'agosto del 1816, complice la lontananza del Grossi da Milano per trascorrere le vacanze a Treviglio, ospite dello zio canonico, che l'ha accolto e istruito fin dall'età di tre anni, lo scambio epistolare con Porta diventa settimanale, con l'immediato passaggio, da una lettera all'altra, dal *voi* al *tu*, e dalla prosa ai «[...] vers ambrosian / mezz longh mezz curt, inscì come Dio voeur / talis qualis me sponten in del coeur / e passen in la man» (82, vv. 1-3).¹⁰ Le lettere testimoniano non solo di un rapporto tra i due poeti destinato, come detto, a diventare ben presto un'amicizia calorosissima, ma anche di come le poesie dei «Camaretisti», su tutte quelle del Porta, corrano di mano in mano; testimoniano inoltre di come gli stessi amici si stimolino a vicenda offrendo al più geniale di loro «bellissimi soggetti» da mettere in versi. Esemplare in questo senso è già la prima lettera, citata, del Grossi al Porta:

Venerdì scorso come sapete sono partito da Milano per recarmi a Treviglio: Oh caro il mio Porta quanto vi ho mai desiderato in quel viaggio; certo che la vostra svegliatissima, ed ingegnossissima vena ne avrebbe cavato un capitolo da incarnare a quel famoso che Messer Berni diresse al Fracastoro.¹¹

Segue, a vantaggio dell'amico, la descrizione del «trionfale convoglio» di «otto persone e una che fa nove con una cagna, ed una dieci col vetturale». La viaggiatrice con la cagna, una «vecchia che puzzava di tabacco come uno zoccolante» e che spurgava il naso lasciandolo «sgocciolare come un lambicco, o come la veggia della aguzzacoltelli», ricorda a Grossi quel *Fraa Conduitt* che dà il titolo a un componimento scritto da Porta solo qualche settimana prima di questa lettera: opera freschissima, dunque, che Grossi aspetta di ricevere dall'amico, insieme con «la *Confessione* [titolo provvisorio del *Lament del Marchionn di gamb avert*], quando sarà finita». ¹² I due componimenti portiani, ma lo vedremo più avanti, riecheggiano versi della *Pioggia d'oro*, poemetto già nelle mani di Cherubini da più di un mese per la sua *Collezione* e, quasi certamente, anche in quelle di Porta.

Altro documento che accerta l'invio di «materiali per la fabbrica» di Carlo Porta ¹³ è la lettera che Grossi scrisse all'amico il 1° ottobre 1820 in cui gli ripete la descrizione di «quell'originale che andò smarrito colla lettera pel pivellino» Luigi Rossari, affinché Porta lo possa «mettere insieme ai suoi preti che sta descrivendo» nel suo ultimo, estremo componimento, *La guerra di pret*, che sarà continuato, come si sa, dal Grossi stesso. L'abbozzo di «un ex Frate Somasco di trentacinque in trentott'anni, nero peloso con voce stentorea ma rotta quasi sempre dal lungo gridare, con faccia truce e da assassino», ¹⁴ offrì al Porta materia per i ritratti di don Carboni e don Vittor, ¹⁵ in cui si coglie (ancora una volta) l'eco di alcuni versi della *Pioggia d'oro*.

Non solo circolazione di soggetti utili per alimentare la già fertile vena creativa di Porta, dunque, ma anche circolazione di testi poetici, come ci racconta la lettera del 30 agosto del '16 in cui Grossi riporta, da una epistola a noi sconosciuta, quattro versi in milanese di Porta, che ringraziava per l'invio di «poponi», e i vv. 82-84 («On intort / de sta sort / al bosin?») del *Brindes de Meneghin all'ostaria* per l'entrata in Milano di Francesco I e Maria Luisa, versi citati per lagnarsi del fatto che la moglie dell'amico «non voleva assolutamente ricevere i meloni». ¹⁶ Importante anche la lettera del 3 agosto 1817, sempre di Grossi a Porta, in cui troviamo il verso «Comè in att de dà a trà a on ispirazion» di *Fraa Zenever*; ¹⁷ o ancora la lettera in sestine del 3 ottobre 1820 di Rossari a Grossi in cui vengono citati il v. 79 del *Meneghin biroeu di ex monegh* («Amico caro el dis»: verso con cui Manzoni inizia una lettera a Cattaneo dell'autunno-inverno 1820-1821) e il v. 27 («Tu

non esserlo o figlio») del carme di Giovanni Torti *Sulla passione di Gesù Cristo*, già nelle sestine che il Grossi inviò all'amico due giorni prima. Pochi esempi, tra i tanti possibili, che ben dimostrano come tutti i "Camaretisti" diventano interlocutori e beneficiari di un patrimonio poetico collettivo, *in primis* quello di Carlo Porta.

Lo scambio di lettere tra gli amici della Cameretta è ricco anche di informazioni e di giudizi espressi sui rispettivi testi, già composti o *in fieri*. Alcuni esempi tratti dall'epistolario portano: «Domattina sabato 12. Luglio [1817] vestirò la Zimarra presidenziale e leggerò à membri della Cameretta la tua graziosa lettera, e le amenissime sestine, che mi accompagni»;¹⁸ «Se domani avrò un quarto d'ora per mè [...] darò l'ultima mano al mio sonetto romantico [*Sonettin col covon*], che vuol avere la coda della gran bestia»;¹⁹ e ancora: «Ti unisco il mio sonetto della sterminatissima coda. [...]. La modestia mia vorrebbe che sostituissi al 14 verso l'altro che ti scriverò qui sotto [«Bacch, e Priapp me scolden la midòlla»], ma non so adattarmivi, perché mi pare che vi scapiti una certa rapidità».²⁰ Dall'epistolario del Porta preleviamo ancora questa notizia:

Per quanto mi sia adoperato colle mani, e coi piedi per difendere la tua cantata dagli assalti dei Camaretisti [*Cantada – ai duu autor de la farsa contra el Tass* scritta da Grossi in risposta alla parodia tassiana *Scherzo di conversazione* di mano di Manzoni e Visconti] non mi è stato possibile fare il mio dovere, e mi è stata tolta la piazza. Torti e Cattaneo se l'hanno voluta. [...] È bella, bella, e veramente bella. [...] Cattaneo oggi vuol leggerla à Visconti [...] e Torti aspetta il suo giro per mostrarla à Manzoni. [...] Tutti poi concordemente uniti in sinedrio ci siamo presi un arbitrio di cangiare due versi delle strofe finali [...] tanto più che tu stesso le giudicavi bisognose di qualche ritocco.²¹

Nella lettera del 16 agosto 1817 leggiamo:

Veniamo à sonetti [sono i quattro sonetti satirici con i quali Grossi reagì agli insulti ricevuti durante gli interrogatori legati alla vicenda della *Prineide*]: Bello, bellissimo, arcibello il primo. [...] Egualmente ben condotto, facile, e bello il secondo. [...] Il terzo, ed il quarto [...] non sono del merito dei primi due, spiacendo nel terzo la conseguenza dedotta dalla Stoffa, che è quella di cui si vestono tante brave persone, e nell'ultimo spiacendo il paragone fra le *reliquie* ed il *titolo*. [...] Questo parere sopra le nominate tue produzioni non è mio, ma di Torti, e Cattaneo à cui le ho lette questa mattina nella nostra adunanza. [...] Quanto à mè [...] ti aggiungo del mio proprio, che io vorrei essere il padre di tutti, e quattro i sonetti.²²

Tommaso Grossi, a sua volta, è senz'altro il miglior «testimone e giudice della stesura dei grandi testi narrativi [portiani] del 1816, *El viacc de fraa Conduitt, Lament del Marchion di gamb avert, On funeral* o *El Miserere*, tutti stampati dal Cherubini»²³ e, con molti altri, mandati a memoria. Per la gioia dello zio canonico di Treviglio, «novello convertito», e di «altri preti del paese» giansenisti,²⁴ Grossi, scrivendo a Porta il 13 luglio 1817, racconta di aver «recitato varj sonetti» e di aver «pure storpiato come meglio lo poteva a memoria il suo *Miserere*, e [...] che si sono voluti scompisciare tutti dalle risa [...]»; aggiungendo:

ti devo anche dire che al mio zio piacque tanto di più il *Miserere*, ed andò propriamente in brodo di succiole a sentire quel poco che ho potuto raccapezzarne insieme in quanto che vede in esso una satira vivace e giusta d'un abuso di religione. E mi ha detto che queste sono cose che fanno più bene che le prediche, che sono lezioni di morale migliori di quelle che danno i teologi e mille altre cose.²⁵

Tre giorni più tardi il Grossi scrive: «Ti raccomando di dire al Rossari che mi mandi il tuo tometto [il tomo XII della *Collezione* di Cherubini]. [...] Sempre parlo di te con tutto questo nostro clero, a cui ho recitato tutto quel mai che sapeva di tue poesie, adesso aspetto il libro perché non ricordo più d'altro».²⁶ E nella lettera del 14 settembre 1820: «continua il tuo poema [*La guerra di pret*], e se finisci la prima parte mandamela che qui sono tutti avidi delle tue cose: O se ti avessi a dire quanto ridere si è fatto alla lettura del *Pacca*», cioè dei vv. 79-108 del *Meneghin biroeu di ex monegh*.

Carlo Porta, «per la splendida felicità di poesia», rappresentò per Grossi un costante punto di riferimento e un sicuro incentivo a comporre versi milanesi. E Grossi, creatura fortemente ricettiva, era ammirato dal Porta per la sua robusta vocazione narrativa dal tono patetico-sentimentale tanto da «arrivare persino a influire, in qualche misura, su zone marginali del Porta»,²⁷ come sulla *Apparizion del Tass*, un tentativo di «un patetico da idillio».²⁸ Ma Grossi era apprezzato anche per gli elementi burlesco-satirici e fantastico-sentimentali presenti in componimenti che circolavano tra gli amici della Camedretta, come *Lo Zibaldone* (un commedia d'un solo atto in prosa), *I bragh del confessor salven la monega*, *l'Elog della Bosia*, *La Pioggia d'oro* e *La Prineide* (quest'ultima, come sappiamo, ebbe una diffusione ben più larga). Non sorprende quindi che Porta abbia chiesto l'aiuto a Grossi («mio grande e potente Alleato») nei suoi rari momenti di difficoltà creativa, dovuti alla mancanza di tempo o perché costretto al letto dalla gotta, firmando con lui il sonetto del 1817 *Eel forsi che la sura Marianin*, la comi-tragedia *Giovanni Maria Visconti Duca di Milano*, scritta nel 1818 per il Teatro della Canobbiana, e l'epitalamio Verri-

Borromeo, una visione, un componimento «romantico all'ultimo grado», come Porta scrive a Rossari in una lettera del 23-26 giugno 1819.³⁰ Tutti testi creativi che testimoniano dell'impegno della "Ditta Porta e Grossi" alla causa romantica, conosciuti dagli amici prima di andare in stampa, come i *Sestinn per el matrimoni del sur cont Don Gabriell Verr con la sura contessina Donna Giustina Borromea*,³¹ che videro la luce il 26 giugno 1819, presso l'editore Vincenzo Ferrario. Scrive Porro Lambertenghi al Porta il 20 giugno:

Luigi Porro celebra domani romanticamente la festa del suo santo, pranzando con gli estensori del Conciliatore. Egli sarebbe gratissimo ai sig.ⁱ Porta e Grossi, autori della bella poesia per le nozze Verri e Borromeo, se volessero fargli il favore di venire a pranzo coi romantici, e di portare a questi la suddetta poesia.³²

Come abbiamo largamente dimostrato, in casa Porta la letteratura era circolazione, scambio di idee, di carte e di penna. E così sarà in casa Manzoni con l'ingresso, nel 1822, di Grossi, che vi abitò fino al 1838, anno del matrimonio e del conseguente trasloco nella Galleria De Cristoforis. Con Grossi, in contrada del Morone si trasferì anche l'eredità della Cameretta e le continue, vivaci e proficue discussioni, non solo sui fatti del giorno, ma anche su ciò che si scriveva, in prosa o in versi: Torti, che aveva letto con attenzione *La Fuggitiva*, interviene sull'*Ildegonda*; Fauriel e Visconti chiosano il *Fermo*; Grossi, Rossari e Cattaneo soccorrono Manzoni nel suo lavoro di correzione di bozze; e ancora Rossari e Grossi ragionano con Manzoni attorno alla questione della lingua.

E come con Porta, anche con Manzoni Grossi si trovò a ricoprire un ruolo che fu sempre, non per sua volontà o per sua consapevolezza, ma per forza di cose e dinamica di gruppo, quello di battistrada e di precursore di temi e di modi che poi altri, con maggior genialità, avrebbero sviluppato: il Porta prima, e il Manzoni poi. Pensiamo all'*Ildegonda*, praticamente contemporanea del *Carmagnola* (1820), con quel che poi significherà nel sistema dei *Promessi sposi* l'idea di una fanciulla monacata suo malgrado; o a temi come l'accusa ai fornai della carestia, il notturno con l'abbaia del cane e il battere delle ore, presenti rispettivamente nella *Pioggia d'oro* e nella *Prineide*, e ripresi nei *Promessi sposi*.

Questi esempi di interscambio, dovuti a una contiguità di lavoro che propizia il recupero, non devono però sorprenderci, stante la celebre affermazione fatta dal Manzoni nel cap. XI del suo romanzo, e cioè che «l'autore di quella diavoleria di crociate e di lombardi ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti».³³ L'avrebbe potuta scrivere anche Carlo Porta e, qualche decennio prima, Cesare Beccaria,

che con i fratelli Verri, in particolare con Pietro, ebbe numerosi confronti che sappiamo essere alla base del trattato *Dei delitti e delle pene*.

Tommaso Grossi, rispetto a Carlo Porta, occupa certamente altra e subalterna posizione, ma non tale da confinarlo nel limbo degli epigoni. La scarsa fortuna editoriale delle sue poesie milanesi si spiega soprattutto con il disinteresse che egli dimostrò per la sua produzione dialettale, soprattutto dopo i due giorni di carcere conclusi con una dura reprimenda per la nota vicenda della *Prineide*, che pesò anche sulla sua carriera professionale, e dopo aver scelto di battere una strada diversa per genere e lingua. Così Grossi, dopo il 1821, non intervenne mai: lasciò che i versi milanesi girassero manoscritti o fossero stampati anonimi come avvenne più volte, specie in coda alle edizioni del Porta, anche in quelle da lui stesso curate (1821, 1826, 1840): è il caso della *Prineide*, del *Recors*, della *Bolletta*. Sicché, pochissimi sono i componimenti da lui editi e riconosciuti come suoi.

Il confronto testuale tra la poesia di Grossi e quella di Porta permette di intravedere un rapporto di dare e avere tra i due poeti più “aperto” di quanto finora supposto: risulta infatti come in diversi casi, con l’occhio alle date di composizione dei testi posti a confronto, Grossi preceda Porta.

Qualche dubbio può sussistere per il confronto tra la novella *I bragh del confessor salven la monega*, che è del 1814 (senza possibilità di ulteriore restrizione della data), e il componimento portiano *La Ninetta del Verzee* (degli ultimi mesi dello stesso anno, 1814, e pubblicato grazie a Grossi a Lugano solo nel 1826):³⁴ essi presentano – oltre la rima baciata *nocc/locc*, rispettivamente ai vv. III-III2 e ai vv. 63-64 – le seguenti analogie:

	GROSSI		PORTA	
	<i>I bragh del confessor</i> (1814)		<i>La Ninetta del Verzee</i> (ultimi mesi 1814)	
53	La se sent a rugà in di ong di pee		Me sentiva a rugà fina in di pee [...]	86
54	ghe par ch’el [Battista] spona de per tutt i part		Mì el me Pepp el vedeva de per tutt	89
56	La trema tutta, la diventa smorta		deventi smorta, tremi, me spaventi	283
73	Mì t’ho semper denanz de la mia vista		e semper ghe l’aveva de denanz	90
90	la deslengua sul fà d’ona candira		che me deslenguen come on candirin	323

Più persuasivo è il caso della *Pioggia d'oro* (del 1815-agosto 1816, edita nella *Collezione* del Cherubini, t. XI, dicembre 1816) che, oltre alla somiglianza dello sviluppo narrativo, offre riscontri puntuali con l'epitalamio Verri-Borromeo (1819), lavoro della "Ditta Porta e Grossi", appartenente al genere della visione:

	<i>La Pioggia d'oro</i> (giu. 1815-ag. 1816)	<i>Epitalamio Verri-Borromeo</i> (giu. 1819)	
117	sangua d'on biss! quant ciaccer, che tapella	sicchè el ved, che tappella maledetta!	114
217	Se ved in mezz, settaa in cardega armada	gh'è in mezz on vecc settaa su on cardegon	51
229	Intorna, intorna on santacròs de gent	on santa cros, on furugozz de gent	111
247	Ghe n'è ona furugada de costor		
233	infuriati come i strasc di piatt	e infuriato come el strasc di piatt	203
385	D'on'oltra part vedi on boschett tutt verd	M'accorgi intant de vess su l'Elicona,	39
386	che ghe corr sott on fontanin d'ar- gent...»	vedi el tempi de Apoll, l'asen che sgora,	40
387	Ma ch' Giove, vedend ch'el se de- sperd	vedi el bosch di olubagh, el fontanin,	41
395	e 'l president in mezz a sto rebell	Appenna Apoll el sent a nominà	145
396	l'ha pari a sbattaggiaa col campanell	<i>Matrimoni</i> el sbattaggia on campanell	146

Lo stesso pometto regala corrispondenze con altri testi portiani; in particolare con *La nascita del primm mas'c del cont Pompee Litta*, una visione delle divinità olimpiche attraverso lo squarcio del cielo, come visioni sono l'epitalamio Verri-Borromeo ("Ditta Porta e Grossi") e, prima ancora, *La Prineide* del solo Grossi:

	<i>La Pioggia d'oro</i> (giu. 1815-ag. 1816)	<i>La nascita del primm [...]. Vision</i> (sett. 1819)	
27	el va in su on sass, e 'l sbraggia [...]	quand monta in pee del scagn [...]	90
56	L'è sott e sora tutta l'udienza	el trà sott sora tutta la brigada	82
		L'eva lì lì per rompes l'udienza	89
205	In del dì sti paroll el batt on pè sul paviment, e 'l ghe fa dent on boeucc grand in manera che se pò vedè, minga cojonarij, vedè coi oeucc, propi coi oeucc del coo, guardand insù,	s'è faa dent in del ciel ona scorlera e hoo vist on bott sta poca bagatella	3 4
210	trii quart de paradis e fors de pù.		
212	Ecco una sala tutta de cristall con gemm, rubin, smerald gross come micch, [...]	On salon longh on mii tutt d'or masizz, on bell trono in del mezz de diamant, con sù madamm Luzzina in guard'infant, diademma, toppè, scuffion de pizz.	5 8
217	Se ved in mezz, settaa in cardega armada, l'istess Giove in persona, propi lù, in gran abit de gala e de parada: gilè, colzon e marsina de velù, colzett de seda, manezzin de pizz, fazzolett e camisa de battizz.		
235	Hin tucc razza de dei, no se cojonna,	Dej e Deess, vestii a la gran façon.	12
236	e in pampardinna col vestii de festa		
253	Vener inscambi la gh'ha on vestidin curtin, ligerinett, a tira-cuu: ghe sbiggia foeura on poo de stomeghin,	Vener la fava on spicch proppi di soeu, col cappellin montaa a la Bolivar, vestina e camisoeu curtitt e rar	13
256	e on olter poo el ghe resta sott sconduu	e i sò pellegattinn pettaa al poggioeu	16

Meneghin biroeu di ex monegh (giu.-sett. 1820)

on poo per via di donn che van a spass 39
 con la coppa, coj brasc, col stomegh 40
 biott,
 on poo coj vestinn strenc a tira in cull 41

Lament del Marchionn di gamb avert (1816)

80 che gh'è passaa el stremizi del buratt Né al priguer del stremizi, 959
 né al brusor del buratt che hoo cattaà sù. 690

108 ma el sbraggia vun: «Cribbi e bofitt, Cribbi e bofitt, fuss puttost mort in 366
 che pressa!» strada!

211 Marcia, sparisca! allon, berlocch, marcia passa cammina 507
 berlicch!

469 «Eet veduu quell che fa *marcia spariss?*» mì prest, allon, sù on pè 509

237 Giunon l'è missa a la pù gran s'gian- E el svergnà el cuu de fianch a la s'cian- 668
 conna cona

367 Ma solta a voltra el fondeghee di vers solta voltra anch la mamma marcanaggia 82

La messa noeuva (inverno '15/'16)

329 e lù, sbaggiand, stirandes de linoeucc E sbadaggiand e destirand i quart 20

El viacc de fraa Conduitt (lug. '16)

151 L'era on bell d' seren, luster, e l'era L'eva on'ora o pocch pù de la mattina 73

	quell temp che mas'c e femena se piasen:	e el ciel luster e bell come on cristall	
154	se sentiven a fà la primavera, concertaa insemma, i rossignoeu coi asen	tirava on'aria sana, remondina, che ghe fava ballà i lenden suj spall ³⁵	76
521	longa de brasc, de gamb e de carcamm,	Fraa Conduitt l'è on magrozzer, on car- camm	19
522	secca inciodada, che se ciama Famm.	d'on pret longh longh ch'el par on cam- panin	20

La guerra di pret (autunno 1820)

9	negher, pelòs, con mezza spanna d'ong	Quell negron losch, pelos come on demoni,	55
		Negher, dannaa, gelos de tutt e duu	149
551	adess paren pù quij; palpaa, palpaa,	Quell pret che ven bell bell, palpaa palpaa	115
552	cont el coo bass come i gallinn bagnaa.	coj oeucc bass, sgonfi, pien, ross come foeugh ³⁶	116

Gli ultimi versi portiani appartengono, come detto, alla *Guerra di pret*, componimento rimasto incompiuto, ma portato avanti dal Grossi, la cui «giunta», secondo l'ipotesi di Isella, «potrebbe farsi iniziare puntualmente dal v. 180»,³⁷ con la patetica novella dell'abate Ovina: ipotesi che trova conferma grazie ai riscontri del testo portiano con altri componimenti del Grossi:

In morte di Carlo Porta (mar. '21)*La guerra di pret*

13	Se sent ona campanna de lontan ...	se sentiva el dan! ... dan!... d'ona cam-	225
14	l'è a Sant Babila ... Sonna on'angonia	pana eren quij bott i bott de l'angonia ³⁸	231

Brindisi a Francesco Hayez (1824)

47	e l'è de giust se tutt ghe voeuren ben,	tucc el rispetten, tucc ghe voeuren ben,	77
48	e ghe fan largo comè a on carr de fen.	tucc ghe fan largo come a on car de fen.	78

Infine, il primo verso della *Prineide* («Lera ona nocc di pù indiavolaa») è richiamato nell'*incipit* de *In morte di Carlo Porta* («L'è ona brutta giornada scura scura») e anche nel v. 217 del testo portiano appena citato, *La guerra di pret*. Da ricordare ancora come *La Prineide* (o *El sogn del Prina*) abbia parecchi punti di tangenza con il frammento portiano dell'*Apparizion del Tass*, iniziato per sentimento d'amicizia in occasione dello scherzo parodistico di Manzoni e di Visconti (*Scherzo di conversazione – Il canto XVI del Tasso*): scherzo che tanto piacque a Grossi; infatti il confronto testuale offre concordanze (già rilevate da Isella) «che, pur lasciando intravedere le due diverse “mani”, suggeriscono nell'autore dell'*Apparizion* un allievo [...] dell'autore della *Prineide*». ³⁹ Porta tenta il tono patetico-sentimentale che era proprio dell'amico, senza però riuscirci: «I versi [...] non hanno voluto venire», scrive Porta al Grossi,

Mi sono posto sul serio. Ho voluto tentare un patetico da idillio, e la lingua mi ha abbandonato. [...] Mi sono sta volta convinto in pratica, che il dialetto nostro manca assai assai per questo genere di descrizione, e strabilio pensando come tu abbia cavato tante belle cose, e s'è vive da una povertà immensurabile.⁴⁰

Infatti l'altra grande poesia narrativa del Grossi, *La Fuggitiva*, «un tentativo del dialetto milanese nel patetico», come la definì Grossi fin dalla prima redazione autografa, non offre punti di contatto con testi di Porta, tranne che per pochissimi casi. È un dato significativo, che sottolinea ancora una volta la scelta poetica del Grossi per il “tono patetico”, soprattutto nei componimenti in lingua, a partire dalla *Fuggitiva* stessa tradotta liberamente in italiano nel 1817; e del tono patetico-sentimentale troviamo traccia anche

nell'ultimo grande componimento dialettale di impegno, fra i più belli della letteratura lombarda, le sestine scritte per la morte del suo grande amico, «on talent inscì foeura de misura» (v. 55).

Appendice

STRAMBOTT / de Meneghin Foresetta / in occasion / della Laurea in lesg / del scior / PEPPIN VIGLEZZ / dedicaa al scior Dottor / LORENZIN PRINETT / amis parzialissem / del Candidaa.

Due erano fin qui i componimenti milanesi attribuiti a Tommaso Grossi non ritracciati: il sonetto che inizia *Car el mè Porta, n'hoo mò proppi pien*, del quale si conosce l'incipit perché citato nel titolo dell'epistola di risposta del Porta (139), scritto nel mese di agosto 1816, e lo *Strambott de Meneghin Foresetta in occasion della laurea in lesg del sur Peppin Viglezz*, Milan, press el Pulin in Contraa del Bocchett, 1813.

Lo *Strambott* è attribuito al Grossi da Francesco Predari nella sua *Bibliografia enciclopedica milanese*,⁴¹ assieme ad altre poesie milanesi certamente del Grossi: *Per el matrimoni Verr e Borromeo. Sestine* (Milano, 1819); *La Fuggitiva. Novella in dialetto milanese colla traduzione libera italiana dello stesso* (Milano, Pulini, 1819); *La Prineide* (Italia [ma Lugano], 1826) e *La Pioggia d'oro e la Fuggitiva* (Milano, Ferrario, 1822). E, su tale indicazione, da Antonio Vismara e da Giuseppe Soldati.⁴²

Francesco Predari (1809-1870) fu un importante poligrafo; dalla primavera del 1840 al 1844 prestò servizio come “scrittore” presso la Biblioteca Braidense per poi trasferirsi a Torino, con l'incarico di direttore della *Nuova enciclopedia popolare* avviata da Giuseppe Pomba.⁴³

Le 26 sestine dello *Strambott* sono contenute in un volumetto (cm 24,5 × 18 × 0,9) rilegato modernamente in mezza pelle (cartone, ricoperto di carta marmorizzata); i fogli interni misurano cm 23,3 × 17,3. Esso venne acquistato nel 1990 dalla Biblioteca Trivulziana di Milano (segnatura: Triv. E. 1868).

Non sono molti gli elementi interni al testo che rimandano a Grossi, ma abbastanza certi: a cominciare dal neo laureato in legge Pietro Giuseppe Viglezzi (1786-1860), avvocato, fratello di Francesco, medico, e di Cesare (1788-1844), già militare, maestro di scuola e proprietario del famoso “quaderno Viglezzi”, da cui sono stati tratti i componimenti portiani che formano la prima parte della *Raccolta di poesie inedite*, uscita nel 1826 con falsa indicazione di luogo, «Italia», dalla tipografia Vanelli di Lugano. Pietro Giuseppe

Viglezzi fu compagno di studi di Grossi, come apprendiamo anche dai verbali dei due interrogatori che Grossi subì dalla polizia nel gennaio 1817 per la vicenda della *Prineide*,⁴⁴ quindi i vv. 63-64 con la Musa, voce recitante, che ricorda di «quando andava a Brera / in temp, che studiava la Gramatega» (e Grossi frequentò le scuole di Brera dal 1805 al 1807). Infine, come abbiamo segnalato nelle note al testo, diversi sono i rinvii ai primi componimenti grossiani conosciuti – *I bragh del confessor salven la monega* (1810), *La Pioggia d'oro* (1815), le sette sestine intitolate *Per un anniversario di matrimonio* (di data incerta) – e al Balestrieri, in particolare alla *Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese* (1772).

Note

- 1 D. Isella, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 238-284: p. 238.
- 2 F. Gavazzeni, *Per il Carteggio di Tommaso Grossi*, in «Archivio Storico Ticinese», 139 (giugno 2006), pp. 143-149.
- 3 T. Grossi, *Carteggio. 1816-1853*, a cura di A. Sargenti, t. I, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani-Insubria University Press, 2005, lett. 10, p. 30 n. 4.
- 4 C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000, 68^o, v. 14.
- 5 Isella, *Porta e Manzoni*, cit., p. 238.
- 6 Grossi, *Carteggio*, cit., lett. 19, p. 47.
- 7 Ivi, lett. 9, pp. 25-26.
- 8 *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, lett. 125, p. 199.
- 9 Grossi, *Carteggio*, cit., lett. 1, p. 3.
- 10 Cfr. rispettivamente le lett. 5 e 7, n. 1. Così con Rossari: cfr. la lett. del 14 agosto 1816 (lett. 6) in cui Grossi dà del *voi* al “pivellino” Luigi Rossari, studente in legge a Pavia.
- 11 Grossi, *Carteggio*, cit., lett. 5, p. 9.
- 12 Ivi, p. 11. Le poesie portiane sono rispettivamente i nn. 70 e 65.
- 13 Ivi, n. 87, p. 233.
- 14 Ivi, n. 89, pp. 239-240.
- 15 Cfr. Porta, *Poesie*, cit., 108, rispettivamente i vv. 55-66 e 109-114.
- 16 Grossi, *Carteggio*, cit., lett. 9, p. 25.
- 17 Ivi, lett. 31, p. 86.
- 18 Ivi, lett. 20, p. 51.
- 19 Ivi, p. 53.
- 20 Ivi, lett. 26, p. 72.
- 21 Ivi, lett. 27, p. 73.
- 22 Ivi, lett. 36, p. 105.
- 23 A. Stella e V. Marucci, *Le letterature dialettali. Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. VII, par. 10 [di A. Stella], Roma, Salerno editrice, 1998, p. 986.
- 24 Grossi, *Carteggio*, cit., lett. 19, p. 48.
- 25 Ivi, lett. 21, p. 58.

- 26 Ivi, lett. 23, p. 65.
- 27 D. Isella, *Parabola della letteratura in milanese (1814-1859)*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 285-307: 296.
- 28 Grossi, *Carteggio*, lett. 36, p. 106.
- 29 *Le lettere di Carlo Porta*, cit., lett. 226, p. 374.
- 30 Ivi, n. 226, p. 374.
- 31 Cfr. Porta, *Poesie*, cit., n. 86 e T. Grossi, *Poesie milanesi*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di A. Sargenti, Novara, Interlinea, 2008, n. XXXIII.
- 32 *Le lettere di Carlo Porta*, cit., lett. 225, p. 373.
- 33 A. Manzoni, *I Promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013, cap. XI, § 46.
- 34 Per il ruolo avuto da Grossi nell'edizione luganese delle poesie di Porta, cfr. A. Sargenti, «Grazie della Prineide, che è una vera gemma». Tommaso Grossi e la poesia dialettale, in *La chute du Royaume d'Italie (1814) et la culture du Risorgimento*, Atti del Convegno internazionale (Tours, 21-22 ottobre 2006), a cura di R. Bouchard et T. Crivelli, Paris, Edition Le Manuscrit, 2013, pp. 161-181.
- 35 Versi che rinviano a D. Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2018; XVIII, v. 15.
- 36 Ma cfr. D. Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata*, cit., I, v. 47.
- 37 Porta, *Poesie*, cit., p. 974.
- 38 La fonte primaria di questi due versi, come ricorda Isella, si trova nel celebre sonetto per monacazione del Tanzi (n. XIII in C.A. Tanzi, *Rime milanesi*, a cura di R. Martinoni, Parma-Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2016).
- 39 D. Isella, *L'Apparizion del Tass (una questione attributiva)*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 321-326: 324.
- 40 Grossi, *Carteggio*, cit., lett. 36, p. 106.
- 41 F. Predari, *Bibliografia enciclopedica milanese*, Milano, Tipografia Marsilio Carrara, 1857, p. 382.
- 42 A. Vismara, *Bibliografia di Tommaso Grossi*, Como, Tipografia provinciale F. Ostinelli, 1886, p. [11]; G. Sodati, *Saggio bibliografico sulle edizioni di Tommaso Grossi*, in *Studi su Tommaso Grossi pubblicati in occasione del centenario della morte*, Milano, Comune di Milano, 1953, pp. 163-243: 183.
- 43 Cfr. G. Albergoni, *Predari, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016 (in rete).
- 44 Cfr. T. Grossi, *Le poesie milanesi*, edizione critica e commentata, a cura di A. Sargenti, Milano, Libri Scheiwiller, 1988, p. 240 e Grossi, *Carteggio*, cit., lett. 12, p. 35 n. 7.

STRAMBOTT

Quanto si mostra men, tanto è più bella
Tasso

Che se stupissen nò de sto lenguagg
casareng, butta là, de paisan,
che la mia Musa l'è nassuda in Magg
in mezz ai goss del Borgh di Ortolan,
ma la gh'ha in coo sta benedetta botta 5
da vorega cantà ona vilotta.

Nà, che daghen a ment, che l'è inviada
par vorè comenzà, ma lor bisogna,
che ghe se metten minga de facciada,
perchè di giovenott la gh'ha vergogna: 10
l'è natural; ghe guarden tucc in sbiess...
... ma citto, citto la comenza adess.

Lusiva a mala penna i filidur
della fenestra percontra el pajee,
taseven tucc, che l'eva anca mò scur, 15
cantava domà 'l gall in del polee,
e mi intrattant faseva taccoin
pensand a lu sciuria car scior Peppin.

Ecco, diseva: tanci tribuléri,
tanci sudor intant, che l'eva a mœuj 20
hin staa comè 'l bodesg di somenéri,
ma adess, che l'è chi 'l temp, che se reghœuj
tucc sti gran cattabuj, ch'è passaa via
deventen dolz comè la malvasia.

Già coss'occori? el mond l'è in su sto pè 25
e no gh'è barba per sfalzà la riga:

nessun scior mio! nessun l'ha da podè
 avè nagott de bon senza fadiga;
 ma la fadiga la gh'ha anch lee peù quest,
 che l'è de condiment a tutt'el rest. 30

Se 'l seller, i carottol, la zicoria,
 i remolazz, la magiostrina, e l'aj
 senza nessun, che se rompes la gloria
 vegnessen da per lor in di Ortaj,
 mi ghe foo guaja, che 'l v'è minga on ann,
 che savaravem nanca cossa fann: 35

Ma perchè l'ortolan i e fà vegnì
 a furia de sgobbà de tucc i or
 col zappaj, remondaj, e se po' di
 che 'l j' e fà marudà coi soeu sudor,
 se se porten a vend in sul Verzee
 paren zuccher, e varen di danee. 40

Coss'el, che i cavolfior, e i articiocch
 se onoren, e se stimen inscì tant,
 e i scionsgitt, e i grasson se stimen pocch?
 Per la diversa qualitaa di piant?
 Sarà benissem: ma l'è anch quest però,
 che i primm costen fadiga, e i olter nò. 45

Quand'alla sira el ven a cà el biolch
 coi bœu denanz cantand l'ortolannina,
 l'è la fadiga, che l'ha faa in di solch,
 che ghe pareggia el lecc su la cassina;
 lee la ghe fà parì bombas la stobbia,
 lee la ghe scond el sogn sott alla dobbia. 50

Cara fadiga! ... e pur al temp d'adess
 te se trattada pesg, che ona baldoria: 55

la pu gran part te scappen, e quij stess,
 che te ten bonna, el par, che gh'abbien boria
 da lassall minga penetrà alla gent,
 par no fass cred, che manchen de talent. 60

Mi sont nassuda in di villan, l'è vera,
 e parli de quij coss, che gh'hoo pù in pratega,
 ma me regordi quand andava a Brera
 in temp, che studiava la Gramatega,
 e quand m'imbatti el vedi anca mò adess 65
 che intuitù de studi l'è l'istess.

Anca el cervell el vœur vess coltivaa
 compagn, che se coltiven i terren.
 S'iel pur strasordenari, stremena,aa,
 senza fadiga el fà nagott de ben: 70
 n'occor sgorliss; nè lù, nè lee: tant'è
 l'è la fadiga mamma del savè.

Per quest me ven da rid de quaj spaccon
 che per fass cred on forna de talent
 che fitt, che foi, l'è lì con la reson 75
 da dì, che lù no 'l studia mai nient,
 e la me grinta, quand'i olter tassen,
 da respond: studiet nò? ben te se on asen.

Senza sudà, e barbellà del fregg,
 senza tœuss sgiò dalla carresgia usada 80
 el dis benissem vun di noster vegg,
 che a pretend da fass omen l'è sballada;
 e quij omen de zimma, che 'l gh'è chì,
 el ponn di lor se no l'è propi inscì.

El le pò dì chi 'l Scior Dottor PRINETT, 85
 che par bincio parlandes de cervell

sisto! el ghe n'ha peù se pò dì on Brovett:
 se con tutt quest senza mett sù la pell
 el sarav rivaa al meret da podè
 vess on trattin quel LORENZIN, che l'è. 90

E lù car Scior VIGLEZZ, che l'ha savuu
 tœunn esempi, e fà quell, che s'ha da fà,
 con tutt che 'l gh'abbia del talent par duu
 l'ha minga tralassaa da studià,
 e l'è staa propi in riga in sul sentee 95
 che 'l gh'ha insegnaa l'AMIS sto ann indree.

Per quest semma in di esamen, semma in schœura
 dopò, che 'l s'è portaa con tutt'onor,
 inchœu, che par el rest della parpœura
 emm da vedell laureaa Dottor, 100
 la sbatt i man, la salta, l'è a festin
 tutta la turba di Client in fin.

E mì, che sont la Musa comè 'l sà
 d'on sò umelisseem servitor, d'on sò
 Amis, che 'l ghe vœur ben, e 'l gh'en vorrà 105
 per *infinita sècola*, e peù anch mò,
 vuj se non olter famm s'cioppà la piva
 sbraggiand evviva el sciur VIGLEZZ, evviva.

Evviva i sœu fadigh, el sò savè,
 e 'l credet, che 'l s'è faa par tucc i vers, 110
 evviva el sò cervell, evvi... comè? ...
 el ven ross? ... el me guarda per travers? ...
 via, che 'l se quietta, che se 'l vœur insci
 sofegaroo tuss coss, lassaroo chì.

L'è ona gran vitta sal? con quella sova 115
 umiltaa, che a strusagh appenna dent

l'è comè un can, che ghe schiscen la cova.
 E no la vœur sentiss a dì nient;
 ma infin dell'ascia l'è mò propi lee
 che 'l l'è fa sbatt, e comparì pussee. 120

La sapienza l'è giust comè ona rœusa,
 che sarada sù mezza in del botton
 la ten el coo sbassaa guardand la proœusa
 senza nincorges, che la sà de bon,
 e pienna de rosada l'è a vedella 125
quanto si mostra men, tanto più bella.

Esusmaria! coss'hoo mai faa mì
 a borlà fœura con sto vers bastard.
 Gh'è chì el Maister Crusca col staffì
 immotrient, invers, senza resguard: 130
 se ghe scarlighi in la giurisdizion
 ajutt! l'è fada: adoss col buratton.

Oh! me regordi anch mò de st'ann passaa
 quand el m'ha ditt, che seva ona biccocca
 perchè la crusca di me vers sbiavaa 135
 la ghe impieniva minga assee la bocca,
 e 'l voreva, che fussen a dì pocch
 gross, e redond i vers compagn di gnocch.

Verament ghe poteva ben respond,
 che i vers hin i oregg, che j'è misura, 140
 e che 'l meder di gnocch gross, e redond
 parland d'oregg l'è sgiò d'Architetura,
 ma gh'aveva pagura da imbrojamm
 a dovej peù fa longh comè la famm.

Per quest ho tajaa sù tucc i reson, 145
 stremida tant de quella faccia brusca,

che quel dî ho faa voot, e devozion
 da stà alla larga semper da la crusca:
 sisto che scacc! se manchi de parolla
Libera mè da quel mostacc de tolla! 150

Basta: mè 'l preghi tant de compatimm
 car scior VIGLEZZ de sto lenguagg bislacch:
 voreva scrivegh in *percè*, ma i rimm
 vegneven via col coo bass da stracch;
 i vers tremaven, l'estro l'eva fregg 155
 per pagura da fass tirà i oregg.

IN MILAN, press el PULIN / in Contraa del Bocchett / 1813

Titolo: Strambotto di Meneghino Malalingua in occasione della Laurea in Legge del signor Peppino Viglezzi dedicato al signor Dottor Lorenzino Prinetti amico parzialissimo del candidato.

Non si stupiscano per questo linguaggio casalingo, negligente, campestre, in quanto la mia Musa è nata a maggio, in mezzo ai contadini del Borgo degli Ortolani, ma ha in testa questo maledetto ticchio (5) di voler cantare una villotta. Suvvia, diano retta, è ben intenzionata a voler cominciare, ma loro non devono mettersi di fronte perché lei ha vergogna (10) dei giovanotti: è naturale; tutti la guardano di traverso... ma zitto, zitto comincia adesso. Luccicavano appena le fessure della finestra dirimpetto al pagliaio, tutti tacevano, era ancora buio, (15) cantava soltanto il gallo nel pollaio e io, intanto, fantasticavo pensando alla di lei signoria, caro signor Peppino. Ecco, dicevo: tante tribolazioni, tanti sudori, (patiti) intanto che lei era a mollo (20), sono stati come il gran lavoro che si fa in tempo di seminazione, ma ora, che è giunto il momento della raccolta, tutte le angosce vissute diventano dolci come la malvasia. Già, che dire? il mondo va così (25) e nessuno può sgarrare: nessuno, signor mio! nessuno può avere qualcosa di buono senza fatica; ma la fatica ha anche lei questo: che è il condimento di tutto il resto. (30) Se il sedano, le carote, la cicoria, i ramolacci, la fragoletta e l'aglio crescessero da soli nelle ortaglie, senza qualcuno che si rompesse la gloria, io scommetto che entro un anno (35) non sapremo cosa farne. Siccome l'ortolano li fa crescere lavorando a tutte le ore, zappandoli, rimonandoli, e si può dire che li fa maturare con i suoi sudori, (40) se si portano a vendere in

Verziere sembrano zucchero e valgono denari. Com'è che i cavolfiori, i carciofi si lodano e si stimano così tanto mentre il formentino e il crescione si stimano poco? (45) Per la diversa qualità delle piante? Sarà benissimo: ma è anche perché i primi costano fatica, gli altri no. Quando di sera ritorna a casa il bifolco con davanti i buoi cantando l'ortolannina, (50) è la fatica fatta nei solchi che gli prepara il letto su nella cascina, che gli fa sembrare bambagia la stoppia, che gli nasconde il sonno sotto la coperta. Cara fatica!... eppure oggigiorno (55) sei trattata peggio di una baldoria: la maggior parte ti evita e gli stessi che ti tengono buona pare abbiano un gran desiderio di non mostrarlo alla gente per non far credere che mancano di talento. (60) Io sono nata tra i contadini, è vero, e parlo delle cose che meglio pratico, ma mi ricordo di quando andavo a Brera nel tempo in cui studiavo la Grammatica e quando mi capita vedo che ancora oggi (65) quanto agli studi è lo stesso. Anche il cervello vuole essere coltivato allo stesso modo come si coltivano i terreni. Sia pure straordinario, sterminato, senza fatica esso non fa nulla di buono; (70) non occorre fare spallucce; non ci sono santi: tanto è la fatica la mamma del sapere. Per questo rido di qualche spaccone che, per farsi credere un forno di talento, che è che non è sta lì con la ragione (75) di dire che lui non studia mai, e mi brucia la voglia, quando gli altri tacciono, di rispondergli: non studi? sei bene un asino. Senza sudare e rabbrivire dal freddo, senza staccarsi dalla carreggiata usata, (80) dice benissimo uno dei nostri vecchi che pretendere di farsi uomo è insensato; e quegli uomini di valore, che sono qui, possono dirlo se non è proprio così. Lo può dire il qui Signor Dottor Prinetti (85) che, perdio, parlando di cervello, Cristo! ne ha si può ben dire un mercato, se con tutto questo, senza lavorare sodo, sarebbe arrivato al punto da poter essere nientemeno quel Lorenzino che è. (90) E lei, caro Signor Vigliezzi, che ha saputo prenderne esempio e fare quello che si deve fare, nonostante abbia talento per due, non ha tralasciato di studiare, ed è stato proprio ordinatamente sul sentiero (95) che le ha indicato l'Amico lo scorso anno. Per questo ora negli esami, ora nella scuola, dopo che si è comportato con tutto onore, oggi che, oltre al resto, lo vediamo laureato Dottore: (100) batte le mani, salta ed infine è in festa tutta la turba dei clienti. E io, che sono la Musa, come lei sa, d'un suo umilissimo servitore, d'un suo Amico, che le vuole bene e che gliene vorrà (105) per *infinita secola*, e poi ancora, voglio se non altro farmi scoppiare il gozzo urlando «evviva il signor Vigliezzi, evviva. Evviva le sue fatiche, il suo sapere e il credito che si è guadagnato sotto tutti gli aspetti, (110) evviva il suo cervello, evvi...». Com'è? ... arrossisce?... mi guarda di traverso?... Via, che si tranquillizzi, che se proprio lo vuole soffocherò tutto quanto, e la finirò qui. È una gran vita sa? Con quella sua (115) umiltà, che appena la sfiori reagisce come un cane a cui schiacciano la coda, e non vuole sentirsi dire niente; ma alla fine è proprio lei che

lo fa lavorare con impegno e apparire di più. (120) La sapienza è proprio come una rosa, che mezza chiusa nel suo bocciolo tiene il capo basso guardando la aiola, senza accorgersi che sa di buono e piena di rugiada è a vederla (125) *quanto si mostra men, tanto più bella*. Gesummaria! cosa ho mai fatto a uscirmene con questo verso bastardo. C'è qui Mastro Crusca con lo staffile, accigliato, imbronciato, senza riguardi (130): se sdruciolò sotto la sua giurisdizione, aiuto! è fatta: addosso col frullone. Oh! mi ricordo ancora di questo anno passato, quando mi ha detto che ero un semplicitto perché la crusca dei miei versi sbiaditi (135) non gli riempiva a sufficienza la bocca e voleva che i versi fossero addirittura grossi e rotondi come gli gnocchi. Veramente potevo ben rispondergli che sono le orecchie a misurare i versi e che il modello degli gnocchi grossi e rotondi, parlando di orecchie, è fuori scala, ma avevo paura di imbrogliarmi e di doverli poi fare lunghi come la fame. Per questo ho troncato il discorso, (145) spaventata tanto da quella faccia truce, che quel giorno ho fatto voto di devozione di stare sempre alla larga dalla crusca: cristo che paura! e se manco di parola libera me da quella brutta faccia tosta! (150). Basta: la prego di compatirmi, caro signor Viglezzi per questo linguaggio bislacco; volevo scriverle in *percé*, ma le rime mi comparivano col capo basso, stanche; i versi tremavano, l'estro era freddo (155) per paura di farsi tirare le orecchie.

In Milano, presso Pulini / in Contrada del Bocchetto / 1813

Nelle note di commento allo *Strambott* si impiegano le seguenti sigle:

Arrighi = C. Arrighi, *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano-milanese*, Milano, Hoepli, 1896.

Balestrieri *Rtm* = D. Balestrieri, *Rime toscane, e milanesi*, 6 voll., Milano, 1774-1779.

Balestrieri *Rmat* = D. Balestrieri, *Rime milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2001.

Balestrieri *Ger. Lib.* = D. Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2018.

Birago, *Donna Perla* = G. Birago, *Donna Perla*, a cura di C. Caverzasio Tanzi, Bellinzona, Edizione Casagrande, 1991.

Cherubini = F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, 4 voll., Milano, Imp. Regia Stamperia, 1839-1843; *Sopraggiunta*, vol. V, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1856.

GDLI = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.

Grossi 1988 = T. Grossi, *Le poesie milanesi*, edizione critica e commentata, a cura di

A. Sargenti, Milano, Libri Scheiwiller, 1988.

Grossi 2008 = T. Grossi, *Poesie milanesi*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di A. Sargenti, Novara, Interlinea, 2008.

LSI = *Lessico dialettale della Svizzera italiana*, 5 voll., Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, 2004.

Maggi *Bb* = C.M. Maggi, *Il Barone di Birbanza*, in Id. *Il teatro milanese*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1964.

Maggi *Rm* = C.M. Maggi, *Le rime milanesi*, a cura di D. Isella, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1994.

Porta = C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000.

VDSI = *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*, Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, 1952.

2. *casareng*: ‘casalinghi, modesti’; cfr. Maggi *Bb*, I, v. 65: «Ve la vorria levar / casarenga, pieghevola, e quieta»; *vess on buttalà*: «essere uomo a casaccio, neglissentissimo» (Cherubini). Per l’intero verso cfr. Grossi 2008, V (*La Pioggia d’oro*), v. 308: «perchè nun casareng e buttalà». **3.** *in Magg*: è il mese degli asini (cfr. la nota a Porta, 86, v. 36). **4.** *goss*: ‘gozzo’, spregiativo per ‘contadino’; *Borgh di Ortolan*: ‘Borgo degli Ortolani’, chiamato anche scherzosamente “Borgh di goss” per «le molte vesciche o gozzaje d’agnelli, castrati, ecc. che vi si sogliono conciare» (Cherubini), già nella zona suburbana di Milano; ma “Borgh di goss” «si fonda [anche] sulla connotazione di ‘avido’ che è propria a goss, ‘gozzo’» (nota a Porta, 70, v. 40). **5.** *botta*: «ticchio, mania, smania» (Cherubini), ‘boria’. **6.** *vilotta*: componimento poetico popolare per canto e danza, «canzonetta rusticana» (Cherubini). **7.** *dà a ment*: «porre mente, badare, attendere, dar retta» (Cherubini). **14.** *percontra el pajee*: ‘dirimpetto al pagliaio’. **13.** *filiidur*: cfr. Maggi *Rm*, V, vv. 40-41: «l’ombria del Só / che in la camera intrand par filiur» e Balestrieri *Ger. Lib.*, II, 15, v. 4: «foeura de l’usc da certi filiur». **17.** *fà taccoin*: ‘fantasticare’, solitamente vuol dire ‘almanaccare, fare almanacchi’ e anche ‘mormorare’ (Cherubini, s.v. *taccoin*). Cfr. Grossi 2008, II, v. 82: «senza naccorgem a fà taccoin». **18.** *Peppin*: Pietro Giuseppe Vigliezzi (1786-1860), per il quale cfr. *supra*, nel cappello introduttivo alle sestine. **20.** *staa a mœuj*: «immollato, e ant. infuserato» (Cherubini). **21.** *bodesg di somenéri*: ‘lo schiamazzo, la confusione che si fa durante la seminazione’; ‘il gran traffico, lavoro’ (*LSI*). **23.** *cattabuj*: ‘subbuglio, schiamazzo’, ma anche ‘angoscia’. **25.** *l’è in su sto pè*: ‘è così, va così’. **26.** *barba*: «uomo valoroso» (*VDSI*); Cherubini, s.v. *barba*, registra la locuz. «No gh’è barba d’omm, che le possa

fà: Egli è putta scodata», cioè 'è persona accorta e maliziosa'; e il *GDLI*: «Non c'è barba d'uomo che...: nessuno ha il potere di intervenire o di impedire o mutare un fatto, un evento, una decisione»; *sfalzà la riga*: 'tralignare, deviare'. **33. romp la gloria**: «infastidire, importunare» (*GDLI*); «rompere o torre il capo o la testa altrui» (Cherubini, s.v. *gloria*); cfr. Grossi 2008, IV, v. 46: «sii lì a rompem la zicoria» (con *zicoria* qui in rima con *gloria*). **35. guaja**: 'lite, guaio'; qui vale 'scommessa', cfr. Maggi *Bb*, I, v. 462: «e se no vorrì cred, femm ona guaja»; Birago, *Donna Perla*, II, v. 757: «veur-el fagh guaja?» e Balestrieri *Ger. Lib.*, II, 49, v. 7: «che farev guaja che quij condanna». **41. Verzee**: 'Verziere', il celebre e antichissimo mercato milanese (il centro della Milano gastronomica) che fino alla fine del Settecento era contenuto nell'antica sede di Piazza del Vescovo, oggi Piazza Fontana, poi spostato nell'attiguo brolo di S. Stefano ed esteso nella zona circostante. **44. stimass**: «stimarsi, reputarsi», ma anche «pavoneggiarsi» (Cherubini). **49. biolch**: 'bifolco', «precisamente quel contadino a cui è affidata la cura dei buoi ne' poderi del Basso Mil.» (Cherubini, s.v. *bolch*). **50. ortolannina**: dimin. e vezzezz. di *ortolanna*, 'ortolana, erbaiuola'; *l'ortolannina*: probabile canzone popolare. **53. stobbia**: «seccia, stoppia. Quella parte di paglia che rimane in sul campo, segate che sono le biade» (Cherubini); genericam. 'paglia'. **54. sogn**: 'sonno', piuttosto che 'sogno', cfr. Balestrieri *Rmat*, *Sopra il dormire*, vv. 15-6; *dobbia*: «rimboccatura, roverscina; quella parte del lenzuolo che si rimbocca sopra la coperta» (Cherubini). È sineddoche per 'coperta'. **56. baldoria**: qui in senso peggiorativo per 'vita dissipata', 'gozzoviglia'. **63. Brera**: nel 1805 il giovane Grossi fu iscritto alle scuole di Brera dove compì, alla meno peggio, gli studi superiori. **64. Gramatega**: corso di studi che corrispondeva alle prime tre classi ginnasiali, in particolare alle classi seconda e terza. **66. intuitù**: 'riguardo a' (it. ant. *a intuito di*, dal latino giuridico. Cfr. Grossi 2008, IV, v. 211 e Porta, 20, v. 33). **69. stremena** o *stramena*: «stragrande, smisurato, sterminato» (Cherubini). **71. sgorliss**: variante di *scorliss*, 'scuotersi' (qui nel senso di 'non serve scrollare le spalle, rifiutare la cosa'). Cfr. Cherubini, *scorli*: «accennare malcontento o riprovazione o rifiuto»; *nè lù, nè lee*: è modo di dire: 'non ci sono santi' (cfr. Cherubini, s. v. *Madonna*: «No gh'è nè sant nè Madonna che altrimenti dicesi No gh'è nè lù nè lee. [...] Ti raccomandi invano; per te è finita; non c'è replica»; cfr. Balestrieri *Ger. Lib.*, V, v. 55: «No ciappi impegn: no gh'è nè lù nè lee». **74. forna**: variante di *forno*, 'forno'. **75. che ... foi**: letteralmente «che fai che faccio» (Cherubini, s.v. *fà*). **77. grintà**: «pizzicar le mani» (Cherubini). **80. carresgia**: variante di *carengià*, «Quella pesta che vien fatta sulle strade dalle ruote delle carrozze, dei carri e simili, e dalle quale si può riconoscere la carreggiata di tali vetture» (Cherubini). **82. sballada**: (un'impresa) 'destinata a fallire'. **83. omm de zimma** o *scimma*: «Uomo di vaglia, di conto» (Cherubini); cfr. Grossi 2008, XIII, v. 70,

«ma hin scimma d'omen, scuma de barbìs; XXIV, v. 28, «e vòì, minga ball, omen de scimma»; Porta, 68¹², v. 110, «tanc olter nomm de omenonon de scima». **85. Dottor Prinett:** Lorenzo Prinetti (Milano, 11 dic. 1790 - 24 mar. 1845), figlio di Ignazio e Borsini Giuseppa, di professione avvocato (cfr. Archivio Storico Civico di Milano, *Ruolo Generale di popolazione della città di Milano*, anno 1811 e 1835 e i registri a stampa dei morti della parrocchia di S. Ambrogio; ringrazio la dott.ssa Loredana Minenna per il suo aiuto). **86. par dincio:** variante di *perdincio*, *perbio*, 'perdio, perdinci' (eufem.). **87. sisto!:** lo stesso che *Cisto* (eufem.), 'Cristo' (cfr. anche v. 149); *Brovett:* «da nome proprio del Broletto, o palazzo del Comune, dove nel cortile maggiore si teneva mercato di cereali ecc., passato al valore di nome comune: 'mercato, fiera'» (Porta, 68¹², nota al v. 88); «(met.) 'subisso, diluvio, gran quantità'» (Cherubini). **88. mett sù la pell:** 'lavorare sodo' (cfr. Cherubini, s.v. *pell:* «*Mettegh la pell o Metteghela tutta*). **90. on trattin:** 'a dir poco, niente meno, addirittura' (cfr. Grossi 2008, XI, v. 3: «gh'hoo sul coll on trattin tant de bugn»). **97. semma ... semma:** 'ora ... ora' (dal lat. *semel*). **99. parpœura:** lo stesso di *parpœula*, «monetina di bassa lega del valore di dieci quattrini milanesi; l'ottavo della lira milanese» (Cherubini, il quale registra l'espressione «Dì o dà el rest de la parpœura»: «fig. dare ad alcuno il resto o il suo resto»); cfr. anche *Promessi sposi*, cap. VII, Agnese a Menico: «queste due belle *parpagliole* nuove sono per te». **107. s'cioppà la piva:** lett. 'scoppiare la cornamusa'; Cherubini registra l'espress. «A chi no dis eviva ghe poda vegnì o saltà o s'cioppà la piva»: «Si dice per ischerzo a chiunque ha per abito di esser tamburino, cioè di tener da chi vince»; cfr. anche Arrighi: «A chi no dis evviva che ghe s'cioppa la piva: A chi non grida evviva, gli possa scoppiare il gozzo». **111-112. comè ... travers?:** cfr. Grossi 2008, XXVI, vv. 27-28: «Comè la bassa i oeucc e la ven rossa? / cossa serva guardam con quella cera?». **116. strusà-dent:** «rasentare» (Cherubini), 'sfiorare'; cfr. Grossi 2008, XXIV, v. 15: «o strusen dent in d'ona quaj socchetta». **119. infin dell'ascia:** «Alla fine del fatto, al levar delle tende» (Cherubini), variante di *al streng di gropp*, 'alla stretta dei nodi' (cfr. Grossi 2008, II, v. 322: «al streng di gropp la conclusion l'è questa»). **121-126.** La sestina sulla rosa richiama il c. XVI, ottava 14 della *Gerusalemme liberata* del Tasso; la rima *roeu-sa/proeusa* rinvia alle sestine *Per dò daminn de Casa Negra* del Balestrieri (*Rtm*, II, p. 18): «Che delizia vedè su la soa proeusa / on bottonscin vermecc dommà nassuu! / Ma chè, fioei, no gh'è ona bella roeusa». **126. quanto ... bella:** cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 14, v. 3: «quanto si mostra men, tanto è più bella». **128. borlà foeura:** (letteral.) 'cader fuori'; *vers bastard:* verso spurio in quanto non milanese. **130. immotrient:** il Cherubini registra la voce *immotriàa*, «accigliato, accipigliato, imbronciato». **132. buratton:** «buratto. Abburattatojo. Frullone [simbolo dell'Accademia della Crusca]. Macchina di

legno notissima con cui si cerne la farina dalla crusca» (Cherubini). **134.** *bicocca*: ‘arco-laio’, ma anche «individuo mal fermo sulle gambe, [...] persona semplice, alla buona» (LSI). **140.** *che ... misura*: si intende che i versi (prosodia) sono giudicati letteralmente dall’orecchio. **141.** *meder*: ‘modello, modulo’. **142.** *sgio d’Architetura*: ‘fuori luogo, fuori misura, fuori scala’. **145.** *tajà sù*: ‘troncare’, «tagliare il ragionamento, [...] troncar un discorso» (Cherubini). **149.** *scacc*: ‘caglio, latte cagliato’, e scherzosamente ‘paura’; cfr. Grossi 2008, V, v. 95: «l’è tant el scagg ch’el mett, sangua de legn!». **150.** *mostacc de tolla!*: cfr. Grossi 2008, VII (*La Prineide*), v. 224: «sbraggi mè subet, “brutt mostacc de tolla!”». **154.** *in percè*: «v. br[ianzuolo] *Parlà in percè*: Affettare il favellar toscano; Parlare affettato, lezioso. È lo stesso che *Parlà in quinci e quindi*» (Cherubini, *Supplemento*); cfr. anche Arrighi, che registra «parlà in percè», «parlare affettatamente o in punta di forchetta o anche parlar leccato», e la nota di Isella a Porta, 106, v. 32: «poiché l’italiano spesso risponde alla z del milanese con una c (*zed* cedere, *zeder* cedro, *zener* cenere, *zenta*, cinta, ecc.), avviene che il milanese, che affetti di parlar italiano, introduca la c in corrispondenza di qualsiasi zeta del suo dialetto, a proposito e a sproposito. Ne è venuta l’espressione *parlà in ce* o *in per ce*, per “parlar toscano”, “parlar affettato”. Cfr. Balestrieri, *La Badia di Meneghitt*, Milano, Agnelli, 1760, p. 53: «Tra de nun no se loda / quij che voeuren parlà semper par cè».

*Fra i classicisti milanesi: Giovanni Resnati, Giovanni Antonio Maggi
e l'edizione Cherubini delle poesie portiane*

GIOVANNI BIANCARDI

Come ha recentemente sottolineato Luca Danzi,¹ l'*Elenco degli Associati* alla *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* è uno strumento davvero prezioso per sondare le impressioni suscitate dall'operazione editoriale di Francesco Cherubini, conclusasi, nel 1817, con il volume delle *Poesie* di Carlo Porta.² Quella lista, di oltre trecento associati, mostra innanzitutto come la *Collezione* abbia riscosso, dal punto di vista quantitativo, un notevole successo di pubblico. Se osservati con attenzione, tuttavia, i suoi nominativi sembrano denunciare un'accoglienza piuttosto contrastata da parte dei letterati del tempo. Al progetto di Cherubini aderirono apertamente ben pochi rappresentanti della cultura ufficiale, fors'anche in ragione delle severe, ben note riserve, espresse da Pietro Giordani sulle pagine della «Biblioteca Italiana»³ e sostanzialmente condivise da Vincenzo Monti, nel dialogo *Matteo giornalista*.⁴ Né vi aderì con maggior calore la nascente pattuglia dei letterati romantici, che aveva pur tratto indiscutibili vantaggi dagli attacchi classicisti all'uso letterario del dialetto; nell'elenco si cercherebbero invano i nomi di Borsieri e Berchet, Confalonieri e De Cristoforis, Porro Lambertenghi, Pecchio, anche se tutti nati e cresciuti in Milano.

Il *Manifesto d'associazione* alla raccolta di Cherubini prese tuttavia a circolare nell'ottobre del 1815,⁵ pochi mesi prima che si accendesse lo scontro fra romantici e classicisti, e la raccolta delle adesioni all'iniziativa editoriale si concluse mentre i due opposti schieramenti si venivano componendo, entro un quadro ancora assai fluido. Non stupisce, dunque, trovare nell'elenco dei suoi sottoscrittori i nomi di Alessandro Manzoni e di Tommaso Grossi, misti a quelli di giovani che ben presto si sarebbero apertamente schierati a difesa dei classici, come Giovanni Antonio Maggi e Giovanni Resnati.

Alla presenza di questi ultimi, a dir il vero, non s'è prestata, finora, una particolare attenzione; ben poco si sapeva di loro,⁶ prima della ricomparsa, sul mercato antiquario, di buona parte delle carte della famiglia Maggi e della sua domestica accademia,

detta “Clausetense” dalla milanese via Chiossetto, dove i Maggi risiedevano.⁷ Grazie a quelle preziose testimonianze, ora è invece possibile osservare come, e fino a che punto, l’operoso e coltissimo Giovanni Antonio Maggi abbia strettamente collaborato con Vincenzo Monti, contribuendo largamente sia alla realizzazione, sia alla revisione e successiva pubblicazione di tutti gli ultimi progetti critici e letterari dell’anziano poeta.⁸ E attraverso quelle carte sta anche emergendo, sempre più chiaramente, il notevole spessore dell’impegno culturale di Giovanni Resnati, vera anima della seconda Società Tipografica dei Classici Italiani e principale sostenitore di alcune fra le più significative iniziative editoriali della scuola montiana.⁹

Quasi nulla, per contro, si sa ancor oggi della curiosità mostrata dal giovanissimo Maggi per la letteratura dialettale milanese e in particolare per le poesie di Carlo Porta; nulla delle lettere nelle quali ebbe a manifestarla, scritte all’amico Resnati, nei primissimi anni della Restaurazione e dense di notizie decisamente interessanti in merito alla fruizione e alla circolazione manoscritta dei componimenti portiani. Nulla dell’attenzione con cui i due giovani classicisti guardarono a Francesco Cherubini e alla sua *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*.

Con l’ausilio delle superstiti carte di via Chiossetto, inizierò dunque a colmare queste lacune e comincerò col segnalare come la più favorevole recensione al *Vocabolario milanese* di Cherubini, pubblicata nel giugno del 1815¹⁰ sotto una sigla rimasta per lungo tempo oscura, uscì proprio dalla penna di Giovanni Antonio Maggi. Lo si ricava da una sua stesura, assai prossima al testo definitivo e pervenutaci autografa,¹¹ e da una delle missive inviate dal giovane letterato milanese all’amico Resnati. Datata al «giorno dopo quel del *Corpus Domini*», la lettera così iniziava:

Dovresti scrivere, mi hai detto, sul Vocabolario del Cherubini un Articolo = ma se non son capace = Capace sì, capace no = Basta, per farti vedere che non son capace in un momento che mi son trovato vicino carta penna e calamajo ho preso a schiccherare qualche cosa alla carlona, e questo qualche cosa ti mando così come è venuto = Un patto però: Leggilo se lo trovi buono a qualche cosa servitine, se no servitine ancora; ma in ogni caso io voglio conservare un perfetto incognito, e non voglio esser nominato.¹²

E in effetti la recensione comparve, su «Lo Spettatore», semplicemente siglata con un «W» – o meglio con una «M» capovolta – primo di una nutrita serie d’interventi di Maggi sul periodico diretto da Davide Bertolotti,¹³ ma nel quale – con tutta evidenza – anche Giovanni Resnati aveva parte, in qualità, perlomeno, di stretto collaboratore di

Anton Fortunato Stella, editore della rivista.¹⁴ Resnati lavorava presso di lui dal 1812 e già lo affiancava con autorevolezza, in attesa di divenirne socio di lì a qualche anno.¹⁵ Nient'affatto sorprendente, perciò, vederlo impegnato nel convincere Maggi a scrivere per quella che – prima della nascita della «Biblioteca Italiana» – fu senz'altro la rivista di punta dello Stella editore.¹⁶ Va poi tenuto presente che Resnati nutriva da tempo uno spiccato interesse per la cultura dialettale. Maggi, attorno al 1823, ebbe addirittura a ricordare come l'amico avesse iniziato «la sua carriera letteraria con alcune poesie dettate in dialetto milanese, [...] mostrando [...] che se avesse seguitata quella carriera avrebbe ottenuto uno de' primi luoghi tra il Balestrieri ed il Porta».¹⁷

In questa sede, tuttavia, è ancor più importante osservare che lo stesso Anton Fortunato Stella, nel 1815, dedicò particolari, inconsuete attenzioni alla produzione dialettale meneghina, culminate a fine anno con la pubblicazione del *Brindes* di Carlo Porta,¹⁸ ma espresse anche attraverso un vigoroso sostegno alla promozione e alla vendita della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*. Delle 317 copie registrate nell'ultimo volume della raccolta, ben 76 vennero assicurate dalla libreria di Stella,¹⁹ inseguita, ma solo a gran distanza, dalla bottega milanese di Ferdinando Baret, che si associò per 23 esemplari, e da quella di Giovanni Silvestri, che ne assorbì 14.²⁰

Non è stato ancora rilevato, ma è ben probabile che dietro a tanto impegno si celasse un diretto coinvolgimento di Stella nel progetto editoriale della *Collezione*. Ed è lecito sospettarlo perché i volumi della raccolta recavano sì, in calce al frontespizio: «Presso Giovanni Pirotta»; ma solo perché lo stampatore milanese si era occupato di imprimerli, con i propri torchi. Lo stesso Pirotta ebbe a puntualizzarlo, nella premessa al primo volume, fiero – come fu sempre – della sua professione di tipografo e attentissimo nel distinguerla dall'attività dell'editore-imprenditore, che esercitò, per sé solo, in rarissimi casi.²¹ Sempre a detta sua, infatti, editore della *Collezione* era stato Francesco Cherubini.²² Ma editore – si badi bene – nell'accezione primo ottocentesca del termine, ovvero di curatore dei testi offerti, mentre il vasto e ambizioso progetto della raccolta necessitava anche di figure professionali e di strutture in grado di organizzarlo, promuoverlo e supportarlo finanziariamente, almeno nelle sue fasi iniziali, e capaci, nel contempo, di gestire i complessi meccanismi di distribuzione delle serie prenotate, così come la giacenza e lo smercio al dettaglio delle restanti copie di un'opera composta da ben dodici volumi. Era impresa, insomma, che richiedeva a sostegno di Cherubini – e a garanzia di Pirotta – l'intervento di una libreria editrice economicamente solida, coraggiosamente attiva e saldamente radicata sul territorio. E che dietro alla *Collezione* vi sia stata proprio la bottega di Stella non ci è suggerito dalle sole 76 associazioni raccolte a suo nome. Val

la pena rammentare, infatti, che Stella, in quello stesso torno d'anni, non possedeva ancora una tipografia²³ e che per allestire le proprie edizioni era solito servirsi, giustappunto, dei torchi di Giovanni Pirotta.²⁴ Quest'ultimo stampava «Lo Spettatore», così come, nel 1815, aveva impresso, per conto di Stella, gli opuscoli del *Brindes* di Carlo Porta.²⁵ Aggiungo, infine, che le stesse brosure editoriali del dodicesimo volume della *Collezione* ci parlano – a loro modo, ma in termini inequivocabili – di stretti rapporti commerciali tra l'infaticabile libraio-editore e il tipografo milanese, accordi estesi finanche al versante della promozione e della vendita dei rispettivi fondi librari. In alcuni esemplari delle *Poesie* portiane, i due risvolti delle brosure vennero infatti rinforzati dal personale di tipografia con altrettanti foglietti d'annunci a stampa, recanti i titoli di alcune opere «vendibili da A. F. Stella in S. Margherita» e disponibili, contemporaneamente, anche presso «Gio. Pirotta in S. Radegonda».

Non si può escludere, quindi, che una recensione al Cherubini del *Vocabolario milanese* rientrasse, in primo luogo, nei disegni strategici di uno Stella editore, già volto, con il pensiero, ai dodici tomi della *Collezione*. Maggi, peraltro, non si limitò a trattare dei soli pregi del *Vocabolario*. In apertura del suo intervento prese a osservare come il dialetto milanese possedesse «da gran tempo [...] scrittori di merito» e nel tracciare un rapido, ma efficace disegno storico della letteratura meneghina, finì, di fatto, coll'anticipare le linee portanti della raccolta di Cherubini. Rammentate le commedie del Maggi seicentesco, e apprezzati «i robusti pensieri ed immagini» di Tanzi, tanto quanto i versi di Balestrieri, «lepidissimo e leggiadrissimo scrittore», concludeva infatti con un accenno, tutt'altro che velato, alla prepotente *vis comica* di Carlo Porta:

Taccio di quel moderno che con una facilissima vena ed una impareggiabile felicità d'invenzioni prese dal costume popolare de' nostri uomini e vestite con tutta l'armonia poetica, di cui par quasi incapace il nostro dialetto, agguaglia quanto fu scritto, o scrivesi in altre lingue di più bizzarro e faceto.²⁶

Simili apprezzamenti, a dir il vero, lasciavano intendere una familiarità con la poesia portiana che, forse, il recensore del *Vocabolario* ancora non possedeva. All'altezza del giugno 1815, ben poche di quelle «invenzioni» erano già approdate alle stampe²⁷ e non ci è dato di sapere se, fin da allora, Maggi riuscisse a leggerne di manoscritte.

Ora che se ne sono recuperate le lettere, sappiamo tuttavia che nell'autunno di quello stesso anno era sicuramente in grado di farlo. Il 19 ottobre 1815, scrivendo a Resnati, Maggi difatti assicurava: «Quando l'avrò copiata ti rimanderò la poesia del Porta».²⁸ E

le sue missive, da allora, vedono infittirsi gli accenni ai versi del poeta meneghino, fino all'autunno dell'anno seguente. Il 7 settembre 1816, ad esempio, annunciava a Resnati l'imminente ritorno di una copia manoscritta del «Viaggio di Fra Condotto»,²⁹ mentre il successivo 26 gli domandava del decimo volume della *Collezione*: «Cherubini ha dato fuori il Tomo di poesie milanesi od aspetta per farlo le Greche Calende?».³⁰ E aggiungeva: «Porta scrive?». Resnati si affrettava allora a fargli giungere *A on Contin Bergamaschin che fa el bruschin contra di Meneghin*,³¹ sonetto che, solo pochi giorni prima, il grande poeta milanese aveva inviato all'amico Gaetano Cattaneo, definendolo «fresco fresco» di composizione.³²

Davvero notevole, dunque, la rapidità con cui il sonetto giunse sullo scrittoio di Maggi, veloce passaggio che non si spiegherebbe se non ipotizzando, perlomeno, una larga confidenza di Resnati con ambienti nei quali i versi portiani circolavano abbastanza liberamente, anche se appena composti.

Proprio in quei mesi, a ben vedere, fervevano i preparativi per l'edizione Cherubini delle *Poesie*³³ e all'intraprendente collaboratore di Stella non sarebbero mancate occasioni per accedere ai manoscritti delle rime che venivano via via trascelte per la raccolta: se anche non transitavano dalla sua libreria, in quanto coinvolta più o meno organicamente nel progetto editoriale, quelle carte, di necessità, giungevano alla tipografia Pirota, per la loro composizione tipografica. Non si può escludere, peraltro, che nel corso del lungo, tormentato allestimento della *princeps*, Resnati abbia ricevuto qualche esemplare a penna direttamente dalle mani di Cherubini o dello stesso Porta, cui forse non era affatto ignota la passione che il giovane nutriva per la poesia dialettale.

In ogni caso, e comunque siano andate le cose, sta di fatto che Resnati, in quei mesi, ebbe accesso alle primissime fonti manoscritte di più d'una poesia portiana. È ben noto, infatti, che il *Lament del Marchionn di gamb avert* occupò Porta lungo tutto il 1816 e ricevette significativi ritocchi anche nelle prime settimane del 1817.³⁴ Ciononostante, Resnati poté leggerne i primi versi, unitamente a quelli del *Miserere*, fin a partire dal giugno del 1816. Ce ne dà notizia, ancora una volta, una lettera di Maggi, che dalla sua villa di Mezzago, il 1° luglio di quell'anno, scriveva all'amico:

Io aveva finito di copiare la Poesia milanese *Lament* etc ed era già disposta per mandare a Milano, ma il Diavolo ha fatto, ch'ella rimanesse quì. Con questa occasione però io te la mando, in uno colla mia Copia, per fare quanto tu vuoi del resto anche l'originale era ben *manoscritto*, ed il *Miserere* corretto in varj luoghi quanto all'Ortografia, come vedrai. Quella Copia me la ritornerai con tutto tuo comodo dopo che io sarò ritornato.³⁵

In quell'inizio d'estate, dunque, su Resnati avevano esercitato ben poco effetto le riserve espresse dalla «Biblioteca italiana» sul primo volume della *Collezione* di Cherubini. E Maggi, dal canto suo, non rifuggiva certo dal leggere componimenti che Giordani, poiché scritti in dialetto, riteneva essere delle mere «inezie», delle «inutilità». ³⁶ A tratti, invero, il giovane classicista intravedeva degli eccessi d'acredine negli strali polemici portiani. Letti i versi dedicati al conte Secco Suardi, commentava con vivo disappunto: «non meriterebbe questi strapazzi, che gli si fanno soffrire». ³⁷ Né era sempre incline a perdonare l'indulgenza di Resnati per le espressioni irriverenti e volgari in cui spesso trascorrevva la comicità meneghina: «ma quelle poesie milanesi, ah quelle poesie cattivello! quando farai senno; non si cancellano le sozzure con un tratto di penna. Ma io parlo ai venti e non giova *canere surdis*». ³⁸ Purtuttavia, ogni qual volta riceveva da Resnati dei nuovi versi portiani, si affrettava a trascriverli, conservarli e raccoglierne un buon numero entro una miscellanea che, fortunatamente, è giunta fino a noi.

Tra le carte superstiti dello scrittoio di Maggi è senz'altro questa la testimonianza più preziosa. Ne ho già dato notizia attraverso un recentissimo intervento, cui rimando per una compiuta descrizione del manoscritto. ³⁹ In questa sede, perciò, mi limiterò a ricordare che la miscellanea si compone di tre parti, originariamente autonome. La prima, e più corposa, è costituita da un insieme eterogeneo di fascicoli e singole carte di vario formato, con le trascrizioni di quaranta poesie di Carlo Porta, perlopiù effettuate, in tempi diversi, da Giovanni Antonio Maggi e da lui radunate entro un bifolio intitolato «Portiana». Lo stesso Maggi, mediante una rudimentale legatura in filza, riunì poi l'incartamento ad altri due fascicoli, sui quali era venuto trascrivendo, rispettivamente, l'intero testo de *La preghiera* e quello de *La nomina del cappellan*.

Più indizi, convergenti, inducono a ritenere che la prima sezione della miscellanea abbia assunto l'attuale veste attorno al 1817. Sulla sua prima carta, infatti, Maggi annotò:

La maggior parte delle poesie contenute in questo Ms. sono ora pubblicate nella *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto Milanese* in 12 volumi procurata dal S.^f Francesco Cherubini colle stampe del Pirotta. Quelle sotto le quali non si troverà fatto cenno di tale pubblicazione debbono riguardarsi o siccome d'autore incerto, o siccome tuttavia inedite.

E in effetti, lungo tutte le carte della prima parte della miscellanea, lo scrupoloso letterato milanese si premurò di precisare quali, fra i componimenti da lui trascritti, fossero comparsi nell'*editio princeps*, senza fare alcun cenno, per contro, alle successive vicende editoriali delle poesie rimaste inedite nel 1817. ⁴⁰

Si tenga poi presente che nell'ampia sezione iniziale del manoscritto non compaiono versi composti dopo l'allestimento dell'edizione Cherubini: gli unici testi riconducibili al biennio 1819-1820 sono infatti quelli de *La preghiera* e de *La nomina del cappellan*, ma si trovano significativamente relegati nei due fascicoli conclusivi della miscellanea,⁴¹ non inseriti nel bifolio intitolato «Portiana». Nell'intero manoscritto, infine, una sola nota ci riconduce al terzo decennio del secolo ed è la postilla obituaria con cui si conclude c. 11: «Carlo Porta morì in Milano nel giorno 5 Gennaio 1821». Si noti, però, che nell'indicare l'anno di morte del poeta, Maggi corresse in «1821» un iniziale «1820». E la rettifica, invero, lascia seriamente sospettare come una simile annotazione sia stata posta a ridosso dell'evento, da uno scrivente non ancora abituato a usare il millesimo d'un nuovo anno.

Ogni aspetto materiale, d'altronde, suggerisce che le trascrizioni della prima parte della miscellanea non solo siano state raccolte, ma siano state anche compiute a ridosso dell'edizione Cherubini: il tipo e la qualità delle carte utilizzate, come anche le caratteristiche della grafia di Maggi, ce le dicono strettamente coeve alle missive dei primissimi anni della Restaurazione.

Sono le lezioni tràdite da quelle copie che ce ne offrono, tuttavia, la miglior conferma. Nessun loro componimento risulta discendere dall'edizione Cherubini o da altri testi a stampa. Diverse carte della miscellanea, semmai, presentano significativi tratti di affinità con alcune ben note testimonianze manoscritte, anche autografe, delle stesure non definitive dei versi portiani. È questo, ad esempio, il caso della c. 5, recante al recto i versi del sonetto *A on Contin Bergamaschin*,⁴² che laddove si allontanano dalla lezione della *princeps* entrano costantemente in accordo con il manoscritto Braidense AC XI 31, facente parte di una miscellanea di scritti e d'appunti di Francesco Cherubini.⁴³ E ancor più interessante è quanto emerge da un esame della copia del *Lament del Marchionn di gamb avert*, riportata dal manoscritto alle cc. 23-42.

Preciso, da subito, che questa non è affatto la trascrizione di cui Maggi parlava nella già ricordata lettera del 1° luglio 1816. La sua lezione già si discosta, e sensibilmente, da quella del primitivo abbozzo della canzone, conservato dal cosiddetto quaderno C e di soli 344 versi,⁴⁴ né il suo testo presenta l'ottava che Porta soppresse solo nel gennaio 1817 e che, secondo quanto egli stesso riferì a Francesco Cherubini, iniziava con «Come suzzed à on ron de gatt».⁴⁵ Si tratta dunque di una seconda e più recente copia, pazientemente eseguita da Maggi (sebbene il componimento fosse tutt'altro che breve) in quanto portatrice di un testo più maturo rispetto al precedente. Ma, proprio per questo, testimonianza di particolare interesse per la filologia portiana, e non solo perché, di fatto, risulta essere la più completa fonte manoscritta della canzone e l'unica in grado di

restituirci, indipendentemente dalla *princeps*, i suoi vv. 345-1000. Vi sono buoni motivi, infatti, per ritenere che discenda, per via diretta, dal manoscritto, forse autografo, consegnato dall'autore alla tipografia Pirotta. L'originale portiano, attualmente irreperibile, si contraddistingueva per una caratteristica testuale macroscopica. A detta del poeta, due ottave vi risultavano «cassate», anche se per mero «equivoco», e precisamente la ventottesima e ventinovesima.⁴⁶ E nella copia Maggi, giustappunto, entrambe le strofe risultano assenti, e quelle due sole. La trascrizione di Maggi, per contro, conserva alcuni tratti della primitiva stesura, tramandatici dall'autografo C e scomparsi solo durante l'allestimento dell'edizione Cherubini.⁴⁷ Né reca traccia alcuna delle «mutilature» richieste dal censore Giovanni Palamede Carpani con la seguente, ben nota motivazione: «Il Lamento di *Marchion* è poco edificante per chi non conosce i vizj della feccia del popolo; ma pure l'ho ammesso. Vorrei però che quà e là si risparmiassero i Santissimi nomi di *Gesù* e *Maria* troppo prodigati da Porta anche ne' luoghi più ridicoli, e che puzzano di licenza».⁴⁸

Grazie alla copia Maggi, pertanto, d'ora in poi si potrà osservare il *Lament* in un momento cruciale della sua storia, ovvero quando – completo dei suoi 1000 versi – fu prossimo a entrare in tipografia. E da quel punto d'osservazione, finalmente, ci sarà consentito di esaminare quanto Dante Isella poté solo intravedere, sprovvisto com'era di fonti manoscritte.⁴⁹ Si riusciranno a valutare, così, la reale natura e l'effettivo impatto delle più tarde modifiche introdotte nel testo della canzone, individuando e isolando, nel contempo, le pudibonde intromissioni dell'imperial regia censura; ma si potranno anche attribuire le debite proporzioni agli interventi redazionali di Francesco Cherubini, distinguendo questi ultimi, più nitidamente, dai non pochi ritocchi che Porta volle dare al componimento, anche dopo averlo consegnato alla tipografia Pirotta.⁵⁰

Conto di poterlo dimostrare, al più presto, attraverso una nuova edizione critica del *Lament*, come mi auguro di poter offrire, appena possibile, ulteriori ragguagli sul portato testimoniale dell'intera miscellanea Maggi. In questa sede, tuttavia, mi ero proposto e debbo limitarmi a dare solo qualche prima, generale notizia di una serie di testimonianze manoscritte, rimaste a lungo sconosciute e filologicamente inoperose, ma ben loquaci nel presentarci una più articolata visione del grande fermento culturale degli anni della prima Restaurazione, del vario sentire e del manifestarsi di orientamenti diversi, anche all'interno degli ambienti più convintamente lontani dal Romanticismo. Se da un lato, infatti, voci autorevoli come quelle di Giordani, di Monti, venivano manifestando atteggiamenti di chiusura nei confronti dell'uso letterario del dialetto, nella Milano classicista era ancor vivo il ricordo di Giuseppe Bossi, grande attore della stagio-

ne culturale napoleonica, capace di coniugare una squisita sensibilità per l'equilibrio neoclassico con i sali di una poesia vernacola giunta a livelli d'indubbio valore nelle ottave del *Pepp perucchee*.⁵¹ E ancora sentita, e operante in città, era pure la lezione dei grandi milanesi del secolo precedente, delle loro battaglie in difesa della dignità del dialetto, cui non a caso finirono per richiamarsi tutti coloro che apertamente replicarono alle dure parole di Giordani. Forte, infine, era la coscienza della ricchezza della tradizione poetica cittadina, di cui andavano particolarmente orgogliose, in quegli anni, la nobiltà e l'alta borghesia milanese.

In questo clima operarono Resnati e Maggi, classicisti e a un tempo milanesi di nascita, a differenza di Giordani e di Monti. Da un lato, perciò, non esitarono a schierarsi con il cantore di Bassville, quando iniziò a opporsi ai romantici. Sollecitato da Resnati, Maggi prese a pubblicare su «Lo Spettatore», a partire dall'estate del 1816, le sue *Lettere a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri tempi*.⁵² E già nella terza esortava il suo interlocutore: «lasciate pure, amatissimo Filomuso, che altri voglia a suo piacere comparire romantico, purchè voi vi studiate di essere classico».⁵³

Più problematico, invece, fu il loro doversi confrontare con l'accorata perorazione antidialettale che Monti affidò al dialogo *Matteo giornalista*. Diversi erano la formazione, i percorsi fino allora seguiti dai due amici, e dissimili i loro caratteri, i più profondi interessi. Giunte nel luglio del 1816,⁵⁴ le parole del poeta finirono così per suscitare, in loro, differenti reazioni. Se, a quanto pare, non scossero più di tanto l'animo dell'estroverso e gioviale Resnati, lasciarono invece un segno profondo in quello di Maggi, da sempre più tiepido, e meno disinvolto dell'amico, nel rapportarsi alla poesia dialettale, e soprattutto incline, già da allora, ad affidarsi con devoto rispetto al magistero montiano.

Mentre Resnati, pertanto, continuò imperterrito a verseggiare in dialetto,⁵⁵ pare che Maggi, a partire dal 1817, abbia finito per allontanarsi dalla poesia di Porta, sempre più apertamente romantica. Questo, perlomeno, è quanto sembra emergere dalle carte superstiti del futuro, fedele *alter ego* dell'ultimo Monti. O per meglio dire – in questo caso – pare si debba evincere da alcuni loro significativi silenzi. Dopo il 1817, Maggi aggiunse due soli componimenti ai quaranta già raccolti nella propria miscellanea portiana e non si trattò, come s'è visto, del *Testament de Apoll* o delle sestine de *Il Romanticismo*. Si consideri, poi, che continuò a scrivere a Giovanni Resnati, con regolare frequenza nei successivi tre decenni, e lungo questi collaborò attivamente a gran parte dei progetti editoriali della Società Tipografica dei Classici Italiani. Ma nelle missive che ci sono pervenute, di Porta e dei suoi versi, con l'amico di una vita, non fece più cenno alcuno.

Note

- 1 L. Danzi, *Milano e la Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, in Francesco Cherubini, *Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana*, Atti dei convegni 2014-2016, a cura di S. Morgana e M. Piotti, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 409-430: 415-417.
- 2 Per una puntuale descrizione dell'editio princeps delle *Poesie*, rimando alla *Bibliografia delle edizioni portiane*, a cura di L. Orlando Cecco, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1975, p. 18 (n. 3); ma si tenga conto anche delle recentissime precisazioni offerte da L. Cadioli, *Le Poesie milanesi di Carlo Porta del 1817*, in «ALAI. Rivista di Cultura del Libro», 6 (2020), pp. 95-107.
- 3 Apparso in «Biblioteca Italiana», I/1 (febbraio 1816), pp. 173-179, si trova riprodotto anche in C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000, pp. 1051-1055.
- 4 V. Monti, *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino Pedante*, in «Biblioteca italiana», I/2 (giugno 1816), pp. 340-361, I/3 (luglio 1816), pp. 86-112 e I/4 (agosto 1816), pp. 248-276. Per le finalità e la portata del dialogo, cfr. A. Dardi, *Il dialogo Matteo giornalista del Monti ai primordi del dibattito sul romanticismo*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. I, a cura di G. Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 629-657.
- 5 Recando la data a stampa «Milano, il 21 ottobre 1815», come si legge nell'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense, segn. AC. XI. 2 (annotato dalla mano di Giuseppe Bossi).
- 6 Nel secolo scorso, ben poche furono le pagine a lui dedicate: A.M. Pizzagalli, *Le origini lombarde della cultura del Manzoni. Un'accademia milanese dell'800*, in «Rivista d'Italia», XXVII (1912), pp. 313-330; A. Ottolini, *Le edizioni Resnati della Bassvilliana nel 1821 e le postille del Maggi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCII (1928), pp. 116-124; R. Cardini, *Contributo ad una "vexatissima quaestio": «maris experts» (Pers. VI 39; nonché Hor. Sat. II 8 15, Sen. Nat. Quaest. I 16 7, Suet. Tib. 45)*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini et al., vol. II, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 693-778: 756-757.
- 7 Sull'accademia, che fu uno dei più attivi circoli del classicismo milanese (e tenne le proprie riunioni in casa Maggi), il più recente contributo (fondato principalmente sulle carte del fondo Piola del Politecnico di Milano) si legge in A. Filoni e A. Giampaglia, *Gabrio Piola 1794-1850. Biografia di un matematico*, Giussano, Assessorato alla Cultura del Comune, 2006, pp. 29-35 (ma cfr. anche A.M. Pizzagalli, *Le origini lombarde della cultura del Manzoni*, cit.). Sulle vicende e le modalità con cui è avvenuto il recupero delle carte di casa Maggi, cfr. V. Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica (1825)*, a cura di G. Biancardi, con una premessa di A. Cadioli, Milano, Il Muro di Tessa, 2017, pp. XVII-XVIII.

8 I primi risultati di simili indagini si possono leggere in A. Cadioli, *Un "alter ego" nascosto di Vincenzo Monti. Giovanni Antonio Maggi*, in «Fatto cigno immortal». *Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, Atti del colloquio montiano (Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011), a cura di A. Colombo e A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 17-33, G. Biancardi, «Lavori letterarj del signor Giovanni Antonio Maggi». *Appunti inediti di Giovanni Resnati*, in «L'Officina dei Libri», 2 (2011), pp. 215-232; Id., *La figura del revisore editoriale: Giovanni Antonio Maggi*, in *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, Dies Academicus dell'Accademia Ambrosiana di Milano (8 maggio 2014), a cura di A. Cadioli e W. Spaggiari, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 155-169; A. Cadioli, *Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di M. Prada e G. Sergio, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 341-351 e G. Biancardi, *Giunta minima all'epistolario di Vincenzo Monti*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 4/1 (2019), pp. 5-17.

9 Di Giovanni Resnati trattano ampiamente tutti i contributi segnalati nella precedente nota, ma anche *Editori Italiani dell'Ottocento. Repertorio*, vol. II, a cura di A. Gigli Marchetti *et al.*, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 906 e P. Bartesaghi, *Antonio Fortunato Stella: libraio, tipografo, editore (27 ottobre 1757-21 maggio 1833)*, in *Milano nell'età della Restaurazione*, cit., pp. 171-238: 235-236. Le reliquie dei fitto carteggio tra Resnati e Giovanni Antonio Maggi sono attualmente custodite nella mia privata raccolta, sotto la denominazione *Carteggio Maggi-Resnati*; le lettere sono state raccolte dallo stesso Maggi entro carpette ed ordinate per singoli anni, dal 1813 al 1843; per poter assegnare a ciascuna di esse un'adeguata segnatura, mi sono quindi limitato a numerare a matita, con cifre arabe, le missive di ciascuna carpetta.

10 «Lo Spettatore», IV (1815), *Parte italiana*, pp. 42-45 (già segnalata in L. Danzi, *Lingua nazionale lessicografia milanese. Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 127-128).

11 Il testo della recensione, in grafia posata e preceduto dalla data «Giugno 1815», occupa le prime tre facciate di un bifolio sciolto di mm 238x183; sull'ultima, invece, il titolo «Elogio del Diz. Mil. / Ital. del Cherubini», sempre di mano di Maggi e seguito dall'annotazione, apposta con mano frettolosa: «Stampato nello Spettatore / A II Par. Ital. pag. 42».

12 *Carteggio Maggi-Resnati*, 1815, lett. 1 (del 25 maggio, da Mezzago), su un bifolio di mm 238x182; il testo occupa la prima facciata; l'indirizzo è sull'ultima: «Al ragionevolissimo Signore / il S.^r Rag. Giovanni Resnati / G. A. M.» Nel trascrivere i testi di questa e delle successive lettere di Maggi, ho scrupolosamente rispettato la lezione e ogni peculiarità grafica degli originali.

13 Tutti accuratamente registrati in un profilo biografico di Maggi che Resnati allestì attorno al 1841, preoccupandosi anche di segnalare, accanto a ciascun titolo, la sigla o lo pseudonimo con cui l'amico firmò i propri interventi (cfr. Biancardi, «Lavori letterarj del signor Giovanni Antonio Maggi», cit., p. 220).

14 Sullo Stella editore de «Lo Spettatore», cfr. Bartesaghi, *Antonio Fortunato Stella*, cit., pp. 223-224.

15 *Editori Italiani dell'Ottocento*, vol. II, cit., p. 906.

16 Per l'iniziale coinvolgimento di Stella nelle vicende editoriali della «Biblioteca Italiana», rimando ancora una volta a Bartesaghi, *Antonio Fortunato Stella*, cit., pp. 207-209.

17 In un giocoso profilo biografico che per la sua importanza qui riporto integralmente: «Resnati Giovanni Giberto Maria dai Bigli cominciò la sua carriera letteraria con alcune poesie dettate in dialetto milanese, una sola delle quali per quanto ci è noto vide la luce, mostrando però che se avesse seguitata quella carriera avrebbe ottenuto uno de' primi luoghi tra il Balestrieri ed il Porta. Tenerissimo della letteratura Italiana, ne divenne il più accreditato sensale presso la Società del Chiossetto. Si debbono alle sue sollecitudini le lettere di Mezio nelle quali un suo amico mise in pericolo quel credito che non aveva ancora acquistato. Anzi e la Prefazione all'Apologia del Caro, e le Vite del Cesarotti e del Verri, e i Manifesti della Società dei Classici, e gli articoli scritti da quel suo amico lo riconoscono per ostetricante. Maneggiò l'amicizia di Mezio col Cav. Monti, e fece eseguire la migliore ediz[ion]e della Bassvilliana di questo esimio poeta. Raccogliitore instancabile di libri, e copiatore di manoscritti, potrebbe essere un secondo Pinelli s'ei n'avesse la fortuna. Le Effemeridi di Roma gli diedero il titolo di *chiarissimo* di cui egli si pregiò con rara modestia. Gli Editori delle Opere del Visconti debbono a lui se la loro edizione fu proseguita con lode. Persecutore instancabile della ciurmeria, è il più fiero nemico del Tipografo Bettoni, che mal suo grado cammina all'immortalità assai vicino al Bodoni. Lo stesso ch[iarissimo] dottor Labus non isfugge talvolta dalla sua splendida bile. Collaboratore del Gherardini nella revisione del Tasso, si debbono a lui molti utili rilievi sulla ed[izion]e della Gerusalemme fatta dalla Società de' Classici di cui egli è divenuto l'oracolo, e come tale vien riverito. A lui è debitrice l'Italia del piccolo *Teatro scelto Italiano*. Scrittore brillante di lettere agli amici, ma troppo credulo del fatto di certi aneddoti che qualche volta si scoprono falsi. Ammiratore altre volte di Comici non sempre i migliori, e frequentatore di teatri, ora marito e padre fa vita più casalinga, ed il suo gusto è divenuto austero e perfetto. Ma qual demone seppellisce ora fra i conti dell'eredità lasciata dal fu Conte Carlo Verri lui che la natura ha formato per tendere a più gran meta? Sappiamo ch'ei conserva inedite varie poesie italiane fra le quali un *Poema sull'Astronomia*. Però non tardi a farne contenta l'Italia» (rintracciato fra carte di vario argomenti, tutte della mano di Maggi, il profilo occupa tutte le quattro facciate di un biglietto di recupero di mm 138x92; agevola la sua datazione il finale accenno alla scomparsa di Carlo Verri, avvenuta il 7 luglio 1823).

18 [C. Porta], *Brindes de Meneghin a l'ostaria per l'entrada in Milan de Sovo S. C. Majstaa I. R. A. Franzesch Primm in compagna de Sovo Miec l'Imperatriz Maria Luvisa*, Milan, Antoni Fortunaa Stella, 1815.

19 Come ha già segnalato Danzi, *Milano e la Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, cit., p. 416.

20 E si noti che Silvestri e Baret erano librai che di fatto gravitavano nell'orbita del più potente Stella, poiché strettamente legati al socio di quest'ultimo, Francesco Fusi. Silvestri, infatti, era stato direttore di tipografia nella prima Società Tipografica dei Classici (cfr. M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 21), mentre il veneziano Baret aveva aperto una libreria per conto di Fusi, anche se con ben scarso successo: fallì giusto nei primi mesi del 1817 (Bartesaghi, *Antonio Fortunato Stella*, cit., p. 215).

21 Cfr. Berengo, *Intellettuali e librai*, cit., pp. 34-35. Ben nota è la sua replica alla «Biblioteca Italiana», che lo aveva definito «editore» di tre «futilità» importate dalle «rive della Senna» («Biblioteca Italiana», LV (1829), pp. 270; gli opuscoli erano il *Codice della civiltà*, *La Ginnastica per i giovani* e la *Callisténia o ginnastica per le giovani*): «mi ha creduto editore di quelle [...] opericchiole mentre non ne fui che lo stampatore, e perciò mi attribuì il demerito d'una scelta in cui non ho parte veruna. Lascio a chi s'appartiene il carico di difendere la scelta stessa, e desideroso soltanto di non lasciar luogo ad equivoci per me sfavorevoli, fo noto [...] che io nella pubblicazione di quelle [...] operette non sono stato che semplice locatore de' miei tipi [...]; e che [...] il nostro *Pirotta* non ha più colpa nelle scelte delle medesime di quello che si abbia il venditore d'una tavola su cui può essere fatta una buona o cattiva dipintura secondo il merito dell'artista, di quello che un rigattiere il quale fornisca al pubblico vestiti a nolo che possono essere indossati al galantuomo ed al briccone, al dotto e all'ignorante, e finalmente se è lecito le tenui alle grandi cose trasportare, di quello che si avesse l'archimandrita dei tipografi, il Bodoni, allorchè i venerati suoi tipi prestava per imprimere versi in occasione di nozze o di vestizioni di monache» (*Lo Stampatore G. Pirotta ai lettori del fascicolo CLXIV della Biblioteca Italiana*, in «Gazzetta di Milano», n. 271 del 27 settembre 1829, p. 1070).

22 «Quel buon uomo a cui piacque servirsi de' miei torchi per dar fuori la Collezione», ebbe infatti a definirlo nella sua premessa al primo volume, pronto a cedergli la parola, per dargli modo di «sostener a dovere il carattere di editore» (cfr. *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, vol. I, Milano, Giovanni Pirotta, s.d. [ma 1817], pp. V e VIII).

23 Prese a disporne solo nel 1819, una volta fondata, con il tipografo Fusi, la seconda Società Tipografica dei Classici Italiani (Bartesaghi, *Antonio Fortunato Stella*, cit., pp. 215-216).

24 Servendosi anche – ma molto più di rado – di quelli della famiglia Agnelli e di Giovanni Destefanis (ivi, p. 209).

25 Come recita il verso del loro frontespizio: «STAMPAA DA GIOVANN PIROTTA / IN SANTA REDEGONDA».

26 «Lo Spettatore», IV (1815), *Parte italiana*, p. 43.

- 27 Oltre al *Brindes* per Francesco I e a quello per Napoleone (*Brindes de Meneghin all'ostaria per el sposalizzi de S. M. l'Imperator Napoleon con Maria Luisa arziduchessa d'Austria*, Milano, Stamparia de G. G. Destefanis, 1810), erano approdati alle stampe i soli versi del sonetto *I paroll d'on linguagg car sur Manell* (in *Teatro italiano antico*, vol. X. *Drammi rusticali* scelti ed illustrati con note dal dott. Giulio Ferrario, Milano, Francesco Fusi e C. editori de' Classici Italiani, 1812, p. VI n. 1).
- 28 *Carteggio Maggi-Resnati*, 1815, lett. 15; composta da 4 pp. di mm 240x182, con testo sulle prime due facciate; sull'ultima riporta l'indirizzo: «All'Ornatissimo Signore / il S.^r Rag.^{te} Giovanni Resnati / Milano».
- 29 *Carteggio Maggi-Resnati*, 1816, lett. 11; con testo al recto di un foglietto di mm 238x180, fatto recare a mano in Milano.
- 30 *Carteggio Maggi-Resnati*, 1816, lett. 12; composta da 4 pp. di mm 233x175, con testo sulle prime due facciate; sull'ultima riporta l'indirizzo: «All'Ornatissimo Signore / il S.^r Rag.^{te} Giovanni Resnati / R. nello Studio Stella / Milano».
- 31 Dato che Maggi, il successivo 10 ottobre, poteva già commentare: «Quanto a quei Sonetti, quello di Porta dici benissimo, che non ha altro merito, che quello di essere di un tale autore; circa ai versi che hanno dato motivo al Sonetto, io so che nel ms. del Suardo eravi una nota che diceva, che l'Autore intendeva di alludere ad una Villeggiatura presso Maggenta, se ben mi ricordo, luogo di aria grossa dove esso attese a scrivere le sue ottave sull'Aria. Io non so perchè nella Stampa siasi tralasciata questa nota» (*Carteggio Maggi-Resnati*, 1816, lett. 14, del 10 ottobre 1816, da Mezzago; di 4 facciate di mm 227x175, con testo sulle prime tre). Per il velenoso sonetto portiano contro Bartolomeo Secco Suardi, cfr. Porta, *Poesie*, cit., pp. 419-420 e 949-950.
- 32 *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, p. 238 (lett. 146, del 26 settembre 1816, da Milano).
- 33 Per i tempi del suo laborioso allestimento, cfr. D. Isella, *Portiana: I. L^o editio princeps*; *II. Apocrifi portiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX (1953), pp. 63-83.
- 34 Il 12 gennaio 1817, infatti, Porta aggiornava Gaetano Cattaneo sulle più recenti correzioni apportate al componimento: «Se non ho potuto fare tutto quello che avrei dovuto per uniformarmi a tuoi suggerimenti, ho però fatto qualche cosa ed ho tolto almeno una stanza alla nota descrizione. Leggine ora la riforma, e dimmi se così come ora la vedi può correre, e dimmelo con la solita amicizia. De due versi poi che ho posto infine dell'ottava riformata, cassa quello che è più cattivo. Addio, Domani mattina rimandami lo scartafaccio, se puoi, prima di mezzo giorno» (*Le lettere di Carlo Porta*, cit., pp. 243-244, lett. 151, da Milano).
- 35 Il testo della missiva (*Carteggio Maggi-Resnati*, 1816, lett. 7) è riportato al solo recto di un foglio di mm 240x186.

36 Porta, *Poesie*, cit., p. 1052.

37 *Carteggio Maggi-Resnati*, 1816, lett. 14, del 10 ottobre 1816.

38 *Carteggio Maggi-Resnati*, 1816, lett. 16 (del 24 ottobre 1816, da Mezzago); con testo su entrambe le facciate di un foglio di mm 228x174.

39 *Il Lament del Marchionn di gamb avert in un testimone manoscritto finora sconosciuto*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 6 (2021), pp. 1-33 (in rete).

40 Sebbene le ottave di *Fraa Diodatt* (cc. 55r-56v) fossero comparse già a partire dal 1821 in C. Porta, *Poesie in dialetto milanese. Coll'aggiunta d'una comi-tragedia scritta dal medesimo di compagnia con Tommaso Grossi*, vol. I, Milano, Vincenzo Ferrario, 1821, pp. 63-68 e gran parte delle restanti fossero state pubblicate in C. Porta, *Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese. Coll'aggiunta della Prineide*, Italia [ma Lugano, G. Vanelli], 1826.

41 Occupandone rispettivamente le cc. 83r-85r (con il titolo «L'offerta») e 87r-92r. Per la datazione di entrambi i componimenti, cfr. Porta, *Poesie*, cit., pp. 971 e 964-965.

42 Originariamente un foglio sciolto, di mm 275x181, che riportava al recto un'elegante trascrizione calligrafica, forse della mano di Giovanni Resnati, ma sicuramente diversa da quella di Maggi (il quale, nel margine inferiore del recto, si limitò ad attribuire il componimento a Carlo Porta), al verso, note di una terza mano, decisamente più corriva. Il testo del sonetto portiano (preceduto dal titolo «Sonettin a on Popolin che fa el bruschin coi / Meneghin») è il seguente: «Oh carin, beatin, mattin, smorbin, / Poetin, Suardin, Contin, Secchin, / Puresin col tossin, che in parnassin / Pien d'estrin fa frin frin col ghittarin. // Fa pianin, bell bellin, che el tropp foghin / No te scalda el pissin, secchin ciccin, / Te preghi per mammin per paparin, / Per tucc i bartolin bergamaschin. // Te preghi per l'acquìn del Fontanin / Che lava el mostaccin de Doridin / In sul poggin freschin, verdin, gingin. // Infin te preghi per el cardeghin / Dove te fee settina a fa cacchin / E a fa versin de tutt e' duu i buggin». Le tre note riportate al verso di c. 5 (la prima relativa all'intero componimento, la seconda posta di seguito al titolo, la terza volta a precisare il significato del v. 11), recitano invece: «(a) Il Sonetto è del Sig.^r Carlo Porta // (b) *L'Aria* = Fra le poesie del Sig.^r Conte Bartolomeo / Secco Suardo Bergamasco edite dal Tipografo / Bernardoni di Milano nel corrente 1816 / dove si parla di Milano e dei Milanesi / in modo sconveniente. pag. 77. // (c) *Doride* – L'innamorata dell'autore che lo / aspetta a braccia aperte di ritorno / dal Collegio Longone di Milano / ai poggi bergamaschi».

43 Cfr. C. Porta, *Le poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, vol. I, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956, pp. LXVIII e 281-282.

44 Conservato nel faldone IX della Raccolta Portiana dell'Archivio Storico Civico di Milano e accuratamente descritto in D. Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 69-70. Immediatamente preceduti da una poesia del marzo 1816, i primi 336 vv. del

Lament vi occupano le pp. 34-49, con rinvio, al loro termine, alla p. 100, sulla quale compaiono i vv. 337-344; le nove strofe iniziali risultano trascrizione in pulito di un testo già precedentemente abbozzato, mentre le frequenti annotazioni e i continui ripensamenti di cui sono costellati i vv. 73-336 (a matita e sempre di mano del poeta) mostrano con tutta evidenza che buona parte del frammento stava nascendo sulle pagine di C. A p. 34, il *Lament* è infine preceduto dalla seguente nota autografa di Tommaso Grossi: «È stampato ma l'Autore non avrebbe consentito a pubblicarlo di nuovo senza qualche emenda». Per completezza, segnalo che del componimento, oltre a C, erano finora conosciuti solo questi frammenti autografi, sempre custoditi nella Raccolta Portiana: vv. 209-215 (nel faldone V, 2), 265-270 e 305-306 (nel faldone V, 21), 313-320 (nel faldone III, 42). Do qui di seguito alcuni fra i più evidenti tratti d'affinità della copia Maggi con l'edizione Cherubini: *Me sont trovàa imbrojàa* al v. 27 (*Amor el m'ha cattaa* C); *soppressà* al v. 102 (*dragonà* C); *Con pussèe* v. 206 (*Giust perchè* C); *boccallàa* v. 282 (*scudellaa* C); *leggiuu dent in* al v. 297 (*pescaa foicura* C); *zoffreghin* al v. 299 (*de la Liga* C); *tal e qual* al v. 316 (*L'istess come* C); *de dessedà anca i sass* al v. 323 (*De tra giò mezz Milan* C); *l'unegh confort* al v. 341 (*no ghè oltra sort* C).

45 *Le lettere di Carlo Porta*, cit., p. 248 (lett. 155, scritta in Milano nelle prime settimane del 1817).

46 *Ibidem*.

47 Questi i più significativi: *calcava* al v. 24 (*portava* ed.); *vegnuu* al v. 39 (*riava* ed.); *al brasc* al v. 96 (*de brasc* ed.); *Svelta e pronta* al v. 125 (*Fóra fóra* ed.); *stavi* al v. 207 (*andavi* ed.); *sul* al v. 303 (*in sul* ed.).

48 Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 72-73 n. 33.

49 È indotto a ritenere che «la straordinaria estensione» della canzone «oltreché la prospettiva di una prossima edizione» avessero impedito l'allestimento di copie manoscritte del testo originale (Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., p. 76 n. 40).

50 Di questi suoi estremi scrupoli offre testimonianza persino il foglietto di *errata*, presente al termine di buona parte delle copie del volume: delle 27 correzioni segnalate al XII tomo della *Collezione*, ben 13 riguardavano il *Lament*, e non sempre si limitarono ad emendare refusi: *propi in campagna* > *propi campagna* (v. 10); *E portandela* > *E postandela* (v. 45); *orchestrin* > *orchestin* (v. 56); *compliment* > *compiment* (v. 81); *legna* > *legria* (v. 174); *L'eva dent voltaia in d'on panettin* > *El sbanfava desott d'on panettin* (v. 226); *orchestrin* > *orchestin* (v. 270); *tarli* > *tarti* (v. 452); *pader sloffi* > *peder sloffi* (v. 510); *orchestrin* > *orchestin* (v. 512); *parnonzi* > *parnonzià* (v. 638); *Cara Madonna!* > *Ah providenza!* (v. 705); *sgrizza* > *sguizza* (v. 942).

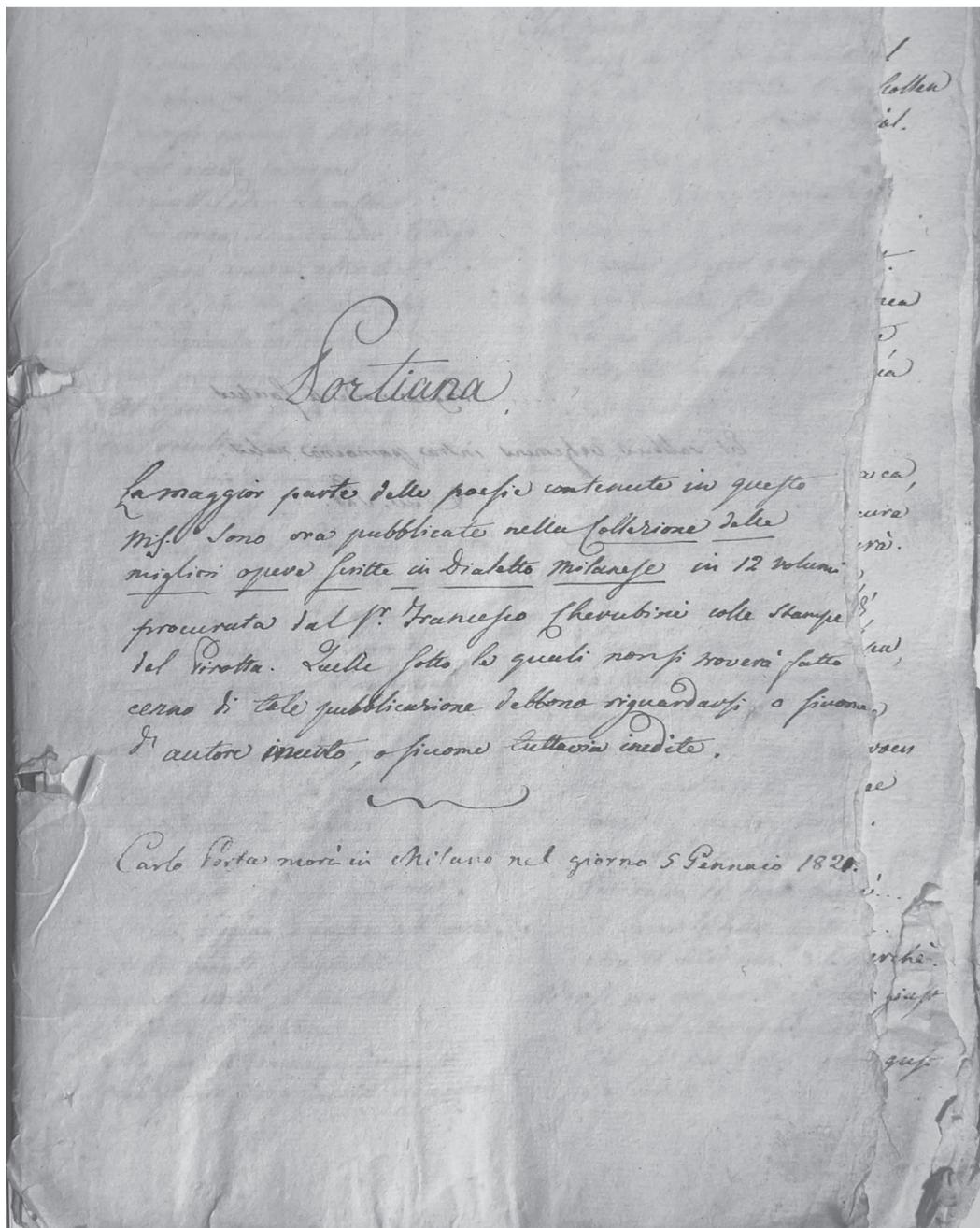
51 Cfr. M. Novelli, *Il lamento del Pepp*, in *Italiani di Milano*, cit., pp. 353-370, cui rimando anche per un aggiornato profilo del Bossi dialettale e un approfondimento dei suoi rapporti con Carlo Porta (che mette a profitto quanto già delineato, in sintesi, da Dante Isella in «*Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin*». *La letteratura in lingua milanese dal Maggi al Porta*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1999, pp. 140-144).

52 Mezio [G.A. Maggi], *Lettere a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri tempi*, in «Lo Spettatore», VI (1816), *Parte italiana*, pp. 186-193 (*Lettera I*), pp. 216-226 (*Lettera II*), pp. 286-295 (*Lettera III*) e VII (1817), *Parte italiana*, pp. 22-32 (*Lettera IV*), pp. 161-174 (*Lettera V*), pp. 253-258 (*Lettera VI*); su queste interessantissime prese di posizione, cfr. Cadioli, *Un "alter ego" nascosto di Vincenzo Monti*, cit., pp. 17-20.

53 Mezio, *Lettere a Filomuso*, cit., VI (1816), *Parte italiana*, p. 295.

54 Per l'esattezza il 4 di quel mese (cfr. Dardi, *Il dialogo Matteo* giornalista, cit., p. 636 nota).

55 Come dimostrano le carte autografe dei suoi numerosi componimenti poetici che giacciono ancora inedite, in Milano, nella collezione privata dell'amico Giuliano Brusa (cui va tutta la mia riconoscenza per avermele lasciate consultare) e che in gran parte recano date del terzo e quarto decennio dell'Ottocento.



La c. 1r della miscellanea portiana allestita da Giovanni Antonio Maggi (collezione Giovanni Biancardi).

«Un buon moralista a dispetto della corteccia»:
etica e poetica di Carlo Porta nella Milano romantica

FEDERICA ALZIATI

A duecento anni di distanza e dopo ben più di mezzo secolo di lavori in corso, avventurarsi in nuove esplorazioni dell'esperienza poetica, intellettuale ed umana di Carlo Porta significa guardare con rinnovata fiducia alla vastità e profondità dell'orizzonte entro cui essa si dipana. Le coordinate fondamentali, sempre valide, sono quelle tracciate da Dante Isella già sul finire degli anni Cinquanta, nelle pagine consacrate alla *Moralità del comico*, in cui lo studioso delineava la «storia tanto stilistica che morale» della parabola portiana, inscrivendola a pieno titolo nello sforzo collettivo di rinnovamento culturale e di affrancamento dai retaggi ormai insensati della tradizione (politico-sociale non meno che letteraria) condotto dai romantici milanesi sulle orme delle generazioni immediatamente precedenti.¹ Su questa traccia si proverà ora a muovere qualche passo, mantenendo come riferimento il binomio inscindibile di novità poetica e tensione etica che determina la traiettoria portiana.

Il miglior viatico per farsi incontro al profilo individuale di Carlo Porta come alla sua comunità di appartenenza ed elezione deriva con ogni probabilità dagli omaggi di cui si fece portavoce Tommaso Grossi all'indomani del faticoso gennaio 1821. I *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Carlo Porta* che introducono al pubblico l'edizione Ferrario delle *Poesie*² pagano senza dubbio un considerevole tributo ai dettami della cultura istituzionale e dell'autorità censoria: sarebbe ingenuo non riconoscerlo, anche a fronte delle recenti ricostruzioni di Isabella Becherucci volte a restituire l'intensità della morsa della censura ai danni dei protagonisti della stagione romantica milanese.³ Tuttavia, quell'apologia della maniera portiana corrisponde troppo esattamente, nei suoi termini, alla sensibilità intellettuale ed etica del sodalizio (intimo o più esteso) di cui il poeta era parte per ridursi ad una pura concessione all'ideologia dominante. Non china certo il capo, Grossi, quando ribatte a «quegli schizzinosi» che «vorrebbero proscrivere come scandalose tutte le poesie del Porta, nelle quali si rivelano, e si presentano all'indegna-

zione ed alle risa del pubblico, i vizj, o i ridicoli usi, o le opinioni ridicole di alcune classi, quantunque distinte nella società»;⁴ e sarà pure un caso, ma un caso significativo, se al medesimo campo semantico della “proscrizione” fa contemporaneamente ricorso Manzoni per difendere con fierezza la scelta rivoluzionaria del romanzo, «genere proscritto» dai censori dei costumi letterari.⁵ La nerbatura morale della vena satirica di Porta, specie nel suo indirizzarsi all’obiettivo privilegiato del clero regolare e secolare, è del resto legittimata dall’amico mediante soluzioni lessicali, formulazioni sintattiche ed espedienti retorici comuni alla prosa argomentativa manzoniana, in particolar modo ai suoi esiti apologetici. Leggendo con attenzione alcuni passaggi centrali del testo di Grossi, si noterà la netta opposizione tra lo «zelo», la «purezza» o i «lumi» necessari ai religiosi e la «bassezza del cuore», l’«ignoranza» o l’«avarizia» stigmatizzate nei personaggi portiani, e si riconoscerà come in tale contrapposizione finiscano per ricomporsi le medesime associazioni antinomiche sulle quali si erano costruite le *Osservazioni* morali di Manzoni sul fondamento di santità e gli abusi contingenti che connotano l’esperienza storica della Chiesa e della società cattolica.⁶

Non facendo parola che dei preti, sui quali il Porta esercitò spesso volte la potente arma del ridicolo, noi protestando il massimo rispetto alla dignità del ministero sacerdotale, come pure allo zelo, alla purezza, ai lumi di molti fra’ quelli che in esso s’adoperano, domanderemo ad ogni amico della religione se sia vero, o no, che molti fra i preti giustificano colla loro condotta le più veementi imputazioni? Se la bassezza del cuore, l’ignoranza, l’avarizia pretesca, se la scandalosa e turpe indecenza nell’adempiere alle più auguste cerimonie, ai riti più venerandi della chiesa siano esagerate invenzioni del Porta, o fatti sgraziatamente manifesti? E dove gli abusi e i vizi esistono, non è egli ufficio nobile, ufficio santo quello di screditarli, di farli segno alla pubblica abbominazione? E quegli che opera per tal modo non serve egli a menomare se non a togliere del tutto i vizj che dipinge? Son satire, si dice: e che perciò? Quando la satira non è della persona ma del vizio, è ella forse cattiva?⁷

Se l’incalzare delle interrogative risponde inoltre a uno dei tratti distintivi individuati da Giovanni Nencioni negli interventi controversistici di Manzoni,⁸ Pierantonio Frare apprezzerrebbe senz’altro il carattere manzoniano della *correctio* che sigilla il brano preso in esame: «Quando la satira non è della persona ma del vizio, è ella forse cattiva?».⁹

Senza voler supporre un intervento diretto di don Alessandro o un calco immediato della sua opera apologetica, quel che più conta è rilevare la condivisione dei medesimi riferimenti teologici ed etico-pedagogici nel *milieu* culturale che produsse l’edizione

postuma delle poesie portiane accanto ad altri contributi fondamentali della stagione romantica milanese: su tutti, quei «discorsi sinodali di Massillon» ai quali attingono sia il Grossi biografo-editore di Porta, citando esplicitamente quale termine di paragone della sferza portiana il sermone «Dell'Avarizia dei Preti»,¹⁰ sia l'autore della *Morale cattolica*, che chiama in causa lo zelo del moralista francese contro gli eccessi ecclesiastici proprio nel capitolo decimo della *Prima parte*, in cui si discute *Delle sussistenze del clero, considerate come causa d'immoralità*.¹¹ Tali intersezioni sull'asse Porta-Grossi-Manzoni sono già state suggerite da padre Giovanni Pozzi, in un contributo che approfondisce in modo illuminante l'effettiva sintonia di Carlo Porta con la religiosità severa, radicata nell'intimo della coscienza ben più che in pratiche pietistiche, di quanti nella comunità ambrosiana d'inizio Ottocento erano tacciati di vicinanza al giansenismo o professavano apertamente idee ad esso ispirate.¹² La testimonianza, celebre e godevolissima, degli scambi epistolari tra Grossi e Porta dell'estate del 1817 dà prova del favore con cui erano accolte le composizioni portiane più mordaci nel circolo ecclesiastico di sensibilità giansenista animato dallo zio canonico del giovane Tommaso («v'ha chi ti paragona al grande Erasmo da Rotterdam», è forse la dichiarazione più gustosa che trapeli dal carteggio); la corrispondenza immortale inoltre il connubio di divertimento e pudore con il quale l'autorevole approvazione era ricevuta dal diretto interessato: «Io non mi sono mai accorto d'essere poeta morale», confida Porta il 15 luglio, «e ciò sarà forse uno di que' doni d'Iddio che ci entrano in corpo per afflato, e di cui ci si trova al possesso senza avvedersene» (e al di là dell'ironia anche quest'ultima considerazione meriterebbe forse una riflessione, specie se rapportata all'orizzonte teologico filo-giansenista e alla questione nodale della Grazia).¹³

Decisamente più baldanzoso nel vantare il sostrato etico dei propri componimenti si sarebbe mostrato il nostro di lì a due anni, trasmettendo a Luigi Rossari una dichiarazione d'intenti di cui è doveroso non sottostimare il valore: «io non sarò mai altro che un buon moralista à dispetto della corteccia, che mi inviluppa».¹⁴ È stato legittimamente notato come la lettera trasmetta in realtà un sonetto osceno (il n. 126 nella successione approntata da Dante Isella nell'edizione di riferimento delle *Poesie*), che mette a dura prova la sensibilità di giudizio richiesta per decifrarne la finalità edificante («al tuo fine discernimento non isfuggirà lo scopo morale che mi era prefisso scrivendolo», confidava Porta al destinatario, sfidandone l'acutezza esegetica),¹⁵ ma non perde per questo di valore assoluto l'invito d'autore ad approfondire la sostanza profonda, talvolta nascosta, della poesia portiana. E a ben vedere, il pungolo etico che alimenta la vocazione poetica di Porta si rivela in modo ancor più esplicito già in precedenza, se si procede a ritroso

fino alla testimonianza (straordinariamente intima e sentita) che accompagna la dedica al figlio Giuseppe della prima silloge autografa assemblata dal poeta entro la primavera del 1815. Come è noto, tra quelle righe l'autore rifuggiva dall'esibire «un modello di poesia da dovere, o poter imitare», pretendendo piuttosto di offrire un «esempio in ciò, ch'io fui nemico in ogni tempo dell'ozio e che ebbi dall'amor delle lettere, almeno in questo modo additata, se non in altro migliore, una strada sicura per sottrarmi alle di lui insidie e fuggirlo». ¹⁶ Chiunque abbia familiarità con gli scritti (soprattutto epistolari) portiani, sa bene quanto sia ricorrente in essi il lamento, financo la frustrazione del poeta per l'impossibilità di godere, al pari di sodali più fortunati, di una condizione di *otium litterarium*, scevra dalle incombenze lavorative che scandivano le giornate del funzionario. Dalla riflessione indirizzata al figlio si comprende, tuttavia, come Carlo Porta non abbia mai inteso la vocazione letteraria alla stregua di una condizione oziosa, di un divertimento (in accezione pascaliana) dall'impegno, e segnatamente dall'impegno morale. ¹⁷ L'immagine stessa della «strada» che permette di fuggire le «insidie» dell'ozio evoca l'idea di un percorso di perfezionamento, magari protratto nel tempo e faticoso, eppure fiduciosamente ancorato alla concezione canonica (di matrice aristotelica) della virtù come abitudine virtuosa, disposizione comportamentale che si misura sull'arco lungo dell'esistenza dell'individuo.

Vale la pena notare, in proposito, come la versione milanese dell'*Inferno* che campeggia tra i primi banchi di prova del genio portiano vada a potenziare l'associazione metaforica cammino-vita su cui si apre la *Commedia*. Sulle tracce del pellegrino dantesco, la voce narrante dialettale inizia il suo racconto «a mitaa strada de quel gran viacc / che femm a vun la volta al mond da là»: con efficace ridondanza, l'esistenza umana è assorbita nell'immaginario del «viaggio», inteso nei termini di un progresso individuale e collettivo in direzione del compimento dell'itinerario terreno e dell'approdo oltremondano. E in accordo con la peculiare ricerca portiana di una possibile via di fuga dalle tentazioni, il malcapitato viandante meneghino non si sente perduto per aver smarrito «la diritta via», quanto perché si trova «senza on sentee de podè seguità» (50, vv. 1-4). Se il dibattito sulla religiosità di Porta o sulla santità della sua morte lambisce inutilmente l'intimità inviolabile della coscienza dell'uomo, importa piuttosto concentrarsi sulla convinta adesione del letterato a tale prospettiva di continua ricerca, al contempo poetica, etica e spirituale: una vocazione che si riflette nell'invenzione dei personaggi e delle loro vicende, nella partecipazione al movimento romantico e alle sue battaglie, ma che si concretizza prima di tutto nell'esperienza personale di un autore che ha vissuto l'esercizio stesso della poesia (quali che fosse-

ro i suoi contenuti, quale che fosse la “corteccia” dei testi) come pratica virtuosa. A fronte delle pregnanti letture che hanno restituito lo spessore e il portato rivoluzionario degli scenari e dei caratteri portiani, o il ruolo di Porta nel contesto letterario del suo tempo – l’aspetto poeticamente e socialmente più rilevante del suo impegno artistico –,¹⁸ resta forse ancora un margine di riflessione sul risvolto più intimo della sua opera: quello che coinvolge sia le figure umane portate alla ribalta sia il poeta in prima persona, nella loro comune condizione di individui immortalati nel mezzo del «gran viacc» dell’esistenza.

Da questo punto di vista, un elemento che si impone in modo piuttosto insistito sono proprio le sferzate dell’autore nei confronti di chiunque si lasci sorprendere in uno stato di lassitudine morale o intellettuale: di quanti fanno mostra di considerarsi approdati al traguardo della conoscenza e della perfezione, ormai depositari delle risposte e degli strumenti di salvezza, o peggio dispensati affatto dallo sforzo di andarne in cerca. Per chiarire l’assunto con qualche esempio si potrebbe muovere ancora una volta dalla versione portiana del primo canto dell’*Inferno*, e precisamente dalla riscrittura dell’intervento finale di Virgilio e del suo rimpianto per l’esclusione dal Paradiso: «e beatt quell tantin de mond cristian / che per rivagh el gh’ha la carta in man» (vv. 175-176). L’ironia che smorza il discorso virgiliano e con esso l’ottava coinvolge nel destino di condanna del poeta pagano tutti quei cristiani illusi di possedere una facile e sicura chiave d’accesso alla beatitudine, sia essa una carta d’invito o un asso nella manica da spendere al momento opportuno (secondo le varie possibilità di retroversione del testo, e in ogni caso con un pungente riecheggiamento metonimico del portato salvifico della Scrittura). Misurarsi, tra il serio e il faceto, con il capolavoro dantesco denotava del resto, già di per sé, la volontà di confrontarsi con un modello poetico straordinario, vale a dire fuori dai canoni inveterati e indiscussi alle soglie del secolo decimonono, e per questo provocatorio.¹⁹ Con parole spese da Giovanni Berchet in un intervento sul «Conciliatore» del 7 gennaio 1819, sintomatico del modo con cui i romantici tornarono a guardare all’autore della *Commedia*, porsi alla sequela di Dante significava volgersi ad un poeta che aveva inaugurato un nuovo modo di fare poesia perché convinto che nessuno di coloro «che lo avevano preceduto s’era giovato abbastanza dell’arte onde scuotere fortemente le anime».²⁰ Laddove Berchet celebra l’«edificio sublime insieme e popolare» innalzato da Dante in luogo «de’ Canti d’Amore, invece de’ Madrigali freddamente ingegnosi e delle Allegorie false o sforzate», l’eredità dantesca va inevitabilmente a contrapporsi ai leziosi artifici della tradizione lirica moderna rifiutati dai romantici, ben più che alle invenzioni bassomedievali di trovatori, siciliani e siculotoscani. Al medesimo versante

della letteratura italiana, insomma, di cui Porta sbeffeggia il presunto valore edificante nel terzo dei *Dodes sonitt* che nel 1816 rispondono per le rime a Pietro Giordani e al suo attacco, perpetrato dalle pagine della «Biblioteca italiana», all'impresa della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* promossa da Francesco Cherubini. Se il classicista pretende che soltanto la «comune lingua nazionale» e la tradizione poetica da essa veicolata possano «diffondere la civiltà» e insegnare la «morale»,²¹ il poeta meneghino ribatte difendendo lo spessore etico e civile della produzione letteraria ambrosiana e contrattaccando i propri obiettivi polemici con una successione di interrogative di crescente provocatorietà:

Donca senza savè el lenguagg toscan
no ghè pò vess moral nè ziviltaa?
E sti virtù ghe stan mò giust taccaa
come la vos de bass ai bicciolan?
[...]

E, quell ch'è pesc, nun goff, lorocch, battista
ghe insegnerem la moral al taffanari
cont i *Arcad toscan*, coj *Petrarchista*?

E poeù s'el civilizzem coj giornaj
dove gh'è sù i *soeu articol letterari*
pien ras tutt de paroll bej finamai?...
(68³, vv. 1-4, 9-14; corsivi miei)

Nel sonetto caudato immediatamente successivo Porta rivendica quindi a sé niente-meno che l'incisività della parola veterotestamentaria, calandosi nei panni del profeta Natan e adattandone la figura agli accenti e alla causa lombarda:

Natan profetta (e questa sur Abaa
l'è moral de la bona e de la bella)
l'è andaa de David, dopo quell peccaa
ch'el sa poeù lu, a cuntagh st'istoriella.
[...]

Istess con usciuria
 bajaroo on poo anca mi Natan nostran.
 (68^t, vv. 1-4, 15-16)

Per invalidare le argomentazioni del Giordani – convinto che «si converrebbe a' preti richiamare i loro popoli alla comunione della lingua generale» e che sarebbe «ufficio degno de' vescovi farla ne' seminarii imparar bene», come aveva fatto «quell'ottimo e dottissimo cardinale arcivescovo Federico Borromeo» – il poeta cercava d'altronde ragguagli sugli usi linguistici della predicazione ecclesiastica storicamente invalsi nella Diocesi di Milano, con la speranza di trovare riscontro di una feconda e legittima pratica omiletica dialettale, magari «negli atti di San Carlo, o del di lui cugino Federigo», come scriveva all'amico Giulio Ferrario, chiedendogli una riprova della notizia che «San Carlo inculcasse anzi l'uso del dialetto». ²² E non si dimentichi che in quegli stessi mesi Porta andava allestendo la prima vera raccolta editoriale del suo *corpus* poetico nella forma del tomo conclusivo della *Collezione* del Cherubini, che egli scelse di aprire proprio con le ottave dell'esperimento di traduzione di Dante: nel segno cioè dello slancio d'immaginazione e del magistero morale di quel «gran poetta» che, al pari dei suoi epigoni romantici, «sott al codez penal de Don Giovan», avrebbe a sua volta «stantà on poo a passalla netta» (68¹⁰, vv. 9-11). ²³

L'inerzia delle coscienze che Porta prova a scuotere, anche sull'esempio dantesco, corrisponde all'attitudine di chi non si lascia interpellare dalla realtà e non si preoccupa della verità, accontentandosi magari di ruminare novelle edificanti confezionate secoli addietro, nella convinzione che l'«istoria [...] la sarà vera / perché l'è scritta sora al *Praa Fiorii*», come si legge in conclusione ad *On miracol* (vv. 124-125) e tra le righe degli altri componimenti che attingono alla fortunata raccolta morale seicentesca. ²⁴ La medesima inerzia avviluppa coloro che si pascono della certezza che in Paradiso ci sia giusto posto per la ristretta società composta a immagine e somiglianza delle dame di *Ona vision*, ammessa tra le schiere beate quasi senza accorgersene, in virtù del ricorso ad un'infalibile pratica devozionale. «E quand vegneva el punt de la s'cioppada» – commenta del pari il personaggio di Meneghin Tandoeuggia nella sua *Epistola al sciur Don Rocch Tajana*, evocando i bei tempi precedenti le soppressioni degli ordini religiosi – «se se trovava in ciel senza savell, // chè i suffragg e i offizi a furugada / e i mess e i ottavari a million / ne giustavan la lista innanz vess fada» (vv. 26-30). E così, in un celebre sonetto, il poeta stesso invitava in prima persona i «Catolegh, Apostolegh e Roman» a gioire della Restaurazione austriaca, per effetto salutare della quale «emm d'andà in Paradis anca indorment» (133, vv. 1, 7).

In anticipo sulla manzoniana donna Prassede, la poesia portiana passa dunque in rassegna una teoria di personaggi per nulla intimoriti o turbati dall'imperscrutabilità dei disegni della Provvidenza e dei destini escatologici, dal momento che hanno optato per la più comoda e pacificante soluzione di assimilare il cielo al proprio cervello. Accade alla sventurata donna Fabia Fabron de Fabrian, protagonista dell'*Offerta a Dio (La preghiera)*, che non esita ad interpretare il proprio «sculaccion» sul sagrato di San Celso e i conseguenti sbeffeggi della folla a sostegno della convinzione «che sia prossima assai la fin del mond», poiché si manifestano «cose di una tal natura, / d'una natura tal, che non ponn dars / che in un mondo assai prossim a disfas» (vv. 41, 9-12). Ancor più rappresentativo, in tal senso, è l'appassionato racconto del *Meneghin biroeu di ex monegh*, che ritrae vividamente le «quatter ex monegasc» cui il malcapitato narratore eponimo si trova a far da servitore e lo stuolo «de teolegh, de pret, de confessor» che le contornano, tutti intenti a giudicare le cause a loro dire nient'affatto recondite dell'ira divina e dei mali del mondo: «d'accord tutt quant intrà de lor / che sti scandal non hin che consequenz / di nost peccaa, de l'ira del Signor» (vv. 7, 19, 122-124). Pazienza se per i sacerdoti «in cura d'anem» ad attirare i flagelli è «el pocch timor de Dio / de dà certi candir stremii stremii / in di battesem e in di funeral» (vv. 128-131), per i francescani l'«avegh tolt a lor i soeu convent» (v. 141), e via discorrendo secondo gli interessi particolari di ciascuno, fino a «on poetta d'on pret, certo don Disma» che «le trava tutt adoss al Romantisma» (vv. 155-156). Lo stesso Meneghin incorre nella tentazione (comune agli uomini di ogni condizione) di interpretare a proprio genio il corso misterioso degli eventi e dei flagelli della storia. Prima si sfoga nei confronti delle incontentabili ex-monache: «quatter donn [...] / che podaraven, a vorend, stà mej / milla voeult pussee lor ch'el Pappa a Romma, / e andà in paradis grass come porscej» (vv. 31-36), se solo non trovassero in ogni cosa un motivo di cruccio.²⁵ Poi passa a sua volta a sviscerare nel dettaglio, secondo la propria visione del mondo, «i reson perchè Dio el ne pecenna; / i reson perchè el tas e el lassa corr» (vv. 208-209); e benché molte di quelle ragioni paiano piuttosto fondate e in sintonia con la sensibilità dell'autore – laddove, ad esempio, si rimprovera a religiosi e notabili «quell dass a d'intend de vess dritt dritt / in su la straa battuda de Gesù / cont el dà mai nagott ai poveritt, / col trattaj de alt in bass e cascij sù» (vv. 229-232) – pure non ci si può sottrarre dal sorridere dinanzi alla sicurezza con la quale Meneghin trae e ribadisce le proprie conclusioni: «Quist chì, quist chì puttost hin i belee / che moeuv la pest, la famm, la calastria» (vv. 247-248, secondo una notevole terna manzoniana *ante litteram*). Se poi nemmeno la peste dovesse bastare a «scacciar tutti i grilli dalla testa» – avrebbe commentato don Abbondio di lì a poco, raccogliendo il testimone – «non c'è più altro che la fine del mondo».²⁶

Per il discorso che si sta conducendo è vitale, a questo punto, prendere coscienza del fatto che la medesima insofferenza per le soluzioni facili e le risposte prestabilite si registra da parte dell'autore anche sul fronte specificamente letterario. È evidente come l'immaginario classicheggiante e pagano perpetuato dalla tradizione poetica venga colpito innanzitutto nella sua inverosimiglianza e vacuità morale, con una forza che sarebbe stata pareggiata soltanto dalla manzoniana lettera *Sul romanticismo*. Si pensi alla *Vision* composta nel settembre del 1819 per *La nascita del primm mas'c del Cont Pompee Litta*, in cui prende forma un vero e proprio botta e risposta a distanza tra «madamm Minerva» e il poeta, allorché la dea rimprovera le divinità restie a partecipare al battesimo del pargolo vantando l'autorevolezza di cui esse ancora godono presso le nuove generazioni, mentre la voce narrante rigetta qualsiasi valore educativo al loro esempio:

E inscì mò, se semm Dej del temp di Gregh,
n'han fors traa abbass del tutt al dì d'incoeu?
Insègnen minga a cred forsi ai fioeu
squass pussee a nun che a chi n'ha tolt l'impiegh?
[...]

Cossa vorii insegnagh violter Dej?
Forsi i voster virtù? me cojonee?
Vorrissev tirann foeura on bell belee,
el vorrav imparann propri de bej!
(vv. 101-104, 201-204)

La taccia di immoralità e insignificanza che travolge molti retaggi del classicismo e dell'orizzonte mitologico di quest'ultimo deriva tuttavia, in larga parte e forse in prima battuta, dalla constatazione che essi sono divenuti una pronta e sicura alternativa all'investimento intellettuale, etico e personale richiesto ai letterati. Non per nulla il catalogo di divinità snocciolato nel programmatico *Sonettin col covon* culmina nella contemplazione (ir)riverente della «Dea Murcia, ossia / la gran *metress* de la poltronaria», protettrice di diverse classi di uomini ma in special modo «la morosa, la mamma, l'amisona / de tutta quella razza bella e bona // che viv in Elicona» e si diletta di poesia (vv. 163-165, 178-179). «L'è lee che manten tutta sta brigada / a furia de piatton de papa fada» (vv. 169-170), accusa Porta, con lo stesso cipiglio con il quale l'esordiente *Lava piatt del Meneghin ch'è mort* rifiutava di accontentarsi di «on piatt de menestra rescoldada»;²⁷ «L'è lee quella

che spianna slarga e netta / la strada del Parnass ai soeu poetta» (vv. 172-173), rincara quindi il poeta, denunciando la tentazione all'immobilismo che ne consegue. «Ch'el varda lu s'occorr ris'ciagh la pell, / lassà i bej vialon per i stradell» (vv. 184-185), commenta allora l'autore con amara ironia, tenendo forse a mente l'opposto ammonimento evangelico a preferire l'angusta via della virtù («Intrate per angustam portam, quia lata et spatiosa via est, quae ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta et arta via est quae ducit ad vitam, et pauci sunt qui inveniunt eam!»: Mt 7,13-14).²⁸ Insiste nella medesima direzione anche una delle prese di posizione più efficaci, in materia di poetica, dell'intero *corpus* portiano, messa in scena nelle *Sestinn per el matrimoni del sur Cont don Gabriell Verr...*: il celebre epitalamio Verri-Borromeo, composto in comunione d'intenti con Tommaso Grossi agli inizi dell'estate 1819. Assediato da una folla di poeti questuanti, Apollo smista la turba verso un archivio in cui ciascuno potrà comodamente trovare già bell'e confezionato quel che gli serve:

Pover omm! m'el voreven mett suj gucc,
 chi vœur on od, chi on madrigal, chi on dramma,
 e lu el respond con bona grazia a tucc,
 che no farav tant d'olter ona mamma,
 e conforma al sogett je imballa via
 stanza tal, numer tal, la tal scanzia,

e là gh'è pareggiaa tutt quell che occor
 senza fadiga de nessuna sort;
 sonitt per pret, per monegh, per dottor,
 per chi è nassuu, ch'ha tolt miee, ch'è mort,
 terzinn, sestinn, quartinn, eglogh, canzon
 e dramma e taccojn e taccojon.

(vv. 115-126)

È a questa prospettiva di un esercizio poetico che non implichi alcuna sorta di fatica e di investimento personale che Porta e Grossi contrappongono la celebre dichiarazione di adesione all'esperienza romantica: «Romantegh come sont tutt quell che foo / sont condanna a toeuill foeura del mè coo» (vv. 227-228).

Come si evince dall'ultima sestina citata integralmente, in cui i componimenti d'occasione figurano ai primi posti tra i prodotti più ambiti dai seguaci di Apollo, non pare

un dato puramente casuale o dettato dalle contingenze sottese alla produzione portiana se alcune fondamentali dichiarazioni di poetica sono affidate a poesie di circostanza: quasi a dar prova dell'impegno profuso dall'autore per ravvivare e colmare di significato anche i testi che ci si aspetterebbe maggiormente asserviti alla vena festosa ed encomiastica del genere, destinati insomma ad esiti di maniera. L'impatto sul pubblico che Porta persegue persino con tali prove è ben spiegato nella lezione di estetica letteraria consegnata alle coeve sestine del *Romanticismo*, che sminuiscono le soluzioni poetiche comunemente dispiegate in caso di ordinazione religiosa o sposalizio:

E quand la sent, madamm, a invocà Apoll
e a domandà in ajutt i noeuv sorell
per cantà on abaa ghicc che mett al coll
la prima voeulta on collarin morell,
ghe par, madamm, che st'invenzion la sia
el *non plus ultra* de la poesia?

E quand, madamm, in cas de sposalizzi
la sent tutt el dì a sonà ai orecc
che Amor, quel bardasson, l'ha faa giudizi,zi,
che l'ha ferii duu coeur coj medemm frecc,
ghe par che sti antigaj sien maravilli
de fà andà in broeuda, in gloria, in visibilli?
(vv. 91-102)

Un saggio della novità e della freschezza dei componimenti d'occasione portiani si ha anche nel sonetto numero 85 della successione stabilita da Isella (*Eel forsi che la sura Marianin*), originariamente apparso in una miscellanea per monacazione edita a Lugano nel 1817.²⁹ Il testo restituito dall'editore critico deriva dalle trascrizioni di Raffaello Barbiera e Carlo Salvioni a partire dalla copia della silloge presente nella biblioteca portiana (la sola in cui il sonetto, attribuito nella stampa a «Un milanese», fosse rivendicato a Porta e Grossi per mezzo di una postilla autografa del primo): sfortunatamente, infatti, la copia portiana andò distrutta nel corso dell'ultima guerra e la miscellanea luganese era definita «introvabile» da Isella ancora alle soglie del nuovo millennio.³⁰ Lo sforzo di catalogazione dei fondi antiquari della Biblioteca Salita dei Frati di Lugano ha permesso, tuttavia, in anni recenti il reperimento e la registrazione di un esemplare del fascicolo,

rilegato insieme ad altri undici opuscoli in una raccolta eterogenea di pubblicazioni occasionali.³¹ Affiancato dagli altri sei componimenti della miscellanea, che si devono alla vena poetica (ora d'ispirazione classicistica o arcadica, ora accordata ai canoni della poesia spirituale) di alcune illustri personalità luganesi del primo Ottocento,³² il sonetto della ditta Porta-Grossi si apprezza ancor più per la freschezza e il realismo del ritratto della giovane monacanda, cesellato nel primo piano concesso nello spazio dei quattordici versi, e per l'emozione di tornare a leggerlo nella sua confezione originaria.³³

Quanto poco valore desse Porta all'accoglienza puramente convenzionale o ludica delle sue poesie d'occasione, si comprende molto bene da alcune considerazioni, del pari irriverenti e sofferte, spese in una lettera datata al 3 luglio 1819, con la quale il poeta inviava a Luigi Rossari l'epitalamio Verri-Borromeo:

Spero che à quest'ora avrai ricevute le sestine pel matrimonio Verri = Desidero sapere se ti sono piaciute e dimmelo ingenuamente = Qui hanno avuto qualche spaccio, e massime quelle regalate, ad onta che le legioni dei Classicisti siano numerose come quelle di Dario; Siccome poi servono a far ridere, così la turba de gli scioperati, e degli indifferenti per ora è a favor nostro, pronta però a rimettersi dall'altra banda, se il partito opposto farà ridere domani à spese nostre.³⁴

Carlo Porta non scrive per divertire «la turba degli scioperati, e degli indifferenti»: compone versi per pungolare l'indifferenza, per scomodare gli scioperati. «Se coloro che nell'idioma nativo poetarono, intesero scherzare, e scherzando diletter sé e gli amici uguali a loro di condizione e d'ingegno, non so quanto bisogni che si procacci agli scherzi quella universalità e perpetuità che io non credo che gli autori loro dovessero bramare», aveva insinuato Pietro Giordani nel suo attacco alla *Collezione* del Cherubini.³⁵ E a simili argomenti Porta non aveva mancato di replicare direttamente con ben tre sonetti (68⁶⁻⁷⁻⁸), paragonando significativamente la superficialità di giudizio dell'illustre censore (il suo arrestarsi alla corteccia, verrebbe da chiosare) alla conoscenza di Milano che avrebbe potuto vantare un forestiero appena arrivato in città e fermatosi alla prima osteria:

Se on viaggiator el se fudess propost
de descriv on paes, puta Milan,
e che appenna rivaa al Borgh di Ortolan
el fermass la carroccia in del primm ost;

e che là, senza mai moeuvres de post,
el scrivess giò triff traff robba de can
contra i fabregh, i donn, el ciel, el pian,
i costum e el savè del popol nost;

costuu, domandi mì, saravel somm,
fatov, malign, tamberla, malcreaa,
birbon, canaja, bestia, oppur on omm?
(687, vv. 1-11)

In termini ancor più espliciti e severi, nella primavera del 1819 il poeta confidò a Tommaso Grossi di non meravigliarsi affatto dell'atteggiamento superficiale o, peggio, pregiudiziale (per fini di politica reazionaria) con il quale la proposta romantica nel suo complesso era recepita nel panorama editoriale milanese e italiano, «qui ove l'ignoranza alza tutti i giorni un dito di lardo intorno alla schiena, qui ove si bandisce colle stampe [...] che l'inerzia individuale e pubblica è tanto più da rispettarci, e *promuoversi* in quanto essa almeno non congiura contro la sicurezza dei troni, e la tranquillità de popoli!».³⁶ Coerentemente alla sua intima natura di moralista (nell'accezione ironica e al contempo estremamente seria del termine),³⁷ Carlo Porta non ha mai risparmiato innanzitutto l'«inerzia individuale e pubblica», incalzandola ovunque si manifestasse: nelle diverse classi della società o tra le fila degli intellettuali, fra chi si beava nella certezza di accedere al paradiso senza sforzo e tra coloro che si adagiavano in ozi letterari, al riparo dalla fatica del mestiere poetico.

Non si dovrà perdere di vista che nell'etimologia di «inerzia» è insita l'idea stessa della negazione dell'arte (col vocabolo si traduceva tradizionalmente *l'atecnia* aristotelica, contraltare della virtù intellettuale dell'arte), e che, fianco a fianco all'esperienza poetica portiana, un giovane Alessandro Manzoni andava nel frattempo mettendo in guardia esattamente da tale insidia insieme etica ed estetica. In modo singolarmente complementare, nel contesto fecondo e irripetibile della Milano di due secoli or sono i frammenti estetici manzoniani diffidavano allora la letteratura dalle forme tradizionali di rappresentazione che mostrassero falsamente una condizione di «riposo morale» quale motore delle azioni individuali e degli eventi della storia,³⁸ mentre Carlo Porta contribuiva da par suo a svelare l'inganno morale e intellettuale connaturato alla tentazione dell'inerzia nelle pieghe minute di ogni sua manifestazione: a denudare la povertà di pensiero, sociale ed umana ad essa sottesa e da essa perpetuata.

Note

- 1 Si cita da D. Isella, *La moralità del comico*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 195-219: 195-197.
- 2 Si leggono in C. Porta, *Poesie in dialetto milanese. Coll'aggiunta d'una comi-tragedia scritta dal medesimo di compagnia con Tommaso Grossi*, t. I, Milano, Vincenzo Ferrario, 1821, pp. 5-19; la premessa biografica introduce anche C. Porta e T. Grossi, *Poesie scelte in dialetto milanese*, edizione illustrata da F. Gonin, P. Riccardi, L. Sacchi ed altri artisti, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli, [1840-]1842, pp. 1-9.
- 3 Si allude in particolare agli studi da poco confluiti in I. Becherucci, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Venezia, Marsilio, 2020; ma si considerino anche le ricognizioni storiografiche di carattere più generale di G. Albergoni, *I letterati e il potere politico all'epoca del «Conciliatore»*. *Alcune linee interpretative*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, a cura di G. Barbarisi e A. Cadioli, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 13-41; e Id., *La censura in Lombardia durante la Restaurazione: alcune riflessioni su un problema aperto*, in *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di D.M. Bruni, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 213-236. Quanto alla peculiare, drammatica vicenda conseguente alla composizione e alla circolazione clandestina della *Prineide* si rimanda all'*Introduzione* e alle note di commento al testo presenti in T. Grossi, *Poesie milanesi*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di A. Sargenti, Novara, Interlinea, 2008, *ad locos*.
- 4 T. Grossi, *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Carlo Porta*, in Porta, *Poesie in dialetto milanese. Coll'aggiunta d'una comi-tragedia*, cit., p. 10.
- 5 Il richiamo è, evidentemente, alla prima *Introduzione* al *Fermo e Lucia*, redatta nella primavera del 1821, per cui si veda A. Manzoni, *I Promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella, vol. I, *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, t. I, Milano, Casa del Manzoni, 2006, pp. 585-589: 586.
- 6 L'edizione di riferimento per la *Prima Parte* delle argomentazioni manzoniane *Sulla morale cattolica*, pubblicate a Milano da Lamperti nel 1819, è A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, vol. I, a cura di R. Amerio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965. Giova ricordare anche l'argomento che dà il titolo al capitolo III della *Seconda parte* del trattato apologetico, edita nel 1855: *Se il clero abbia perduta la superiorità di lumi nella morale* (ivi, vol. II, *ad locum*).
- 7 Grossi, *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Carlo Porta*, cit., p. 11.
- 8 Si veda in proposito G. Nencioni, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 29-45.
- 9 Una disamina approfondita di simile esito formale e retorico nella produzione letteraria e

teorica di Manzoni è offerta nei capitoli di P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006.

10 «Quando la satira non è della persona ma del vizio, è ella forse cattiva? Badate che verreste a condannare come autori di satire i più rispettabili moralisti, che le satire le più eloquenti, e le più ardite in questo genere sono state fatte da santi uomini, dagli stessi padri della chiesa. Non posso trattenermi dal citare a questo proposito alcuni passi dei discorsi sinodali di Massillon», argomenta Grossi, prendendo ad esempio il «discorso nono – Dell'Avarizia dei Preti» e la sua affinità con alcuni esiti poetici portiani (Grossi, *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Carlo Porta*, cit., pp. 12-14).

11 Entrando in materia, Manzoni si premura in prima persona di condannare i comportamenti repressibili dei sacerdoti, rammentando del pari che «mai [...] nel clero cattolico sono mancati uomini zelanti e sinceri che hanno svelato gli abusi, e gli hanno corretti dove potevano», e che «tutti i fedeli finalmente possono in qualche parte rimediare a questi», per poi dichiarare che «un esempio di zelo e di sincerità fra mille si può trovare nei discorsi sinodali [...] di quel Massillon che fu certamente uno dei più bei geni che sieno passati sulla terra per l'istruzione del genere umano» (cfr. Capitolo X, pp. 100-103). In merito all'influenza fondamentale della tradizione di pensiero dei moralisti francesi sulla ricerca intellettuale e sulla produzione manzoniana è doveroso far capo almeno al volume di E. Maiolini, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017: si confrontino specialmente l'Introduzione (*Moralismo, moralità, verità*, pp. 21-42) e l'Appendice (*I moralisti francesi nelle biblioteche di Manzoni*, pp. 399-401).

12 Si veda G. Pozzi, *Il tema religioso nelle poesie del Porta*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di Studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano, 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 71-92.

13 Si rimanda a T. Grossi, *Carteggio. 1816-1853*, a cura di A. Sargenti, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani-Insubria University Press, 2005; le citazioni fanno riferimento alla lettera n. 33, datata 7 agosto 1817 (t. I, pp. 90-94: 90), e alla lettera n. 22, del 15 luglio 1817 (t. I, pp. 60-63: 61).

14 Si veda la lettera n. 216, del 24 aprile 1819, nella silloge delle *Lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 358-360; l'importanza della dichiarazione era rilevata già da Guido Bezzola in un passaggio dell'*Introduzione* a C. Porta, *I poemetti*, a cura di G. Bezzola, Venezia, Marsilio, 1997, p. 18.

15 Lo suggerisce M. Novelli, *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, il Saggiatore, 2013, p. 163.

16 Si cita da C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000, pp. 3-4.

17 Molto utile anche in prospettiva portiana, l'esame delle argomentazioni a condanna dell'o-

zio quale scaturigine del vizio consegnate dalle opere dei moralisti francesi tra Seicento e Settecento (con i loro effetti sugli scritti di Manzoni e di altri intellettuali del suo tempo) presente nel capitolo secondo di Maiolini, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, cit., pp. 114-123.

18 Si sono già menzionati alcuni contributi fondamentali, ma è doveroso richiamare (in un tentativo di ordinamento cronologico discendente) almeno il secondo capitolo del volume di Novelli, *Divora il tuo cuore*, Milano, cit. (*Strategie narrative. Generi, voci, percorsi*, pp. 69-134); la distesa ricognizione introduttiva di Pietro Gibellini alla silloge C. Porta, *Poesie*, a cura di P. Gibellini, traduzioni e note di M. Migliorati, Milano, Mondadori, 2011, pp. V-LXXXV; i diversi studi di Dante Isella raccolti nella miscellanea *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, cit.; l'Introduzione di Guido Bezzola alla raccolta Porta, *I poemetti*, cit., pp. 9-28; la biografia del medesimo, *Vita di Carlo Porta nella Milano del suo tempo*, Milano, Rizzoli, 1980; i saggi che compongono gli Atti del convegno *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit.

19 Lo sottolinea puntualmente l'introduzione di Pietro Gibellini alla nuova edizione di C. Porta, *L'Inferno di Dante riscritto in milanese*, a cura di P. Gibellini e M. Migliorati, Novara, Interlinea, 2021, pp. 5-26: 7-11.

20 G. Berchet, *Idee del sig. S. Sismondi sul Poema di Dante*, in «Il Conciliatore», 37 (7 gennaio 1819), pp. 147-148: l'articolo trae ispirazione dalle considerazioni sull'opera dantesca espresse da Sismondi nel suo studio *De la littérature du midi de l'Europe* (1813).

21 La recensione di Pietro Giordani al primo volume della *Collezione*, dedicato a Domenico Balestrieri, era apparsa sul numero mensile della «Biblioteca italiana» del febbraio 1816, alle pp. 173-179; si legge in Porta, *Poesie*, cit., pp. 1051-1055, da cui si cita.

22 Lettera datata 11 agosto 1816, n. 132 nell'edizione delle *Lettere di Carlo Porta*, cit., pp. 215-216.

23 Al volume portiano della collana curata da Cherubini è stato recentemente dedicato lo studio di L. Cadioli, *Le Poesie milanesi di Carlo Porta del 1817*, in «ALAI. Rivista di Cultura del Libro», 6 (2000), pp. 95-107.

24 La silloge è oggetto di approfondimento in G. Pedrojetta, *Un «libercolo» secentesco per «donnicciole»: il Prato fiorito di Valerio da Venezia*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1991.

25 Se ne ricorderà forse don Abbondio, imprecaando contro don Rodrigo, che «potrebbe andare in paradiso in carrozza, e vuol andare a casa del diavolo a piè zoppo» (cfr. A. Manzoni, *I Promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzonianiani, 2013, cap. XXIII, § 59): lo suggerisce, tra molti preziosi raffronti, D. Isella, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, cit., pp. 259-260; ulteriori linee di tangenza tra il curato o altri personaggi dei *Promessi sposi* e i caratteri portiani si sono provate a tracciare in F. Alziati, *Lavori ancora in corso. Spunti di riflessione tra Porta e Manzoni*, «Versants», fascicolo italiano, 64/2 (2017), pp. 63-71.

26 Manzoni, *I Promessi sposi. Testo del 1840-1842*, cit., cap. XXXIII, § 56. Sulla tentazione del retribuzionismo nell'interpretazione del rapporto tra i mali della storia e la Giustizia divina da parte dei personaggi romanzeschi manzoniani sia concesso rimandare a F. Alziati, «*Campo di quei che sperano*». *Questioni di teodicea nel romanzo manzoniano*, in «*Una civilizzazione che diventerà europea*». *L'umanesimo cristiano di Alessandro Manzoni*, a cura di F. D'Alessandro, Roma-Milano, Edizioni di Storia e Letteratura-Centro culturale "Alle Grazie", 2014, pp. 129-149.

27 Ci si riferisce alle dichiarazioni d'intenti poetici che si fanno spazio nella premessa *A chi voeur legg* del *Lava piatt*, stigmatizzando le consuetudini degli altri «Taccoin vecc, e noeuv»: «In fin di facc coss'hin i vost vertù: quatter bott, e respost tra Federigh, e Carl Magn; tra Pluton, e Zeser, tra Catilina, e Zizeron; quatter fattarij copiaa [...]; on para de Commedi faa a vid de mett con che nomm se voeur; quatter zeremoni alla moda; in soma on piatt de menestra rescoldada» (Porta, *Poesie*, cit., pp. 871-875: 871-872).

28 Si cita la lezione della *Biblia Sacra Vulgatae editionis Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, Milano, Edizioni San Paolo, 2012².

29 *Per la solenne vestizione che fa dell'abito religioso di S. Agostino nell'insigne monastero di S. Margarita in Lugano la signora Marianna Frigerio del lago di Como che prende i nomi di Suor Marianna Luigia. Sotto i ragguardevoli auspici dell'Illustrissima Signora Donna Anna Lepori nata Visconti-Brebbia madrina della candidata...*, Lugano, [Veladini], 1817.

30 Così nell'edizione di riferimento delle *Poesie*, pp. 956-957, che ripercorre la vicenda testuale; ma si vedano anche la benemerita *Bibliografia delle edizioni portiane*, a cura di L. Orlando Cecco, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1975, e C. Porta, *Le poesie*, edizione critica integrale a cura di D. Isella, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1954, *ad locos*.

31 La miscellanea è catalogata nel Sistema Bibliotecario Ticinese sotto la segnatura MdS 27 Da 15 (6); si ringrazia Luciana Pedroia, già responsabile della Biblioteca Salita dei Frati, per la solerzia con cui ha reso possibile la consultazione dell'opuscolo e per la competente assistenza. Una seconda copia, presente in una collezione privata ticinese, è annoverata in P.C. Caldeleri, *Bibliografia ticinese dell'Ottocento. Continuazione a Libri e Fogli...*, Locarno, Istituto Bibliografico Ticinese, 2011, n. 14.

32 I nomi che compaiono nella stampa sono quelli dell'abate Antonio Riva e dei suoi congiunti Giulio e Francesco Riva, cui va ad aggiungersi un quarto autore, definito semplicemente «un Luganese». Notizie dettagliate su tali figure e sulle vicende del loro casato nel contesto luganese di età moderna si hanno nel catalogo *Dentro i palazzi. Uno sguardo sul collezionismo privato nella Lugano del Sette e Ottocento: le quadriere Riva*, a cura di E. Agustoni e L. Pedrini-Stanga, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2020.

33 Poiché la lezione dell'opuscolo coincide con il testo licenziato nell'edizione critica (eccezion

fatta per minime variazioni nella resa grafica), non si ritiene necessario trascrivere il sonetto nella versione della miscellanea del 1817.

34 *Le lettere di Carlo Porta*, cit., pp. 378-380: 378 (lettera n. 229).

35 Cfr. Porta, *Poesie*, cit., p. 1052.

36 Cfr. la lettera n. 60, del 25 maggio 1819, in Grossi, *Carteggio*, t. I, cit., pp. 174-176: 174.

37 Se si guarda al *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, è curioso notare che il significato ironico di *Moralista* e dell'espressione *Fare il moralista* è attestato soltanto a partire dalla quinta edizione (cantiere avviato in epoca napoleonica, cui fece seguito una pubblicazione incompleta edita tra il 1843 e il 1923), che rimanda all'occorrenza scherzosa del termine, in riferimento a Renzo, nel capitolo finale dei *Promessi sposi* (§ 67).

38 Si vd. la lezione dei *Materiali estetici* restituita in A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, v. V., t. III [*Scritti linguistici e letterari. Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi], Milano, Mondadori, 1991, p. 49. Tra i tanti contributi che esplorano lo spessore etico e letterario della rivoluzione operata dalla drammaturgia (e di seguito dal romanzo) di Manzoni, si richiama, anche per alcuni significativi confronti con la produzione di Carlo Porta, il volume di C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997 (una pregnante lettura del *Romanticismo* e di altri testi programmatici portiani si trova alle pp. 80-85).

L'apparizion del Porta nella poesia di Delio Tessa

FRANCO BREVINI

«Con questa differenza: che io non sono il Porta».¹ Nel *Dialogo del Poeta e del Consigliere Delegato*, posto in apertura di *De là del mur*, Delio Tessa ribadisce una volta di più che *carmina non dant panem*, esattamente come accadeva ai tempi del grande poeta romantico. Poi, con un gesto di umiltà, che vuole essere insieme un riconoscimento dell'inarrivabile grandezza del suo predecessore, Tessa ricorda il dislivello che lo separa da lui.

Il rapporto tra Tessa e Porta corre come un filo rosso attraverso un secolo, che non avrebbe potuto rivelarsi più fervido di mutamenti per la nostra vita nazionale e segnata-mente per la «capitale morale». In queste pagine mi riprometto non di inseguire tracce testuali, impronte stilistiche, risorse metaforiche o intonazioni metriche, che attestino la presenza del predecessore ottocentesco nel suo ammiratore di un secolo dopo, quanto piuttosto di porre a confronto le loro opere, nella convinzione che la poesia di Porta e la diversità dei contesti storici e culturali si proponzano come straordinari reagenti capaci per contrasto di delineare in modo ancora più netto i contorni della poesia tessiana.

Occorre subito chiarire che, a dispetto del fervido legame, che sarebbe stato consacrato dalla famosa poesia *A Carlo Porta*, Tessa non fu un portiano. Forse avrebbe voluto esserlo, ma non lo fu. L'ammirazione e l'affetto non gli fecero velo e soprattutto non valsero ad attenuare la lucidità della sua consapevolezza critica.² Nella propria opera Tessa scontò l'impossibilità di continuare sulla linea tracciata dall'illustre predecessore, quella linea lungo cui si erano invece pedissequamente incolonnati gli epigoni ambrosiani. Porta costituì per Tessa il sogno di una ormai impossibile *joie de raconter* il mondo.³ La poesia tessiana soffre e comprova con l'esemplarità di un mirabile risultato letterario l'improrogabilità degli schemi narrativi tradizionali (l'ottava, la sestina, il racconto lineare e a tutto tondo), in assenza delle certezze che essi presupponevano, su cui invece avevano potuto fondare i loro poderosi edifici sia Porta, sia Manzoni. Ecco perché, pur avendo profondamente metabolizzato le forme chiuse portiane, Tessa approda alla

distruzione delle orditure del verso narrativo tradizionale, che deflagra in un *fall out* di frammenti acustici flottanti sulla pagina. Tessa racconta, ma il suo è un racconto spezzato, lampeggiante, disgregato. Il suo profilo è quello di un narratore, costretto a narrare con strumenti di carattere frammentario e alla fine sostanzialmente lirici. E quando scrivo “lirico”, mi riferisco a un’accezione evidentemente diversa da quella che all’epoca intendeva Benedetto Croce. Il poeta milanese pensava piuttosto alla frantumazione simbolista delle orditure, alla narrazione spezzata in mille affanni e filtrata attraverso l’io. Rinunciando dolorosamente alla naturalezza e alla linearità del racconto tradizionale, Tessa procede per flash, immagini irrelate e prive di leganti logici, violenti *enjambements*, montaggi arditamente cinematografici, parole in libertà, suoni e rumori catturati sulla pagina.⁴ Con lucidità autocritica, è il poeta stesso a offrirci un referto dei propri montaggi nelle pagine del suo commento personale di *De là del mur*, dove evidenzia il disarticolarsi della lirica, che «accoglie alla rinfusa e come in una testa malata ricordi, aspirazioni, paesaggi e canzoni».⁵

Il carattere poligenetico di questo procedere è stato variamente declinato dalla critica. Pancrazi richiamò le «industrie metriche e acustiche del Pascoli»,⁶ visto che Tessa è forse nel panorama della letteratura italiana e certamente l’unico fra i dialettali ad avere messo a frutto la lezione che veniva dal Pascoli di *Digitale purpurea* o di *Italy*, cioè la narrazione, ma insieme la sua disarticolazione attraverso gli inserti di parlato, il fonosimbolismo, i procedimenti che Contini definì post-grammaticali. Un altro riferimento, che mostra quanto tormentato sia stato il rapporto di Tessa con la tradizione, è il Futurismo. Pur non potendosi riconoscere nel ripudio iconoclasta della tradizione di Marinetti e compagni, lo scrittore milanese guardava con estremo interesse all’impressionismo, alla sintassi quasi esclusivamente nominale, al largo ricorso all’onomatopea, alla semplificazione sintetica delle “parole in libertà”, all’enfasi posta sugli aspetti iconico-visivi, non meno che su quelli acustici del verso. Chi conosca un po’ Tessa può facilmente capire come, più del teoricismo avanguardista di Marinetti, dovette essere Palazzeschi a risultargli congeniale, anche se, dal fantastico e dal buffo del fiorentino, il poeta milanese avrebbe virato decisamente i toni verso il tragico, il macabro e il grottesco.⁷

Riconosciuto il carattere problematico del rapporto di Tessa con gli strumenti del narrare, va però recisamente affermato che, pur con strumenti forzosamente impropri, egli resta un narratore. E lo dimostra il confronto con un altro grande milanese, Carlo Emilio Gadda. Nell’autore della *Cognizione del dolore* la violenta aggressione satirica travolge il mondo rappresentato e alla fine ciò che resta è soprattutto il gioco deformante del linguaggio, che fa di lui uno scrittore più che un narratore. Al contrario Tessa, a

dispetto del suo sperimentalismo, è mosso da un atteggiamento affettuosamente complice e da una viva passione mimetica per la Milano suscitata dalla sua parola. Anzi la moltiplicazione degli strumenti del suo laboratorio è solo mirata a restituire la vivida suggestione dei mondi evocati sulla pagina in tutto il loro rilievo scenico e drammatico.

Milano resta al centro della poesia di Tessa come già lo era stata di Porta, ma, rapidamente consumato il proprio apprendistato entro le coordinate letterarie del piccolo mondo municipale ambrosiano⁸ e più in generale saldato il debito con la *couche* scapigliata,⁹ Tessa si sgancia da ogni indulgenza manieristica di scuola portiana. Semmai nel panorama dialettale del primo Novecento colpisce il fatto che proprio Tessa, insieme a Giacomo Noventa, l'autore che abbia più puntato sulla continuità con la tradizione,¹⁰ finisca per ritrovarsi ben più avanti di poeti come Salvatore Di Giacomo e soprattutto Virgilio Giotti, che avevano costituito le teste di ponte dell'innovazione dialettale. In fondo la grandezza di Tessa non consiste in altro che nell'aver trascinato il piccolo mondo municipale agli inferni della Vetra e a Mombello.

Anche dal punto di vista biografico il rapporto di Tessa con la realtà milanese fu profondamente diverso da quello intrattenuto da Porta. In primo luogo perché la città del primo Ottocento era caratterizzata da dinamiche tra le classi ben diverse da quella che ritroveremo un secolo dopo. Alla vicinanza fra élite e popolo della Milano portiana, una piccola città di 130.000 abitanti tutta stretta intorno al Duomo, si è sostituita nella metropoli tessiana un più marcato isolamento. La modernizzazione, che ha enormemente dilatato la città, ben oltre la cerchia delle mura cinquecentesche, verso i campi dove sorgono i casermoni della circonvallazione, ha contribuito ad allontanare i gruppi sociali, a rendere gli steccati più invalicabili, a irrigidire i rapporti. L'icona di Porta che torna dalla simbolica «scoeur de lengua del Verzee», con il suo colorito cesto di frasi e modi dialettali, sarebbe improponibile nella metropoli di Tessa. Anche la sua dichiarazione «Riconosco ed onoro un solo Maestro: il popolo che parla»¹¹ rischia di essere fuorviante, se viene caricata di significati che vanno oltre il paludamento dell'italiano scritto. Porta guarda al suo piccolo mondo urbano da una prospettiva fiduciosamente universalistica e unitaria. Procura un affresco ecumenico e polifonico della società milanese nelle sue diverse componenti sociali, che sono rappresentate mentre interagiscono tra di loro, pur senza mai nascondere tensioni, né attriti.

Tessa è costretto invece ad adottare una prospettiva più angolata. La compattezza comunitaria della Milano di un tempo si è incrinata parallelamente con la fiducia del poeta nella possibilità di restituirla. Tessa si trova di fronte a una città investita da

un'imponente modernizzazione, che si presenta con la maschera estranea della retorica fascista. Di fronte all'immagine stolidamente trionfale di un'Italia in ascesa («Oh primavera noeuva che s'infiora»),¹² il poeta avverte una viva repulsione («ai coss d'incoeu / e alla gent che ven su d'intornovia / vardì senza capi») annota proprio in *A Carlo Porta*, vv. 210-212). Si ritrae dunque nei suoi lividi mondi residuali, che ne costituiscono il sarcastico rovesciamento e dove forse si conserva ancora qualche frammento di autenticità.

Nella prima parte della poesia *A Carlo Porta* sembrerebbe prendere forma il contrasto fra vecchio e nuovo, lo sperimentato meccanismo che nei poeti municipali produce bozzettismo e nostalgia. Nella poesia del migliore fra gli epigoni portiani, Emilio De Marchi, l'emozionata raffigurazione del «Milanin» di un tempo viene procurata in contrapposizione allo spietato «Milanon» della fine dell'Ottocento. In De Marchi c'è la nostalgia per un mondo provinciale colorito e pittoresco, intimo e struggente, che è stato travolto dall'incedere del progresso. Come molti fra gli autori ospitati in quel perfetto regesto della milanesità minore ottocentesca costituito dall'*Antologia Meneghina* di Ferdinando Fontana, De Marchi rimpiange le atmosfere della città portiana, passando sopra i mali di quella stessa città, che il Porta aveva invece a suo tempo appassionatamente denunciato. E si badi che, come *A Carlo Porta*, anche *Milanin Milanon* è un omaggio all'illustre predecessore.

In Tessa invece la scena si incupisce, la città miserabile e nebbiosa, naturalista e crepuscolare, cara alla letteratura del secondo Ottocento, approda all'immagine baudelairiana della metropoli come *gouffre commun*. Inoltre, mentre De Marchi costruisce il suo poema in prosa sulla discontinuità tra le due Milano, in Tessa gli elementi di continuità tendono a prevalere. Dopo l'iniziale, commossa evocazione dei personaggi portiani («L'è la nostra Milan / veggia – tiremm el fiaa – l'è la nostra Milan, zion», vv. 37-39), Tessa fa invece l'operazione contraria: non piange la differenza tra le due Milano, ma ne sottolinea le somiglianze. Il male si ripete, «giust come al dì d'incoeu» (v. 106), precisa Tessa: alla tracotanza delle dame in carrozza intente a officiare una religiosità tutta esteriore («devozion / e sfarz di damm al tempio», vv. 93-94), corrispondono oggi «i donn / di bancher, di marcant, di industriai» (vv. 110-111) che scorrazzano per la metropoli «in mezz ai pett e ai spuzz / di so cinent-desnoeuf» (vv. 107-108). E Mussolini non fa altro che replicare nel primo Novecento l'azione repressiva e liberticida esercitata dall'imperatore Francesco nell'età della Restaurazione: semplicemente il manganello squadrista ha sostituito il «beato asperges del baston» (v. 198). Non c'è un passato da rimpiangere: «per tant ch'el vaga / el mond, l'è semper quell» (vv. 119-120). E la requisitoria di Tessa contro il regime risulta esattamente simmetrica a quella che Porta aveva condotto con-

tro l'impero austro-ungarico. Le vittime, siano esse Meneghin Tandoeuggia o «bona Taliana», sono sempre le stesse:

Oh el me Carlin, dessèdet,
 tira su el coo, sbarloeuggia,
 per Meneghin Tandoeuggia, coss te crèdet?
 dopo cent ann e pu,
 dopo tanto penà, per tant ch'el vaga
 el mond, l'è semper quell,
 e la cossa che importa, che suffraga
 sola, ball de fraa Luca!
 l'è de fach de cappell a chi ghe dà
 la collobia al porscell;
 impara a saludà
 donca per straa la zucca
 negra del Mussolina e citto lì,
 citto, che tant per ti
 rusca e balla, per ti bona Taliana,
 come ai temp de Franzisch, per ti l'è el bast,
 no se campana d'olter che del bast,
 e descors e reson
 no serven di politech seccaball,
 eternament e senza remission
 ghe l'èet d'avè sui spall
 coi durezz di travers e el spelament
 puttasca e nagott olter!
 (vv. 115-137)

Dietro queste analogie tra i verdetti dei due poeti sulle rispettive epoche, dobbiamo però cogliere le profonde differenze che separano le loro visioni della storia. In Porta un risentito fondo illuminista sostiene la sua fiducia nella possibilità di trasformare il mondo e di ripristinare la giustizia. La poesia assolve il compito di denunciare iniquità e prepotenze, nella persuasione, che Porta aveva messo in bocca a Giovannin Bongee, che a Milano ci fosse tutta la giustizia che bastava. Tessa invece è un nichilista. Per lui il male che si ripete è un postulato e il fascismo non costituisce che l'ultima incarnazione di un

negativo, che sembra essere assai più cosmico che storico e che si incanaglisce ogni giorno di più. La scettica ipoteca che grava sulla storia lo induce a credere che di giustizia non ce ne sia e non ce ne sia mai stata, né a Milano, né nel mondo. Oggi è peggio di ieri, domani sarà peggio di oggi. La storia non è che la crescita entropica di un male sempre peggiore.¹³ L'immagine della storia umana come male che implacabile si ripete è consegnata al finale di *Tosann in amor*, in cui si annuncia un futuro fantascientifico oscillante fra Kafka («come i avi... / se moveven... viveven...», vv. 118-119) e Orwell («Immensitaa / greva d'ona zittaa / d'azzal e de cristal [...] el Mond – me figuravi – / lontan... del Gran Millesem!», vv. 110-112, 116-117):

Umanitaa
trista e sapienta!... orba
termidera che va...
... lenta...
ciappada
dent in d'on ingranagg
che lavora!...

...e desora
per tutti ...come l'aria
limpeda...
...in eterna...
quella maledizion
d'ona legg che governa
unica... volontaria!
(vv. 124-137)

È in un universo tanto livido e depresso, atterrito e deforme, che acquistano il loro significato la cupa allegria, il macabro umorismo, la tetra ipocondria, che costituiscono il tono più caratteristico della poesia tessiana: «Van a fass salamitt / i cavalitt e riden» (*Grimett al sò*, vv. 43-44); «L'è el dì di Mort, alegher!» (*Caporetto 1917*, v. 8); «alegher / fioeuj, che semm fottuu» (ivi, vv. 14-15); «t'han bigollaa... evviva!» (*A Carlo Porta*, v. 147).

Potremmo dunque concludere che anche a questo livello Tessa si rivela assai poco portiano. Dopo quasi un secolo e senza ovviamente suggerire alcuna relazione critica, il poeta milanese viene a trovarsi ideologicamente assai più vicino alle posizioni dell'altro

grande realista del primo Ottocento: Giuseppe Gioachino Belli.¹⁴ Come lui, Tessa «nega, deride e distrugge» (la diagnosi è di Carducci, che preferiva l'ottimismo di Pascarella),¹⁵ piuttosto che denunciare sorretto dall'ottimismo della ragione. Non è un caso che certi toni tessiani richiama quelli del grande poeta romanesco: «sicut'era in principio nunche e ppeggio», o «Alegria! Chi sse scortica su' danno».¹⁶

Come Ruzzante o come Verga, Tessa era un reazionario, non un eversore. Il suo anti-fascismo era di destra. Ciò che lo terrorizzava era l'aggressivo, cinico arrivismo della piccola borghesia fascista. Ma il suo amaro scetticismo gli suggeriva che la classe operaia non sarebbe stata migliore dei gerarchi, esattamente come Belli era convinto che gli avvocati massoni non avrebbero fatto meglio dei cardinali. Come lui, anche Tessa era persuaso di vivere in una cupa ansa della storia, un'epoca stagnante, in cui si dispiegava la feroce negatività hobbesiana dell'uomo: «el se impocciacca // el mond de prepotent e de cagoni» (*La poesia della Olga*, vv. 10-11), «andemm sull'onda / della merda che monta» (*A Carlo Porta*, vv. 151-152), eccetera. La sua spietata critica del potere, la più feroce che sia dato rintracciare nella letteratura del Ventennio, corrisponde a un indifferibile esercizio della libertà, cui egli sente di non potere rinunciare, ma è qualcosa che nasce da un'insofferenza viscerale piuttosto che da una persuasione ideologica.

Cosa ha sostituito Tessa all'animato teatro sociale del grandangolare portiano? Disponendo la rappresentazione di una parte in irosa contrapposizione al tutto, nei suoi foschi teleobiettivi è andato a inquadrare la marginalità sociale, in cui avevano già fatto le loro incursioni i cosiddetti palombari sociali, Corio, Valera, Giarelli.¹⁷ Conseguentemente anche la scuola di lingua di Tessa non è più stata, come era accaduto in Porta, il mercato alimentare cittadino, una simbolica agorà popolare in cui converge l'intera Milano, bensì il sottosuolo residuale dei suoi *misérables*, gli inferi delle prostitute e della piccola criminalità dei *locch* dell'antico quartiere della Vetra, il mondo marginale dei vecchi e dei matti. Non il popolo dunque nella sua unanimità, ma una parte, la più cupa e degradata.

Nella prefazione alle poesie Dante Isella ha abbondantemente documentato nel poeta di *L'è el dì di Mort, aлегher!* sia le frequentazioni nel mondo della subalternità e della devianza, sia le fonti poco canoniche dei suoi informatori linguistici, scrupolosamente riferiti nel brogliaccio di oltre cinquecento lemmi delle *Frase e modi di dire del Dialetto milanese*.¹⁸ Certamente portiana è l'attenzione rivolta al mondo delle prostitute.¹⁹ Ma le analogie si fermano qui. Le ragazze della Olga non sono le discendenti della Ninetta e

non sono più neppure le estreme incarnazioni della figura cara a verismo e decadentismo della donna perduta, dalla *Dame aux camélias* alla *Traviata* fino alla Mimì puciniiana. Sono invece delle operaie salariate, risucchiate in una nuova, torva macchina industriale, in cui anche il sesso mercificato sembra obbedire alla logica tayloristica della catena di montaggio. Anzi il lettore milanese, cui sia familiare la *Ninetta*, si trova spontaneamente a rilevare le differenze che separano le prostitute di ieri da quelle di oggi e non certo a vantaggio delle seconde.

Come se non bastasse, il regresso tessiano non si è limitato alla discesa lungo i gradini della scala sociale, ma dall'orrore della storia si è spinto fino all'orrido della decadenza biologica. In alcuni testi come in *De là del mur* ad accamparsi sono la follia e la ferinità più animalesca, in altri gli abissi del fisiologico, con un accanimento su ciò che è corrotto e raccapricciante. Si vedano *On mort in pee* o *El bell maghetta*, cui le streghe «la vita foeura / coi scinivij / ghe sùscen... foeura» (vv. 48-50) o ancora si veda il disfaccimento della Gussona o il deforme paradigma ricavato da un almanacco dell'Ospizio di Cesano Boscone nel già citato *De là del mur*:

– «Idioti
e semi idioti, scemi,
ciechi»
[...]
«Epilettici, infermi,
orfani di guerra;
Totale: Numer:
domilatresentses» –
(vv. 270-272, 279-282)

Ma, se in queste predilezioni Tessa si discosta dal suo illustre predecessore, profondamente portiano si rivela invece nella funzione che attribuisce alla poesia. Diversamente dagli opachi epigoni del secondo Ottocento, per Tessa, come già per Porta, la poesia è una macchina da guerra, è uno strumento di intervento, di contestazione, di denuncia. Nel poemetto *A Carlo Porta* l'evocazione di figure e di versi portiani serve a Tessa, non per indulgere al pittoresco meneghino, ma per condurre una dura requisitoria contro l'involutione della società italiana sotto il fascismo. Anche nel poemetto di omaggio solo inizialmente i riferimenti portiani sembrano funzionare quali antidoti a «melanconij» e «magon», promettendo un'ora di pace («tirem el fiaa»). Ma l'emozione per

la vecchia Milano che risorge non basta a placare l'*indignatio* verso i nuovi potenti, che spadroneggiano nella Milano novecentesca. Ed è a quel punto che accade qualcosa che nessun epigono portiano si sarebbe mai sognato di fare: Tessa trasforma l'omaggio in invettiva, cioè usa il mondo del suo illustre maestro come un reagente per fare emergere i mali del presente. Bruciato ogni residuo, la nostalgia per «la nostra Milan / veggia» vira nella polemica politica. Ed è proprio il lessico portiano, debitamente rifunzionalizzato, a fornire a Tessa le parole per la sua denuncia.

A quella società volgare e aggressiva che si è fatta avanti Tessa guarda con la rassegnazione di chi non ha alcuna certezza da opporre.

Pover el me farlocch, damm a trà a mi
 tant tant adess gh'è pu nagott de fà,
 se salvom pu, remedi ghe n'è pu;
 conven nanca stà lì, andemm sull'onda
 della merda che monta,
 e poeu, se la ven fada, andemm in bionda
 putost e femegh su ona biccerada!

(A Carlo Porta, vv. 148-154)

Non gli restano che il suo mondo di «pover Crist», la sua marginalità, il suo attaccamento a ciò che sopravvive. In *De là del mur* aveva sperimentato l'impossibilità di ogni evasione, se la gita in campagna era approdata al manicomio di Mombello e rientrando in città si era imbattuto nell'insensata apparizione dello struzzo vivo a Porta Volta: la follia ormai governa il mondo. Così alla «primavera noeuva» della giovinezza, che il fascismo predicava fino dal suo inno più noto, Tessa non può che opporre l'estremo spazio di resistenza che egli va a ricercare nella sua antitesi, la vecchiaia. Il simbolico moto di allontanamento da quella città, di cui peraltro non aveva mai condiviso la laboriosa etica («De quell nagott che foo, de quell'eterno / nagotta che mi foo, no me rebelli»: *La poesia della Olga*, vv. 1-2), scendendo oltre Porta Ludovica, lo conduce verso le sopravvivenze di un passato residuale. Non stupisce che proprio in quel mondo stantio, soffocante, muffito, pre-moderno trovi un conforto.

Là giò, tra el Santuari e la gesetta,
 tra la caserma e i tecc
 bass della cà di monech

par che ghe sia ammò
 queicossa come on tuff, on tananan
 de gipp, de socch, de tonegh,
 on tanf che me consolla
 (A Carlo Porta, vv. 218-224)

È in quel luogo ai margini che può finalmente avvenire l'incontro con il Porta, che inutilmente nel grande poemetto di omaggio Tessa aveva cercato di evocare nel cuore di Milano. Solo allontanandosi lungo l'asse del tempo verso quegli avanzi di passato che sopravvivono e lungo l'asse dello spazio abbandonando la Babele ambrosiana in ostaggio del fascismo, solo in quella distanza Tessa ritrova «quaicossolina del pover Carlo».

[...] perchè l'è là,
 te vedet, propi là,
 là de qui part che vola
 asquas per l'aria ammò quaicossolina
 del pover Carlo, tant, che se me volti
 in vers al dazi e scolti
 e pensi alla campagna, all'ombra fonda
 di rong tra sponda e sponda, alla frescura
 dell'acqua che le bagna,
 all'aria remondina, alla bell'aria
 sana, se pensi ai uselitt in scocca
 – parascioeur e cippitt de brocca in brocca –
 e a qui sentirolitt
 solitari a zicch zacch giò per la piana
 che va... fina finorum
 destesament... lontan...
 là dove pòssum, sòrum...
 tra qui acqu, tra qui piant, tra quell'ombria
 vera per nun e santa
 foeura de Porta Lodovica on mia
 eccola finalment
 l'apparizion del Porta!
 come ona vos che canta

sola per la campagna.

(A *Carlo Porta*, vv. 229-252)

E cos'è alla fine quella solitaria voce esiliata dalla città se non la voce della poesia stessa? Con quest'ultimo movimento Tessa può finalmente incontrare Porta. E lo fa nel segno di una pratica emarginata, come i mondi cui dà voce, ma capace di resistere e di opporre le sue vocalità ruvide, sussultorie, caotiche alla nuova omologazione.

Note

- 1 D. Tessa, *L'è el dí di Mort, aлегher! De là del mur e altre liriche*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 19882, p. 151. Da questa edizione provengono tutte le cit. dei versi tessiani.
- 2 Di là dalle testimonianze interne all'opera, la passione di Tessa per le poesie di Porta è confermata da un passo del ritratto che Carlo Linati dedicò all'amico: «Uomo piacevole, di vena, e dicitore squisito, veniva spesso invitato in case d'amici a dir cose sue e del Porta. Allora infilava l'abito buono, il solino duro con le alette e si recava a quei ritrovi a dire *La nomina del Cappellan*, *Ona vision*, *La messa noeuva*, e poi cose sue: *Caporetto*, *La mort della Gussona*, *I deslipp di Càmol* o qualcuna delle sue violente e argute poesie civili. [...] Il Tessa otteneva effetti bellissimi come dicitore. Chi non ha sentito dire da lui *Il Miserere* con quelle cantatine di preti *vicciurinatt* e quei loro dialoghetti in pelle in pelle ch'egli riproduceva a meraviglia, non può sapere a quale grandezza d'effetti può arrivare la poesia ambrosiana» (C. Linati, *El Tessa*, in Id., *Il bel Guido e altri ritratti*, a cura di G. Lavezzi e A. Modena, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1982, pp. 66-77: 71).
- 3 In un testo del 1937 pubblicato in Svizzera, *Due anni e non più*, scriveva: «La lirica propriamente detta si è rinsecchita, ha cessato di narrare alcunché, è diventata astratta, anti-descrittiva, s'è fatta ermetica per mancanza di un oggetto definito cui riferirsi» (D. Tessa, *Critiche contro vento. Pagine «ticinesi» 1934-1939*, a cura di G. Anceschi, con una nota di G. Orelli, Lugano, G. Casagrande, 1990, p. 89). Linati nel suo ritratto del poeta aggiungeva: «Tessa diceva di non saper costruire un racconto: concepiva per visioni, per idee» (Linati, *El Tessa*, cit., p. 76).
- 4 Per indicare questo procedere singhiozzante e sospensivo potremmo richiamarci ai *mouvements brusques* e ai *soubresauts*, che, riferendosi a Baudelaire, in *Angelus Novus* Walter Benjamin segnalava quali contrassegni della Modernità.
- 5 D. Tessa, *L'è el dí di Mort, aлегher!*, cit., p. 208.
- 6 P. Pancrazi, *Ricordo di Delio Tessa (1939)*, in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori di oggi*, vol. III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, pp. 208-211.
- 7 Si pensi solo all'influsso di poesie di Palazzeschi come *La fiera dei morti* su *Caporetto 1917*: analoghe le atmosfere di una lugubre festa, con frastuoni, odori di cibo e canti che salgono dalle osterie, mentre il sole tramonta tra vapori violacei.
- 8 Sono le poesie che indugiano su figurine di vecchi (*On mort in pee*, *Grimett al só*), di bambini (*Pupin sul trii*, *El popò indorment* e *El popò malaa*) o di animali (*El cavall de bara*, *El gatt del sur Pinin*, *Lasen*).
- 9 *Vecchierelli al sole* di Emilio Praga ha certo contato per *Grimett al só*, come *Egloga* per *Primavera* (si pensi ai vv. 81-96), con la sua ansia di fuga dalla città («Come, come restar fra queste mura /

quando sapete / che son fioriti il monte e la pianura [...]?», «Come, come restar fra questi avelli / che chiaman stanze?», vv. 1-3, 22-23, in E. Praga, *Opere*, a cura di G. Catalano, Napoli, Fulvio Rossi, 1969), mentre *I cà* deve qualcosa a *Case nuove* di Arrigo Boito.

10 Anche al livello più esteriore dell'atteggiarsi verso il mondo, Linati notava che il poeta «era un po' sempre come uno che fosse rimasto indietro con la moda di qualche decennio» (*El Tessa*, cit., p. 60).

11 D. Tessa, *L'è el dì di Mort, aлегher!*, cit., p. 7.

12 D. Tessa, *La poesia della Olga*, v. 65, in Id., *Poesie nuove e ultime. Saggi lirici in lingua milanese corredati delle pagine del dicitore*, a cura di F. Antonicelli e F. Rosti, Torino, Francesco De Silva, 1947 (il verso appartiene a un passo riscritto per motivi di prudenza: cfr. l'apparato del poemetto in Id., *L'è el dì di Mort, aлегher!*, cit., p. 547). «Cantemm, Olga, cantemm de qui tosann / antich la grama sorta» (vv. 41-42) dice il poeta alla *maitresse* della casa di tolleranza, prendendo in contropiede il roboante d'Annunzio di «Cantiamo, cantiamo dei nostri avi».

13 Non si può negare che Tessa ritenga comunque migliore la Milano ottocentesca, ma questo accade perché ai suoi occhi di esponente del mondo liberal-borghese quella città offriva un sistema di rapporti inevitabilmente fondati sull'ingiustizia, ma almeno consolidati e certi. La nuova metropoli del fascismo, invece, con la sua repentina accelerazione storica, gli opponeva la minaccia di un male ignoto e perciò ancor più temibile.

14 Nell'*Introduzione a Poesia dialettale del Novecento*, a cura di P.P. Pasolini e M. Dell'Arco, Guanda, Parma 1952 (poi in Id., *Passione e ideologia*, con saggio introduttivo di C. Segre, Einaudi, Torino 1985, pp. 117-121), Pasolini notò che, nel solco della polemica anti-borghese della «Voce», con il suo pessimismo Tessa sarebbe più vicino a Belli che a Porta.

15 G. Carducci, *Arte e poesia*, in Id., *Bozzetti e scherne* (Ed. Naz. delle *Opere*, vol. XXXIII), Bologna, Zanichelli, 1937, p. 387.

16 G.G. Belli, *Una bella penzata*, v. 14 e *La peracottara*, v. 14, in Id., *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998.

17 Contestando gli ottimismo positivisti dell'Esposizione nazionale del 1881, erano stati loro a portare alla luce la Milano «sconosciuta» o «in ombra» e i suoi «abissi plebei».

18 D. Tessa, *Fraasi e modi di dire del Dialetto milanese*, a cura di D. Isella, con sette linoleum di F. Rognoni, Bellinzona, Centro di etnologia e di etnografia, 2004.

19 In una lettera del 1936 all'editore Formiggini, di cui ha dato notizia Renzo Cremante (cfr. D. Tessa, *L'è el dì di Mort, aлегher!*, cit., pp. 511-512 n. 6), Tessa menziona *La poesia della Olga*, sottolineando il parallelismo con il capolavoro portiano: «Nel volume verrebbe inclusa la Poesia della Olga che ritengo sia quanto di meglio io ò saputo immaginare e fare. Carlo Porta nella sua Ninetta à cantato la tosa de Casin e io la Ruffiana».

Bibliografia

Testi

- G. Baffo, *Raccolta universale delle opere*, a cura di E. Bartolini, 2 voll., Milano, Longanesi, 1971.
- G. Baffo, *Poesie*, a cura di P. Chiara, Milano, Mondadori, 1974.
- G. Baffo, *Poesie*, a cura di P. Del Negro, Milano, Mondadori, 1991.
- D. Balestrieri, *Rimm milanes*, Milano, Donato Ghisolfi, 1744.
- D. Balestrieri, *La Badia dj Meneghitt a consulta sora el Dialeggh della Lengua Toscana rezzitæ el 27 d'agost del 1759 da zert student de Rettorega*, Milano, Antonio Agnelli, 1760.
- D. Balestrieri, *La Camaretta di Meneghitt in conversazion sora dò Letter vuna del Scolær al scior abbæ Isepp Parin, l'oltra del Majster al scior Carl'Antonj Tanz*, Milano, Antonio Agnelli, 1760.
- D. Balestrieri, *Rime toscane, e milanesi*, 6 voll., Milano, 1774-1779.
- D. Balestrieri, *Rime milanesi*, Milano, Imp. Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1795.
- D. Balestrieri, *Opere*, Milano, Giovanni Pirotta, 1816 (voll. V-VIII della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, cit.).
- D. Balestrieri, *Rime milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2001.
- D. Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2018.
- G. Ballardini, *Prato fiorito di varii essempli*, Como, Hieronimo Frova, 1615.
- G. Barrella, *Biagio da Viggù. Soggetto cinematografico*, Milano, Rizzoli, 1939.
- G.G. Belli, *I sonetti*, edizione integrale fatta sugli autografi, a cura di G. Vigolo, 3 voll., Milano, Mondadori, 1952.
- G.G. Belli, *I sonetti*, a cura di G. Vigolo e P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1978.

- G.G. Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998.
- G.G. Belli, *I sonetti*, a cura di P. Gibellini, L. Felici ed E. Ripari, 4 voll., Torino, Einaudi, 2018.
- G. Berchet, *Idee del sig. S. Sismondi sul Poema di Dante*, in «Il Conciliatore», 37 (7 gennaio 1819), pp. 147-148.
- Biagio di Viggiù. Commedia in cinque atti, ad uso dei piccoli teatrini*, Milano, Giovanni Gussoni, 1880.
- Biblia Sacra Vulgatae editionis Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, Milano, Edizioni San Paolo, 2012².
- G. Birago, *Donna Perla*, a cura di C. Caverzasio Tanzi, Bellinzona, Edizione Casagrande, 1991.
- P. B.[orsieri], *Introduzione*, in «Il Conciliatore», 1 (3 settembre 1818).
- Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, [a cura di F. Cherubini], 12 voll., Milano, Giovanni Pirotta, 1816-1817.
- F. De Lemene, *La sposa Francesca*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1979.
- G.B. Fagiuoli, *Rime piacevoli*, 7 voll., Firenze-Lucca, 1729-1745.
- Fonti Francescane*, coordinatore C. Paolazzi, Padova, Editrici Francescane, 2011.
- A. Garioni, *Tobia*, Milano, Pirotta e Maspero, 1808.
- G. Gigli, *Del Collegio Petroniano delle balie latine*, Siena, Francesco Quinza, 1719.
- [P. Giordani], *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, in «Biblioteca Italiana», I/1 (febbraio 1816), pp. 173-179.
- T. Grossi, *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Carlo Porta*, in Porta, *Poesie in dialetto milanese. Coll'aggiunta d'una comi-tragedia*, cit., t. I, pp. 5-19.
- T. Grossi, *Le poesie milanesi*, edizione critica e commentata, a cura di A. Sargenti, Milano, Libri Scheiwiller, 1988.
- T. Grossi, *Carteggio. 1816-1853*, a cura di A. Sargenti, 2 tomi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani-Insubria University Press, 2005.
- T. Grossi, *Poesie milanesi*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di A. Sargenti, Novara, Interlinea, 2008.
- Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia: da Porta e Belli a Pasolini*, a cura di M. Chiesa e G. Tesio, Torino, Paravia, 1978.
- La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di F. Brevini, 3 voll., Milano, Mondadori, 1999.
- La vita di frate Ginepro (testo latino e volgarizzamento)*, a cura di G. Petrocchi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Letteratura dialettale milanese. Antologia di autori e testi*, a cura di S. Morgana, Roma, Salerno editrice, in c.s.

- Lo spazio letterario*, a cura di P. Gibellini, G. Oliva e G. Tesio, 5 voll., Brescia, La Scuola, 1990-1991.
- G.P. Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993.
- C.M. Maggi, *Il teatro milanese*, a cura di D. Isella, 2 voll., Torino, Einaudi, 1964.
- C.M. Maggi, *Le rime milanesi*, a cura di D. Isella, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1994.
- A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, a cura di R. Amerio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.
- A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. V, t. III [*Scritti linguistici e letterari. Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi], Milano, Mondadori, 1991.
- A. Manzoni, *I Promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella, vol. I, t. I [*Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni], Milano, Casa del Manzoni, 2006.
- A. Manzoni, *I Promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013.
- A. Manzoni - C. Fauriel, *Carteggio*, a cura di I. Botta, premessa di E. Raimondi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.
- Mezio [G.A. Maggi], *Lettere a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri tempi*, in «Lo Spettatore», VI (1816), *Parte italiana*, pp. 186-193 (*Lettera I*), pp. 216-226 (*Lettera II*), pp. 286-295 (*Lettera III*) e VII (1817), *Parte italiana*, pp. 22-32 (*Lettera IV*), pp. 161-174 (*Lettera V*), pp. 253-258 (*Lettera VI*).
- V. Monti, *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino Pedante*, in «Biblioteca italiana», I/2 (giugno 1816), pp. 340-361, I/3 (luglio 1816), pp. 86-112 e I/4 (agosto 1816), pp. 248-276.
- V. Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica (1825)*, a cura di G. Biancardi, con una premessa di A. Cadioli, Milano, Il Muro di Tessa, 2017.
- Nuova raccolta teatrale o sia repertorio scelto ad uso de' teatri italiani*, compilato dal professor G. Barbieri, 12 voll., Milano, Giovanni Pirota, 1821-1822.
- G. Oddi, *La Franceschina. Testo volgare umbro del sec. XV*, a cura di N. Cavanna, 2 voll., Firenze, Olschki, 1931.
- G. Parini, *A chi legge*, in C.A. Tanzi, *Alcune poesie milanesi, e toscane*, Milano, Federico Agnelli, 1766, pp. n.n. (C.A. Tanzi, *Rime milanesi*, cit., pp. 291-301).
- G. Parini, *Opere*, pubblicate ed illustrate da F. Reina, Milano, presso la Stamperia e fonderia del Genio tipografico, 1801-1804.
- G. Parini, *Poesie milanesi*, a cura di F. Brevini, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1987.

- G. Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari*, a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, Milano, LED, 2005.
- G. Parini, *Prose. Scritti polemici (1756- 1760)*, a cura di S. Morgana e P. Bartesaghi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2012.
- Per la solenne vestizione che fa dell'abito religioso di S. Agostino nell'insigne monastero di S. Margarita in Lugano la signora Marianna Frigerio del lago di Como che prende i nomi di Suor Marianna Luigia. Sotto i ragguardevoli auspici...*, Lugano, [Veladini], 1817.
- C. Porta, *Brindes de Meneghin all'ostaria per el sposalizzi de S. M. l'Imperator Napoleon con Maria Luisa arziduchessa d'Austria*, Milano, Stamparia de G. G. Destefanis, 1810.
- C. Porta, *I paroll d'on lenguagg car sur Manell*, in *Teatro italiano antico*, vol. X, *Drammi rusticali* scelti ed illustrati con note dal dott. Giulio Ferrario, Milano, Francesco Fusi e C. editori de' Classici Italiani, 1812, p. VI n. 1.
- C. Porta, *Brindes de Meneghin a l'ostaria per l'entrada in Milan de Sova S. C. Majstaa I. R. A. Franzesch Primm in compagnia de Sova Mice l'Imperatriz Maria Luvisa*, Milan, Antoni Fortunaa Stella, 1815.
- C. Porta, *Poesie*, Milano, Giovanni Pirota, 1817 (vol. XII della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, cit.).
- C. Porta, *Poesie in dialetto milanese. Coll'aggiunta d'una comi-tragedia scritta dal medesimo di compagnia con Tommaso Grossi*, 2 tomi, Milano, Vincenzo Ferrario, 1821.
- C. Porta, *Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese. Coll'aggiunta della Prineide*, Italia [ma Lugano, G. Vanelli], 1826.
- C. Porta e T. Grossi, *Poesie scelte in dialetto milanese*, edizione illustrata da F. Gonin, P. Riccardi, L. Sacchi ed altri artisti, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli, [1840-]1842.
- C. Porta, *Le poesie*, edizione critica integrale a cura di D. Isella, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1954.
- C. Porta, *Le poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, 3 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956.
- C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, con 16 disegni di R. Guttuso, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.
- C. Porta, *Poesie*, a cura di G. Fantuzzi, Milano, Rizzoli, 1959.
- C. Porta, *El Lava piatt del Meneghin ch'è mort*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- C. Porta, *Le poesie*, a cura di C. Guarisco, introd. di G. Barbarisi, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1964.

- C. Porta, *Giovanni Maria Visconti duca di Milano*, a cura di D. Isella, Milano, Tipografia U. Alleghretti di Campi, 1975.
- C. Porta, *Poesie*, a cura di G. Barbarisi e G. Bezzola, Milano, Garzanti, 1975.
- C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1975.
- C. Porta, *Le lettere di C.P. e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989 (prima ed. ivi, 1967).
- C. Porta, *Lettere inedite e ritrovate*, a cura di C. Ciociola, Pisa, Il Campano, 1989.
- C. Porta, *I poemetti*, a cura di G. Bezzola, Venezia, Marsilio, 1997.
- C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000.
- C. Porta, *Poesie*, a cura di P. Gibellini, traduzioni e note di M. Migliorati, Milano, Mondadori, 2011.
- C. Porta, *Excerpt from La Ninetta del Verzee*, translated by Steven Baker, in «Italian Poetry Review», 11-12 (2015-2016), pp. 290-294.
- C. Porta, *Poemetti. Traduzione in versi*, a cura di E. Gioanola, Milano, Jaca Book, 2018.
- C. Porta, *Poesie*, tradotte da P. Valduga, Torino, Einaudi, 2018.
- C. Porta, *L'Inferno di Dante riscritto in milanese*, a cura di P. Gibellini e M. Migliorati, Novara, Interlinea, 2021.
- Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, a cura di G. Spagnoletti e C. Vivaldi, 2 voll., Milano, Garzanti, 1991.
- Poesia dialettale del Novecento*, a cura di P. P. Pasolini e M. Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952.
- E. Praga, *Opere*, a cura di G. Catalano, Napoli, Fulvio Rossi, 1969.
- M. Provana di Collegno, *Diario politico. 1852-1856*, a cura di A. Malvezzi, Milano, Hoepli, 1926.
- C.G. Rosignoli, *Maraviglie di Dio ne' suoi santi*, 5 voll., Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1698-1705.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, 2 voll., Paris, Delaunay, 1826.
- C.A. Tanzi, *Le Poesie milanesi*, a cura di R. Martinoni, Pistoia, Can Bianco, 1990.
- C.A. Tanzi, *Rime milanesi*, a cura di R. Martinoni, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2016.
- D. Tessa, *Poesie nuove e ultime. Saggi lirici in lingua milanese corredati delle pagine del dicitore*, a cura di F. Antonicelli e F. Rosti, Torino, Francesco De Silva, 1947.
- D. Tessa, *L'è el dì di Mort, aлегher! De là del mur e altre liriche*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1988².

- D. Tessa, *Critiche contro vento. Pagine «ticinesi» 1934-1939*, a cura di G. Anceschi, con una nota di G. Orelli, Lugano, G. Casagrande, 1990.
- D. Tessa, *Frase e modi di dire del Dialetto milanese*, a cura di D. Isella, con sette linoleum di F. Rognoni, Bellinzona, Centro di etnologia e di etnografia, 2004.
- F. Varese, *Canzoni*, a cura di A. Stella, M. Baucia e R. Marchi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1979.
- F. Varese, *Sonetti*, in D. Isella, *Lombardia stravagante*, cit., pp. 155-206.
- Varon milanese de la lengua da Milan e Prissian da Milan de la parnonzia milanese. Stampà de noeu*, in Milano, per Gio. Giacomo Como libraro, 1606 (D. Isella, *Il Varon milanese de la lengua da Milan*, in Id., *Lombardia stravagante*, cit., pp. 219-310).
- A. Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.

Studi, repertori, articoli

- G. Albergoni, *I letterati e il potere politico all'epoca del «Conciliatore». Alcune linee interpretative*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, a cura di G. Barbarisi e A. Cadioli, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 13-41.
- G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- G. Albergoni, *La censura in Lombardia durante la Restaurazione: alcune riflessioni su un problema aperto*, in *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di D.M. Bruni, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 213-236.
- G. Albergoni, *Predari, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016 (in rete).
- G. Albertocchi, «Non vedo l'ora di vederti». *Legami, affetti, ritrosie nei carteggi di Porta, Grossi e Manzoni*, Firenze, Clinamen, 2011.
- F. Alziati, «Campo di quei che sperano». *Questioni di teodicea nel romanzo manzoniano*, in «Una civilizzazione che diventerà europea». *L'umanesimo cristiano di Alessandro Manzoni*, a cura di F. D'Alessandro, Roma-Milano, Edizioni di Storia e Letteratura-Centro culturale "Alle Grazie", 2014, pp. 129-149.
- F. Alziati, *Lavori ancora in corso. Spunti di riflessione tra Porta e Manzoni*, in «Versants», fascicolo italiano, 64/2 (2017), pp. 63-71.
- F. Alziati, *Proposte di riflessione su una (duplice) impresa di editoria artistica: le edizioni illustrate dei Promessi sposi e delle Poesie scelte di Carlo Porta (Guglielmini e Redaelli, 1840-1842)*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli,

- 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini *et al.*, Roma, ADI editore, 2018, pp. 1-14 (in rete).
- C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.
- S. Antonielli, *Il Parini, il Porta e la poesia milanese*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 109-118.
- C. Arrighi, *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano-milanese*, Milano, Hoepli, 1896.
- M. Ballarini, *Tra San Francesco e Carlo Porta: Fraa Zenever o del rovesciamento dei rapporti*, in *San Francesco e i suoi frati*, Atti del IX Convegno (Pozzuolo Martesana, 13 ottobre 2018), Pozzuolo Martesana-Milano, Associazione Cardinal Peregrusso-Edizioni Biblioteca Franciscana, 2019, pp. 65-86.
- G. Barbarisi, *Il Porta e la società del suo tempo*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 93-105.
- R. Barbiera, *Carlo Porta e la sua Milano*, Firenze, G. Barbera, 1921.
- P. Bartesaghi, *Antonio Fortunato Stella: libraio, tipografo, editore (27 ottobre 1757-21 maggio 1833)*, in *Milano nell'età della Restaurazione*, cit., pp. 171-238.
- S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.
- I. Becherucci, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Venezia, Marsilio, 2020.
- M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- C. Beretta, *Carlo Porta. Fonti letterarie milanesi, italiane, europee*, Bellinzona, Istituto editoriale Ticinese, 1994.
- G. Bezzola, *Le charmant Carline. Biografia critica di Carlo Porta*, Milano, il Saggiatore, 1972 (*Vita di Carlo Porta nella Milano del suo tempo*, Milano, Rizzoli, 1980).
- G. Bezzola, *Il Porta e gli ambienti culturali milanesi*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 51-70.
- G. Biancardi, «Lavori letterarij del signor Giovanni Antonio Maggi». *Appunti inediti di Giovanni Resnati*, in «L'Officina dei Libri», 2 (2011), pp. 215-232.
- G. Biancardi, *La figura del revisore editoriale: Giovanni Antonio Maggi*, in *Milano nell'età della Restaurazione*, cit., pp. 155-169.
- G. Biancardi, *Giunta minima all'epistolario di Vincenzo Monti*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 4/1 (2019), pp. 5-17.
- G. Biancardi, *Il Lament del Marchionn di gamb avert in un testimone manoscritto finora sconosciuto*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 6 (2021), pp. 1-33 (in rete).

- Bibliografia delle edizioni portiane*, a cura di L. Orlando Cecco, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1975.
- A. Borlenghi, *Carlo Porta*, in *L'Ottocento*, a cura di A. Balduino, vol. II, Milano-Padova, Vallardi-Piccini, 1990, pp. 931-965.
- A. Cadioli, *Un "alter ego" nascosto di Vincenzo Monti*. Giovanni Antonio Maggi, in «Fatto cigno immortal». *Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, Atti del colloquio montiano (Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011), a cura di A. Colombo e A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 17-33.
- A. Cadioli, *Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione*, in *Italiani di Milano*, cit., pp. 341-351.
- L. Cadioli, *Le Poesie milanesi di Carlo Porta del 1817*, in «ALAI. Rivista di Cultura del Libro», 6 (2020), pp. 95-107.
- P.C. Caldelari, *Bibliografia ticinese dell'Ottocento. Continuazione a Libri e Fogli...*, Locarno, Istituto Bibliografico Ticinese, 2011.
- M. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996.
- C. Cantù, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, 2 voll., Milano, Treves, 1882.
- F. Capoferri, *L'oscenità del Porta*, in «Forum Italicum», 34/2 (2000), pp. 444-467.
- R. Cardini, *Contributo ad una "vexatissima quaestio": «maris experts» (Pers. VI 39; nonché Hor. Sat. II 8 15, Sen. Nat. Quaest. I 16 7, Suet. Tib. 45)*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini et al., vol. II, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 693-778.
- G. Carducci, *Bozzetti e scherne* (Ed. Naz. delle Opere, vol. XXXIII), Bologna, Zanichelli, 1937.
- F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, 4 voll., Milano, Imp. Regia Stamperia, 1839-1843 (*Sopraggiunta*, vol. V, Società Tipografica de' Classici italiani, 1856).
- C. Ciociola, *L'«oratore delle Grazie» e il «fraticello»: prime variazioni (Cicognara, Giordani, Porta)*, in «Rivista di letteratura italiana», VI/3 (1988), pp. 357-468.
- Concordanze delle poesie milanesi di Carlo Porta*, a cura di S. Cipriani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970.
- G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.
- M. Cortelazzo, *La lessicografia veneta di Folena*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, cit., in c.s.
- L. Danzi, *Lingua nazionale lessicografia milanese. Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

- L. Danzi, *Milano e la Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, in Francesco Cherubini. *Tre anni a Milano*, cit., pp. 409-430.
- A. Dardi, *Il dialogo Matteo giornalista del Monti ai primordi del dibattito sul Romanticismo*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. I, a cura di G. Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 629-657.
- N. De Blasi e F. Montuori, *Notizie dal laboratorio del Dizionario etimologico storico napoletano*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, cit., in c.s.
- D. De Camilli, *Parini meneghino*, in «Italianistica», XLIV/3 (2015), pp. 11-25.
- Dentro i palazzi. Uno sguardo sul collezionismo privato nella Lugano del Sette e Ottocento: le quadriere Riva*, a cura di E. Agustoni e L. Pedrini-Stanga, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2020.
- Editori Italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di A. Gigli Marchetti et al., Milano, Franco Angeli, 2004.
- G. Fantuzzi, *La biblioteca di Carlo Porta*, in *Biblioteche di scrittori*, Mendrisio, La Scuola, 1955, pp. 77-88.
- G. Fantuzzi, *Carlo Porta*, in *Letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati, 1961, pp. 2293-2325.
- A. Filoni e A. Giampaglia, *Gabrio Piola 1794-1850. Biografia di un matematico*, Giussano, Assessorato alla Cultura del Comune, 2006.
- G. Folena, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, redazione a cura di D. Sacco e D. Borghesan, Venezia, Fondazione Giorgio Cini-Istituto della Enciclopedia italiana, 1993.
- Francesco Cherubini. Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana*, Atti dei convegni 2014-2016, a cura di S. Morgana e M. Piotti, Milano, Ledizioni, 2019.
- P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006.
- C.E. Gadda, *Gadda risponde a Moravia*, in «Corriere della Sera», 17 dicembre 1967 (poi in Id., *Per favore, mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, pp. 147-152).
- G. Gaspari, *Carlo Porta*, in *Antologia della poesia italiana*, dir. da C. Segre e C. Ossola, vol. III, *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 108-128.
- F. Gavazzoni, *Per il Carteggio di Tommaso Grossi*, in «Archivio Storico Ticinese», 139 (giugno 2006), pp. 143-149.
- P. Gibellini, *Ragioni portiane per Delio Tessa*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 149-159.
- P. Gibellini, *Il coltello e la corona. La poesia di Belli tra filologia e critica*, Roma, Bulzoni, 1979.

- P. Gibellini, *Porta, Carlo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. da V. Branca, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1986, pp. 508-517.
- P. Gibellini, *La poesia milanese di Carlo Porta*, Modena, Mucchi, 1994.
- P. Gibellini, *Carlo Porta*, in *Storia generale della letteratura italiana*, dir. da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VIII, Milano, Federico Motta, 1999, pp. 701-752.
- P. Gibellini, *I brindisi di Meneghino: Carlo Porta*, in Id., *Il calamaio di Dioniso. Il vino nella letteratura italiana moderna*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 29-38.
- P. Gibellini, *Porta e Belli. Smitizzatori in dialetto*, in *Il mito nella letteratura italiana*, dir. da P. Gibellini, vol. III, *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 201-217.
- P. Gibellini, *Microfono in versi: le voci parlanti nei sonetti romaneschi del Belli*, in «Annali di Ca' Foscari», XV/2 (2006), pp. 155-171.
- P. Gibellini, *Cinquant'anni di studi su Porta*, in «Letteratura e dialetti», 1 (2008), pp. 31-40.
- P. Gibellini, *Parini e la linea lombarda: Porta, Dossi, Gadda* (2001), in Id., *Parini. L'officina del «Giorno»*, Brescia, Morcelliana, 2010, pp. 141-172.
- P. Gibellini, *Ninetta, Santaccia e altre puttane sincere. Ancora su Porta e Belli*, in «il 996. Rivista del Centro studi Giuseppe Gioachino Belli», XVI/2 (2018), pp. 87-105.
- P. Gibellini, *Belli tra Porta e Manzoni*, in *Francesco Cherubini. Tre anni a Milano*, cit., pp. 477-498.
- P. Gibellini, *Carlo Porta nelle Note azzurre di Carlo Dossi*, in «Italianistica», XLVIII/2-3 (2019), pp. 65-72.
- E. Gioanola, *Dialetto "colto" e dialetto "viscerale" nelle poesie di Carlo Porta*, in «Studi di filologia e di letteratura», 4 (1978), pp. 148-194.
- A. Grab, *La politica finanziaria nella Repubblica e nel Regno d'Italia sotto Napoleone (1802-1814)*, in *L'Italia nell'età napoleonica*, Atti del LVIII Congresso di storia del Risorgimento italiano (Milano, 2-5 ottobre 1996), Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1997, pp. 37-113.
- C. Guarisco, *Due redazioni de La preghiera di Carlo Porta*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIV (1957), pp. 339-345.
- D. Isella, *Portiana: I. L'editio princeps; II. Apocrifi portiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX (1953), pp. 63-83.
- D. Isella, *Carlo Porta*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VII, Milano, Garzanti, 1969, pp. 515-560.
- D. Isella, *Carlo Porta e il teatro*, in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 201-244.

- D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Milano, Pizzi, 1973.
- D. Isella, *La poesia del Porta*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 17-33.
- D. Isella, *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984.
- D. Isella, *Giuseppe Bossi*, in «Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin...», cit., pp. 140-144.
- D. Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003.
- D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005.
- Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di M. Prada e G. Sergio, Milano, Ledizioni, 2017.
- La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano, 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 1976.
- M.T. Lanza, *Porta e Belli*, in *Letteratura italiana*, dir. da C. Muscetta, Bari, Laterza, 1976.
- Lessico dialettale della Svizzera italiana*, 5 voll., Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, 2004.
- Lessicografia storica dialettale e regionale*, Atti del XIV Convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (ASLI), Milano 5-7 novembre 2020, a cura di M. Cortelazzo, S. Morgana e M. Prada, Firenze, Cesati, in c.s.
- S. Levati, *La «buona azienda negli eserciti prepara la vittoria... e genera l'economia». Appalti, commissari e appaltatori nell'Italia napoleonica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.
- C. Linati, *El Tessa*, in Id., *Il bel Guido e altri ritratti*, a cura di G. Lavezzi e A. Modena, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1982, pp. 66-77.
- Lo Stampatore G. Pirotta ai lettori del fascicolo CLXIV della Biblioteca Italiana*, in «Gazzetta di Milano», 271 (27 settembre 1829), p. 1070.
- Madame de Staël, *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, in «Biblioteca Italiana», I (gennaio 1816), pp. 9-18.
- E. Maiolini, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017.
- C. Marazzini e L. Maconi, *Il Vocabolario dinamico dell'italiano moderno rispetto ai linguaggi settoriali. Proposta di voce lessicografica per il redigendo VoDIM*, in «Italiano digitale. La rivista della Crusca in Rete», VII/4 (2018), pp. 98-117.
- R. Marchi, *La parte di Biagio o la prosa di Carlo Porta*, in «Archivio Storico Lombardo», 147 (2021), pp. 207-231.
- R. Martinoni, *Il ristoro della fatica. Erudizione e storia letteraria nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 2014.

- P. Mauri, *Carlo Porta a 150 anni dalla morte*, in *Almanacco della Famiglia Meneghina*, Milano, Ceschina, 1972, pp. 33-147.
- P. Mauri, *Il carnevale della storia: Porta e Belli*, in «Letture belliane», 2 (1981), pp. 83-99.
- P. Mauri, *La Ninetta del Verzee di Carlo Porta*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. III, Torino, Einaudi, 1995, pp. 145-161.
- P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2021.
- M. Meriggi, *Amministrazione e classi sociali nel Lombardo-Veneto (1814-1848)*, Bologna, il Mulino, 1983.
- M. Migliorati, *L'idea di patria in Carlo Porta*, in «Letteratura e dialetti», 4 (2011), pp. 25-34.
- M. Migliorati, *Quella Ninetta dell'Adalgisa. Echi di Porta in Carlo Emilio Gadda*, in «Letteratura e dialetti», 5 (2012), pp. 41-51.
- M. Migliorati, *Le Desgrazzi di Carlo Porta e il Dom Juan di Molière*, in «Letteratura e dialetti», 8 (2015), pp. 33-40.
- F. Milani, *Dal Porta al Maggi*, in «Strumenti critici», XXIV/2 (2009), pp. 239-250.
- C. Milanini, *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di M. Marazzi, Milano, LED, 2014, pp. 11-44.
- C. Milanini, *Porta, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016 (in rete). *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, Dies Academicus dell'Accademia Ambrosiana di Milano (8 maggio 2014), a cura di A. Cadioli e W. Spaggiari, Roma, Bulzoni, 2015.
- A. Momigliano, *L'opera di Carlo Porta. Studio compiuto sui versi editi ed inediti*, Città di Castello, Lapi, 1909.
- E. Montale, *Le poesie di Carlo Porta*, in «Corriere della Sera», 28 ottobre 1954 (poi in Id., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 289-293).
- S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.
- G. Nencioni, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, il Mulino, 1993.
- M. Novelli, *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, il Saggiatore, 2013.
- M. Novelli, *Il tramonto della "pacciada"*, in *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, a cura di I. Bajini et al., Milano, LED, 2017, pp. 309-321.
- M. Novelli, *Il lamento del Pepp*, in *Italiani di Milano*, cit., pp. 353-370.
- M. Novelli, *Dal vino al sangue. Porta sotto i francesi*, in *La Milano di Napoleone. Un laboratorio di idee rivoluzionarie. 1796-1821*, a cura di G. Panizza e G. Raboni, Milano, Scalpendi, 2021, pp. 59-62.

- A. Ottolini, *Le edizioni Resnati della Bassvilliana nel 1821 e le postille del Maggi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCII (1928), pp. 116-124.
- I. Paccagnella, *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Padova, Esedra, 2012.
- F. Pagliccia, *La Prineide e i riflessi letterari di una congiura di Palazzo*, in «Letteratura e dialetti», 11 (2018), pp. 11-30.
- P. Pancrazi, *Ricordo di Delio Tessa (1939)*, in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori di oggi*, vol. III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, pp. 208-211.
- P.P. Pasolini, *Dal laboratorio. Appunti “en poète” per una linguistica marxista (1966)*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 tomi, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1307-1342.
- G. Pedrojetta, *Un «libercolo» secentesco per «donnicciole»: il Prato fiorito di Valerio da Venezia*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1991.
- S. Pellegatta, *Tre giorni a Viggù. Guida storica-artistica-descrittiva di Viggù e suoi dintorni con incisioni e vedute*, Milano, Tipografia Editrice Verri, 1894.
- A.M. Pizzagalli, *Le origini lombarde della cultura del Manzoni. Un'accademia milanese dell'800*, in «Rivista d'Italia», XXVII (1912), pp. 313-330.
- T. Poggi Salani, *Sul Vocabolario milanese di Francesco Cherubini: il lessico italiano*, in Ead., *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 9-18.
- T. Poggi Salani, *Versanti dell'italiano del Vocabolario milanese-italiano di Francesco Cherubini (seconda edizione)*, in *Francesco Cherubini. Tre anni a Milano*, cit., pp. 111-126.
- F. Portinari, *Strumenti del realismo portiano*, in Id., *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976, pp. 50-92.
- F. Portinari, *Carlo Porta*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, dir. da G. Barberi Squarrotti, vol. IV, Torino, Utet, 1992, pp. 397-407.
- E. Possenti, *Glorie e storie del teatro milanese*, in «Il Dramma», 57-59 (1948), pp. 182-186.
- G. Pozzi e D. Isella, *In onore di Carlo Porta*, lettura tenuta alla Biblioteca Cantonale di Lugano il 18 dicembre 1975, estratto dall'«Archivio Storico Ticinese», 69 (marzo 1977), pp. 24.
- G. Pozzi, *L'Offerta a Dio di Carlo Porta*, in *Una dozzina di analisi di testo all'indirizzo dei docenti ticinesi del settore medio. Seminario di italiano (Friburgo-Svizzera)*, Zurigo, Juris, 1975, pp. 126-142.
- G. Pozzi, *Il tema religioso nelle poesie del Porta*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., pp. 71-92.
- F. Predari, *Bibliografia enciclopedica milanese*, Milano, Tipografia Marsilio Carrara, 1857.
- E. Prifti, *La digitalizzazione del Lessico Etimologico Italiano (LEI): nuove prospettive per*

il trattamento e per l'uso del materiale dialettologico, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, cit., in c.s.

- G. Raboni, *Grande come Dickens*, in «Corriere della Sera», 9 maggio 1999.
- F. Regli, *Piomarta, Gaetano*, in Id., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.
- «*Rezipe i rimm del Porta*». *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, a cura di L. Danzi e F. Milani, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense-Metamorfosi, 2010.
- G. Rosa, *Fortune e sfortune della famosa Ninetta, che nacque al Verziere e divenne prostituta*, in Ead., *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Aragno, 2004, pp. 23-50.
- G. Sacchi, *Le belle arti in Milano nell'anno 1830*, in «Il Nuovo Ricoglitore», 70 (settembre 1830), pp. 750-774.
- C. Salvioni, *La biblioteca di Carlo Porta*, in «La Perseveranza», 28 settembre 1900.
- A. Sargenti, *Un autografo milanese di Tommaso Grossi e Carlo Porta*, in «Filologia italiana», 8 (2011), pp. 201-208.
- A. Sargenti, «*Grazie della Prineide, che è una vera gemma*». *Tommaso Grossi e la poesia dialettale*, in *La chute du Royaume d'Italie (1814) et la culture du Risorgimento*, Atti del Convegno internazionale (Tours, 21-22 ottobre 2006), a cura di F. Bouchard et T. Crivelli, Paris, Éditions le Manuscrit, 2013, pp. 161-181.
- W. Schweickard, *Lessicografia storica dialettale e regionale. Teorie, tipologie e tendenze*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, cit., in c.s.
- G. Scuderi, *Carlo Porta a Mantova nel 1812*, in «La Martinella di Milano», XL/6 (1988), pp. 66-69.
- G. Scuderi, *Per la biografia di Carlo Porta*, in «La Martinella di Milano», XL/10 (1988), p. 22-23.
- G. Sodati, *Saggio bibliografico sulle edizioni di Tommaso Grossi*, in *Studi su Tommaso Grossi pubblicati in occasione del centenario della morte*, Milano, Comune di Milano, 1953, pp. 163-243.
- A. Stella e V. Marucci, *Le letterature dialettali. Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. VII, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 951-1027.
- A. Stussi, *Versi inediti di Carlo Porta*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», XII/1 (1882), pp. 389-392.

- C. Tenca, *La poesia vernacola milanese dal '500 in poi*, in Id., *Scritti linguistici*, a cura di A. Stella, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 378-402.
- G. Testori, *Nasce a teatro l'ira del Porta*, in «Corriere della Sera», 23 settembre 1975.
- L. Tomasin e L. D'Onghia, *Il Vocabolario storico-etimologico del veneziano*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, cit., in c.s.
- «Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin ». *La letteratura in lingua milanese dal Maggi al Porta*, a cura di D. Isella, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1999.
- G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù: cose vedute o sapute (1847-1860)*, Milano, Cogliati, 1904.
- A. Vismara, *Bibliografia di Tommaso Grossi*, Como, Tipografia provinciale F. Ostinelli, 1886.

*Indice dei nomi**

- Agudio G.C., 115
Agustoni E., 209
Albergoni G., 10, 84, 160, 206
Albertocchi G., 33
Alfieri V., 52, 85
Alighieri D., 18, 24, 37, 85, 101, 110, 113, 197, 199
Alziati F., 10, 33, 110, 208, 209
Ambrogio (santo), 54, 59
Amerio R., 206
Anceschi G., 222
Andrieux F.G., 87
Annoni C., 210
Antonicelli F., 223
Antonielli S., 16, 142
Apollinaire G., 17
Aretino P., 26
Argelati F., 117, 132
Ariosto L., 113
Arrighi C., 168, 171, 172
Asor Rosa A., 34
Bachtin M.M., 29
Baffò G., 17, 26, 32, 98
Bajini I., 111
Baker S., 34
Balbi M., 20
Balduino A., 14, 30
Balestrieri D., 40, 47, 113-121, 123-125, 128-130, 136, 138, 140, 144, 158, 160, 168-172, 175, 176, 184, 208
Balestrieri Parea G., 115, 124
Ballardini G., vedi Valerio da Venezia
Ballarini M., 10, 64
Balzac (de) H., 102
Barbarisi G., 8, 15, 16, 31, 51, 63, 141, 143, 182, 206
Bàrberi Squarotti G., 14, 30
Barbiera R., 67, 70, 76, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 95, 203
Barbieri G., 95
Baret F., 175, 185
Barrella G., 94, 96
Bartesaghi P., 34, 46, 141, 183-185
Bartolini E., 17, 32
Battaglia S., 168
Battistini L., 33, 111
Baucia M., 17, 31, 45
Baudelaire C., 222
Beccaria C., 7, 150
Becherucci I., 193, 206
Bellati F., 139

- Belli G.G., 14-16, 18-20, 22, 32, 217, 223
 Bellini L., 117
 Belloni E., 23
 Benjamin W., 222
 Bentoglio A., 10
 Berchet G., 173, 197, 208, 226
 Berengo M., 185
 Beretta C., 33
 Bernardo (santo), 55, 65
 Bernardoni G., 73, 85
 Berni F., 147
 Berra C., 12
 Bertazzoli R., 33
 Bertolotti D., 174
 Bettoni N., 184
 Bezzola G., 8, 15, 16, 18, 20, 31, 32, 51, 54, 63, 64, 72, 77-81, 84, 140, 207, 208
 Biancardi G., 10, 19, 34, 182, 183, 190, 191
 Birago G., 168, 170
 Boccaccio G., 116
 Bodoni G.B., 184, 185
 Boinod J.D.M., 69
 Boito A., 223
 Bonaparte Murat C., 69
 Bonaparte N., 21, 41, 51, 73, 74, 143, 145, 186
 Bonora E., 16
 Bonvesin da la Riva, 16, 17
 Borella G., 67, 70, 79
 Borghesan D., 46
 Borlenghi A., 30
 Borromeo Arese G.B., 119
 Borromeo C., 199
 Borromeo F., 199
 Borsani G., 50
 Borsellino N., 14, 30
 Borsieri P., 132, 173
 Borsini G., 171
 Bossi G., 26, 82, 105, 120, 125, 180, 182, 188
 Botta I., 30
 Bouilly J.N., 85
 Bovara S., 44
 Branca V., 65
 Branda O., 39, 116, 117, 122, 124, 125, 130, 134-136, 142
 Brevini F., 11, 14, 30, 109, 140
 Brofferio A., 98
 Bruni D.M., 206
 Brusa G., 189
 Buratti P., 18
 Cadioli A., 182, 183, 189, 206
 Cadioli L., 12, 182, 208
 Caironi L., 93
 Caldelari P.C., 209
 Calvo E., 18
 Cambiaghi M., 96
 Cantù C., 143, 146
 Cantù I., 146
 Capella L., 93, 95
 Capoferri F., 33
 Capretti L., 145
 Cardini R., 182
 Carducci G., 217, 223
 Caro A., 184
 Carpani G., 139
 Carpani G.P., 180
 Carpi F., 20
 Carraro T., 20
 Casiraghi C., 68, 70, 73, 81
 Catalano G., 223
 Cattaneo C., 9, 10

- Cattaneo G., 75, 147, 148, 150, 177, 186
 Cavanna N., 65
 Caverzasio Tanzi C., 168
 Cecchi E., 14, 30
 Cesarotti M., 184
 Ceva T., 129
 Cherubini F., 17, 22, 35, 42-45, 47, 98, 106, 109, 115, 116, 118, 124, 125, 128, 130, 136, 141, 145-147, 149, 152, 168-180, 183, 188, 198, 199, 204, 208
 Chiara d'Assisi (santa), 63, 64
 Chiara P., 17, 32
 Chiari A., 210
 Chiesa M., 20, 34
 Cicognara L., 19
 Ciociola C., 18, 32, 33
 Cipriani S., 46, 47
 Cocastelli L., 68
 Colli B., 206
 Colombo A., 183
 Compagnoni G., 73, 76
 Confalonieri F., 173
 Contini G., 15, 16, 24, 31, 212
 Corio L., 217
 Correnti C., 34
 Cortelazzo M., 37, 45, 46
 Corti M., 20
 Cremante R., 223
 Croce B., 212
 Curti L., 17
 D'Alessandro F., 209
 D'Annunzio G., 23, 223
 D'Onghia L., 36, 45
 Danzi L., 17, 31, 109, 141, 173, 182, 183, 185
 Dardi A., 182, 189
 De Blasi N., 36, 45
 De Camilli D., 33
 De Cristoforis G.B., 173
 De Laude S., 109
 De Marchi E., 214
 De Nardis L., 16
 De Sanctis F., 13
 De' Liguori A.M., 51
 Del Corno F., 12
 Del Negro P., 17, 32
 Dell'Arco M., 14, 30, 223
 Della Casa G., 116
 Destefanis G., 185
 Di Breme L., 51
 Di Giacomo S., 213
 Dickens C., 102
 Donghi S., 96
 Dossi C., 9, 14, 19
 Durini A.M., 117
 Erasmo da Rotterdam, 50, 195
 Faggiuoli G.B., 119, 125
 Faldella G., 15
 Fantuzzi G., 30, 111
 Fauriel C., 13, 30, 150
 Felici L., 18, 32
 Ferrario G., 118, 186, 199
 Ferrario V., 150, 187, 206
 Filoni A., 182
 Fo D., 20, 29
 Folena G., 37, 42, 46
 Folengo T., 13, 15
 Fontana E., 214
 Fontana S., 8, 15
 Fontebasso G., 93
 Formiggini A.F., 223
 Foscolo U., 14, 30, 73, 113

- Francesco d'Assisi (santo), 54-56, 58, 63-65
 Francesco I d'Austria, 21, 147, 186, 214
 Franchetti G.M., 70
 Franzini E., 12
 Frare P., 194, 207
 Funeau, 79
 Fusi F., 185, 186
 Gadda C.E., 9, 14, 15, 19, 98, 101, 110, 212
 Gaisruck (von) K.K., 49
 Galilei G., 116
 Gallardo P., 14
 Galli S.B., 8, 12
 Garioni A., 40, 116, 124
 Gaspari G., 14, 30
 Gavazzeni F., 145, 159
 Gherardini C., 24, 47, 50
 Gherardini G., 106, 184
 Ghisalberti F., 210
 Ghisolfi D., 105, 114, 123
 Giacomini A., 20
 Giampaglia A., 182
 Giarelli F., 217
 Gibellini P., 9, 10, 30, 32-34, 52, 63, 65, 109, 127, 137, 140, 143, 144, 208
 Gigli G., 124
 Gigli Marchetti A., 183
 Ginepro (frate), 53-58, 63-65
 Gioanola E., 16, 18, 31, 32
 Giordani P., 19, 22, 39, 47, 106, 117, 129, 134-136, 143, 173, 178, 180, 181, 198, 199, 204, 208
 Giotti V., 20, 213
 Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, 51
 Goffis C.F., 16
 Goldoni C., 13, 42
 Gonin F., 110, 206
 Grab A., 71, 80
 Granara F., 88
 Grillo Borromeo C., 119
 Gritti F., 18
 Grossi T., 10, 14, 17, 19, 32, 37, 46, 61-63, 65, 76, 84, 88-90, 92, 94, 95, 99, 101, 109, 110, 129, 145-152, 155-160, 168-173, 188, 193-195, 202-207, 210
 Guarisco C., 15, 16, 31, 33
 Guerra T., 97
 Gussoni (tesoriere), 68
 Guttuso R., 31
 Hoesle J., 16
 Imbonati C., 114
 Isella D., 8, 9, 11, 12, 14-21, 30-32, 34, 36, 45-47, 50, 54, 63, 64, 78-82, 86, 88, 89, 95, 96, 98, 101, 109, 110, 113-115, 118, 121, 123-125, 127, 128, 134, 138, 140, 141, 143-145, 155, 156, 159, 160, 169, 172, 180, 182, 186-188, 193, 195, 203, 206-209, 217, 222, 223
 Italia P., 206
 Jannacci E., 20
 Kafka F., 216
 Kotzebue (von) A., 85
 Lamberti A.M., 18
 Lancetti V., 73
 Lanza M.T., 30
 Lavezzi G., 222
 Lemene (de) F., 15, 17, 31, 129
 Leonardini L., 46
 Leopardi G., 24, 101
 Levati S., 70, 78, 79
 Linati C., 15, 222, 223
 Litta, 136, 140
 Litta P. (duca), 23, 24, 76

- Loi F., 13, 15, 17, 20
 Lomazzo G.P., 17, 31
 Maconi L., 45
 Maderni B., 46
 Magalotti L., 116
 Maggi C.M., 40, 116, 121, 123, 128-130, 135, 136, 138-140, 143, 146, 169, 170
 Maggi G.A., 173-181, 183-189, 191
 Maiolini E., 207, 208
 Malacarne G., 81
 Malato E., 14, 30, 159
 Malfatti T., 95
 Malvezzi A., 110
 Manara G., 69, 70, 78, 79
 Manetti S., 116
 Mangiagalli A., 62
 Manni P., 46
 Manzoni A., 9, 11, 13-16, 19, 21, 27, 29, 30, 51, 98, 101, 109, 110, 113, 127, 130, 131, 134, 145, 147, 148, 150, 156, 160, 173, 194, 195, 205-211
 Maquet A., 16
 Marani A.M., 79
 Marazzi M., 33
 Marazzini C., 36, 45
 Marchi R., 17, 31, 45, 95
 Maria Luisa d'Asburgo-Lorena (moglie di Napoleone), 143
 Maria Luisa d'Austria-Este (moglie di Francesco I), 147
 Maria Teresa d'Austria, 51
 Marinetti F.T., 212
 Marino G.B., 113
 Martinelli G.A., 111
 Martinoni R., 10, 17, 32, 46, 140-142, 160
 Marucci V., 30, 159
 Mascheroni L., 52
 Massillon J.-B., 195, 207
 Mauri P., 15, 20, 31, 33, 34
 Mazzuchelli G., 132
 Meli G., 17, 18, 98
 Mellerio G., 59
 Mellini N., 92, 93
 Melzi d'Eril F., 69, 70
 Mengaldo P.V., 114, 123
 Meriggi M., 74, 82
 Metastasio (Trapassi P.), 52, 113
 Mezio, vedi Maggi G.A.
 Migliorati M., 18, 32-34, 63, 143, 144, 208
 Milani F., 9, 10, 16, 17, 19, 31, 32, 34, 46, 109, 123, 140, 160, 168
 Milanini C., 16, 19, 33, 34, 81, 82
 Minenna L., 171
 Modena A., 222
 Molière (Poquelin J.-B.), 19
 Momigliano A., 14, 21, 30, 34, 50, 53, 63, 64
 Moncalvo G., 89, 94, 95
 Montale E., 100, 110
 Monti Pikler T., 85
 Monti V., 24, 173, 174, 180-182, 184
 Montuori F., 36, 45
 Morelli A., 93
 Morgana S., 8, 17, 31, 34, 45-47, 109, 141, 182
 Murat G., 69
 Muratori L.A., 129
 Muscetta C., 14, 30
 Mussolini B., 214
 Nava G., 73, 75, 81, 82
 Negri R., 16
 Nencioni G., 194, 206
 Nogara A., 20

- Novelli M., 8, 19, 32, 46, 52, 63, 64, 82, 143, 188, 207, 208
 Noventa G., 213
 Oddi G., 65
 Oliva G., 30
 Omero, 139
 Orelli G., 222
 Orlando Cecco L., 16, 31, 182, 209
 Orwell G., 216
 Ossola C., 30
 Ottolini A., 182
 Paccagnella I., 37, 46
 Pagliccia F., 19, 34
 Palazzeschi A., 212, 222
 Pancrazi P., 212, 222
 Panizza G., 82
 Parenti F., 20
 Parini G., 15-17, 19, 21, 22, 27, 34, 39, 40, 42, 46, 52, 113, 116, 128-137, 139-144
 Parise S., 12
 Pascarella C., 217
 Pascoli G., 212
 Pasolini P.P., 14, 19, 30, 97, 109, 223
 Pecchio G., 173
 Pedrini-Stanga L., 209
 Pedroia L., 209
 Pedrojetta G., 109, 208
 Pedullà W., 14, 30
 Pellegatta S., 94, 96
 Pellizzoni C.A., 139
 Pertusati F., 139
 Petracchi A., 73, 87, 88
 Petrarca F., 113, 116
 Petrocchi G., 63, 64
 Pezzi F., 110
 Piaggio M., 18
 Pierro A., 97
 Pino D. (generale), 69
 Piomarta G., 87-89, 92, 95
 Piotti M., 17, 31, 45, 141, 182
 Pirotta G., 34, 45, 95, 109, 123, 125, 141, 175, 176, 178, 185, 190
 Pizzagalli A.M., 182
 Poggi Salani T., 45, 160, 208
 Polimeni G., 12
 Pomba G., 157
 Porro Lambertenghi L., 150, 173
 Porta B., 68
 Porta Gaspare, 68, 70, 72, 78-80, 82
 Porta Giuseppe (figlio di Carlo), 196
 Porta Giuseppe (padre di Carlo), 69
 Portinari F., 16, 30, 31
 Possenti E., 88, 95
 Pozzi G., 8, 16, 34, 51, 63, 65, 113, 123, 131, 137, 141, 143, 195, 207
 Pozzobonelli G., 114
 Prada M., 45, 183
 Praga E., 222, 223
 Preda L., 94, 95
 Predari F., 157, 160
 Prevosti Bigatti C., 106
 Prifti E., 45
 Prina G., 72, 73, 81
 Prinetti I., 171
 Prinetti L., 166, 167, 171
 Provana di Collegno M., 110
 Quadrio F.S., 132
 Raab (di) A., 88
 Raboni G., 82, 101, 111, 206
 Raimondi E., 30

- Rajberti G., 98
 Rasori G., 73
 Regli F., 95
 Reina F., 46, 129
 Resnati G., 173-178, 181, 183, 184, 186, 187
 Riccardi C., 210
 Riccardi P., 110, 206
 Ripari E., 18, 32
 Riva A., 209
 Riva F., 209
 Riva G., 209
 Rognoni F., 223
 Romano A., 183
 Rosa G., 34
 Rosignoli C.G., 55, 57, 65, 109
 Rossari L., 62, 63, 65, 75, 147, 149, 150, 159, 195, 204
 Rosti F., 223
 Ruga S., 69
 Ruzante (Beolco A.), 37, 217
 Sacchi D., 101, 110
 Sacchi G., 96
 Sacchi L., 206
 Sacco D., 46
 Salvioni C., III, 203
 Sapegno N., 14, 30
 Sargenti A., 10, 17, 18, 32, 46, 84, 159, 160, 169, 206, 207
 Scheiwiller V., 17
 Schweickard W., 45
 Scopoli G., 73
 Scotti G., 12, 20
 Scuderi G., 78, 81
 Secco Suardi B. (Secco Suardo), 178, 186, 187
 Seghetti S., 12
 Segre C., 20, 30, 223
 Sereni V., 17
 Sergio G., 183
 Silvestri G., 175, 185
 Sismondi S., 208
 Siti W., 109
 Sografi S.A., 86
 Soldati G., 157
 Sommariva G., 69
 Spaggiari W., 183
 Spagnoletti G., 14, 30
 Staël (de) (Necker A.-L.-G.), 133, 135, 139, 142-144
 Stella A., 8, 16, 17, 30, 31, 45, 109, 159
 Stella A.F., 175-177, 184, 185
 Stendhal (Beyle H.), 7, 14, 16, 17, 30, 101, 110, 135
 Strehler G., 20
 Strigelli A., 73
 Stussi A., 18, 32
 Suligoj E., 22
 Tamburini P., 59
 Tanzi C.A., 10, 15, 17, 32, 37, 40, 46, 116, 127-134, 136-144, 160, 176
 Tarchini G.B., 73
 Tasso T., 113, 118, 161, 171, 184
 Tempio D., 18
 Tenca C., 98, 109
 Teodonio M., 223
 Tesio G., 20, 30, 34
 Tessa D., 9, 11, 15-17, 27, 127, 137, 143, 211-223
 Testori G., 9, 100, 110
 Teulié F., 72, 73
 Teulié P., 72
 Tomasin L., 36, 45

- Tordorò G., 73
Tornaghi, 79
Torti G., 51, 148, 150
Travi B., 210
Vaccari L., 73
Valduga P., 18, 32
Valera P., 217
Valeri F., 20
Valerio da Venezia (Ballardini G.), 24, 52, 109
Vallisneri A., 119
Varese F., 17, 31, 37, 45
Vela C., 110
Veneri A., 72, 73, 80
Ventura G., 98
Verga G., 217
Verri C., 184
Verri G., 24, 107
Verri P., 7, 151, 184
Vicini L., 93
Viglezzi C., 157
Viglezzi F., 157
Viglezzi P.G., 157, 158, 166-169
Vigolo G., 18, 32
Visconti B. (duca), 87
Visconti E., 135, 148, 150, 156, 184
Visconti G.M. (duca), 90, 91, 93
Visconti Venosta G., 34
Vismara A., 157, 160
Vivaldi C., 14, 30
Zanca C., 70
Zanoja G., 139
Zanzotto A., 20, 34
Zorutti P., 18
Zuccoli G., 69, 70

* Indice dei nomi a cura di Maria Luisa Giordano.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2022
presso Arti Grafiche Bianca & Volta, Truccazzano