

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, Balestrier, 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 rin vigorire 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 mè 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 diletta 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'a 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 espose 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 d'ì 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 questo 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. III-III4). 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 descors
 el god salamelecch, carezz, cortegg;

e mè (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 formaggio 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.