

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 proponcano 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 verdeti 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».