

FRANCESCA LATINI

*Lettura di Servetta già impiccata da
La Camena gurgandina di Sandro Sinigaglia*

II

Servetta già impiccata
che sbracci gli altrui figli
– il tuo portato: al brefotrofo –
dietro un taglio della lea
5 garri le mani a portavoce
«L'ora!» al bennato rampollo
che conta raggufato sulla panca di pietra
a caposotto.

Poi t'irradii
nella bella gherminella
10 che in seno te l'attuffa e tu l'estolli.

Nello staglio del viale dove in fondo
son le scale del palazzo
dai leoni lampassati
con pendizzi di primizie
15 nel mandillo due galletti
zampagliati ora sale
immortale anche un Gervaso
che li reca per la debita paraffa
all'eterno cogitore dello scranno.

20 Mi sentivo un perdigiorno e all'improvviso
qui sul fare del viale
son sospeso indugio vibro
come uno di quei che tu mandi
con questo rapporto nel cuore
25 Signore ignoto Signore nascosto
che in un barlume

talvolta riconosco.

Con *Servetta già impiccata*, secondo capitolo di una compagine poetica costituita da tre studi, Sinigaglia tocca uno degli apici della sua arte di lumeggiare scene effettuali, cariche altresì dei paradigmi di un oltre che si sporge tra le maglie della vita quotidiana. Nel presentare *La Camena gurgandina*, Maria Corti dichiarava a proposito della lirica: «[...] *Servetta già impiccata*, un testo in cui Sinigaglia ha sorteggiato con le immagini della servetta e del rampollo una singolare felicità creativa. Dico sorteggiato perché qui si sente davvero che c'è un

mirabile referente donato al poeta dalla vita; sono cose che succedono»¹. *Tableau* a tre personaggi, sulle cui figurine sono scandite le tre parti della poesia (la fresca bambinaia dell'attacco, vv. 1-10; il sempliciotto che si reca a dimandar giustizia del quadro centrale, vv. 11-19; e il poeta medesimo dell'epilogo, vv. 20-26), la lirica fa parte di un complesso a cui, una volta assemblato in raccolta, si dà il nome di *Trittico*, nell'intento di sottolinearne la struttura trina (modulo che viene a ripetersi nel corpo stesso del capitolo secondo, di certo il bozzetto più studiato). Se *Trittico* è titolo che Sinigaglia ripropone in seguito per altro nucleo di *Versi dispersi e nugaci*, attribuendogli il valore di un vero tecnicismo, consistendo, tal successivo gruppo, in un concreto «pinger cantando» tre nudi femminili, alla maniera di Cranach, Goya e Rubens² (in un crescendo di opulenze corporali), per l'omonima serie della *Camena*, non altrettanto riferibile a modelli figurativi, è nondimeno forte l'intento di descrivere dal vivo immagini di genere; almeno per il secondo e il terzo capitolo. Rappresentare il sottomondo degli umili, l'imperativo del momento; tanto che, se è propriamente col secondo e col terzo bozzetto che si vergano rapidi schizzi di questo consorzio di semplici, il primo capitolo, prologo argomentativo, è concepito nello stile di un'*epistula* oraziana, aristesca ovvero, data la raccomandazione che il poeta rivolge a se medesimo, il consueto «cave» in inciso, che segue alla aperta professione di vicinanza alla comunità dei miseri: «La queta felicità / di quelli che le sferre / non umilian delle scarpe e delle giubbe / giubilate è quella / che riveste le ignude speranze / le giornaliera mie miserie», «- del resto guardati dalle imprese / che voglion abiti coi fiocchi -» (vv. 1-6 e 15-16)³. Si entra dunque nel pieno della descrizione solo coi due successivi capitoli, la cui natura di disegno tracciato *en plein air*, come nel terzo quadretto, con la giustezza del cronicista, è fin dall'attacco predicata tramite esplicito toponimo aronese: «Il vicolo del Castellazzo»⁴, quinta di un'affollata festa popolare, da riconoscere come una sagra, una liturgica processione, dati «gli incensi», nonché «l'alivolo riddare dei petali / dai tetti scendenti», in «Servetta già impicciata» si fonda su una più che plausibile ubicazione meneghina, ipotizzabile oltre che sulla base dell'allestimento scenico in un tipico parco da città settentrionale, con tanto di strada alberata nominata tramite uno spiccato piemontesismo, quale «lea»⁵, in virtù dell'evidente fitto colloquio svolto con l'*auctoritas* letteraria che raffigura l'anima stessa di questa patria ideale: Manzoni; e tuttavia dialogo allargato ad altri 'minori' che già discorsero col gran Lombardo. Un rapporto privilegiato, quello che si stabilisce nel secondo capitolo col nativo don Lisander, che non sorprende affatto, date le numerose altre occasioni di raffronto con tale modello, più volte senza malizia alcuna scopertamente espresso⁶.

Pur non tangibile, come nel caso del successivo *Trittico*, una certa concezione pittorica della materia affiora tuttavia anche in *Servetta già impicciata*, qualora si considerino i soggetti delle tre parti che compongono la scena a unico fondale (il viale alberato); o, almeno, tornerà comodo affrontare la lettura del testo, seguendone un'ideale scansione da politico minimo. La complessa tavola ci appare, nel pieno rispetto dell'antico canone, strutturata in una 'maestà' centrale (l'immagine d'attacco, quella veduta presumibilmente più da vicino, il cui pri-

mo piano le fa meritare tale collocazione in *incipit* nella lirica); quindi in una predella, minutamente descritta, come è tipico di questo settore in cui l'artista si riserva di narrare per fini dettagli la cronaca di una vicenda secolare (è il bozzetto in cui nello «staglio del viale» – si faccia attenzione a queste indicazioni prospettiche – si scorge un povero «Gervaso» ascendere su delle vere gradinate – chiara metafora d'altronde delle mortificanti difficoltà degli umili, costretti a chiedere ciò che dovrebbe essere loro porto solo per giustizia – con tanto di regalie da offrire a un presunto difensore della legge⁷); infine, ultima immagine descritta, nell'essenzialità, nonché secondo il peculiare soggetto che caratterizza la cimasa (scena che, pur occurringo sulla via – «Et cum iter faceret» –, è evento tutto interiore, a cui si riserva l'*explicit* della lirica, a chiudere il complesso impianto della tavola, giacché è qui che si narra l'epilogo catartico dell'intera storia terrena), la 'resurrezione': la quasi incredula testimonianza dell'essere divenuto strumento percettivo nei confronti di una divinità che si palesa, a volte, solo «in un barlume», nella più squallida cornice giornaliera.

Se il latente apparato pittorico emerge solo a un'analisi strutturale, quanto ipotetica della lirica (tutta a uso dell'interprete del testo, facilitato così a seguirne soggetti e soluzioni iconografiche), non sarà necessario esser dotati di particolare orecchio melodico per riconoscere in «Servetta già impicciata» una delle più mosse «solfette» che compongono la sezione della *Camena* a cui appartiene il capitolo. Chiaro proposito del poeta quello di alleggerire la dolorosa visitazione delle miserie umane, e rivestendo di una farsesca livrea da maschere plebee tutte le varie *personae dramatis*, compreso se medesimo, autodefinitosi errante «perdigiorno» in pieno di a spasso per la «lea», e propriamente cantando la vicenda sull'ottonario lieve di un'arietta da opera buffa⁸.

Non passerà inosservato il sostantivo, flesso nella forma diminutiva, impiegato per la balia, che, come giova a sottolineare tanto il rapporto di sottoposta nell'agiata famiglia cittadina quanto il ruolo un po' di tuttofare della giovane (tata per il fanciullo, ma pure domestica della *damazza*), così ce ne consegna, fin dall'attacco, un profilo da eterna Colombina, contrappesato dall'immortale Zanni del quadretto successivo. D'altra parte Sinigaglia pare avvalersi, con la sua solita rara cognizione, dell'ipocoristico: a darci, con questo, ulteriore ragguaglio sulle sorti della ragazzotta. Non sarà certo sfuggita al poeta quella pagina che altro conterraneo dedicava al fenomeno, tutto lombardo (o almeno così creduto), della calata in città di interi stormi di fresche brianzuole, giungenti a far da balia agli eredi della *bona gens*, ovvero *bona gent*, del luogo. Mi riferisco non tanto al celebre racconto autobiografico *Una tigre nel parco*, quanto alla nota con cui Gadda presenta la peculiare migrazione delle tose in un capitolo dell'*Adalgisa*⁹, ingenua transumanza assai diversa da quella discesa all'Urbe delle sanguigne e smaliziate albane descritta poi nel *Pasticciaccio*. Per alludere a questa realtà locale, Sinigaglia non largheggia in particolari come l'ipermanzoniano Gadda, che viene appunto a ricordare, egli stesso sorpreso, gli inalterati costumi di tali eterne Lucie; gli basta impiegare l'ipocoristico affinché il lettore torni con la memoria a una lirica pascoliana intitolata *La servetta di monte* (*Canti di Castelvecchio*), per fargli intendere la provenienza della giova-

ne balia inurbatasi, presumibilmente colta al suo arrivo in città dallo stupore di ogni montanaro¹⁰.

Due versi, solo due, a dirne – quasi, con la presunta parsimonia di parole della donna lombarda – il triste caso di madre che ha dovuto rinunciare al proprio figlio illegittimo, nel mentre che la società le ha imposto di occuparsi di pargoli non suoi: «che sbracci gli altrui figli / – il tuo portato: al brefotrofitio –», concussa maternità, che pare comunque non averle reso amara l'anima, se può ancora ella, amabile bambinaia, prendersi cura del piccolo affidatole; creatura tanto più ammirevole nella sua ebete docilità, se consideriamo come tal frutto del peccato, non solo le fu perversamente sottratto, ma fin dal suo concepimento l'avesse impastoiata quasi *bucula mansa*: l'attributo con cui la giovane viene presentata, accompagnato dall'avverbio che ci rivela la precoce e insieme ormai immutabile svolta esistenziale, permette di scorgere perfino l'imbarazzato rossore della giovane colta in fallo, mai più assolta dalla comunità dei benpensanti: «già impicciata». Più che plausibile ipotizzare che Sinigaglia venga a dipingere la sua fanciulla sventurata proprio per antifrasi, sul ricordo di altra madre infelice, patente simile rapina, costretta ad analogo servizio, ma ben più torva, a volte, nell'accudire i piccoli non suoi: la pascoliana serva di *Thallusa*. Se ne veda l'immagine con cui viene d'acchito ritratta intanto che, alla stessa maniera, è impegnata per via nello sbracciare i due bimbi più grandicelli della famiglia sua attuale proprietaria: «Implicitos dextra pueros laevaue trahabat / servas duos [...]» (vv. 1-2). Trovandosi in simiglianti peste, la servetta baggiana, pur ella passata tramite la tragica esperienza dell'allontanamento del figlio, non sembra, almeno nel breve giro di versi con cui il poeta ne traccia uno schizzo dal vivo, cedere al rancoroso dolore della balia antica, che trova libero sfogo all'uscita della sua padrona – vv. 117-141: «[...] Tum secum sola repente / exsilit, et vultu iacit haec Thallusa ferino: / “I felix! Tibi sic Bona prosperet, ut Bonus aegrae / ille mihi! Rediens tu sic cunabula visas, / ut rediens egomet, dulcique fruaris alumno / non magis atque egomet, cui frustra lacte tumentes / abreptum puerum non invenere papillae. / Quem quo tum cessisse rear? quo lacte quibusque / blanditiis altum, quas artes discere, quas iam / ferre minas, quae probra pati, quae verbera dicam? / O multo me conserva felicior ipse / qui binis annis tantum mihi nomine coniunx / es datus ad mortem quamvis innoxius! Heu me / non adspexisti communem quaerere natum / nequiquam! Iam nec bona quae me verba docebas / solantur. Credo, moriar quandoque, resurgam: / parve puer, te non in primo flore videbo, / cum risum risu tentabam promere primum. / Me nescit matrem, mihi qui non riserit unquam! / Hic luctus fauces inconsolabilis angit. / Nil contra Deus ipse potest, nil ipsa potest mors”. / Haec reputans irae rursus cessisse dolorem / sentit et increpitat tacitis cunabula verbis / et pupum totamque domum dominamque beatam / et dulces pueros famulae bene corde volentes»¹¹ –, ben intuito del resto, per via del lunatico umore della schiava, dal padrone¹².

Affinità col poemetto latino, dunque, possiamo rilevarne tanto qualora si consideri l'analogia dei fatti narrati, quanto si faccia attenzione ai più piccoli dettagli descrittivi. Nel caso di questi ultimi, ce lo dimostra per esempio un

verbo come ‘sbracciare’, che Sinigaglia, con l’erudita inclinazione al senso sincrono e plurimo che lo contraddistingue, potrebbe avere impiegato nell’intento di esprimere vari, differenti concetti (due almeno addirittura tra loro in contrasto). Ammesso infatti come originario significato quello che il verbo propriamente detiene in italiano (altra ancora l’accezione del corrispondente termine dialettale, milanese, che ricorderò tra breve), ‘liberare dalle braccia’¹³, vediamo la balia nel mentre che, giunta nel viale, fa scendere di collo il bimbo, sciolto dall’abbraccio protettivo a cui ritornerà giunto il momento di rientrare in casa («[...] Poi t’irradii / nella bella gherminella / che in seno te l’attuffa e tu l’estolli»). Dice altresì il verbo, nell’accezione antica di intransitivo (dovremmo dunque ammetterne un irregolare uso transitivo con oggetto, forzatura che nondimeno non sorprende vedere attuata nella fucina di un artiere della lingua), lo sforzo fisico che occorre nell’affrontare fatiche quotidiane – se ne trova un esempio nella *Fiera* del Buonarroti registrato nella Crusca, come nel Tommaseo Bellini¹⁴ –, il che permetterebbe di esprimere al poeta l’ansante affaccendarsi della serva, già definita «impicciata» (i legami fonici delle due parole ottengono di dare rilievo alla comune idea dell’intralcio), intorno a pargoli talvolta essi medesimi di ostacolo all’andar di fretta. Scatta allora il terzo significato, grazie al quale rivediamo l’immagine dell’antica schiava che «trahebat implicitos pueros»¹⁵, ovvero sbracciava (trascinando per mano) i fanciulli, docili sì, ma «saepe morantes».

Ancor più rilevante il legame che sussiste con la storia propriamente narrata nel poemetto, poiché se è indubbio l’intento di rievocare le antiche traversie della crucciata Thallusa, è altrettanto palese il proposito di sottolineare anche la differente disposizione d’animo della bonaria balia scontrata nel viale. Che le magnifiche sorti e progressive della Milano del Novecento – civile società dove più non si consente all’uso bestiale degli schiavi e al loro indegno commercio – siano sufficienti a giustificare la mite compostezza della donna, dstante nascosta ammirazione, non parrebbe essere movente nello spirito nobile del poeta: la condanna resta comunque ferma nei confronti di quel consorzio borghese e delle sue ipocrite consuetudini che ha impedito alla ragazza di trattenere presso di sé il figlio, non rapitole per essere venduto come il piccolo di Thallusa, ma d’altra parte messo, per filisteo risolutezza, in un moderno brefotrofo. Ora, letto l’epilogo di questo doppio e casuale incontro, dal quale perfino un perdigiorno riesce a cogliere la celica presenza del divino, di un Signore che decide di mostrarsi piuttosto nelle «sferre» dei pitocchi, nelle «giubbe giubilate» dei meschini, che nelle vesti di porpora e di bisso degli odierni Epuloni, non escluderei da parte di Sinigaglia una più o meno conscia consapevolezza del messaggio anti-manzoniano di *Thallusa*, poemetto concepito quale risposta sconsolata alla fidente strofa della *Pentecoste*: «Perché, baciando i pargoli / la schiava ancor sospira? / E il sen che nutre i liberi / invidiando mira? / Non sa che al regno i miseri / seco il Signor solleva? / Che a tutti i figli d’Eva / nel suo dolor pensò?» (vv. 65-72). Alla replica sconfortata di Pascoli, insomma, Sinigaglia potrebbe qui ribattere, tornando ad ammirare (non certo a irridere, seppure come sua imprescindibile

condizione d'essere è data la stoltizia assoluta degli ultimi, ben significata almeno nel nome poi fatto per lo Zanni, «Gervaso») la «pace» dei poveri di spirito. Mi si ribatterà che Sinigaglia non possiede al momento della stesura di *Servetta già impiccata* tutti quegli strumenti interpretativi per intendere *Thallusa* che ha a disposizione un lettore odierno, edotto dai vari commenti sulla 'preistoria' del poemetto. Sì, ma, se non stupisce nel fine lettore una capacità intuitiva che da sola può permettergli, partendo e della vicenda narrata e da un particolare come la parentetica considerazione della schiava circa la propria salvezza futura («[...] Credo, moriar quandoque, resurgam» – «Non sa che al regno i miseri / seco il Signor solleva?»), di avvertire il legame antifrastico tra le due opere, si consideri come, al di là del quadro sinottico ed esaustivo offerto dai nuovi strumenti, già nel 1970 fosse uscito il lavoro filologico di Alfonso Traina su «Belfagor», in cui Sinigaglia poteva leggere una traccia autografa – brevi appunti sul da farsi, come spesso si trovano tra le carte pascoliane –, recante testimonianza del legame con la strofa dell'inno manzoniano: «Mimi / Schiavi / Mestieri / Mamme / Crepundia // Auguri / Perché baciando i parvoli? [...]»¹⁶.

Patito l'eterno sopruso, la mansueta balia può dedicarsi ai figli non suoi¹⁷ con la bontà che ne contraddistingue l'indole di semplice, *caritas* a cui dan forza quotidiana le altre virtù degli ultimi: fede e speranza; da qui il suo sorriso puro riservato al piccolo, indubbio segno di maternità ideale, che Sinigaglia riconosce nella giovane serva, sulla scorta di Virgilio, l'altra grande *auctoritas* letteraria che Pascoli evocava ancor più esplicitamente nel poema latino come privilegiato soggetto di dialogo.

Ma prima di venire a trattare il nodale rapporto col Virgilio di *Thallusa*, entriamo nel vivo di quei sereni gesti compiuti dalla donna che, culminando nel sorriso accordato al bimbo, ne attestano la natura di madre in ispirito, ragione prima del ruolo consegnatole nell'ancona, quello di un'umile, affettuosa maestà.

Presentata nel suo ruolo di nutrice, tra le cui braccia son destinate a passare più generazioni di ragazzi, della serva incontrata per caso, oggi che al parco ha menato l'infante di turno, si descrive il gioco in cui l'ha coinvolta il piccolo, trastullo da fanciulli, che, la giovane, prestatasi da tempo al volere del signorino, volge – questo l'atto in cui la ritrae il poeta –, all'occorrenza del momento (necessità, si badi, di *Thallusa* medesima), ovvero quella di rientrare presto a casa. Nel gioco riconosciamo infatti un nascondino, in cui il ruolo di colui che fa la conta è rivestito dal moccioso, laddove la ragazza, dopo essersi nascosta «dietro un taglio della lea» (dunque invero poco lontano, poiché ha deciso che qui terminerà la salutare passeggiata) chiama a cercarla il bimbo. Rapido e felice il segno riservato ad abbozzare quest'ultimo «che conta raggufato sulla panca di pietra / a caposotto». Sinigaglia ne rileva la goffaggine uccellina in questa posa che lo rannicchia come il boffice volatile notturno (si veda quanto riporta il Fanfani, citato poi nel Tommaseo Bellini, alla voce, d'area pisoiense, «raggufato»¹⁸). Gioco ingannevole, quello della serva, che chiamando il bimbo con «le mani a portavoce» (a simulare appunto una fittizia lontananza) gli comunica che è ormai giunta «L'ora»; dunque tanto il momento di chiu-

dere la conta e di andarla a cercare, quanto il tempo di rincasare insieme: «è tardi! è l'ora! Sì, ritorniamo / dove son quelli...». Che la donna gli 'garrisca' l'imperante invito ce ne dice sì la conforme natura uccellina che costei, per mettersi al par del piccolo, ha assunto, ma nondimeno ne evidenzia il carattere di inflessibile istituttrice, la quale come Thallusa sa bene di non poter soggiacere a ogni capriccio del fanciullo, dovendo rispondere al più autorevole comando padronale. Il preziosismo lessicale-sintattico di quel 'garrire', impiegato come transitivo attivo, già di per sé atto a fare della giovane uno stridulo pennuto-sveglia (si osservi quindi come non solo si insista su tale metonimico travestimento di entrambi i soggetti, ma come questi siano prospettati agli antipodi nel loro volere: gufo il piccino, completamente catturato dal gioco, quanto solerte chiocchia la balia), non sarà un semplice richiamo al Dante di *Inf.* XV 92¹⁹; evocherà piuttosto il reimpiego pascoliano, ad attacco dell'*Alba (Primi poemetti)*, là dove il verbo, con tanto di connotazione di rimprovero ad un presunto ritardo, è usato per quella squilla silvana che desta dal giaciglio la contadina Rosa: «Allor che Rosa dalle bianche braccia / apri le imposte, piccola e lontana / dal cielo la garrì la cappellaccia»²⁰. Che il tutto sia ordito dalla donna per ingannare bonariamente il bimbo, sollecitato a riaprire gli occhi, a ritrovare la nascosta amica e quindi a ritornarle in grembo per ritornare a casa, ce lo conferma quel termine che Sinigaglia pare sapientemente usare qual *mot à double entendre*: ripreso tra le braccia il piccolo (ed ha perfettamente ragione Paola Italia a chiosare nel *Glossario* la voce «gherminella» come «atto dell'afferrare con le mani»), a chiudere qui la scena, iniziata con l'immagine della balia sbracciante il pargolo a terra, la donna riesce pure a adescare il riluttante, evitandone così le tipiche bizzze infantili; chiaro, direi, pertanto anche il senso di 'inganno' (benevolo, senz'altro, come sembra sottolineare l'aggettivo «bella», con forte rima ravvicinata) che il lemma detiene, dai tempi remoti in cui per antonomasia indicò un baro provetto. La memoria corre alla novella XLIX del Sacchetti, storia delle gloriose imprese di Passera della Gherminella, che, col suo semplice gioco, buggerò il mondo intero, senza però riuscire, si badi, ad «arcare li Melanesi»²¹.

Che l'amplesso con cui la giovane accoglie il bambino lo ripaghi della fine del gioco, ce lo palesa l'impeto con cui il piccolo si getta tra le braccia della balia (dettato non dalla sola primaria paura di essere 'abbandonato' al parco, ma pure dalla gioia del palpitante contatto fisico), per descrivere il quale Sinigaglia procede, come par suo, di fino, nel fare interagire due memorie letterarie, vavolevoli entrambe a esprimere il rapporto *inter impares*, tra il tutelare adulto e il confidente rampollo: «Poi t'irradii / nella bella gherminella / che in seno te l'attuffa e tu l'estolli». Torna di nuovo la latente, metonimica raffigurazione uccellina, lo slancio del bambino pare quello di un tuffolo che si immerga (a caposotto) nelle acque marine; nel breve giro di un verso in cui si concentrano, grazie ai due verbi (legati da carico rapporto fonico) gli atti reciproci che originano l'abbraccio («attuffa» - «estolli»), si rivedono per un attimo tanto il celebre tuffo di Esterina, che similmente sicura si getta tra le braccia del suo mare, «poi ridi, e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia / del tuo di-

vino amico che t'afferra» (*Falsetto, Ossi di seppia*, vv. 47-49²², si notino e la conforme chiave di volta, «Poi ridi» - «Poi t'irradi» - anche se sarà il caso di rilevare lo scambio delle persone, giacché nella lirica sinigagliana è l'adulto a sorridere, laddove in *Falsetto* è la giovane natatrice, inversione di ruoli che sarà il caso di tenere a mente al momento in cui si parlerà del vincolo precipuo col Virgilio di *Thallusa* -, e il vicendevole atto, espresso con conforme coppia di verbi fonicamente simili: «t'abbatti» - «t'afferra»), quanto lo sprofondare nell'onde di un sole in occaso, descritto dall'Ariosto (*Orl. Fur.* XXXII LXIII 2-3) nei termini di un uccello marino che si immerga nel suo elemento naturale, un mare che, recando, per mito, natura femminile, quella di Teti, è a sua volta per metonimia effigiato quale dolce madre aperta nell'abbraccio: «e poi s'era attuffato, come il mergo, / in grembo alla nutrice oltr'a Marocco» (si osservi oltretutto il ricorrere dell'identico verbo 'attuffarsi' - 'attuffare')²³.

A significare al piccolo - come al lettore invitato a riandare col ricordo al celebre Virgilio della IV bucolica, quello con cui il disilluso Pascoli di *Thallusa* fondava il suo privilegiato colloquio - la compiutezza di tale corrispondenza di amorosi sensi, il sorriso per cui s'irradia il volto della balia, rivelandocene una benigna compiacenza che ne mitiga, fino a sublimarlo, il dolore per il figlio perduto. Fortemente antrifrastico il rapporto che si istituisce con l'archetipo, poiché se in Virgilio è l'*infans*, non dotato di altro mezzo espressivo, ad accordare alla madre il suo tenero ruolo tutelare, «Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem» (cfr. *Ecl.* IV 60) - comprendendo a pieno il valore strumentale dell'ablativo, anche Pascoli si muove nella stessa direzione del poeta latino: «[...] Ridet. / "Ridet!" ait Thallusa furens, oblita sui, nil / percipiens oculis aliud, nil auribus, omnis / in puero, risum lacrimans, deperdita, "Ridet / Coepisti tandem risu cognoscere matrem!"» (vv. 187-191), pur già sottolineando il reciproco coinvolgimento della schiava, si veda anche quanto detto relativamente alla sua vera maternità di un tempo: «cum risum risu tentabam promere primum» (v. 134) -, Sinigaglia, con sagacia, recupera l'erronea interpretazione, offerta talvolta del verso virgiliano, a denotare invece l'illimitata *caritas* della semplice servetta, immune dalle asprezze di Thallusa, davvero *gratia plena*, madre ideale che trabocca amore per ogni creatura: «Poi t'irradi [...]»²⁴.

L'interesse per questa bucolica, che Sinigaglia viene a riutilizzare in senso parodico non a caso sempre per celebrare la nascita da magninimi lombi meneghini di un fanciullino *felix*, venuto al mondo in una clinica di lusso, è comprovato da quell'esperimento lirico che è *Virgliana* (in *Versi dispersi e nugaci*), vero omaggio di poeta al proprio maestro antico, già finemente investigato da Guglielmo Gorni²⁵. Il termine che Sinigaglia torna di nuovo qui a impiegare, «rampollo», a cui segue, seppur non direttamente a questo legato, l'aggettivo «bennate» (E rieccomi acémete come ormai suole / - sbobba di smare sbeffi e smerdi antichi più la / congiunta senilità (forse il minor dei mali) nel mio rifugio / a quattro passi appena da un inclito albergo / caro a Lucina... tra le mani l'improfetica / capoccia... riecco (presagito!) terricrepo / lo strillo - spinte sospinte ohi spracchi / degli strenui lombi ahi sbregghi agli svincoli / più crudi (acciottolio di ferri nelle / catinelle) - d'un fuoriuscito parto frigno /

selvaggio e tempestivo nella concubina notte strazio / del primo contraccuore che – potenza della pòesi / poi innesco automatico d’engrammi – sempre mi fa / pensoso or delle cruenta in chiroteche asettiche / perite mani – perlifera ha la fronte – d’un guglielmocarolo aggarettanti / (oggi non più) lo svelto dalle viscere rampollo umano bennate! [...]», vv. 22–37) sottolinea tale legame tra il capitolo della *Camena* e *Virgiliana*, a indicare appunto quella perseguita comunione di linguaggio con tale modello classico, allorché Sinigaglia si trovi a raffigurare, con intenzioni caricaturali, l’identico *milieu* lombardo, là dove per ogni fiorente casata magnatizia si sbracciano valletti da commedia, schiere di servi gallonati. Il fine è appunto quello di far convergere in un vincolo satirico, parallelamente a quanto praticato da Gadda, la tradizione letteraria sette-ottocentesca (per lo più impersonata da Manzoni, ma pure da minori suoi epigoni, o comunque da altri rappresentanti di una poesia coeva che ricorre, magari per *imitatio* ironica, all’idioma dei classici, esemplare il caso pariniano), che dedica pagine memorabili alla glorificazione (spesso irridente) di tale operosa, agiata borghesia del luogo, con la lontana voce di Virgilio, canto per gli umili di un rurale mondo padano, da cui, portento dei commerci, a poco a poco è discesa la nuova stirpe padronale, «i Lattuada, i Perego, i Caviggioni, i Trabattoni, i Berlusconi, i Bambergi, i Dadda, i Frigerio, i Tremolada, i Cormanni, i Ghezzi, i Gnocchi, i Gnechi, i Recalcati, i Ghiringhelli, i Cavenaghi, i Pini, i Tantardini, i Comolli, i Consonni, i Repposi, i Freguglia...»²⁶, eredi, per le remote vie del sangue, o, piuttosto, per divertito gioco di poeta, delle più alacri *gentes* dell’impero. Tale la parodica valenza di un sintagma reboante-arcaico come «bennato rampollo», in cui, se l’attributo ci fa pensare ad un’antica nobiltà di origini, che si perde nel passato mitologico – εὐγενής è appunto il discendente di schiatta reale, spesso compianto (perché piuttosto atteso da funesto destino) della tragedia greca –, ma inevitabilmente richiama pure quel «garzon bennato» di un canto leopardiano (*A un vincitore nel pallone* 2), la cui inseguita modernità si esprime in una lingua che non potrebbe esser più datata²⁷, il sostantivo evoca comicamente, nel suo enfatico etimo latino, tanto l’atteso *puer* dell’ecloga quarta, quanto l’erede vaticinato dall’Isaia profeta (intendo sì *Is.* IX 6, ma soprattutto *Is.* XI 1, là dove si impiega la medesima espressione metonimica, per cui la «nova progenies» è appunto raffigurata quale giovane tallo, *rami pullus*²⁸, chiamato a rinverdire il ceppo primitivo: «Et egreditur virga de radice Iesse, / Et flos de radice eius ascendet»), che preannunzia la nascita del Cristo, *vox clamantis* risonante, a ragione, nel *Natale* manzoniano: «Ecco ci è nato un Pargolo, / ci fu largito un Figlio» (vv. 29–30).

Ma, tanto beffardo è l’uso di questo linguaggio, che insieme rimanda e all’oracolare poesia latina (sia essa virgiliana o scritturale), e al suo riecheggiamento (non necessariamente comico) in pagine illustri di quella tradizione letteraria su cui si compie il passaggio fra i due secoli (XVIII e XIX), d’estrazione lombarda se possibile, allorché si venga a porre sulla scena le maschere patrizie di questo teatro ambrosiano, quanto, pur restando nell’ambito della satira, s’attuta la punta irridente dello stilo venendo a parlare degli amati «vinti». Battezzato il semplicitto disceso di campagna col nome dell’ultimo fra gli

umili, «Gervaso», se ne ammira l'idiota natura che ai *pauperes* evangelici lo affilia, come dell'imprudente, non più illibata, tosa brianzuola, ritratta in vesti di «servetta» da commedia, si effigia, col solo lampo del suo sorriso d'amore, una sinopia di Vergine promessa.

In ruolo speculare riguardo al fortunato erede disceso da lombi milanesi, che la nutrice ha accompagnato al parco, immemore del figlio lasciato un dì all'asilo degli esposti, il 'suo' bambino, che il poeta, a evidenziare tale incolmabile divario delle sorti, designa col solo aggettivo sostantivato, il quale ne palesa per assurdo il possesso ormai perduto, «il tuo». Ma più toccante si fa il confronto tra pargolo benedetto e trovatello infelice nell'*agudeza* della citazione, qualora se ne capti l'influenza esercitata sul participio usato e non per mera *mise en relief* diviso, coi due punti, dal consueto complemento di luogo, «il tuo portato: al brefotrofo», a rivelarci altra più somma verità, in consonanza perfetta col compito mariano convenuto nella povera serva, pura in ispirito, se non intatta nelle carni. La stessa scansione del verso – che se è possibile intendere come novenario, può altrimenti essere letto come doppio quinario, grazie alla forte cesura segnalata proprio dalla netta pausa interpuntiva, licenza valida alla dialefe – concorre a creare un compatto nucleo semantico-sintattico del primo emistichio: «il tuo portato». Ineluttabile a questo punto il ricordo di Dante e di Manzoni insieme, latori di un messaggio evangelico che annuncia le glorie del figlio di Israele, strumento di salvezza per tutti i figli d'Eva, ma, specialmente, sogno insperato di riscatto per ogni confratello offeso nel bisogno: *Purg.* XX 22-24: «[...] “Povera fosti tanto, / quanto veder si può per quell'ospizio / dove sponesti il tuo portato santo”»²⁹, *Il Natale* 61: «grave di tal portato».

Certo è che l'atto reintegrante, con cui il poeta dona novella dignità a questa povera fanciulla di campagna, cacciata dal collegio civile, al seguito dell'importuna sua gravidanza, facendone un'ideale madre virgiliana, un'amorosa madonna da inno sacro, si apprezza ancor più se, oltre al colloquio istituito con *Thallusa* e con le due fonti principali da cui trae linfa il poema pascoliano, recuperiamo anche l'altro modello letterario, rispondente a tutt'altro genere (non la tragedia della schiava romana, ma l'amara satira con cui la gurgandina musa di Tessa canta le tristi sorti delle sue care reiette), nei confronti del quale Sinigaglia viene a rapportarsi. Devo tale indicazione a Manzotti, che mi rileva la indubbia memoria nel quadretto di questa prima strofa delle vicende della misera Cici, prostituta finita nel giro della «sapiente» *maitresse* meneghina, la rinomata donna di bordello della *Poesia dell'Olga*. La squallida storia della sventurata giovane di Trucazzano può a ragione essere considerata l'«antefatto» di quelle stesse calamità patite, e qui taciute, dall'ignota domestica scontrata sul viale. Al recupero del manifesto archetipo (pochi versi, invero, dedicati al ritratto della Cici, putta oramai incaschita, di cui, nel mentre che la donna è costretta a lasciare il postribolo dell'Olga, si ricorda come in questo sia giunta), trovano chiarimento più di una soluzione posta a testo da Sinigaglia: «[...] Oh! la campagna / che passa... i praa... i praa... l'era la soa / vita forse la vita de campagna! // Tosa de Trucazan, a l'è da foeu! / ma l'an logada i soeu in Spallanzani / in del patron del trani... ... on sparg... on pomm; / sgurrà bottel-

li... .. brasciorà fioeu... / servetta in rosc in sui basej del Domm. // Nanca el parlà: “El me apà” la fava; / e cossa gh’è success quella mattina?... / ... la gh’è in ment ona tina... .. come ciocca / de quell fortor del vin che travasava... / ona faccia la ved... e quella bocca... // e dò sciamp che l’imbraghen... inivida, / strepenenta... (ona nivola quell di)... / e la se troeuva lì... sballada... soeula! / Poeu l’àn spedida in di so gent... manzida!! // Quand l’à prusmada el vecio che la fioeula... // “Oh mamm... o pà... ” – ona cadrega! – “Cristo / d’on sacramento, foeu i vacch de cà mia!”» (*La poesia dell’Olga* 140–59³⁰). Identiche le sciagure delle due giovani campagnole: anche la balia sinigagliana si ritrova impiccata al seguito di un’illegittima maternità; evidente il recupero dell’ipocoristico «servetta» («servetta in rosc in sui basej del Domm»), a sottolineare questa condizione di sottoposta della fanciulla, forse diretta responsabile del sopruso subito, o quantomeno *status* nel quale permane eternamente la tosa, pur nel suo nuovo, più nobile ruolo di nutrice, alle dirette dipendenze di una famiglia cittadina; manifesto altrettanto il reimpiego di quella voce dialettale che Sinigaglia traduce in un corrispondente termine italiano, passibile anche di altre accezioni: «brasciorà fioeu» – «che sbracci gli altrui figli» (Isella, a proposito, chiosa l’espressione verbale così: «*brasciorà*: frequentativo, “portare in braccio bambini o fanciulli, il rimenarseli e trasportali qua e là sulle braccia” (Cherubini)»; che sarà dunque da intendere, data la fondamentale influenza esercitata dal modello tessiano, non come l’unico, ma certo come il primo, più forte significato del verbo, insieme alle altre possibili valenze ipotizzate, cfr. quanto detto in precedenza e le relative note, 13, 14 e 15). Persino la più o meno latente raffigurazione in termini bestiali della donna, *impedicata* come una vacca, che ho avuto modo di riconnettere alla affine condizione della schiava Thallusa, venduta come si narra in chiusura del poemetto, e parimente spinta innanzi come una *bucula* da macello («Primo mane domo servam novus emptor abegit», v. 194) trova una sua più diretta spiegazione in quella corrispondente espressione figurata del dialetto di Tessa, che appunto, nel rilevare brutalmente la nuova condizione della donna oltraggiata, impiega un termine esclusivamente usato per le bestie: «manzida», così postillato da Isella: «*manzida*: “ingravidata”, “coperta” (detto di una mucca); voce rustica che manca ai vocc. Cfr. *Frasi e modi di dire* (23r): “La sôra Elvira la va a fass manzi”». Colte le indubbie memorie di questi ben altri casi della Cici, non *mater dolorosa* come Thallusa, ma semplicità contadina finita a vivere di meretrici allettamenti, intenderemo meglio anche l’altra innegabile memoria letteraria che sala le vene di questa lirica sinigagliana, poesia anch’essa dedicata ad una celebre sgualdriana «del verzee», di cui, però, dirò più oltre.

Il salto che separa la tenera visione della balia dall’altrettanto felice messinscena del rustico pitocco, prova impeccabile che sarà conformemente da ascrivere così a un’evenienza fortuita ed esemplare, come a un lavoro di lima non meno rigoroso, col quale Sinigaglia niella e cesella tale materia bruta offertagli dal caso, ci appare non astruso come potremmo credere, se si considera l’invariata quinta, pur mutando la prospettiva distanza («sullo staglio del viale»); dia-

mo seguito pertanto, dopo l'esame della tavola mariana, all'analisi della dettagliata 'visitazione': bussa alle porte di un birbo leguleio un inurbato gonzo, risponde al nome di «Gervaso»³¹, questa la cronaca dipinta, aurea leggenda di povero beato, miniata con perizia sui comparti di una predella eccelsa. Ferrea cerniera che giunta tra loro le due parti così discordi in apparenza, il colloquio con Manzoni, il quale, se per la dolce maestà della strofa d'attacco è condotto sullo spartito degli *Inni* (*La Pentecoste, in primis*, ma anche *Il Natale, Inni* che tornano a essere il libro squadernato sul tavolo del poeta anche al momento della composizione dell'ultima stanza, a istoriare la vicenda ultraterrena), per l'episodio del meschino postulante diviene dialogo scoperto col romanziere di memorabili pagine. Che del colono inurbato si verghi un ritratto sul modello di Renzo Tramaglino in visita a Lecco presso l'Azzecca-garbugli (capitolo III) – ma tale più ardua discesa in città fa pensare d'altra parte anche alla venuta in Milano del filatore, seppure non «in un giorno in cui le cappe s'inclinano ai farsetti»³² (capitolo XI) –, attribuendogli, in virtù del nome fatto, ingegno ottuso al pari del povero Gervaso, è dato percepibile anche da un lettore meno pronto a cogliere ben altre più recondite allusioni.

Ciò che eleva tale studio, che dobbiamo credere tratteggiato sul ricordo di un incontro reale, immagine rivista, tuttavia, nel comodo atelier, per mezzo di quella valida camera ottica rappresentata dai *Promessi sposi*, è in ogni caso la ghiotta minutaglia di particolari (originati da una lingua espressiva quanto esatta) chiamati a rendere la scena più vivace. Buratto dei differenti idiomi, facenti al caso, la selezione stessa delle fonti, che Sinigaglia pare operare avanti il suo mettersi all'opera, spoglio che, con buona dose di filologico entusiasmo, potremmo pensare di ricostruire nelle sue graduali fasi, azzardandoci a ipotizzare talvolta gli avvenuti passaggi di lettura in lettura. D'altra parte, se la lingua si fa, in questa strofa centrale, più incisiva nella sua dotta arcaicità, Sinigaglia si muove primamente e circondandosi di libri che dialogano col racconto di Manzoni, e, dato il quadretto di genere – richiesta di consulto a un leguleio, appesi a un'ultima speranza che sembra canticchiare in cuore «qualche garbuglio si troverà... » (in cuore almeno del tipico lettore sinigagliano, per cui «sberretà» «gnommeri», o almeno trovarli è piacere altrettanto forte quanto quello derivato dal godere di tale poesia) –, scorrendo e interrogando opere letterarie in cui già il mondo degli uomini di legge fu causa prima d'ispirazione a rappresentazioni umoristiche.

Si ammetta pure per alcuni di questi lemmi specialistici il consueto controllo svolto sull'apposito calepino; resteranno fuori nondimeno delle voci che presuppongono, al contrario, una diretta conoscenza del testo da cui provengono, opera volutamente interpellata, giacché conforme a una delle due caratteristiche richieste. E non si tenti neppure di svilire con parafrasi normalizzante il valore tecnico e l'aura antica che tali termini possiedono; indubbio il volere del poeta, con questo secondo bozzetto, di allestire uno scenario che nei barocchi suoi paramenti faccia risaltare il riso che da sempre si fa beffe (almeno a esorcizzarne la paura) delle stanze del potere e del suo popolo vario. Si prenda una voce quale «paraffa». Se è vero che nella Milano del secondo Novecento in cui

si trova un giorno il poeta a passare, scontrandosi per caso nell'umile pitocco alla ricerca di un aiuto legale, sarà questa la semplice «firma abbreviata» riportata «su un documento» (così chiosa il lemma nel *Glossario* Paola Italia), è altrettanto chiaro l'intento da parte del poeta di rammentare, su ricordo visivo, l'ampio svolazzo apposto, quale sigillo d'autorità indiscussa, in tutta la sua pompa ermetica, su rogito vetusto; si veda quanto riporta il Tommaseo Bellini (sarà comunque da presupporre che Sinigaglia sappia dove cercare, ovvero, non sotto la voce «paraffa», sibbene «paraffo»): «il ghirigoro che soggiungesi alla sottoscrizione, acciocché sia men facile a contraffarla». Il rischio è, altrimenti, quello di lasciarsi sfuggire la *vis* ironica del lemma, bastante anche da solo a ricreare un'aura di secentesco dominio, temuto ed inchinato.

Di contro, l'icastico participio di cui ci si avvale per quei poveri capponi addotti dal baggiano in dono al leguleio, «zampagliati», mi fa ipotizzare più facilmente una lettura non mediata della fonte da cui il termine discende, lettura deliberata *a priori*, sulla necessità di allestire tale comica arena giudiziaria, piuttosto che la sua derivazione dal vocabolario, che avrebbe dovuto in questo caso essere consultato (ma l'ipotesi si fa più ardua) alla voce «inzampagliato», ovvero neppure nei pressi della pagina presupposta. Riconoscendo il debito continuo contratto con quello strumento indispensabile che è il *Glossario*, senza del quale non sarebbe neppure ipotizzabile procedere in un'analisi interpretativa della poesia di Sinigaglia, ne aggiusterei qui il tiro, circa la chiosa del lemma, per il quale l'autrice parla di «coniazione d'autore, sul probabile ricordo dei capponi di Renzo», indicandone come valenza «'afferrati, tenuti per le zampe'». Presupposto da parte del poeta il 'bisogno' di compiere delle propeudeutiche letture ai fini di prepararsi a stendere il pezzo di bravura, individuate grazie a un colpo di fortuna (se non vogliamo incomodare per il reperimento di tal bandolo la stessa provvidenza), buona sorte a cui in verità dovrebbero essere attribuiti quasi tutti i recuperi gabellati come conquiste di una ricerca intenzionale, vi si riconosca l'eco di quella rara espressione usata già da Jacopone, rinchiuso suo malgrado, per volontà di papa Bonifacio. Così il minorita si descrive, a ricercare la pietà di un pubblico che nel contempo prenda diletto della sua comica bestiale autoraffigurazione, in «Que farai, fra Jacovone», vv. 23-30: «Porto jecti de sparvire, / soneglanno nel mio gire, / nova dança ce po udire / ki sta presso a mia stazone. / Da poi k'io me so colcato / revoltomi ne l'altro lato, / negli ferri zampagliato, / engavinato al catenone». Riporto il testo secondo la redazione che si legge nella *Crestomazia* del Monaci³³, poiché è qui che si ritrova la lezione «zampagliato». Dal minimo apparato che accompagna il testo ricaviamo che tale lezione proposta è quella della stampa romana del Salviano (1558), laddove nel manoscritto Manzoniano 9 ora della Biblioteca Angelica n. 2216, si legge «enciampigliato». Non stupisca la lettura di questa raccolta, sì rivolta a un pubblico di filologi (la *Crestomazia* è comunque opera che, nel suo essere crogiuolo di primi documenti in lingua, avrà attratto più di un non addetto ai lavori, semplicemente mosso da grande curiosità poetica), ma probabilmente interrogata da Sinigaglia proprio perché contenente celebri carte a carattere giuridico e notarile. Del resto, sempre che sia difficile

accettare l'ipotesi di una lettura della *Crestomazia*, Sinigaglia potrebbe comunque aver recuperato la lezione nel *corpus* delle *Laudi* jacoboniche, apprestato nel 1930 per i tipi Laterza³⁴ (il cui testo, quello della stampa Buonaccorsi del 1490, riporta circa il participio identica lezione). Avrebbe altresì potuto consultare l'epocale antologia dell'amico Contini, quei *Poeti del Ducento*, dove la lauda è presente e dove *in loco* riporta sì la lezione più conservativa «enzampagliato», ma con nota esegetica fondamentale ai fini dell'intendimento del reimpiego sinigagliano: «“imprigionato per le gambe” (cfr. *inciampare*)»: tali appunto i poveri galletti, non tanto tenuti per le zampe, ma primamente legati, impastoiati³⁵ al pari di quella ragazza già «impicciata» con cui tale Gervaso, recante in mano gli emblemi stessi del suo bestiale stato servile, idealmente fa coppia.

Non sfuggano infine altre due plausibili ragioni che possono assumere carattere probatorio circa l'ipotizzata lettura diretta della lauda piuttosto che il rinvenimento del termine tramite vocabolario³⁶. Se l'autoritratto che dà di sé il minorita, messo in catene dal terribile pontefice, è immagine di una giustizia iniqua bastante da sola a far supporre un recupero della lauda da parte di Sinigaglia, postosi alla ricerca di precedenti messinscena comiche – testo che, una volta rintracciato, sarà pure stato di stimolo al poeta nell'ostinarsi sulla celebre metafora dei manzoniani capponi (la strofa citata per intero si apre difatti sul paragone con uno sparviero imprigionato, tenuto con i geti ai piedi: da qui ai polli di Renzo la strada è tutta in discesa³⁷) – non è escluso che a Jacopone Sinigaglia arrivi proprio sulla scorta del passato del frate, questi medesimo un tempo stato leguleio, poi convertitosi all'ordine dell'umile Francesco in seguito della morte della moglie.

Tornando a considerare l'importanza dei vocabolari per la stesura di tale pezzo di bravura, si ricordi quanto giustamente afferma Paola Italia nel presentare il suo *Glossario*, circa l'utilizzo da parte del poeta di eventuali termini rari: «L'uso di un lemma presente in un certo vocabolario [...] non indica necessariamente la frequentazione diretta della lingua o del dialetto relativi, ma può rappresentare un interesse episodico del poeta per un termine particolare (si pensi a un ebraismo come *dibucco*, a una parola come *gianna*, attestata nel dialetto sardo, o a *quequero*, presente nel romanesco e nel napoletano)». È questo senz'altro il caso di una voce come «mandillo», per la quale la studiosa propone una derivazione ispanica (con valore di 'grembiule') – e direi che quantomeno, se non è questo il significato più consono (preferirei infatti l'altra proposta interpretativa sempre offerta nel *Glossario*: «o forse 'tovagliolo' [...]») l'aura spagnoleggiante che il termine comunque spira si addice affatto a tale divertita rivisitazione di una Milano novecentesca in cappe manzoniane – ma che, ad allargare il raggio delle ricerche in un più ampio ambito dialettale, sarà senz'altro da ricondurre direttamente al genovese, dove appunto il termine «mandillo» corrisponde per significato al *manti*, *mantil* del bergamasco, vocabolo prospettato nel *Glossario* alla base del «mandillo» del testo, avente significato di 'tovagliolo'. Così si legge nel *Vocabolario domestico genovese-italiano* di Angelo Paganini: «MANDILLO: *Fazzoletto* (da *faccia* secondo il Tommaseo, o da *fascia* secondo il Salvini); vi si riportano anche le varie accezioni: «MANDILLO DA

NASO, *Pezzuola* o *Fazzoletto da naso*», «MANDILLO DA SÜO, *Pezzuola* o *Fazzoletto da sudore*»; «MANDILLO DA COLLO, *Pezzuola* o *Fazzoletto da collo*»; «MANDILLO DE FI', *Pezzuola* o *Fazzoletto di lino*»³⁸. Va da sé che, al di là della rarità del regionalismo, concorrente anch'esso a ricreare questa figura di contadino inurbato, dobbiamo alla fine fare i conti con le ragioni della poesia. Sinigaglia sceglie sì una voce dialettale colorita e che richiama nel contempo l'*hispanidad* delle terre lombarde, per vivacizzare il bozzetto di genere, non sfugga tuttavia il deciso richiamo fonico interno: «mandillo» anticipa quell'espressione verbale in chiusura di verso della terza strofa, «come uno di quei che tu mandì», in cui è racchiuso per intero il senso di incarico divino che il «perdigiorno» avverte all'improvviso, 'mandato' che dall'alto gli viene, ma che lo invita a riconoscere la presenza di Dio nell'umile vissuto quotidiano: anche un mandillo, recato al braccio da un misero gonzo, può insomma costituire il degno μανδήλιον di una rivelazione sovrumana.

Ma la più appassionante scoperta, che ci permette di intuire quali siano state le verosimili mosse compiute dal consumato giocatore nel raccogliere le più appropriate tessere, quale l'*iter* delle letture messe a punto con la piena consapevolezza di dovere allestire una scena e all'insegna delle più celebri pagine dei *Promessi sposi* e sul ricordo di altre ordite beffe letterarie nei confronti del mondo forense, la si consegue allorché ci si chiedi ragione di quei «pendizzi di primizie», che il contadino reca, insieme ai due galletti, in dono all'uomo di legge. Premetto che, per incompetenza linguistica, avanti di consultare l'indispensabile *Glossario*, avevo interpretato la voce «pendizzi» quale generiche 'cose pendenti', non avendo la minima idea del valore tecnico del lemma dialettale, indotta all'errata interpretazione dall'immagine manzoniana che, tuttavia, crea, anche per una mera questione fonica, un cortocircuito col termine specifico: «e faceva balzare quelle quattro teste spenzolate [...]». Fuga ogni scorretta interpretazione Paola Italia, che così glossa la voce: «tributi», pertanto regalie menate quale campestre strumento di *captatio benevolentiae* dall'inguaiato contadino. Come riconosciamo da parte di Sinigaglia un uso pressoché esatto della voce lombarda a definire quelle primizie di verdure che si accompagnano al paio di galletti, ricordo dei poveri capponi manzoniani, che non hanno, nelle mire d'Agnese, parimenti, diversa funzione da un debito pendizio, l'impiego del nome specifico permette a noi pure di congetturare da parte di Sinigaglia la conoscenza (se non un voluto richiamo a questo intermedio testimone) della precedente meditazione poetica, condotta, intorno al noto passo del romanzo, da Pascoli. Dipingendo dei giovani galletti di marzo destinati a finire la loro breve «vita da re» in una buia e silente cucina, in *Primo canto* il Pascoli toscaneggiante dei *Canti di Castelvecchio* già viene a impiegare il corrispondente dialettalismo, nome che da solo 'agisce' nel rammentare a lui, gramo uomo di lettere, menante vita rusticana in terra garfagnina, il quadro manzoniano, come lo stridulo grido dei giovani pollastri basta all'annosa *resdora* per ricordarsi dell'obolo annuale; doppio effetto-*madeleine* che può aver luogo solo in quanto Pascoli intende bene il valore di tributi delle bestie zampagliate da Agnese: «Galletti arguti, gloria dell'aia / che da due mesi v'ospita e pasce, / ora la vo-

stra vecchia massaia, / quando vi sente pensa alle grasce» (vv. 19-20). Ecco, i lombardi «pendizzi» altro non sono che le toscane «grasce». Ma la nota che riserva la studiosa nel *Glossario* alla voce dialettale è di quelle in cui, essendo ipotizzabile con certezza una derivazione letteraria, si rimanda anche al precedente impiego. La nota continua: «(t. portiano della *Ninetta del Verzee*)», informazione capitale.

Ma se Porta rappresenta uno di quei privilegiati interlocutori manzoniani, che Sinigaglia viene a interpellare nella necessità di creare attorno al bozzetto un'atmosfera meneghina da tutte le angolazioni percepibile, altrettanto feconda si è dimostrata una ricerca parallela, grazie alla quale è stato possibile individuare un referente che mi sentirei di definire se non più forte di paritetica importanza rispetto allo stesso modello portiano, testo 'lombardissimo' e a sua volta in letteraria conversazione col poeta dialettale, tanto che avanzerei l'ipotesi di una rilettura portiana da parte di Sinigaglia su suggerimento di quest'altro testimone della cultura locale. Rugando tra i polverosi archivi ambrosiani, non è improbabile che il Nostro si sia trovato a un certo punto tra le mani un'opera curiosa quale è quel florilegio apparecchiato nel 1836 dal pavese Defendente Sacchi, *Novelle e racconti*, perfetto esemplare di lombarda cretomanzia novellistica, in quanto è costituito da favole storiche (in maggioranza antiche cronache indigene) e precedente su altrettanti faceti racconti, che ci presentano ameni spaccati di vita di una Milano contemporanea.

Ma come viene Sinigaglia a scorrere le pagine ingiallite del vecchio tomo dello scrittore-giornalista? Avrò agito al caso la molla manzoniana: di certo Sinigaglia avrà saputo che nel libro è dato leggere una novella storica, *Ara* – riportatavi quale fola nel racconto, a gran voce richiesta da un branchetto di marmocchi incuriositi, durante una tipica veglia di svago, in spiegazione della filastrocca che i fanciulli stessi, intrattenuti dalla paziente zia, priva di figli propri (dedita dunque a sbracciare gli altrui pargoli)³⁹, vanno cantando mentre giocano⁴⁰, ignari dell'evento crudele ed infelice che fu all'origine della *bosinata* – difficilmente immaginabile fornita di un'essenza più 'manzoniana':

ARA

Novella storica

Parte prima

Le nozze

Ara bell'Ara

Descesa Cornara,

De l'or e del fin

Del Cont Marin;

Strapazza bordocch,

Dent e foeura tri pitocch,

Tri pessit e ona mazzoëura

Quest'è dent e quest'è foeura.

Molte persone avranno sovente udito recitare questi versi in dialetto milanese, ma non avranno saputo interpretarne il senso, come accadde sempre a noi, finchè non ne lo chiarì un semplice caso. Era nel verno, e sedea in una sala intorno al fuoco una brigatella di pochi e buoni amici, fra' quali parecchi fanciulli che chiedevano di prendere qualche ricreamento: fu proposto il più innocente del guancialin d'oro, che in lombardo è denominato *Sguralatazza*. Consiste nell'inclinarsi uno della brigata col capo boccone in grembo di chi tiene circolo e sporgere una mano sul dorso col palmo aperto, ed i circostanti lo toccano e il penitente deve indovinare chi lo percosse: se coglie nel vero, questi gli succede nella pena, e si rinnova, finchè piace, la prova.

Disputavasi fra i figliuoletti chi dovesse per il primo porsi all'esperimento e tosto il più grandicello, chiamati tutti i compagni in giro, si mise a recitare i versi che sopra abbiamo riportati, toccando ad ogni parola un compagno, e quello a cui fu riferita l'ultima, si tenne dalla fortuna designato. Piacque il modo disinvolto con cui quel fanciullo aveva tirata la sorte, e mentre alcuni vi applaudivano, la sorellina rivoltasi alla madre, le diceva: — Mamma che vuol dire *Ara belara?* — e la madre e i vicini tutti, per torsi d'imbarazzo, rispondeano al solito: — Non vuol dir nulla. —

Era presente una zia, tutta buona, tutta soave, che amava tanto i fanciulli, e di recente sposa e contenta, solo desiderava che il Cielo anche di questi la facesse beata a compenso delle afflizioni sostenute nella sua giovinezza, ma l'infelice aveva un desiderio, del quale l'esserne esaudita dovea riescirle mortale. Raccolse ella affettuosa quei fanciulli intorno a sè, e soggiunse che quei detti erano versi e voleano pur dire qualche cosa, e giovare ne sapessero il significato, come ella già alcuni anni passati, avealo udito narrare da un buon parroco in una collina della Brianza.

Tutti si strinsero intorno a lei, e quieti quieti la riguardavano colle bocche semiaperte come per beverne le parole: si associarono ai fanciulli anche gli adulti, desiderosi di sapere quanto aveva di sovente invano mossa la loro curiosità. Allora vólto ella uno sguardo dolcissimo allo sposo, che spronato dall'egual curioso desiderio, stava tutto inteso ad udirla e pregatolo piacevolmente a non ridere, se non si esprimeva da romanziera, così incominciò a parlare [...]⁴¹.

Messa alle strette, la docile donna rievoca la storia della bella *Ara* (solo la prima parte, fino al canonico 'e vissero felici e contenti', ai sontuosi sponsali che paiono risarcire l'affronto patito dalla giovane protagonista; allo zio letterato, e perciò stesso uomo «cattivo», spetterà dare ragione anche delle altre due strofe della filastrocca («Sconda sconda, Legorina, / Che el mè can l'è in camerina, / Che el mè can l'è incadenà; / Sgura la tazza che te voeui dà»⁴², «Minin Minell / Barba Castell / Barba Milan / Tocca in la man: / Pan e formaggin / Grattin, grattin, grattin»⁴³), narrando le traversie infelici dell'incognita dama, nonché la fine meritata del suo malvagio consorte.

Sacchi veniva insomma a narrare, con *Ara*, quella leggenda tutta milanese che si era andata creando attorno alla famigerata persona di Tommaso Marino (mito negativo originatosi con tanto d'errore d'archetipo: perché se un uxoricida ci fu nella casata genovese, trasferitasi a Milano⁴⁴, non fu il conte Tommaso, ma uno dei suoi figli, Nicolò... ma tant'è, il popolo finì per addossare al capostipite della famiglia, il costruttore dell'imponente omonimo palazzo, l'esso delitto, così che la cattiva fama rimase tutta legata al patriarca della dinastia, conquistatasi in Milano un titolo nobiliare a forza di sonanti denari genovesi).

Ebbene, se Sinigaglia si trova a scorrere per intero la raccolta di Sacchi è forse proprio in virtù di questa novella, a motivo di tre cause che potremmo definire ‘aristoteliche’, *fabula*, *historia* e *modus*, che rimandano tutte, appunto, all’imperante modello manzoniano. Nella leggenda narrata prima dalla zia (*Le nozze*) e poi portata avanti dal racconto del marito (*Il trabocchetto*), gli episodi salienti dell’epopea del conte sono rappresentati da due ratti di buone femmine. Il primo, quello perpetrato da Tommaso Marino ai danni di Arabella Cornaro, che il conte, vistosi rifiutare un regolare matrimonio dalla nobile famiglia veneziana della giovane, in ragione delle sue origini non proprio aristocratiche, preleva a forza da una festa, senza pur torcerle un capello (i Cornaro, forse più impressionati dagli ori del conte che dal suo gesto audace finiscono per concedere la mano di Ara all’intrepido rapitore)⁴⁵; il secondo rivolto contro, si badi bene, a una povera filatrice, Legorina, che il Marino, recidivo, andando ben oltre le smanie del suo omologo Almaviva, finiti i primi entusiasmi della vita coniugale, tenta di far rapire dai suoi sgherri, non giungendo tuttavia a godere del pulzellaggio della tosa, posta in salvo grazie agli ordini che la contessa Ara impartisce al suo fido servitor Giovanni, il misterioso «can» della *bosinata*, nonché per l’ingerenza provvida di un immancabile cappuccino: fra Luca. Il salvataggio di Legorina costerà caro ad Ara e al suo lacchè, puniti entrambi con la morte per volontà del conte Tommaso. Difficile immaginare una *fabula* più vicina all’episodio che origina l’intera vicenda dei *Promessi sposi*, il fallimento dei «piacevoli progressi» di un signorotto arrogante che, dedito tutto al «metiere di molestar le femmine», si impunta proprio su una filatrice «trans-abduana o diciam lecchese».

Se la prima causa ‘aristotelica’ è in potere del novelliere, che narra a suo modo la *fabula* eziologica di *Ara*, l’*historia* si impone nell’oggettività dei dati. Sinigaglia non può non sapere che Tommaso Marino fu, in realtà, il nonno, da parte di madre, di suor Virginia de Leyva⁴⁶, al secolo Marianna, Gertude nel romanzo, quell’infelice monaca di Monza, strumento suo malgrado, perché si compia il rapimento di Lucia: come a dire, la malapianta non poteva che produrre cattivi bozzacchioni. Ancora una volta in mano dello scrittore la terza causa, rimandante al basilare modello manzoniano: Sacchi fa di tutto per narrare la vicenda già così strettamente legata al romanzo, e per l’intreccio e per gli eventi effettuali a monte, consultando di continuo la ventisettesima, raziata senza scrupoli da questo primo epigono del grande capomastro (la novella entra nella raccolta apprestata nel 1836, ma risulta già pubblicata nel 1832, a soli cinque anni di distanza dalla *princeps* dei *Promessi sposi*)⁴⁷.

A questo punto ci immaginiamo un Sinigaglia che, preso in mano il libro di Sacchi, per via della ipermanzoniana novella, se la legga avidamente (da notare come vi ritorni ben due volte il verbo ‘garrire’ impiegato come transitivo attivo)⁴⁸. Ciò che tuttavia, deve avere attratto a un certo punto l’attenzione del poeta, al di là del debito continuo della storia di *Ara* coi *Promessi sposi*, è quella saccente ramanzina che la zia, ovvero lo scrittore per la voce di questa, si permette di fare a un magnifico Porta, che, a detta di Sacchi, sconsideratamente viene a impiegare la prima strofa della *bosinata* di *Ara* per ‘tradurre’ l’incomprensibile

formula di Pluto su cui si apre il settimo canto dell'*Inferno*, come se la solfetta meneghina non avesse senso (al pari dei, misteriosi sì, versi danteschi, eppure, come pedante fa sapere la donna, aventi anch'essi una loro spiegazione):

Ora sappiate adunque che quei versi i quali recitaste, sono frammenti di una *bosinata* scritta da un volgare poeta milanese quando si fecero quelle nozze: in essa accennavasi alla bell'Ara discesa dai Cornaro, doviziosa di molto e fino oro; al conte Marino suo sposo; ai bravi che armati delle mazze coi tre pesciolini, vegliavano il palazzo di lui quando rapì la figlia veneziana.

Ecco pertanto che questi versi non sono senza significato come tutti credono, e per tali gli ebbe anche il valente poeta Porta, perchè a tradurre certe parole sempre tenute inintelligibili, che Dante mette in bocca a Satanasso, sostituì i primi della leggenda di Ara creduta inestricabile. Però giacchè fu mostrato che quelle parole dantesche sono in ebraico, e furono anche svolte assai bene, siccome mi narrò un certo mio maestro che non è lontano, giovi sia nota anche l'origine della poesia milanese, la quale, perchè dicitate senza errori, vi voglio ripetere⁴⁹.

Questi i versi della portiana *Traduzione dall'«Inferno» di Dante*: «Ara bell'Ara discesa Cornara / El slamè in ton de raffreddor Pluton, / Ch'el fava on rabadan del trenta para. / Ma Vergilli sapient e gainon / Par confortamm el dis: Lassa magari / Ch'el te diga bus negher. Gajoffon! / Te specci ai trii / pessitt e ona mazzoeura, / E vedè chi de nun resterà foeura. // Poeù el se revolta a quell brutt muselott, / E el dis: Alto là löff malarbett» (vv. 1-11), relativamente ai quali Dante Isella annota: «A tradurre l'oscuro “Pape Satàn, pape Satàn aleppe” con cui si apre il canto, mantenendo l'aura di mistero delle parole di Pluto e districandosi dal groviglio delle contrastanti interpretazioni degli esegeti, il Porta ricorre a un'antica, non meno enigmatica filastrocca milanese, con la quale i ragazzi, giocando a nascondino, designavano un tempo chi di loro dovesse star “fuori” (cioè nascondersi) e chi star “dentro” (cioè ricercare gli altri). La lezione in cui il Porta ne cita l'inizio (v. 1) e la fine (v. 7) si discosta lievemente da quella riferita dal CHERUBINI: “Ara bellara De ses e cornara De l'or e del fin Del comarin (o: Del cont Marino) Strappazza bordocch, Dent e foeura trii pitocch, Trii pessitt e ona mazzoeura; Quest'è dent, e quest'è foeura”. Né meno del “pape Satàn” dantesco, l'*Ara bell'Ara* è stata pur essa oggetto di interpretazioni ingegnose e di illustrazioni erudite (vedi *Il conte Marino e la bella figlia di S.E. Cornara*, nell'“Almanacco della Famiglia Meneghina”, Milano, Ceschina, 1933)»⁵⁰.

Ora, è in questo preciso passo della novella che, a mio vedere, a Sinigaglia si aprono due strade, felicemente percorse in parallelo: rileggere appunto la 'traduzione' di Carlo Porta, su invito della petulante zia novelliera – un Porta di cui Sinigaglia non si limita a rivedere la bella trasposizione dantesca, ma che viene altresì a essere sfogliato fino almeno a recuperarne quei «pendizzi» la cui presenza nella *Ninetta del Verzee* (se ne noti oltretutto l'identica grafia con doppia z, nonché la forma plurale che convive con l'altra possibile forma al singolare, 'pendizio') fa giustamente annotare da Paola Italia il diretto recupero nel *Glossario* – ma pure andare avanti nel gustarsi a centellini il florilegio di no-

velle, dove, caso vuole, Sinigaglia può rintracciare il medesimo lemma dialettale a indicare quei tributi domandati dai proprietari lombardi ai propri mezzadri. Scorse diverse pagine grondanti una romantica miscela di lacrime e di sangue, il libro del Sacchi muta completamente aspetto, divenendo curiosa raccolta di 'stampe dell'Ottocento'. Tra questi ameni bozzetti si distingue un racconto, *La cuffiaja*, in cui le frivole conversazioni tra povere crestaie e ricche *habituées* della bottega sembrano preannunciare le sorti future di una Milano capitale della moda. È qui, in questa sartoria, laboratorio-ospizio per giovinette in fiore, tentate da bennati rampolli meneghini, che ha luogo un dialogo, si trascritto dal vero, dal giornalista di cronaca mondana, perfezionato, d'altra parte, con alla mano il solito Manzoni, una volta che Sacchi viene a stendere il racconto. L'inopportuna precisazione che una *sciora* fa richiedendo della «blonda» francese («trina di seta che tira al giallo», ci informa il *Dizionario milanese-italiano* di Cletto Arrighi⁵¹), solletica un giovane presente alla scena a 'strapazzare' la boriosa dama, chiedendo espressamente per sua madre della «blonda» lombarda, al che la signora tenterà a sua volta di dare una lezione di stile all'impudente zerbinotto, assimilando la «blonda» di locale produzione a quella vile stoppa usata dalle donne del contado per annodare le zampe dei galletti:

Il provinciale cominciava a ricrearsi di quella scena, e ridottosi in un angolo faceva vista di leggere il Corriere delle Dame, e spiava tutto colla coda dell'occhio: il gajo milanese invece che aveva conoscenza con quella signora, s'era ficcato fra quel gruppo di donne, sentenziava sui lavori, e allungava anche le dita non so se ad aggiustare o a sconciare qualche cosa. Venuto a termine quel grande tramestio, la signora disse alla mercantessa: — Mi piace tutto, ma le raccomando che quella blonda e quelle stoffe siano di Francia, perchè altrimenti le ritorno addietro. — E l'altra con un inchino — Non dubiti, madama, qui tutto ci viene da Parigi.

Il provinciale a quelle parole si dimenò alquanto sulla sedia, indi voltosi alla cuffiaja, malignamente le disse: — Per verità mi duole ch'ella abbia solo blonde di Francia, perchè desiderava comperarne per farne un presente a mia madre; ma siccome la buona donna sta in provincia, ha poca salute e molte afflizioni, non ama troppo lusso; quindi ne vorrei di quella fabbricata in Milano. —

— Ah! Ah! Ah! — interruppe la signora, agitando il ventaglio fra le dita; — blonda fabbricata in Milano! vorrà dire pizzo di quello con cui la gastalda avvolge le gambe a' polli di pendizio, giacchè in Milano finora di queste squisitezze di lavori non se ne fanno⁵².

Ora, se è in Porta che Sinigaglia rintraccia la forma che egli stesso impiega, «pendizzi», è però dalla *Cuffiaja* del Sacchi che gli discende la risoluta idea di accomunare al quadro dei capponi del suo rustego il lemma dialettale⁵³.

Azzardando una ricostruzione del possibile *iter* seguito potremmo dire che, lettesi *Ara* nel libro di novelle, Sinigaglia viene a consultare la traduzione del settimo canto dell'*Inferno*, approntata dal poeta dialettale. Da qui a godere dei versi gurgandini della *Ninetta del Verzee* potremmo ipotizzare che Sinigaglia giunga mediante regolare rilettura delle *Poesie*, ma, si badi, il passaggio potrebbe essere avvenuto anche per via diretta: non sfugga come l'aggettivo che Porta impiega al v. 11 della traduzione, «malarbett», si ritrovi proprio nel verso dei

«pendizzi» della *Ninetta del Verzee*: «Malarbetto ludron, brutto pendizzi!»⁵⁴, tanto da fungere qual *trait d'union* tra le due prove liriche assai diverse. Dovremmo nel contempo ammettere una lettura a tappeto di *Novelle e racconti* per mezzo della quale Sinigaglia recupera nella *Cuffiaja* il corrispondente termine dialettale, qui impiegato per un'immagine che non potrebbe essere nelle intenzioni dell'ammirato Sacchi più manzoniana.

Se non che, tale salto repentino, ovvero la lettura per esteso dell'opera portiana, conducenti Sinigaglia a riavere sotto gli occhi le piccanti scappatelle di Ninetta, non procurano soltanto al curioso di prim'ordine l'insolito bottino lessicale, gli permettono in aggiunta di rileggersi una lirica che si presenta in perfetta consonanza con lo spirito esteriore dell'allegra cabaletta di *Trittico*, al di là degli infelici casi qui allusi, sotto i vivaci ritmi dell'ottonario operistico.

Sarà il caso di notare come la vispa quanto in fregole Ninetta, trovato in casa il suo demonio tentatore, il «Pepp perruchee», giovane soggiornante spesso presso la zia della ragazza, se non resta «impicciata» nelle ragne di un'incauta gravidanza come la giovane balia di *Trittico*, ovvero la povera Cici di Trucazzano, si trova nondimeno ad invescarsi in un rapporto clandestino col suo Pepp – «E se con tant piccià nol m'ha impregnada / L'è proppi robba de fà fà on quadrett, / Tanto pù che sti usij già hin certi ordegn / Che fornissen el gioeugh con lassà pregn» (vv. 157-160) –, toso dalla mano svelta, così a infilarsi tra le gonne come a raziare nelle tasche della povera Ninetta. Inutile dire che la ragazza finirà a fare il mestiere più antico della terra.

E tuttavia, neppure tale conformità di usi libertini delle due fresche ragazzotte pare costituire il pernio più robusto su cui fare leva nel dimostrare il vincolo che si instaura tra la lirica della *Camena* e il capitolo portiano, una volta che Sinigaglia lo recupera tramite gli ipotizzati passaggi di lettura in lettura. Nella vita di Ninetta, condotta sì alla rovina dal suo giovane seduttore, si verifica pure una svolta che di sicuro concorre a comprometterne la futura tranquillità: la morte della sua «medina», ovvero della zia da cui Ninetta fin da piccola fu sbracciata. Dove ricoverare allora la povera ragazza? Nell'asilo meno idoneo che si potrebbe escogitare per una fanciullina con «Farfarello in culo», presso un candido aiutante di curato! Scontata la brevità del nuovo dimorare di Ninetta presso il rappresentante dell'astinenza più granitica; ma non varrà tanto la pena di inseguire la fuggitiva nelle sue disavventure successive (come finisce Ninetta è noto, fin dall'attacco della lirica, là dove la famosa prostituta meneghina narra a un cliente la sua iniziazione), quanto notare quel settentrionalismo (termine d'area non strettamente lombarda) con cui si appella l'uomo dabbene: «Mi sont andata in cà del cogitor» (v. 171), sul cui compito sociale così si esprime Isella: «*cogitor*: "coadiutore" (sacerdote d'aiuto al curato d'una parrocchia).

Spunta, pertanto, all'improvviso, dai «bordellesca» di questa stessa lirica portiana uno dei protagonisti del quadro di *Trittico*: il «cogitore», non dunque ancora illustre dottore di cui si può benissimo ignorare il nome, giacché tutti conoscono per fama e, magari, sotto epiteto irridente, ma 'aiutante' (questo il valore del termine, non 'pensatore', come suggerisce Paola Italia, con buona dose di perplessità, nel *Glossario*; d'altra parte, sebbene non sia legittimo ipotizzare

una coniazione dal verbo latino *cogito*, espressione che da sola, però, potremmo aggiungere, è capace di evocare lapidari, cartesiani *principia philosophiae*, è molto probabile che nell'orecchio del poeta scatti comunque questo collegamento), collaboratore del consumato uomo di legge. Evidente l'intento da parte di Sinigaglia anche in questo caso di enfatizzare la sinopia manzoniana: come l'afflitto, ma perspicace Tramaglino diviene un indigente tonto, al pari di Gervaso, così a dargli udienza non ritroviamo qui l'insigne luminare, è tanto se il pitocco può trovare ascolto da parte di un anonimo «cogitore». Ma le sorprese che ci riserva l'avventurosa lettura di Sinigaglia non si fermano a questa *trouville*, sulla quale possiamo statuire l'importanza primaria di un capitolo come la *Ninetta del Verzee*, testo che diviene indispensabile avere tra le mani allorché ci si provi a decifrare il secondo bozzetto di *Trittico*. Reperito nella lirica del Porta un «cogitor», aiutante di curato, è molto probabile che Sinigaglia si sia poi messo sulle tracce di qualche altro «cogitor» operante nelle aule della legge, quasi con ciò a chiedere facoltà di impiego del termine specifico. Doveroso gli sarà, dunque, apparso riprendere le fila di quella intenzionale ricerca che abbiamo ipotizzato alla base di recuperi quali il raro participio jacobonico, suggerito appunto da un testo che 'magnifica' le sorti di una giustizia iniqua patita sulla pelle da chi ne consultò pandette e codici una volta. Se l'espressivo settentrionalismo, insomma, viene da Sinigaglia rintracciato per caso nel testo della Ninetta, sfogliato con ben altri scopi investigativi, prototipo di tale meneghino praticante presso studio di celebre avvocato sarà plausibilmente quell'Isidoro, paziente «cogitor» del cancelliere, a cui, in un'esilarante sequenza di colloqui, vengon dinnanzi, aprendosi in confessione, ciarliere merlettaie e pescatori rustici di Chioggia. Personaggio-chiave, che scioglie il bandolo degli arruffati alterchi minanti la concordia della piccola comunità di umili, il praticante delle *Baruffe chiozzotte*, che di continuo deve con la stessa tiritera precisare il suo ruolo cadetto – « Mi no son el cancellier, son el cogitor » (a. II, sc. I; a. II, sc. VIII ecc.) – sarà appunto il modello su cui Sinigaglia esempla il suo «eterno cogitore dello scranno», alle cui porte bussa un poveretto simile, che, visto il nome con cui lo si appella, non faremo adesso fatica a immaginarci maldestro nell'esprimersi al pari di un padron Fortunato. Non sfugga come il settentrionalismo è usato dall'uomo di legge per farsi intendere dagli incolti, essi medesimi storpianti il nome di «coadiutore», col quale Goldoni presenta nell'elenco delle *dramatis personae* Isidoro, in «cogitor», come vengono, con effetto ancor più comico, a deformare altro termine giuridico quale «doglianza» in «indolenza»⁵⁵. E neppure si dimentichi come, a far diretta conoscenza del popolare ambiente di laguna, fu lo stesso Carlo Goldoni, che, seppur per poco tempo, prestò servizio, in qualità di «cogitor» nella Cancelleria criminale di Chioggia.

Dovessimo infine, a chiudere l'analisi di questa minutissima scena, chiederci almeno una ragione dell'aggettivo congiunto al titolo dell'uomo di legge, «eterno», a cui volutamente risponde l'«immortale» impiegato per il tonto contadino, potremmo dire che l'amara riflessione del poeta, al di là di un divertito allestimento d'operina, sta tutta in quell'accenno breve alle immutate sorti dell'umanità, per divisione eterna ripartita in sfruttati e sfruttatori⁵⁶; questo il

«sugo della storia», seppure... «immortale» può ambire a diventare anche un «Gervaso», così gli va annunciando da millenni una buona novella, così in cuor suo sembra promettergli il poeta, onde ne resti, a perenne fama, una memoria.

Come il passaggio dalla figura mariana della balia alle minute storie dello Zanni avviene sottolineando l'identica quinta in cui han luogo gli episodi narrati, mutando giusto la prospettiva distanza, anche alla scena dell'ideale cimasa del politico minimale, visione introspettiva (protagonista unico della strofa diventa infatti il poeta medesimo), si scorre ribandendo quell'unità di spazio aristotelica, che pare regolare l'intero capitolo; il solo deittico avverbiale basta a rendere l'idea che adesso è il punto stesso d'osservazione del «perdigiorno» a divenire il centro dell'azione: «qui sul fare del viale».

Ma perché tanta insistenza a ribadire, al passaggio delle tre sequenze, tale immutato spazio cittadino? Siamo a Milano, sì, ha inteso ormai anche il lettore più distratto, una città intuibile, se non in modo indubbio distinguibile, grazie a un'aura tutta letteraria, pure la strada pare esser la chiave del mistero. Strumento e insieme protagonista dell'evento eccelso, lo sfaccendato ignaro, immeritevole testimone di un'epifania, in conseguenza della quale, proprio nel momento in cui egli avverte l'indegna sua natura entro il consorzio degli industriosi *sciòri*, prende coscienza del 'mandato' offertogli da ben altro *Dominus*. L'accidentale appuntamento a ora insolita con Cristo, riveduto nelle spoglie di due offesi ed umiliati, non lascia inalterata l'anima 'noncalente', ne desta il necessario orgoglio dei chiamati da Dio: la strada, dunque, a segno di questa *fulguratio* paolina, emblema dell'incontro occasionale e insieme simbolo del cammino in cui da qui in avanti si è invitati ad avanzare.

Non stupisca la presenza di un motivo sacro nella lirica di Sinigaglia, poeta che, al di là delle 'nugaci' rime volte a cantare le estasi transitorie della carne, costituenti il nucleo più consistente e importante della sua produzione, non manca di rivolgere a suo modo una «paraclesia» al divino, incontro casuale, avente luogo nell'ordinaria quotidianità, che, tuttavia, a dire lo sbigottito stupore del semplice, fa sì che Sinigaglia abbracci una maniera alta, dialogante parimenti coi dilette latini, in questo caso rappresentati dall'antica tradizione scritturale.

Il fenomeno è stato, ovviamente, rilevato da più studiosi; già Silvia Longhi nel presentare l'opera, ha sottolineato come soprattutto nella prima raccolta, *Il flauto e la briccola*, sia possibile rintracciare momenti di sospeso colloquio con un oltre imprecisato, che tuttavia recano, nel libro d'esordio, un carattere negativo, come a predicare l'ostilità di una presenza sì sovrumana, ma, appunto, avversa: «Il *Flauto* apre molte porte sull'oscurità dell'inconscio, che parla attraverso allucinazioni e avvertimenti sinistri, e si manifesta nell'esplosione di ambigue frasi esclamative, dove i sentimenti tracimano, o dove scatta – all'indirizzo di un destinatario non sempre nitido – un invito, una preghiera [...] L'io patisce allucinazioni, innescate da minimi accadimenti esterni [...] Quasi sempre voci e suoni del *Flauto* sono lugubri e di cattivo auspicio [...] E poi scricchiolii, battiti e scalpiccii, che danno il senso di misteriose presenze»⁵⁷.

Incentrati sulla questione tre interventi, di Salari, Pieri e Fo, che si leggono nel numero monografico dedicato a Sinigaglia da «Microprovincia» (37, 1999). Tiziano Salari, nel chiedersi in che rapporti col divino si ponga il poeta, ha proposto di vedere in questi monologhi, rivolti a un'Entità suprema, la confessione di una manchevolezza, di cui però si chieda, come a un padre, comprensione, proprio perché autorità temuta nel giudizio; da qui la possibile interpretazione in chiave psicoanalitica: «[...] “mentre la nebbia sale / Mi ricordo di Te Signore Mio / Generale supremo / Dei servizi segreti.”. Non eravamo pronti a questo passaggio, a questa cadenza di preghiera. A chi si rivolge il poeta? Al Dio cristiano, sia pure agostinianamente inteso come interlocutore privilegiato di un dialogo interiore? A qualche altra divinità? O questo Ente, “Generale supremo / dei servizi segreti”, non è altro che quell'istanza interiore e depressiva (denominata da Freud Super-Io e da Lacan Nome-del-Padre o l'Altro) che grava, dentro la “nebbia” atmosferica ed esistenziale, sulla mancanza ad essere (la gomma maltusiana) che i morti lasciano ai viventi da masticare?»⁵⁸; «Non voglio certo attribuire al *Flauto e la bricolla* la funzione di surrogato di una psicoanalisi didattica, ma come non riconoscere, in quelle “spie fedeli”, delle figure parentali, viventi o trapassate che siano, asservite al Super-Io o l'Altro, che devono essere svuotate e rese inoffensive, tramutate “In cani / Nel fiore più giallo / In un pijama a traverso / Steso sopra il letto / Nel chiodo piantato nel muro!”»⁵⁹. Nel suo intervento, Salari passa quindi dall'analisi di *Fa' che dovunque io vada*, lirica afferente alla prima raccolta, a citare un capitolo della *Camena*, *In un duomo famoso*, come altro esempio di lirica impostata quale dialogo con l'inaccessibile Ente supremo, qui rivelantesi al poeta sotto canonica immagine di Dio Pantocratore nell'abside di una chiesa.

Molto convincenti anche gli altri due interventi di Alessandro Fo e Marzio Pieri⁶⁰; ché se il primo evidenzia l'ossimorica combinazione fra ingenua inattività del «perdigiorno» – motivo anche di quella spietata confessione di esistenziale inettitudine che è, nel *Flauto e la bricolla*, *Verranno i falliti*: «I veri / pagliacci della vita / lo spreco necessario» – e suo 'mandato' speciale, riferendosi chiaramente al capitolo in questione di *Trittico*: «[...] l'affresco affettuoso e partecipato di una vita fragile e precaria, cui resta “unica misura” il breve, se pur intenso, “gaudio”, sufficiente tuttavia a farne un che di spettacolare e meraviglioso. A evocarla è la “gnoseopsiche ‘posciadesca’” di un “pantagruelico patafisico” che si sente un fallito, ma sa traversare l'epica dei liquami dei “sudici / corridoi del... sangue”, l'inestricabile intruglio di squallori e lenimenti estetico-sensuali, con una aspirazione al sublime tanto radicata nell'intimo da consentire in un barlume anche al “perdigiorno” di sentirsi un angelo in contatto con Dio»⁶¹, il secondo suggerisce un più che persuasivo confronto con certo Rebora 'demente'⁶², che, nel trasporto esultante delle sue pagine più visionarie, pare riporsi nel solco di una maniera metastasiana, le cui facili ariette possono indifferentemente dire come gli inganni di Nice, l'eterna onnipresenza del Signore: «“[...] / Nel pensiero t'uccido / E nell'atto m'annego / [...]” Una... cabaletta? Ma sì. Come quelle di un Rèbora rimbecillito di santità, idiota di Dio: “Sia per Dio benedetto, / quel che qui balbetto / mentre infermo aspetto.”. Rèbora, nella

Agenda per le vacanze estive 1939, ai suoi collegiali rosminiani, mostra di sapere che cosa sta facendo, a chi s'ispira (nello *Schema giornaliero* (5), al punto 7: "Ovunque il guardo giro, / immenso Dio ti vedo")»⁶³.

Proprio nel segno di questa tradizione proporrei di leggere l'ultima 'aria' di *Servetta già impiccata*, là dove, non a caso, si riprendono le fila del dialogo, inaugurato fin dalla prima strofa, col Manzoni degli *Inni* (poeta riecheggiante le fluide cadenze del Trapassi, già impiegate in affini capitoli liturgici)⁶⁴. Se difatti l'interpretazione dell'alto messaggio rilasciato nella terza strofa non può prescindere dal rinvenimento dei luoghi scritturali a cui Sinigaglia fa appello esplicito (i libri profetici di Isaia, come gli Atti che narrano l'opera di catechesi dell'instancabile apostolo delle genti, ma ugualmente i Vangeli, in particolare, alcuni capitali passi di Luca e di Giovanni), la natura di quest'ultimo nucleo poetico è come enunciata per intero in quell'ottonario, costituito da un *tricolon* verbale (per di più asindetico), «son sospeso indugio vibro», che, oltre a riferire l'eccezionalità di un evento inconsapevolmente vissuto proprio nel suo più fisico aspetto, intende presentarsi quale richiamo esplicito a quell'autorità metastasiana che inconfutabilmente si identifica con *accumulationes* similari. Definendo per gradi i segni corporali della scalare illuminazione, Sinigaglia rimarca primamente lo stupore che lo invade nell'assistere al fenomeno sublime («son sospeso»), dunque la consueta timorosa esitazione del reclamato da Dio («indugio»), infine, con un verbo che più degli altri notifica tale sconquasso patito nelle membra («vibro»), pare persino alludere a un'estasi tremante da mistica letteraria, sempre che non si voglia ammettere un ancor più curioso suo richiamarsi a un credo vagamente quacchero (constatata, come dirò più oltre, l'adiacenza con certa tradizione romantica tedesca, esaltazione stessa di quell'ingenuità di spirito che incarna gli ideali di una poetica anti-classica, non escluderei un intrecciarsi di siffatte istanze culturali con quella fede schietta professata dagli Amici di Gesù, pura ricerca di un diretto contatto col divino). Confessione in lievi cadenze di un forte senso di inadeguatezza, testimonianza nel ritmo più spedito di una passiva partecipazione all'episodio sovrumano, il verso non può non evocare conformi atti di contrizione di anti-eroi metastasiani, i quali, per similari trine sequele, vengon anch'essi a fare ammenda di una pochezza radicata nella stirpe d'Adamo. Si veda un Pietro (non consacratosi ancora anima e corpo alla missione richiestagli) che, colto da comprensibile umano terrore, rinnega il Rabbi appena catturato: «Nulla so, bramo assai, tutto pavento» (*La Passione di Gesù Cristo* I 21), o si rilegga nella *Betulia liberata* (II 87-88), quell'ondeggiante proclamazione di sentimenti avversi di Achior: «Confuso io son; sento sedurmi, e pure / Ritorno a dubitar [...]», che, si osservi, segue immediatamente alle fidenti parole pronunciate da Ozia, in tutto conformi alla dottrina immanentistica declamata nelle celebri strofette della *Passione di Gesù Cristo* (II 95-98), luogo che anche Pieri, come già rilevato, richiama nel parlare di un Re-bora giubilante, a sua volta indicato quale plausibile prototipo di questi sacri temi sinigagliani: «Se Dio veder tu vuoi, / Guardalo in ogni oggetto; / Cercalo nel tuo petto, / Lo troverai con te. / E se dov'ei dimora / Non intendesti ancora, / Confondimi, se puoi; / Dimmi, dov'ei non è» (II 79-86).

Si menzionino dunque le peculiari fonti bibliche alluse (o bellamente additate) non per mera passione citazionale, ma per instaurar con esse un serrato colloquio che comunichi tutta la meraviglia di fronte al rivelarsi ultraterreno, nonché quell'ebete esultanza, risposta affermativa ed incondizionata del chiamato all'appello del Signore. Due le qualità che definiscono l'Essere scontrato per la via dal «perdigiorno» ignaro, Ente «nascosto» e come tale «ignoto», prerogative di un Dio così sostanzialmente presentato da Isaia e in quei capitoli degli *Acta* che riferiscono dell'apostolato di san Paolo.

D'obbligo insomma per il primo contrassegno, che dichiara un'immanente celica presenza sulla terra, velata agli occhi degli increduli, rievocare quel Dio «nascosto» di *Is. XLV 15*, egli medesimo rivelantesi ai suoi strumenti di giustizia: «Vere tu es Deus absconditus, / Deus Israel, salvator»; questa la voce della collettività dinnanzi all'opera compiuta dal provvido idolatra *Ciro* – di cui l'Altissimo s'è avvalso nel castigare Babilonia, tiranneggiante il popolo di eletti –, che così inchina il nume degli ebrei, *Dominus* degli oppressi liberati, già definito tale dal profeta, tenuto anch'egli ad aguzzare tutti i suoi rari sensi di veggente nella speranza di veder Colui che volontariamente si sottrae agli occhi degli uomini comuni («Et expectabo Dominum qui abscondit faciem suam», *Is. VIII 17*). Sarà comunque il caso d'osservare come Sinigaglia opti per uno stretto dialogo con l'Isaia caro e al *Metastasio* della quartina ricordata, che intende forse proprio per antifrasi evocare il passo biblico («Dovunque il guardo giro / Immenso Dio, ti vedo: / Nell'opre tue t'ammiro, / Ti riconosco in me»; si rilevi come nel testo di Sinigaglia il participio che rimanda al luogo d'Isaia, «nascosto», rimi proprio con la prima persona del verbo, «conosco», eco esplicita dalla *Passione di Gesù Cristo*) e al *Manzoni* del *Natale*⁶⁵, che par già qui mettere in atto l'intervento operato dal Nostro, ovvero provarsi a conciliare i due diversi concetti espressi nel libro del profeta e nell'arietta del *Trapassi*, parlando sì di un pargolo nascosto tra le terrene miserie, ma finalmente inteso nel suo ruolo salvifico da dei pastori oscuri, agnizione assistita dai cieli che, oltre a ricordare il suo più prossimo modello metastasiano, sarà voluta memoria anti-tetica della più sconsolata sentenza di *Giovanni* (*Joan. I 10*: «Et mundus eum non cognovit»): «che nella polve ascoso / conosceranno il Re» (111-112).

Al celebre attacco del discorso tenuto nell'*Areopago* da Paolo, con cui, traendo occasione dalla curiosa epigrafe di un altare ateniese, così l'apostolo si rivolge al popolo dei gentili: «Viri Athenienses, per omnia quasi superstitiosiores vos video. Praeteriens enim, et videns simulachra vestra, inveni et aram, in qua scriptum erat: Ignoto Deo. Quod ergo ignorantes colitis, hoc ego annuntio vobis» (*Acta XVII 22-23*), andrà invece fatta risalire l'altra affine, ma non identica qualità di Dio: il suo essere appunto «ignoto» (se il participio di Isaia comporta che si alluda a una divina volontà salda nel tenersi celata agli occhi degli indegni, tal'altra correlata voce parrebbe invece contenere un rimprovero alla comunità degli uomini, risultati essi medesimi incapaci a riconoscere il Cristo incarnatosi per loro, il fallo condannato anche da *Giovanni*). Ignoto gli è rimasto fin adesso il Signore, rivelatogli però «in un barlume» come al suo servo *Saulo*, folgorato per la via; al poveruomo allora il compito di annuncia-

re questo potente nume sconosciuto. Va da sé, è ovvio, che il ritornare con la memoria alle alte vicende paoline non implica da parte di Sinigaglia un'autoesaltazione, che lo denudi del consueto abito di vacuo «perdigiorno»; sarà semmai proprio per antitesi che il poeta si ritrova ad evocare l'opposto caso del celebre convertito, persecutore zelante dei credenti come di seguito infaticabile predicatore del Cristo, là dove sarà facile immaginarci come, presa coscienza dell'appello di Dio, il vagabondo errante non verrà meno all'usuale leggerezza della sua indole poetica.

Certo è che proprio su questa ossimorica concordanza tra il render gloria a un Ente supremo, del quale non si tacciono i caratteri che ne dicono la sua sublimità assoluta, il suo essere difficilmente percepibile, e l'ironico autoritratto in veste di sfaccendato, che col suo tipico *trobar leu* canta svagato la circostanza occorsagli, pare svolgersi per intero l'epilogo del capitolo, anche là dove con un gergo militare si venga a esprimere la propria accettazione del nobile ordine raccolto. A render tutto più lieve, cantabile, quale la strofa di un salmo giubilante, il consueto colloquio con l'innografo Manzoni. Doveroso di fronte ai versi che suggellano l'idea medesima della presa di coscienza e dell'impegno di seguito assunto, «come uno di quei che tu mandi / con questo rapporto nel cuore», che per esplicito paragone pongono a confronto il «perdigiorno» coi prescelti da Dio, richiamare più luoghi dei Vangeli. Penso al decimo capitolo di Luca, ma soprattutto ai tanti moniti sparsi nel libro di Giovanni, ben più insistente sul motivo di un mandato divino a cui sono chiamati gli apostoli, non, si badi, come servi di un padrone che non riveli loro le sue recondite mire, ma in qualità di amici e di ideali figli del Cristo già similmente dal Padre suo mandato con questi fini sulla terra: «Iam non dicam vos servos: quia servus nescit quid faciat dominus eius. Vos autem dixi amicos; quia omnia quaecumque audivi a Patre meo, nota feci vobis. Non vos me elegistis, sed ego elegi vos, et posui vos ut eatis, et fructum afferatis [...]» (*Joan. XV 15-16*), «Sicut tu me misisti in mundum, et ego misi eos in mundum» (*Joan. XVII 18*), «Sicut misit me Pater, et ego mitto vos» (*Joan. XX 21*)⁶⁶, un Giovanni riecheggiante, non a caso, le esultanti espressioni di consenso di Isaia, colui che di persona s'offre profeta del suo Dio: «Et audivi vocem Domini dicentis: / Quem mittam? / Et quis ibit nobis? / Et dixi: / Ecce ego, mitte me» (*Is. VI 8*), «Et nunc Dominus Deus misit me» (*Is. XLVIII 16*). Suggestivo, d'altra parte, nel contempo, richiamare la solfetta manzoniana, scribacchiata fra malanni diplomatici, sotto richiesta pressante del canonico don Ratti. Accolti gli ordini del temuto e venerato «Generale supremo / dei servizi segreti» (l'idea di un appello marziale del superiore al sottoposto è doppiamente, con efficacia, espressa e per mezzo del verbo 'mandare', e con un lemma, «rapporto», che non potrebbe all'orecchio suonar più soldatesco), a smorzarne la severa durezza (e a celarne per pudore quel prestigio che inevitabilmente ne consegue), il «pagliaccio della vita», trova loro un protetto riparo, il guazzabuglio riposto del cuore, già evocato nella *Strofe per una prima Comunione* quale sede prescelta dall'Altissimo per discendere nel corpo dei fedeli e per mistero eucaristico a loro unificarsi: «quando di Te Tu stesso / mi parlerai nel cor» (vv. 38-39),

«parla, ché tutto intende; / dona, ché tutto attende, / quando T'alberga, un cor» (vv. 56-58)⁶⁷.

Ci si conceda infine un'ultima ipotesi su questo giocoso *trobar* di Sinigaglia, che indubbiamente fa leva sull'impronta parodica della sua lirica maniera, per cui anche la metrica, l'agile ritmo dei versi brevi, e in particolare l'uso dell'ottonario, riescono a conferire a «Servetta già impicciata» l'aspetto di un cantabile motivetto. È chiaro che, se un po' tutto, persino gli elementi sovrastrutturali, ricreano una voluta atmosfera leggera da opera buffa, straniante melodia che accompagna sulla scena le sventurate azioni di uno Zanni e della sua compare Colombina, il messaggio è trasmesso soprattutto per mezzo dello strumento organico per eccellenza della poesia, ovvero quella lingua costituita da un lessico quanto mai passato a un vaglio sopraffino. Di fronte ai tanti termini tecnici, insoliti, antichi, dialettali, che tramano la lirica, il nome con cui il poeta, ad attacco della terza strofa, si autodefinisce, «perdigiorno», parrebbe neutra voce chiamata a denotare soltanto la propria inetta natura, prima causa di non appartenenza alla comune compagine borghese; «malarbetto ludron, brutto pendizzi!» l'avrebbe apostrofato con più vivaci accenti una Ninetta. Pure, il lemma sembra anch'esso contenere una potente carica evocativa, nonché, come è stato possibile constatare per alcuni dei termini analizzati, probabilmente duplice, ovvero dialogante con due plausibili, diverse *auctoritates*.

Il primo «perdigiorno» che aggalla, facile, al ricordo, giacché impiegato, in direzione opposta, a dire come il poeta non debba esser per tale gabellato, inoperoso poltrone di cui la società rigetta le inutili chimere, lo si rintraccia in un testo metapoetico carducciano, *Congedo (Rime nuove)*: «Il poeta, o vulgo sciocco, / un pitocco / non è già, che a l'altrui mensa / via con lazzi turpi e matti / porta i piatti / ed il pan ruba in dispensa. // E né meno è un perdigiorno / che va intorno / dando il capo ne' cantoni, / e co 'l naso sempre a l'aria / gli occhi svara / dietro gli angeli e i rondoni» (vv. 1-12). Impossibile prescindere da questo referente: Sinigaglia, quasi a schermirsi di un titolo di poeta, concessogli dalla perorazione pronunciata a favore della categoria dal vate, pare tornare a riappellarsi con lo spregevole nomignolo che la comunità riserva ai sognatori, dato il vizio non perduto di svariare dietro gli angeli (e i rondoni).

Credo tuttavia che questo stesso epiteto che Sinigaglia adotta a dire invero il sentimento interiore di inadeguatezza provato («Mi sentivo un perdigiorno») possa trovare migliore traduzione in quel termine tedesco che rappresentò, per intere generazioni di giovani formatesi, o meglio dilettatesi, alla lettura della celebre opera-manifesto del Romanticismo più leggero, un vero e proprio ideale umano: il *Taugenichts* appunto, protagonista di *Vita di un perdigiorno* (questa la traduzione italiana solitamente impiegata per il titolo dell'opera di Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*)⁶⁸. Davvero nel lemma tedesco son contenuti e l'idea della più impulsiva svagatezza e il concetto dell'essere propriamente votato a tale 'noncalenza', in ragione del fatto che la voce si compone del verbo *taugen* ('essere portato a') e del pronome *nichts* ('nulla'). Così, conformemente, 'si sente' «un perdigiorno» Sinigaglia, come quel figlio scioperato di mugnaio che va cercando se stesso per il mondo, dopo aver preso co-

scienza della propria inclinazione al nulla. Senza con ciò volere argomentare una precisa rievocazione di luoghi pertinenti del libro, oltre l'indubbia allusione alla figura del protagonista, fin dal titolo ricordata, penso che non sia assurdo ipotizzare almeno un richiamarsi da parte di Sinigaglia alle vaghe atmosfere di questo strano romanzo, ovvero a quei rapidi passaggi di episodio in episodio che vedono l'inconsapevole anti-eroe, con la sua solita irresponsabile allegria, come rapito in uno stato di *trans*, vivere le sue eccentriche avventure, scorrendo di paese in paese, un'Europa e poi un'Italia ben più onirica e vaporosa di quella minutamente raccontata nei tanti diari del *Grand Tour*. Suggestivo quantomeno rilevare appunto tale comune sentimento di inadeguatezza provato dal *Taugenichts*, stimolo primo a mettersi in cammino, a mutar domicilio, tanto che l'intera storia è come scandita su un replicato «mi sentivo», «mi sentii» ecc., quasi tema musicale che annuncia appunto l'improvviso cambio di scena, sostituita al riaprirsi degli occhi del ragazzo, dopo un sonno profondo calato su di questo all'improvviso⁶⁹.

Così, se Sinigaglia è in grado anche indipendentemente dal presunto modello di dipingere l'ambiente della non nominata, ma identificabile città del nord, non passino inosservate alcune pagine che Eichendorff dedica alla descrizione della prima residenza raggiunta (al seguito di un portentoso assopimento che coglie il protagonista appena saltato sul predellino di una nobile vettura), villotta blasonata, anzi castello, immaginario sì, eppure quanto rassomigliante alle dimore d'ozio della Milano danarosa, con suo debito parco e suo viale di tigli, con tanto d'ossequioso andirivieni di domestici in livrea: «Mi sentivo preso da un senso strano [...] mi sedetti penseroso sul predellino e mi addormentai. / Quando riapersi gli occhi la vettura stava ferma sotto degli alti tigli, oltre i quali una larga scala tra colonnati conduceva a uno splendido castello [...] Io mi sentivo tutto confuso [...] Su per le scale salivano e scendevano servi a frotte [...]»⁷⁰.

Ma se Sinigaglia può per certo non avere avuto bisogno della sinopia di Eichendorff per allestire la quinta dell'azione, l'incanto esercitato sulla sua fantasia dall'amenò *livre de chevet* di ogni inguaribile utopista diviene palpabile là dove si rintracci quella solfetta che il giovane figliuolo di mugnaio, appena uscito dalla greve potestà paterna, va cantandosi per via, a prendere coraggio della sua scelta di vita errabonda, allegra arietta dei *Wanderlieder*, che l'assicura dell'esclusivo sguardo riservato dal ben più alto Padre ai suoi diletti perdigiorno: «Se Dio vuol con sua grazia rivelarsi / a qualcuno, pel mondo a errar lo invia: / gli mostra i suoi miracoli, che ha sparsi / per monti e selve, all'acque e in prateria»⁷¹. Buona novella, non meno rincuorante, trillata in affine canzone di strada, quella asserita dal poeta nella terza strofa di «Servetta già impicciata», leggera confessione di un incontro, insperato, col divino.

NOTE

*Presentato in forma di lezione a un seminario ginevrino, il saggio si è arricchito di importanti contributi emersi durante la discussione. Ringrazio dunque Emilio Manzotti e Irene Maffia Scariati per i loro puntuali suggerimenti, che ho avuto modo di integrare all'interno dello studio.

¹ Cfr. Maria Corti, *La «Camena gurgandina» di Sandro Sinigaglia*, in S. Sinigaglia, *La Camena gurgandina*, Torino, Einaudi, 1970, p. 172.

² Sono rispettivamente: I «Sottilina e di sgherle slanciatissime», II «Èureka! or mi rinvegono...», III «Daniela è accompagnata», la cui evidente matrice pittorica è stata già rintracciata da Silvia Longhi, cfr. *Introduzione* in S. Sinigaglia, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. XXIX-XXX: «Un'attenzione particolare meritano i tre elaborati pezzi di *Trittico*. Essi si uniformano alla tipologia dell'«ecfrasi», che intende offrire (in una sorta di gara tra le diverse arti) descrizioni di opere figurative per mezzo di parole. L'ecfrasi numero uno, «Sottilina e di sgherle slanciatissime» (p. 273), ci descrive un Cranach. La Venere della tavola *Venere e Amore* di Lucas Cranach il Vecchio, conservata a Roma alla Galleria Borghese, è sottilina, ha gambe slanciatissime e seno appena accennato. Si stacca candida sul fondo nero; e sopra i capelli fulvi, raccolti in una reticella, ha un feltrino decorato di piume. Tiene con la mano sinistra un velo trasparente. Tale, tranne il feltrino e il velo, si para un bel giorno dinanzi al poeta una donna che lo intimidisce, per la sua somiglianza col «sacro esemplare» dipinto. / Per la seconda, nella lirica «Èureka! or mi rinvegono...» (p. 274), è parafrasata la *Maja desnuda* di Goya. Il poeta chiede infatti alla sua amica di riprodurre la stupenda positura dell'«altera duchessina» d'Alba, sdraiata contro il mucchio dei grandi cuscini. / Per terzo, nel testo «Daniela è accompagnata» (p. 275), tocca a Rubens, coi ritratti disseminati un po' dappertutto della diletta seconda moglie, Elena Forment. Possiamo pensare, a piacere, alle *Grazie* del Prado (tutte e tre hanno la stessa faccia: nasetto, sorriso breve e palpebre spesse; e carni morbide, gonfiate, che lievitano); o a figure femminili del *Giardino d'Amore*; oppure al ritratto di *Elena Forment con pelliccia*, a Vienna (Elena è nuda, sotto la pelliccia).

³ Non mancano all'interno dell'opera di Sinigaglia altre dichiarazioni simili di vicinanza ideale agli umili, si pensi a quanto affermato in *Virgiliana* (capitolo di *Versi dispersi e nugaci*, cheavrò modo di ricordare più oltre): «[...] Io sto / per consanguineità coi vinti [...]» (vv. 13-14). D'altronde la propria condizione di favorito dalla sorte, di «bennato rampollo», fin dall'infanzia destò nel poeta disagio, soprattutto nel caso in cui gli fosse rilevata da subalterni alle di lui dipendenze, cfr. *Curriculum* (*La Camena gurgandina*) 1-3: «Non c'era più acre contumelia / di quella delle serve che mi dicevan / signorino [...]» – si veda inoltre, in *Versi dispersi e nugaci*, *Raccontino* 1-3: «Viziato nella carne garzoncello / non egente per i fumacchi neri / delle ciminiere del nonno [...]» e 34-35: «[...] tu nato / ben vestito che sai d'un buon odore» –; da qui la partecipazione per una poesia morale come quella dell'abate lombardo, egli si distinto da umili natali: «Non fosse che per questo a dieciottani / fortemente amai il Parino [...]» (*Curriculum* 11-12).

⁴ Si tenga presente che l'aperto nome della via (che sarà da identificare, mi avverte Manzotti, – contro una mia malaccorta precedente ubicazione a Bollate, dove sorge il Borgo del Castellazzo – con la strada che si trova nei pressi della casa del poeta ad Arona, così chiamata per l'antica rocca dei Borromeo che qui si innalza) è soluzione che Sinigaglia adotta allorché, inserendo la lirica in raccolta, le conferisce il ruolo di terzo capitolo di *Trittico*, dato che, apparsa per la prima volta sul «Verri», a. III, n. 1, febbraio 1959, p. 67, recava qui il titolo di *La gran via della mia mente*, attaccando così: «Il chiassuolo col suo fango a geroglifici», non offrendo pertanto ancora alcuna indicazione di una topografia precisa (la redazione del «Verri», assai diversa dal testo definitivo, è riprodotta adesso in Sinigaglia, *Poesie* cit., p. 281). Circa la festa religiosa che è descritta nel bozzetto, identificato il luogo con Arona, sarà senz'altro da riconoscere nel cosiddetto Tredicino. Il 13 marzo infatti Arona celebra, con tanto di riti liturgici, il ritorno delle reliquie di due dei suoi santi, Fedele e Carpofo, un tempo conservate nella chiesa di San Graziano (dove erano custodite anche le spoglie degli altri due martiri protettori del luogo: Graziano e Felino), ma poi, per volontà di San Carlo Borromeo, trasferite a Milano nella chiesa di San Fedele (9 febbraio 1576). Dietro richiesta pressante degli abitanti, il 13 marzo del 1576 furono riportate ad Arona (o, meglio, il Borromeo concesse che fossero restituite agli aronesi le ossa dell'a-

vambraccio sinistro di ciascuno dei due santi). Tale ricorrenza è appunto festeggiata con processioni, durante le quali vengono esposti a balconi e logge lenzuoli ricamati, ovunque si sventolano bandiere; inoltre, nell'immanenza della primavera, durante la festa si regalano le prime violette della stagione. Il terzo capitolo di *Trittico* rende conto di tutte queste circostanze: «la musica e le bandiere / le sandaline volanti il tripudiare dei falbali / dei lini ventilati ai veroni / tra i canti e gli incensi / l'alivolo riddare dei petali / dai tetti scendenti» (vv. 7-12).

⁵ Da 'allea', che indica appunto il viale alberato («Viale. Stradone o strada diritta, lunga e piana, fiancheggiata da alberi, regolarmente disposti, per rendere più ombroso e grato il passaggio», questa la definizione che si legge nel *Gran dizionario piemontese-italiano compilato dal cavaliere Vittorio di Sant'Albino*, Torino, Utet, 1860, uno dei tanti vocabolari presenti in casa Sinigaglia, come ci informa Paola Italia presentando il *Glossario* da lei curato in Sinigaglia, *Poesie* cit., p. 363), verdeggiante di «tigli», canoniche piante da viali cittadini, eppur sì alberi che da soli paiono rammentare luoghi d'incontri celebri in Milano: si pensi alla scena del colloquio tra il fuoriuscito Jacopo e l'amato Parini nell'*Ortis* (lettera del 4 dicembre), che avviene appunto in un «sobborgo orientale della città sotto un boschetto di tigli».

⁶ Tanto per fare degli esempi, si rammentino appunto le più indubbie occorrenze, come *Posso ancora patire (Il flauto e la briccola)*, là dove l'umile vestimento della filatrice Lucia Mondella è preso a diretto esempio per l'abbigliamento della donna cantata: «E tu a me piacevi non come Venere / ma con la camicia bianca di batista / a belle pieghe come Lucia» (vv. 10-12) – Silvia Longhi, nella sua *Introduzione*, ha già rilevato il rapporto, seppure avanzi con cautela anche altra ipotesi: «Sarà la Lucia manzoniana (che aveva una gonnella "a pieghe fitte minute") oppure la Santa Lucia portata per le vie in processione?», cfr. S. Sinigaglia, *Poesie* cit., p. XIII –; *Sciopero al paese* (lirica che nella *Camena gurgandina* precede immediatamente *Trittico*), la cui «casta vaccherella» (v. 11) è chiara memoria della «vaccherella magra stecchita» di *Prom. Sposi*, IV; *In Tram* (sempre dalla *Camena*), il cui ritmo d'attacco replica cadenze e linguaggio del celebre coro dell'*Adelchi*, parodia con cui Sinigaglia sembra strizzare l'occhio all'amico Contini, direttamente nominato in qualità di *genius loci*: «Dai greppi dai picchi d'Oscella / dagli ultimi trutiferi ruscelli / dagli orti fragranti di Contini / senz'arte né parte / da acerbi destini / carambolato in città [...]» (vv. 1-6); e per finire si ricordi la lirica intitolata, tramite toponimo locale, *Via Giangiacomo Mora (La Camena gurgandina)*, lo sventurato utore così, con tanto di riparatrice e postuma dedizione, risarcito dalla sua Milano.

⁷ Certa la doppia, incrociata memoria manzoniana, per cui si viene a raffigurare, come avrebbe corrispondentemente dipinto un Pitocchetto, un indigente, presumibilmente giunto dal contado, visto l'obolo agreste recato all'uomo di legge, sul modello del Renzo Tramaglino di *Prom. Sposi* III (già Paola Italia nel *Glossario* riferisce di questo legame, alla voce «zampagliati»: «[...] sul probabile ricordo dei capponi di Renzo (*Promessi Sposi* III)», ma pure dell'ebetè Gervaso (di questo in verità si fa solo il nome, a sottolineare sì la sventura del meschino, povero indifeso e ragionevolmente tonto di natura, ma soprattutto a dire il manzoniano lampo memoriale che suscita la vista di costui in un poeta), inconsapevole protagonista anch'egli della notte degli imbrogli.

⁸ Sebbene la lirica non sia unicamente costituita dal verso delle «serve», la misura prediletta è di sicuro rappresentata dall'ottonario, la cui matrice melodrammatica quasi certamente si incontra, visto l'occasione stessa che genera la lirica, con simili cabalette di altri predigiorno, penso alla campaniana *Petite promenade du poète*. Gli ottonari, eventualmente anche nascosti, si concentrano soprattutto nella parte centrale (la minuta, quasi miniata, cronaca dell'episodio più terzagnò), presentandosi come ottonari canonici, accentati sulla terza e sulla settima (fa eccezione l'ottonario del v. 6, con accenti di prima, quarta e settima): v. 4 «dietro un tiglio della lea», v. 6 «l'ora al bennato rampollo», v. 9 «nella bella gherminella» (con rima al mezzo), v. 11 «nello staglio del viale [...]», vv. 11-12 «[...] dove in fondo / son le scale [...]» (con rima al mezzo col precedente ottonario interno, su una parola come «scale» che fortemente ricorda l'identico termine della *Petite promenade du poète*, v. 5), v. 12 «son le scale del palazzo», v. 13 «dai leoni lampassati», v. 14 «con pendizzi di primizie», v. 15 «nel mandillo due galletti», v. 16 «zampagliati ora sale» (con diafele tra «zampagliati» e «ora», in rima con «immortale» a mezzo del verso successivo), v. 17 «immortale anche un Gervaso», v. 18 «[...] per la debita paraffa», v. 19 «all'eterno cogitore [...]» (che fonicamente anticipa il «perdigiorno» al mezzo del verso successivo), v. 20 «Mi

sentivo un perdigiorno [...]», v. 21 «qui sul fare del viale» (stessa parola-rima dell'ottonario nascosto del v. 11), v. 22 «son sospeso indugio vibro» (verso per intero costituito da un *tricolon* verbale, asindetico, che difficilmente potrebbe spirare un venticello più melodrammatico, nel suo crescendo semantico, a cui corrisponde invece un diminuendo prosodico, per cui dalla forma verbale composta «son sospeso» – e si noti l'apocope della copula tipico singhiozzo da libretto leggero –, si passa al verbo trisillabico «indugio», per chiudere sul bisillabo finale, «vibro»). Importante anche il settenario (verso breve e anch'esso molto frequentato nell'ambito operistico), visto che gli viene affidato l'attacco: v. 1 «Servetta già impiccata», v. 2 «che sbracci gli altrui figli», v. 7 «che conta raggufato [...]», v. 7 «sulla panca di pietra», v. 10 «che in seno te l'attuffa». Quattro i novenari, v. 3 «– il tuo portato: al brefrotrofio –», v. 5 «garri le mani a portavoce», (leggibili, con dialefe, come due quinari doppi), v. 23 «come uno di quei che tu mandi» – v. 24 «con questo rapporto nel cuore» (gli ultimi prettamente pascoliani, ovvero dattilici, con accenti di seconda, quinta e ottava, il primo e il secondo giambici, con accenti principali di quarta e ottava); il novenario giambico spezzato al v. 8 «a caposotto. Poi t'irradi» risulta molto meno riconoscibile. Pochi e per lo più nascosti gli endecasillabi, ma si badi come proprio a un endecasillabo si affidi la chiusura della prima strofa, immagine fondamentale della lirica, che da sola basta a elevare al ruolo figurativo di 'maestà' centrale della tavola l'immagine della servetta, non madre naturale, ma ideale genitrice del bambino: v. 7 «che conta raggufato sulla panca [...], vv. 7-8 «[...] sulla panca di pietra / a caposotto [...]», v. 10 «che in seno te lo attuffa e tu l'estolli», v. 25 «Signore ignoto Signore nascosto». Quanto ai dodecasillabi, che contengono al loro interno misure minori ben riconoscibili, rilevate tramite rima, sono concentrati nella chiusa della seconda strofa, sulla barocca sceneria del povero pitocco, goffo nel suo andare carico di grasse: v. 11 «Nello stagio del viale dove in fondo» (se è più evidente, come già osservato, l'ottonario d'attacco, altro ottonario si ottiene scandendo: «[...] del viale dove in fondo»), v. 18 «che li reca per la debita paraffa» (l'ottonario è qui udibile nella seconda parte del verso), v. 19 «all'eterno cogitore dello scranno» (l'ottonario più evidente si avverte mantenendo unito il nesso sintattico aggettivo + sostantivo, che, altrimenti sciolto, permette di udire altro meno manifesto ottonario «cogitore dello scranno»), v. 20 «Mi sentivo un perdigiorno e all'improvviso», v. 25 «che in un barlume talvolta riconosco», dodecasillabo spezzato e dunque meno riconoscibile, anche perché non giocato sulla canonica accoppiata di ottonario + quadrisillabo (o viceversa), bensì su quinario + settenario.

⁹ Un «concerto» di centoventi professori, nota 54: «Ai di dell'Autore (1895-1905) le balie degli agiati milanesi portavano ancora la raggiera a spilloni d'argento (delle donne brianzuole) descritta da Manzoni per la trans-abduana o diciam lecchese Lucia (*I Promessi Sposi*, cap. III, alla fine). Rituale il corsetto bleu-pavone, o rosso-scarlatto: e la gonna scarlatta, nel primo caso, o di velluto nero nell'altro. Grembiule bianco e camicia un po' accollata ma non troppo; con ricchi "merletti". Monili di filigrana d'oro, o d'argento, o bei vezzi di ambra o di corallo, e orecchini di corallo, fino al 1938-40, le insignivano. Calze bianche, più raramente rosse: scarpini neri, un po' piatti, con tacco di centimetri 2,8. Ampie gale del grembiule annodate in vita, da dietro. / Questo apparato le infagotta e le desessualizza un tantino, perciocché le esclude dalla moda dell'anno, o della stagione, che è richiamo sessuale de' più pungenti (addosso al meglio) nelle vie di città. Si direbbe che una latenza moralistica, dentro i visceri de' padroni, si studi e preoccupi di distrar da loro l'attenzione e l'aggressione maschile, intente com'elle sono al governo de' parvoli: rovesciando su di loro quell'addobbo, e compensandole per intanto a coralli. Contuttociò trovano talora chi le incocca d'una guardata d'asino, o di un sorriso di balafro: è uno che non bada a balia: e felice lui. Sane sono» (cfr. *L'Adalgisa*, in C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, I, Milano, Garzanti, «I libri della spiga», p. 479).

¹⁰ Tornerò in seguito su tale ipocoristico, che insieme ad altri dettagli sparsi nella prima strofa, sarà da ricondurre, come mi suggerisce Manzotti, a un'indubbia memoria di Tessa.

¹¹ Riporto, per comodità, date anche le varie versioni del poemetto, la traduzione più fedele e sorvegliata che dà del passo Alfonso Traina: «Allora, rimasta sola, Tallusa fa un balzo improvviso e le avventa contro queste parole con volto di belva: "Va felice! Così ti porti fortuna la Dea Bona come a me disgraziata il buon Dio! Al tuo ritorno possa tu rivedere la culla così come la rividi io al mio ritorno! Possa godere della tua creatura non più di me, le cui mammelle

invano gonfie di latte non trovarono più il bambino rapitomi! Che fine avrà fatto? Che latte, che carezze lo avranno allevato? Che arti imparerà, che minacce dovrà subire, che infamie, che percosse? O molto più fortunato della tua compagna di schiavitù, tu che per due anni mi fosti marito solo di nome, e poi messo a morte, benché innocente! Non mi vedesti cercare invano il nostro bambino! Né più mi consolano le buone parole che mi insegnavi. Sì, lo credo, morirò un giorno o l'altro, risorgerò: ma non ti vedrò più, mio piccino, nel primo tuo fiore, quando tentavo di provocare sorridendo il tuo primo sorriso. Non sa che io sono la sua mamma, lui che non mi ha mai sorriso! Questo è il disperato dolore che mi stringe la gola. Niente vi può Dio stesso, niente la stessa morte." Così pensa, e sente che il dolore cede il posto all'ira: grida minacce silenziose alla culla e al piccino e all'intera famiglia e alla padrona felice e ai bimbettini che vogliono tanto bene alla serva» (cfr. G. Pascoli, *Thallusa*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A. Traina, Bologna, Pàtron editore, 1993).

¹²Vari gli aggettivi o le espressioni con cui si connota il livore della donna, che è detta «irratam» (v. 22), «aegra» (v. 34), «parem sibi numquam» (v. 54), «despectans torva» (v. 57), «mox tetricam plane rugis oculisque rubentem» (v. 61).

¹³Si veda quanto riportato nel Tommaseo Bellini: «V. a. Cavar del braccio; contrario d'Imbracciare. In altro senso Debrachido, vedi nel De Vit. – Franc. Sacch Nov. 132. (C) Non potendo sbracciar lo palvese, non si potea levare».

¹⁴Crusca: «Figuratam. vale Adoperare in checchessia ogni forza, e sapere, modo basso. Lat. *omnes nervos intendere manibus pedibusque contendere*. Gr. διατεινέσθαι. Esempio. Buon. Fier. 3.1.6 [...]». Tommaseo Bellini: «E trasl. Adoperare in checchessia ogni forza, o sapere. Buon. Fier. 3. 1. 6. (C) Ma che noi prima Ci doviamo sbracciare, ed ogni nostra Forza adoperare in lor, per ben curargli. [G.M.] Magal. Lett. fam. Atto mi scrive di volersi sbracciare per te. Minucc. Not. Malm. racq. c. 7. Sbracciarsi, metaforicamente parlando, vuol dire Impiegare ogni sua forza, diligenza e attenzione in un affare».

¹⁵L'impazienza della schiava, dopo l'ennesima sosta, è rilevata subito dopo, ai vv. 21-22: «Abastrahit in verbo tacitos sursumque tuentes / irratam [...]» (si noti quanto fonicamente simili suoni l'«abstrahere» pascoliano, ripetuto poi al v. 33, allo «sbracciare» di Sinigaglia). Comunque, anche il participio impiegato da Pascoli in attacco, per i rampolli, «implicitos», potrebbe essere riecheggiato dall'«impicciata» del testo sinigagliano, riferito invece alla servetta. Un aggettivo quest'ultimo che deriva dal participio latino *impedicatus*, ovvero impastoiato, «pedica constrictus», come si spiega nel Forcellini o nel Du Cange. Certo è che, al di là dei tangibili legami dell'immagine iniziale del racconto pascoliano col successivo bozzetto della *Camena*, che pare vergato appunto sulla sinopia di *Thallusa*, la chiusa del poemetto, «Primo mane domo servam novus empor abegit» (v. 194), suggeriva al Vischi tale osservazione: «come brutale quell'«abegit», proprio di chi manda innanzi col bastone una mandria!» (cfr. G. Pascoli, *Poemetti latini*, a cura di L. Vischi, Milano, 1945¹, 1954², e si noti come Sinigaglia, se non avrebbe potuto, per ovvie questioni cronologiche, aver presente le successive, molto più erudite chiose di Barchiesi, Traina ecc., poteva benissimo aver letto il commento di Vischi). *Impedicata* come una bestia, la schiava esce di scena, così come, con tanto di *pedica* ai piedi, vi rientra la servetta meneghina, il cui essere «impicciata», ne dice ancora la condizione di umile trovata nei guai, pasticci tipici dei poveri, se Manzoni ricorreva a tale attributo nel definire, con la terragna saggezza di Agnese e sotto metafora agreste (si tenga presente tale sfera semantica che sembra anticipare il disastroso esito della celebre regalia di Renzo, quei capponi zampagliati, non bastanti a liberare dagli imbrogli dei potenti il contadino), la più esemplare situazione degli sventurati: «Ho visto io più d'uno ch'era più impicciato che un pulcin nella stoppa, e non sapeva dove batter la testa, e, dopo essere stato un'ora a quattr'occhi col dottor Azzecca-garbugli (badate bene di non chiamarlo così!), l'ho visto, dico, ridersene. Pigliate quei quattro capponi, poveretti! A cui dovevo tirare il collo, per il banchetto di domenica, e portateglieli; perché non bisogna mai andar con le mani vote da que' signori [...]» (*Prom. Sposi* III).

¹⁶Cfr. A. Traina, *Preistoria di Thallusa*, «Belfagor», 1970, pp. 71-80, in particolare p. 71.

¹⁷Si faccia caso al fatto che, se Pascoli con *Thallusa* inscena un antico quadro, nell'ambito di una paganismata romana progressivamente sfaldantesi all'insorgere della nuova fede, creando intorno all'anonima schiava della *Pentecoste* una tragica quanto dettagliata vicenda, il motivo dell'ac-

cludere, sacrificata la propria fisicità femminile, «gli altrui figli», da parte di diafane zitelle, è altre volte proposto nella coeva poesia di fine secolo. A parte i casalinghi esperimenti di Mariù che chiudono in tristezza i *Canti di Castelvecchio*, *L'alba del malato*, *Rimpianto* e *Dopo il ritorno* (là dove le cure ai figli mai nati trovano un loro surrogato nelle premure rivolte al fratello), si ricordino entro la poesia di quest'ultimo figure quali la giovane protagonista della *Figlia maggiore* (*Canti di Castelvecchio*), esemplata sulla sorella Margherita, similmente descritta nel *Giorno dei morti* (*Myricae*); si pensi, ovvero, ad anziane ormai votate a quest'unico fine, come la protagonista della *Nonna* (*Canti di Castelvecchio*), o l'ava di Molly in *Italy* (*Primi poemetti*). D'altra parte il tema, diffuso, lo si rintraccia anche in una lirica ferrariana, chi sa se nota a Sinigaglia, in cui l'allievo carducciano impiega già simile formula 'ossimorica' a dire la sublimata maternità, *Sorella*, v. 1: «Cullare i figli d'altri [...]» (la lirica, pubblicata per la prima volta in «Maggio» 1893, era per Sinigaglia comunque facilmente fruibile nella raccolta di Felcini, cfr. S. Ferrari, *Tutte le poesie*, a cura di F. Felcini, Bologna, Cappelli editore, «Biblioteca dell'Ottocento», 1966). Mi addentro in questa minutaglia letteraria, ipotizzandone una possibile conoscenza da parte del poeta, visto che altra rara opera che avrà occasione di ricordare – in questo caso (raccolte ben più plausibili prove), concreta lettura sinigagliana – ripropone simile figura di donna sterile e dedita a curare dei pargoli non suoi.

¹⁸ Cfr. P. Fanfani, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbèra, 1863: «ravvolto, infagottato. È di uso nella montagna pistoiese». Ovviamente il termine si ritrova anche in quel caposaldo della lingua italiana che fu tra fine Ottocento e inizi del Novecento il *Novo dizionario universale della lingua italiana di Policarpo Petrocchi*, Milano, Treves, 1887-1891, data la medesima provenienza pistoiese del filologo: «colla testa rinsaccata nelle spalle e quasi nascosta». Mezzo espressivo notevole si dimostra quella sistematica allusione doppia – al mondo degli animali domestici, contrapposti alle bestie selvatiche – con la quale il poeta si propone verosimilmente di evidenziare la triste, eterna condizione della schiavitù. Rinsaccato è il bambino, come il selvatico gufo; ma, si badi, per celia, come poi, al contrario, lo saranno realmente, nel bozzetto successivo, i poveri capponi menati in regalia, legati per le zampe come *constricta pedica* è la servetta (i partecipi tramanano di una fitta rete di correlazioni il testo: «impicciata» - «raggufato» - «zampagliati», che a sua volta, per antitesi richiama il participio usato per quei misteriosi «leoni lampassati» facenti parte di tale bestiario simbolico, emblema araldico agli antipodi dei miseri pollai), effettuale lucreziana madre che ha perduto il suo vitello, ma, al momento, anche chioccia che riabbraccia alla fine del gioco il suo, non suo, piccolo «rampollo», termine che, se non potrà non evocare (come dirò), per parodia, e Virgilio e l'Isaia dell'inno sacro che annuncia al mondo la venuta del pargolo divino, inevitabilmente richiama (e non per puro effetto fonico, datane la vera etimologia), ancora una volta questa sfera semantica (*rami pullus*), egli virgulto fortunato e insieme prospero pulcino di un'agiata famiglia milanese.

¹⁹ «pur che mia coscienza non mi garra»; il verbo è riproposto da Dante, ma con valenza di intransitivo, in *Par.* XIX 147: «per la lor bestia si lamenti e garra».

²⁰ Più artificiosa ancora la costruzione adottata da Sinigaglia rispetto a quella che ritroviamo nei due modelli, Dante e Pascoli, poiché il complemento oggetto di tale 'garrire' non è la persona che si intende rimproverare; questa è chiamata in causa con un dativo: al piccolo si segnala, con grido garrulo, che è giunto ormai il momento di chiudere qui l'amato passatempo («L'ora!», il richiamo gridato, è appunto l'oggetto del 'garrire').

²¹ «Passera della Gherminella fu quasi barattiere, e sempre andava stracciato e in cappellina, e le più volte portava una mazzuola in mano a modo che una bacchetta da Podestà, e forse due braccia di corda come da trottola, e questo si era il giuoco della gherminella, che tenendo la mazzuola tra le due mani e mettendovi su la detta corda, dandogli alcuna volta, e passando uno grossolano dicea: «Che l'è dentro, che l'è di fuori?», avendo sempre grossi in mano per metter la posta. / Il grossolano veggendo che la detta corda stava, che gli pareva da tirarla fuori, dicea di quello «che l'è di fuori», e l' Passera dicea: «E che l'è dentro». / Il compagno tirava, e la corda, come che si facesse, rimaneva e fuori e dentro come a lui piaceva [...]» (si tenga presente questa cantilena, «Che l'è dentro, che l'è di fuori?», che l'arcadore salmodia ad attirar citrulli: ci tornerà utile considerarne la somiglianza con altra filastrocca, chi sa quante volte ripetuta nella conta che precede vari giochi infantili dal bambino Sinigaglia, poi ritrovata dal poeta erudito durante

il finissimo spoglio di opere rare compiuto avanti la stesura di «Servetta già impicciata»). Il fallito inganno volto a truffare gli abitanti di «Melano», città dimostratasi non piena di grossolani gaglioffi come era stato riportato al cerretano Passera, ci fa intuire che Sinigaglia, dovendo allestire la tipica scenetta meneghina, avrà condotto il suo studio preliminare su testi possibilmente avvenuti a che fare con storie e gesta delle genti lombarde. Non escluderei inoltre, data la profonda ricerca storico-linguistica che Sinigaglia pare condurre su ogni termine impiegato nella lirica, un plausibile ritornare con la memoria a quel luogo del *Fanciullino* XIII, in cui Pascoli, proprio per rimbrottare il vezzo, ovvero il vizio, della poesia italiana, spesso dedita a puri giochi di imitazione, utilizza la voce «gherminella», a dire appunto il carattere di puerile inganno operato dagli affettati versificatori. Che Sinigaglia si senta magari chiamato in causa da tale rabuffo paternalistico, egli che sempre, e qui magistralmente, riesce col gioco imitativo a fare sublime poesia?

²² Cara, questa memoria montaliana, se Sinigaglia vi farà esplicita allusione anche in altro capitolo della *Camena*, cfr. *Della stirpe di quelle* 1-2: «Della stirpe di quelle / che non restavano a terra».

²³ A dire il gesto bonario della balia, con cui la giovane riaccoglie in seno il bimbo, agisce dunque la memoria di questi sicuri amplessi descritti in *Falsetto* e nel *Furioso* (quest'ultimo a sua volta ricordo dell'episodio ovidiano di *Met.* XI 751-795, in particolare 783-786), ma sarà il caso di osservare come sotto tale dialogo principale, istituito con la coppia Montale-Ariosto, funzioni con ogni probabilità anche un'eco antifrastica dal Dante descrittore di ben altri efferati abbracci. Mi fa notare Irene Maffia Scariati come il sostantivo «gherminella» può rievocare la corrispondente voce verbale 'ghermire', che riunita all'altra espressione 'attuffare' permette di recuperare l'immagine del mancato abbracciamento diabolico, schivato dal navarrese Ciampolo con una fine gherminella, degna mossa di un barattiere, che si sottrae alle zampe di Barbariccia, immergendosi nella liquida pece, così da scatenare la zuffa tra i diavoli compagni: «non altrimenti l'anitra di botto, / quando il falcon s'appressa, giù s'attuffa», «E come il barattier fu disparito, / così volse gli artigli al suo compagno / e fu con lui sopra il fosso ghermito» (*Inf.* XXII 130-131 e 136-138); la posizione in rilievo delle due voci verbali è ulteriore garanzia della possibile memoria del passo da parte di Sinigaglia (del resto anche la parola-rima del v. 128: «[...] quelli andò sotto», potrebbe essere riecheggiata nel «caposotto», al mezzo, della lirica della *Camena*).

²⁴ Conferirei, e sulla scorta del rapporto ideale intrattenuto dalla lirica con *Thallusa*, posmetto a sua volta in stretto dialogo con l'ecloga virgiliana, e sull'eco di *Falsetto*, al verbo 'irradiarsi' il significato di 'illuminarsi con un sorriso'; d'altra parte se è questa la valenza primaria del termine, non escluderei ancora una volta un possibile doppio significato: ovvero che l'espressione verbale stia pure a indicare quel gesto di apertura delle braccia con cui la balia accoglie il piccolino in corsa verso di lei.

²⁵ Cfr. G. Gorni, *Sinigaglia ultimo e penultimo*, pp. 55-66, in «Microprovincia», 37, 1999; alle pp. 62-63 si parla di *Virgiliana*, p. 63: «[...] il poeta [...] sente, indovina, immagina e descrive un parto che si produce in clinica verbanica vicina a casa sua, come quello del figlio di Asinio Pollione, "nova progenies" attesa. "Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem», con tutti i sorrisi promessi e negati che ne conseguono: "cui non risere parentes" o "qui non risere parenti", eterna ambiguità reversibile dell'amore invano cercato».

²⁶ Cfr. C.E. Gadda, *Un «concerto» di centoventi professori* (*L'Adalgisa* cit.), p. 468.

²⁷ L'aulico attributo, com'è noto, è impiegato anche in *Ad Angelo Mai* 46.

²⁸ Si veda come glossava la voce il Muratori: «RAMPOLLO. *Germen, Surculus*. Dal Latino *re-pullulare* o *reinpullulare* fu formato, o pur da *ramus* e *pullulo*» nelle *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1837, *Dissertazione* XXXIII, s.v.. Circa l'intero sintagma, sarà il caso di segnalare la presenza in un Ariosto ben più raro di quello del poema, citato a proposito dell'interazione con l'eco proveniente dal montaliano *Falsetto*. D'altra parte il fatto che dopo qualche verso si impieghi, nell'ipotizzato modello, il verbo 'estollere', per di più in posizione di rilievo (ovvero in rima, come appunto in chiusura di verso lo posiziona Sinigaglia), sembra suffragare la supposizione di un'avvenuta lettura delle *Altre stanze* VII, v. 7: «Li due rampolli del ben nato Lauro» (in *Rime e satire di Lodovico Ariosto*, Firenze, presso Giuseppe Molini, MDCCCXXII, p. 357; si veda anche VIII, v. 6: «con quelle maggior laudi che s'estolle»); esempio sì di un Ariosto minore, dove però, si osservi, la voce «rampolli» è usata con piena consapevolezza dell'etimologia latina, se la si riaccosta a un simbolo arboreo come il lauro mediceo.

²⁹ Si osservi come addirittura si recuperi, nei confronti del verso dantesco, l'intero sintagma, «il tuo portato», alla cui santità si oppone il realistico abbandono «in brefotrofo», perfidia di un mondo che ancora crocifigge gli infelici.

³⁰ Cfr. D. Tessa, «L'è el dì di mort, aiegher!» «De là del mur» e altre poesie, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1985. Riporto la versione italiana fornita in questa edizione dei versi dialettali: «Oh la campagna che passa!... i prati... i prati... era la sua vita, forse, la vita di campagna! Ragazza di Trucazzano, lei è di fuori! Ma l'hanno allogata, i suoi, in Spallanzani, dal padrone del "trani"... un asparago... un pomo; nettare bottiglie... prendersi in braccio bambini... servetta in crocchio sui gradini del Duomo. Neanche il parlare: "Il mio apà" faceva; e cosa le è successo quella mattina?... Ha in mente una tinozza... come ubriaca di quel forte del vino che travasava... una faccia..., vede... e quella bocca... e due branche che l'avvinghiano... riluttante, scaruffata...(una nuvola quel giorno)... e si ritrova lì... stuprata... sola! Poi l'hanno spedita dai suoi... ingravidata!! Quando ha subodorato il "vecio" che la figlia... "Oh mamma, oh pà..." – una sedia! – "Cristo d'un sacramento, fuori le vacche da casa mia!"».

³¹ Se è indubbio che il personaggio dei *Promessi sposi* basta a giustificare tal nome affibbiato all'ignoto che, a un solo sguardo del poeta, avrà mostrato un'aria non meno svanita del fratello di Tonio (sempliciotto a cui già Manzoni dette con cognizione di causa il nome di Gervaso, come bene intese il Bertoni, richiamando a proposito il dialettale *gervas*, che vale appunto 'tonto', 'grullo'), si rammenti che già lo strano zingaro, escluso dal villaggio, venditore di pelli di coniglio, descritto in *Riderà la facile castagna (Il flauto e la bricolla)* portava nome somigliante di Gensio. Non passi poi inavvertita la tradizione ancora una volta tipicamente milanese: Gervaso è uno dei due santi (l'altro è il fratello gemello, nonché compagno di sventura e di martirio, Protaso) che Ambrogio, dopo il fortuito ritrovamento dei corpi, fece con degna sepoltura seppellire nella sua grande chiesa.

³² La metafora manzoniana è davvero affine a quella su cui Sinigaglia basa l'intera prima lirica di *Trittico*, là dove le due distinte classi sociali dei lazzari e dei signori sono appunto personificate nelle loro opposte, riconoscibili vesti, logore o di lusso. Ogni concetto è qui espresso secondo la medesima traslata sfera semantica; metafora, che, se interagisce, per antitesi, col noto terzo precetto delle opere di misericordia, il vestire gli ignudi, forse vive, per ciò che concerne l'inciso (relativamente al quale ho già presupposto un vago modello oraziano-ariostesco che, tuttavia, potrebbe benissimo entrare in rapporto anche con tale passo di Matteo) del ricordo di altro monito evangelico, cfr. *Matt. VII 15*: «Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces»: «La queta felicità / di quelli che le sfere / non umilian delle scarpe e delle giubbe/ giubilate è quella / che riveste le ignude speranze / le giornalieri mie miserie. / Stringono un poco vicino all'ascella / cadono di spalle / ma l'amore ha una taglia / ugualitaria e a camminare / porti un cappello ancora per salutare / quel che pur devi fare / si fa meglio colle brache / che han fuori i ginocchi / – del resto guardati dalle imprese / che voglion abiti coi fiocchi –. / Rari momenti dei pochi / che s'esaltano a portare / il vestito rovesciato del padrone / e il cuore il cuore acconsente / ti porta fuori / ritrova alberi colli fiori / vestiti come al tempo / dei temerari ardori».

³³ Cfr. *Crestomazia italiana*, a cura di E. Monaci, Città di Castello, Lapi, 1912, p. 477.

³⁴ A Manzotti, che ha avuto la fortuna di conoscere di persona il poeta, pare di ricordare che Sinigaglia possedesse effettivamente l'edizione delle *Laudi* jaconiche della Laterza.

³⁵ Insomma sebbene l'immagine corrisponda a quella di Renzo che mena i quattro animali, sbatcchiandoli nella furia: «Lascio poi pensare al lettore, come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie, così legate e tenute per le zampe, a capo all'in giù, nella mano d'un uomo il quale, agitato da tante passioni, accompagnava col gesto i pensieri che gli passavan a tumulto per la mente. Ora stendeva il braccio per collera, ora l'alzava per disperazione, ora lo dibatteva in aria, come per minaccia, e, in tutti i modi, dava loro di fiere scosse, e faceva balzare quelle quattro teste spenzolate; le quali intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura», il termine «zampagliati» dice piuttosto l'atto compiuto in precedenza dalla madre di Lucia: «Agnese [...] levò, a una a una, le povere bestie dalla stia, riunì le loro otto gambe, come se facesse un mazzetto di fiori, le avvolse e le strinse con uno spago, e le consegnò in mano a Renzo». I due galletti del sempliciotto sinigagliano sono insomma sta-

ti analogamente legati per le zampe, zampe che il contadino non stringerà necessariamente di suo pugno, visto quel «mandillo» che reca con sé, presumibile contenitore non delle sole vegetali primizie, ma anche della coppia di polli.

³⁶ Nella quarta edizione della Crusca (1729-1738) il termine è riportato nella forma «inzampagliato»; e così è registrato anche nel Tommaseo Bellini: «Agg. Impigliato, Imbrogliato. [T.] Non da Zampa, ma suono imit., che rammenta Inciampare, Inceppare, e sim. = Fr. Jac. Tod. 1. 16. 8. (M.) Dappoi che mi son colcato, Rivoltomi dall'altro lato, Negli ferri inzampagliato, Ingavinato in catenone».

³⁷ Ho avuto già modo di sottolineare come in quella fitta trama di participi che attraversa tutto il secondo capitolo di *Trittico*, spicchi la coppia antitetica dei «galletti zampagliati» e dei «leoni lampassati», quest'ultimi fiero simbolo araldico che segna il limitare del suolo dei potenti. Propenderei per identificare tali leoni con dei tipici felini di pietra, statue tridimensionali e non immagine apposta su uno stemma; il participio «lampassati» non è infatti con ogni probabilità impiegato da Sinigaglia nella sua più giusta accezione, riportata in nota da Paola Italia («con la lingua di smalto diverso dal corpo», t. araldico), quanto piuttosto secondo quella valenza ricordata nel Tommaseo Bellini, là dove il participio è inteso alludere ad altra caratteristica, «con la lingua estrusa»: «[Cib.] cioè Linguato =). Agg. (Arald.) Aggiunto di lione che allunga la lingua fuori della bocca. (Mt.) – [Cib.] Il lampo chiamandosi Eclair in francese cade questa etimologia. Non regge poi l'affermare che le lingue di lione sieno sempre d'oro»). Ora, non sfuggirà come, avanti al paragone dello sparviero trattenuto per diletto dei signori, Jacopone si raffronti proprio con un leone, altro indomito e selvatico animale, ridotto a misero marzocco di piazza: «encatenato co' liono» (v. 14).

³⁸ Cfr. Angelo Paganini, *Vocabolario domestico genovese-italiano*, Genova, Tipografia G. Schenone, 1857.

³⁹ Nella buona donna sarà certo da riconoscere la sventurata moglie del Sacchi, visto l'accenno conciso alla sua acerba dipartita.

⁴⁰ Come non ripensare al gioco pazientemente eseguito dalla balia insieme al piccolo rampollo lombardo del secondo quadretto di *Trittico*?

⁴¹ Cfr. D. Sacchi, *Novelle e racconti*, Milano, coi torchi di Omobono Manini, 1836, pp. 63-65.

⁴² Cfr. Sacchi, *Novelle e racconti* cit., *Ara*, Parte seconda, *Il trabochetto*, p. 76.

⁴³ Cfr. Sacchi, *Novelle e racconti* cit., *Ara*, Parte terza, *La punizione*, p. 110.

⁴⁴ Fu proprio Tommaso Marino a trasferirsi da Genova a Milano nel 1546.

⁴⁵ Per assicurare alla giovane nobildonna un soggiorno comunque sopportabile durante il periodo del rapimento, il conte Marino la sistema presso sua madre, accortezza che sembra ricordarci quella di un innominato che tenta invano di istruire la vecchia del castello a essere gentile con Lucia: «[...] ei le fu sopra co' suoi, e lei gridante invano mercede, pose nella propria carrozza e la trasportò al palagio ove abitava, verso Porta Romana. Ivi presentò la piangente fanciulla alla propria madre, ed affidandola alla di lei custodia, rassicurò la trepidante che ei mai non avrebbe osato apparirle innanzi, ove fosse sola, ed unicamente essersi condotto a tanto estremo, perchè le venisse concessa in isposa. Chiuse tutti gli ingressi della casa, tranne la porta; armò tutti i suoi satelliti e li tenne appiattati nel cortile, pronti a sostenere qualunque difesa; e solo di mazze armati, pose a continua guardia i tre più forti, due fuori della porta, ed uno dentro, per ricevere e dare l'avviso ai compagni, se mai venivano assaliti» (cfr. Sacchi, *Novelle e racconti* cit., *Ara*, Parte prima, *Le nozze*, pp. 67-68).

⁴⁶ Tommaso Marino (al di là del suo più o meno leggendario matrimonio con Arabella Cornaro) sposa in effetti Bettina Doria. Da quest'unione nascono Virginia, Bartolomea, Clara, Nicolò e Andrea. Virginia in prime nozze si marita con Ercole Pio (dall'unione nascono: Marco, Lucrezia, Benedetta, Vittoria e Anna, forse anche una Laura); morto Ercole Pio (1571), Virginia si risposa nel 1574 con Martino de Leyva. Unica figlia concepita in questo secondo matrimonio, Marianna.

⁴⁷ Già nel ritratto che la zia fa del conte Marino, violento circondantesi di sgherri, la precisazione del doppio appellativo con cui questi venivano al tempo nominati – «Era inoltre sì audace che poco curava degli uomini e delle leggi, perchè faceva di molte prepotenze con certi suoi servi, che allora si chiamavano *bravi*, ed il volgo per disprezzo diceva *pitocchi*» (Sacchi, *Novelle e racconti*

cit., *Ara*, Parte prima, *Le nozze*, pp. 65-66) – si giustifica solo in un’ottica di stretto colloquio con Manzoni. Si veda come, nello stesso capitolo (pp. 68-69), con un rapido schizzo, non altrimenti definibile quale citazione del ritratto di fra Cristoforo, si presenti il cappuccino fra Luca: «Pensò convenirsi meglio mezzi di pace, e chiamato a sè un savio cappuccino, che era presso tutti in grande opinione di santità, gli commise di trovar modo a ricomporre questa grave contesa» (si ricordi appunto la «fama di santo», cfr. *Prom. Sposi* VIII, che fa del religioso manzoniano un ‘fuoriclasse’). Perfino un meno ovvio rapporto che il racconto sembra a un certo punto intrattenere con l’allegra vicenda delle *Nozze di Figaro* – là dove anche la contessa Rosina si duole della condotta ormai mutata dello sposo dopo il matrimonio (a. II, sc. 1; a. III, sc. VI; cfr. Parte seconda, *Il trabocchetto*, pp. 78-79: «Solo due anni arse nel puro amore della bella sposa, prendeva esempio da’ miti e puri costumi di lei, e la vagheggiava beato; ma furono due anni, e in breve gli vennero indifferenti quelle avvenenze sì care, gli riescirono importune quelle virtù sì peregrine. Incominciò a poco a poco a desiderare ancora gli antichi ricreamenti, poi gli antichi piaceri, e i vizj e il giuoco, e vi tennero presso, l’oltracotanza, la prepotenza e l’indomato orgoglio), una Rosina a sua volta sospettata per assurdo dal conte di Almaviva di tradimento (altro motivo della novella *Ara*, la cui protagonista subisce identica infamante accusa da parte del nobile consorte, cfr. Parte seconda, *Il trabocchetto*), nonché, analogamente a quanto farà poi Ara (salvando con l’aiuto del famiglia Giovanni, l’umile Legorina, cfr. sempre Parte seconda, *Il trabocchetto*), sventante il tentativo di seduzione da parte di Almaviva nei confronti della servetta Susanna, con la collaborazione di quest’ultima e del domestico Figaro – si giustifica meglio se ipotizziamo da parte di Sacchi una più o meno consapevole cognizione dei latenti nessi di trama e di soggetto che pur sussistono tra il romanzo e l’opera mozartiana (insieme, ovviamente, alla sua consorella, il *Don Giovanni*). Financo il compito che la contessa dà a Giovanni, il servitore, ovvero di soccorrere durante le sue bravate il conte e con lui i disgraziati da questo afflitti, pare vagamente ricordare il ruolo del fido Cristoforo al servizio del giovane spavaldo Lodovico (cfr. *Prom. Sposi* IV), che a sua volta risarcirà la famiglia del domestico (morto nel difenderlo) con simile generosità richiesta appunto da Ara a Giovanni per i malcapitati vessati dal Marino: «Al giuoco, alla taverna, ne’ trivi quei gli era sulle orme: ei si baruffava, e Giovanni il più audace a difenderlo; però i bravi menavano le mani, ei provvedeva solo alla vita del Conte. Mostravasi facinoroso, correa le venture de’ compagni, vedeva le violenze, e da Ara aveva denari, rimetteva il rapito, o riparava, o risarciva. Una famiglia veniva spogliata per apposto contrabbando di sale, un vecchio riverso nella strada perchè non declinò dalla diritta, un fanciullo percosso da’ cavalli, un padre battuto perchè ne lamentò — sono i Pesciolini, maledetto il Marino — e sorgeva il compianto nella percossa casa; e poco appresso una mano ignota portava in quella oro e consolazioni, e cessava il lamento. Quando la borsa era esausta, Ara vi infondeva nuovo umore, e Giovanni al beneficio» (Parte seconda, *Il trabocchetto*, p. 83). Certo i contatti della novella di Sacchi col modello manzoniano si fanno palpabili là dove si narra il rapimento di Legorina (al punto che non sarà necessario neppure richiamare i corrispondenti luoghi del romanzo tanto sono evidenti i legami). Si vedano la scena dell’incontro tra il Marino e la filatrice, nonché quella successiva del conte che impartisce ordini al suo bravo per la cattura: «Dopo pochi di sul vespero, il Marino si diportava nel borgo degli Ortolani; s’abbattè in una donna che toccava appena ai diciott’anni, fiorita la faccia come una rosa, fresca, avvenente: ritornava dal lanificio ove lavorava per sostenere i vecchi parenti. Ei la vide e le piacque, e tosto fattosele appresso con que’ suoi modi liberi e impronti, la richiese d’amore: ributtò la giovane con isdegno quella proposta e si ritrasse nella prossima casa. Pazza, ei borbottò, e tirò innanzi, e tosto seppe essere una fanciulla assai ritenuta chiamata Legorina. / — Buona caccia, disse al Mosca, dimani a sera me la porterai alla Palazzina — Era una villetta che ei teneva un miglio fuori di Milano, sentina de’ suoi delitti. / — Non dubiti sig. Conte, è un selvatico che non scappa. — E tosto diede gli ordini» (Parte seconda, *Il trabocchetto*, p. 86); quindi la vera e propria azione del rapimento: «Il bravo non indugia, prende la fanciulla per mano: / — Taci o sei morta — le pone una benda alla bocca, dà un fischio; prompono quattro manigoldi, uno la leva in braccio, ed escono: i vecchi piangenti sono ricacciati, percossi, rovesciati. In un lampo il drappello attraversa la via, corre il borgo, ed è all’aperto, sempre la donna in mezzo stretta fra nerborute braccia, e gli altri in giro; e vanno ratti verso la Palazzetta. / La misera piangeva e pareva soffocare; le tolsero la benda — Taci, taci, bella fanciulla: non dubitare che starai bene. Questa sera avrai buona cena: te la apparecchia il conte Marino; è

signore generoso, sai? / — È un bell'uomo — aggiunge un altro. Un terzo allunga la mano, le stringe un braccio, le tasta un fianco: essa si volge dispettosa e con mal piglio, e quei ride: — Oh là, ritrosa! non esser tanto fiera. — E quel che la portava: — Peccato! è un buon boccone, non si potrebbe?... / Ma il Mosca, capo della banda — Eh via ragazzacci! pensate che il Conte fra poco ne darà de' buoni zecchini; questo è il meglio: la Togna e la Cecca ne compenseranno di tutti i desiderj. — E tutti — Bravo Mosca! Fa' che l'unto copra la mano. — / La povera fanciulla, a que' motti, tutta comprese la propria sorte: rabbrivìdi e riprese più dirotto il pianto: gli altri sempre camminando, la garrivano. / — Via, taci pettegola: veramente vi è da menare tanto rumore? non t'è mai toccata tanta grazia di Dio. Sii mansueta e avrai dal Conte dei buoni denari; tu fanne raccolta veh, perchè te ne resti anche quando ti darà lo scarto; se no tapinerai per le strade. — / Un altro tosto aggiunse — Però, tosa mia, tienti un buon avviso da amico: quando egli incominci ad esser stuffo de' fatti tuoi, non annojarlo co' lamenti, come fa quella monachella della Contessa, perchè ti manderà al diavolo più presto. Finchè la fortuna è propizia, datti buon tempo, mangia, bevi e ridi, e se manca il padrone ricordati di noi; se andrai a picchiare le chiese, come fa la signora Ara, non ne trarrai profitto [...].» (Parte seconda, *Il trabocchetto*, pp. 89-90). Chiudo qui la nota, giacché uno studio dei rapporti intrattenuti dal testo di Sacchi col romanzo meriterebbe ben altra più estesa trattazione in diversa sede.

⁴⁸ Cfr. Sacchi, *Novelle e racconti* cit., *Ara*, Parte seconda, *Il trabocchetto*, pp. 89 e 98.

⁴⁹ Cfr. Sacchi, *Novelle e racconti* cit., *Ara*, Parte prima, *Le nozze*, p. 76.

⁵⁰ Cito dall'edizione di C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000.

⁵¹ Cfr. C. Arrighi, *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano-milane*, Milano, Hoepli, 1896².

⁵² Cfr. Sacchi, *Novelle e racconti* cit., *La cuffiaja, Scene contemporanee*, I, *Le vestali del secolo XIX*, pp. 399-440.

⁵³ D'altra parte, se al pavese Sacchi si può imputare di aver suggerito a Sinigaglia l'accostamento del termine tecnico all'immagine manzoniana, va, però, riconosciuto, come mi fa notare Manzotti, che l'espressione dialettale è davvero assai diffusa e non mancano esempi di impiego della voce proprio per i più tipici beni-animali del mondo contadino, i polli; si veda il *Dizionario milanese-italiano* dell'Arrighi: «*pendizzi*, Appendizie (in dis.), Patti “Mi de — nó g'oo che ses cappón”: “Di patto non ho che sei capponi!”», come il *Vocabolario milanese-italiano* di Francesco Cherubini (Milano, Regia Stamperia, 1839), che alla voce, riporta circa il significato più proprio: «*Pendizzi*. s. m. pl. e sing. [...] Quei regali, consistenti per lo più in lino, pollami, uova, selvaggiumi o simili, che il conduttore di beni rurali è obbligato a mandare, in certi dati tempi dell'anno, al locatore, e ciò indipendentemente dal prezzo convenuto per la locazione. Questi doni (corrispondenti in certo modo al *Pot de vin* dell'Acad. franç.) vengono detti dai nostri notai e giuristi *Appendici*, e non senza ragione, poichè sono essi vere appendici al contratto. Alcuni diz. francesi chiamano altresì il Patto *Faisance*, altri *Bon loyer* o *Dîme* [...]». Va da sé che, nel caso del nostro campagnolo, non si tratterà di tributo mezzadrile, ma di omaggio per ingraziarsi l'uomo di legge; ricordiamoci le già citate parole di Agnese: «*perché non bisogna mai andar con le mani vote da que' signori*» (*Prom. Sposi* III).

⁵⁴ Questa la nota linguistico-esegetica con cui Isella glossa la voce: «*pendizzi*: dal significato di aggravio, perlopiù in natura, per appendice agli obblighi di locazione di un fondo», è passato a quello di “peso” in genere, di “balzello”. In tale senso un figlio scapestrato è per la sua famiglia un *pendizzi* o, con espressione analoga, un *debet de cà*; né altrimenti è il *Pepp* per la Ninetta» (cfr. Porta, *Poesie* cit.). Sempre nel *Dizionario milanese-italiano* dell'Arrighi si registra anche l'uso figurato della voce: «“Stó bagai chî in cà l'è ón pendizzi”: “Codesto ragazzo costî è un ciوندolino”». Circa il significato figurato nel *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini si legge: «Dice-si anche a persona nojosa o d'aggravio. I tosann hin pendizzi. *Le ragazze son votacase*. Sto bagai l'è on pendizzi. *Questo bambino è una noia*». Sempre Manzotti, del resto, mi rende noto come nel suo bergamasco *capù de pendesse*, ‘cappone di pendizzi’ (nel milanese *capon de pendizzi*), è comune locuzione familiare per ‘poco di buono’.

⁵⁵ Cfr. *Baruffe chiozzotte*, a. II, sc. VIII. La voce è registrata, d'altra parte, anche nel *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini: «*Cogitor. Coadjutore*».

⁵⁶ Non escluderei, che, pur predicando tale eternità del personaggio l'imperituro ruolo se non di oppressore, di uomo comunque al servizio dei potenti, Sinigaglia possa anche costruire il sintagma «eterno cogitore» per analogia, sul ricordo del titolo di un'opera buffa, rappresentativa di un intero genere: *L'eterno parlatore* di Amilcare Ponchielli, su libretto del Ghislanzoni, inossidabile coppia di lombardi (si osservi, oltretutto, come l'erronea figura del 'pensatore', che par comunque fare capolino dietro alla vera persona del coadiutore, possa benissimo entrare anch'essa in cortocircuito col suo omologo, o, piuttosto, opposto tipo umano: il 'parlatore'). D'altra parte non si escluda neppure un ironico valore di «eterno»: il coadiutore sinigagliano non è probabilmente soltanto uomo schierato da sempre dalla parte dei signori, è pur anche, da qui il suo ruolo di vittima, analogo a quello del povero «Gervaso» a lui rivolgentesi, l'eterno galoppino dell'avvocato di grido, forse non destinato mai a far carriera. Leggendo di fatto il sintagma costituito da agg. + sost. («eterno cogitore») al genitivo («dello scranno»), se, soprattutto, riudiamo in quel termine posto in posizione di rilievo, a fine verso, la plausibile eco dantesca (indicatami da Irene Maffia Scariati) di *Par.* XIX 79 (là dove si rintuzza l'umana vanagloria, che invita il mortale ad ergersi a giudice dell'operato divino: «Or tu chi se', che vuo' sedere a scranna»), possiamo attribuire appunto all'aggettivo anche tale sfumatura canzonatoria.

⁵⁷ Cfr. Sinigaglia, *Poesie cit.*, *Introduzione*, pp. IX-X.

⁵⁸ Cfr. «Microprovincia» cit., T. Salari, *Ossessioni ed epifanie nella poesia di Sandro Sinigaglia*, pp. 98-112, in particolare p. 101.

⁵⁹ Cfr. «Microprovincia» cit., T. Salari, *Ossessioni ed epifanie nella poesia di Sandro Sinigaglia*, pp. 105-106.

⁶⁰ Cfr. «Microprovincia» cit., A. Fo, *Sinigaglia come una miniera*, pp. 182-87 (intervento apparso in precedenza su «Rivista dei libri», luglio-agosto 1998) e M. Pieri, «*Dal carcere m'hai tratto*», pp. 46-54.

⁶¹ Cfr. «Microprovincia» cit., A. Fo, *Sinigaglia come una miniera*, p. 186.

⁶² Cfr. «Microprovincia» cit., M. Pieri, «*Dal carcere m'hai tratto*», p. 49. Mi fa notare Manzotti, come, accanto a Reborà, potrebbe invero funzionare anche il modello di certo Testori (con cui resteremmo, non a caso, sempre in ambito lombardo), un Testori di certi facili motivetti, che vanno cantando la difficile ricerca dell'Eterno, ben più ostile che questo biblico, ma non lontano Dio di Sinigaglia. Penso in particolare a *Nel Tuo sangue* (1973), a proposito del quale così lo stesso Testori veniva a esprimersi in una dichiarazione rilasciata al ricevere il Premio Internazionale di Poesia Etna-Taormina: «Le poesie che ho raccolto sotto il titolo *Nel Tuo sangue* esprimono una specie di lotta e di estremo confronto con la figura del Cristo: un rapporto d'amore-odio così come avviene in ogni forma d'esperienza amorosa in cui si è portati a identificare l'oggetto del proprio amore con Dio [...]» (cfr. G. Testori, *Opere*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, p. 1526). Al di là della scelta dei versi agili e brevi, comunque condotta sull'orma del grande Metastasio, il rapporto di Testori col divino mi sembra però possedere una natura ben più conflittuale.

⁶³ Aggiungerei alle liriche indicate quali capitoli riservati unicamente a tale tema sacro, altro testo dal *Flauto e la briccola*, *Domenica alla "Rossa"*, la cui epifania divina non potrebbe avvenire in luogo più dimesso, in una misera locanda milanese, che a notte si riempie delle danze di una baudeairiana città di reietti, scampoli umani che vi giungono ad obliare le pene dei passati giorni di lavoro: «Qui dove insegna è il verme moschicida / d'un lampione che galleggia / giallo sul Naviglio», «E sul tacco già oscillan le nipoti / se un carcame dinoccolan le zie, / fenici di svelta caviglia [...]» (vv. 1-3, 8-10). Davvero all'improvviso, in questa macabra danza che dipinge sulle anziane già uno scheletro spolpato, che rivela le magagne nelle giovani nipoti, sfigurate dalla fame e dagli stenti, giunge intatto un Dio, evocato dal poeta, il quale nel chiamarlo, nel ricordargli la prodigiosa transustanziazione del culto ufficiale, pare incurorare l'ospite sulla più facile impresa adesso domandatagli, mostrarsi nel sordido cenobio dei dannati, com'uno di quegli operai, liberi dal lavoro, venuti a ritemprarsi nelle loro camicie sbracciate: «[...] Oh Signore, / che scendi negli osanna dei duomi / in una moneta di pane, qui puoi farti / alla porta, le maniche raccolte / sugli avambracci nudi. / Guardala per tutti noi, se Tu / di noi hai male, / se a un ballo ti piace la ragazza / che da due buchi neri ride, / dov'era il morso / dei candidi incisivi. / All'albero del caco / che arance finge nella nebbia / l'appoggerai la bicicletta, / che nessuno potrà spingerla / la tua mol-

tiplica celeste» (vv. 14-29). Manovale meneghino circolante in bicicletta, l'Onnipotente di questo testo sinigagliano sembra anticipare le conformi fantasie ultraterrene di Caproni; difficile non pensare a quell'anima parimenti invitata a salire sull'umile veicolo, per rivedere nella sua vecchia e rosa Livorno l'amata Annina Picchi (si tenga presente che *Il flauto e la briccola* esce nel 1954, precedendo dunque *Pregghiera* e *Ultima preghiera*, apparse rispettivamente per la prima volta sul «Raccolgitore» nel 1956 e sull'«Approdo letterario» nel 1958, testi comunque su cui Caproni lavora avanti la pubblicazione della raccolta sinigagliana). Non volendo con ciò argomentare una dipendenza dei capitoli poi confluiti nel *Seme del piangere* dalla lirica del *Flauto*, sarà certo il caso di ipotizzare un potente comune archetipo iconografico, ovvero quel capolavoro del neorealismo post-bellico che è *Ladri di biciclette*, uscito nel 1948 (modello che, nella memoria di Sinigaglia almeno, potrebbe andare a incrociarsi con altra celebre pellicola, sempre a firma di De Sica e Zavattini, *Miracolo a Milano*, del 1951, tutta incentrata sull'evenienza portentosa nel quotidiano grigiore cittadino), che fa appunto del biciclo un'icona del mondo operaio.

⁶⁴ Si rammenti che, a parte le strofe saffiche del *Nome di Maria*, gli altri *Inni* presentano tutti quanti metri rispondenti alla celebre cantabilità metastasiana. Senza soffermarci sulla struttura della strofa (che rimanda spesso a precisi modelli del Trapassi) si rammentino almeno i versi usati: *Il Natale* e *La Pentecoste* sono in settenari, in ottonari *La Risurrezione*, in decasillabi (versi comunque anch'essi di tradizione metastasiana) *La Passione*.

⁶⁵ Manzoni ritornerà a far collidere il concetto del Dio nascosto di Isaia, col giubilo immanentistico del Trapassi, in quella *Strofa per le scuole infantili*, che, com'è noto, lasciò il poeta del tutto insoddisfatto, rimasta sì inedita, ma pubblicata in seguito dal Bonghi: «Per tutto ti nascondi, / per tutto ti riveli [...]», dunque probabilmente non ignota a Sinigaglia.

⁶⁶ Ci chiedessimo, quindi, ragione (come giustamente me ne chiede Manzotti) di quell'aggettivo dimostrativo che Sinigaglia impiega, «con questo rapporto nel cuore», a additare al lettore un determinato, non confondibile tipo di legame tra Dio e i suoi seguaci, l'unica possibile spiegazione può risiedere a mio parere nel fatto che il poeta, richiamandosi al passo giovanneo ipotizzato quale suo referente, tramite il deittico voglia segnalare in maniera inequivoca questo e non altro possibile modello al suo ideale pubblico. Curioso è che analoga espressione venga a impiegare Melantone nella celebre *Confessio augustana*, in una glossa in cui il teologo intende richiamare proprio i versetti evangelici di *Joan. XX 21*: «Nam cum hoc mandato Christus mittit apostolos: "Sicut misit me Pater: ita et ego mitto vos [...]"» (*Confessio augustana eaque invariata ex editione Melancthonis principe accurate reddita. De potestate ecclesiastica*, Halis, Ploetz, MDCCCXXX, p. 49). Più che eco della chiosa di Melantone, l'aggettivo dimostrativo del verso sinigagliano possiede conforme finalità a quella del deittico della formula della *Confessio* («cum hoc mandato»), ovvero serve a sottolineare, senza che si possa cadere in confusione, il ricordo di questo esclusivo luogo del Vangelo, nonché il suo individuale messaggio.

⁶⁷ Si osservi come sempre in questo testo manzoniano ricorra il *topos* del *Natale*, di un «Dio presente, – Dio nascoso» (v. 26), altra occasione per far convergere il giubilante fideismo della *Passione di Gesù Cristo* con l'Isaia della *Conversio gentium*. Quanto al 'tremore' che invade il fedele al momento di ricevere l'ostia consacrata, potrebbe suggerire a Sinigaglia quel terzo grado di comunione con Dio («vibro») per il quale anch'egli si trova a registrare un turbamento propriamente fisico: «con che ineffabil gaudio / tremo dinanzi a Te!» (vv. 44-45).

⁶⁸ Il romanzo di Joseph von Eichendorff uscì nel 1826 e rappresentò appunto un po' l'opera-culto dei giovani romantici del tempo.

⁶⁹ Cito dalla traduzione italiana uscita per la Utet nel 1945. Già nel primo capitolo ci imbattiamo in ben due di queste considerazioni del protagonista: «Mi sentivo tanto beato» (p. 25); «Mi sentivo come in un'eterna festa» (p. 26), prese di coscienza sulla propria vocazione alla vita da perdigiorno, fuori dagli schemi di quella angusta società borghese che sta al tempo formandosi, fuori dalla gretta sfera delle regole dei padri, da cui rifugge il *Taugenichts*, l'irregolare e giovane per sempre.

⁷⁰ Cfr. Eichendorff, *Vita di un perdigiorno* cit., pp. 28-29.

⁷¹ Cfr. Eichendorff, *Vita di un perdigiorno* cit., p. 27. Come informa la nota dell'edizione Utet, la lirica, intitolata *Der frohe Wandersmann* (la terza nella raccolta dei *Wanderlieder*) fu musicata da Schumann, elemento in più a garanzia della sua popolarità.

