

Alle origini della poesia dialettale cremasca. L'esperienza letteraria di Felice Battaini Masperi

La condizione di Battaini Masperi è tipica del poeta dilettante, che risente non della nuova situazione, Masperi semmai riprende il vecchio modello del poeta arcade, dell'accademico, con un occhio al secolo passato (e anche al Seicento), e ignora del tutto i prodromi del Romanticismo. Come poeta è essenzialmente un onesto artigiano che non esprime se stesso, ma espleta semmai una funzione sociale, che è quella, da un lato, di offrire soggetti teatrali alle varie congregazioni religiose e al teatro devoto (seminario, parrocchia), dall'altro adempie alle funzioni sociali di celebrare matrimoni, di esaltare eventi pubblici legati alla vita religiosa di Crema. La prima poesia dialettale cremasca nasce in ritardo rispetto ai tempi, e viene effettuata da un poeta decisamente attardato rispetto allo sviluppo letterario italiano. Si tratta allora di cogliere i nessi tra il poetare in dialetto di Battaini e i precedenti esempi in dialetto del Settecento e anche del Seicento.

Alla memoria di Aldo Borlenghi, il mio maestro, che mi ha donato tanto delle cose che so, compresi alcuni libri su cui continuo a studiare.

L'orizzonte culturale di un poeta di provincia fra ritardi e adeguamenti

Nel 1741 venne pubblicata a Milano la raccolta di poesie *Lagrime in morte di un gatto*, a cui avevano collaborato poeti e scrittori di ogni parte d'Italia¹. Artefice della beffarda impresa fu Domenico Balestrieri, appartenente all'Accademia dei Trasformati, che si servì di questo evento fittizio per lanciare uno strale acuminato ad una classe sociale, la nobiltà, che questi poeti ritenevano la più adatta a “cambiare le cose”, una volta resa consapevole dei suoi doveri. Per contro, essa si abbandonava a vezzi colpevoli, come quello di amare in modo innaturale i loro animali da compagnia, idoleggiati al punto da celebrare la loro morte in versi, con una profondità ed una serietà di sentimento che andavano ben oltre le celebri *nugae* di Catullo sulla morte del passero di Lesbia. Sullo stesso malcostume (quello cioè di una predilezione innaturale per gli animali di compagnia) interverranno poi, con effetto a cascata sia il Parini della “Vergine cuccia” (verosimilmente memore del Balestrieri, dato che apparteneva alla stessa Accademia) sia soprattutto il Porta del livido *Epitaffi per on can d'ona sciora marchesa: “Chì gh'è on can che l'è mort negaa in la grassa/ a furia de paccià di bon boccon./ Poveritt che passee tegniv de bon/ che de sto maa no vee mai pù sull'assa”*².

Ma non meno incisiva risultava la polemica nei confronti della moda letteraria del tempo: la raccolta, dagli evidenti intenti parodistici, metteva alla berlina la “moda dilagante” delle raccolte poetiche, introdotta soprattutto dall'*Arcadia*, ma presto estesasi senza alcun controllo.³ Anche se più sullo sfondo, veniva attaccata pure la categoria dei poeti d'occasione o professionali (anche in dialetto) sempre pronti a mettere la propria penna al servizio di ogni cerimonia imposta dal rituale pubblico: nozze, funerali, battesimi, monacazioni.

L'impegno morale e civile del Balestrieri e del suo sodale Carlo Antonio Tanzi (e, prima di loro, di Carlo Maria Maggi) non fu isolato, anche se non maggioritario, nella loro folta produzione in versi. In *Per una monega*, Tanzi aveva rovesciato il consueto sonetto in lode di una giovane monaca nella cupa denuncia della sua morte in vita, una volta varcate le mura del convento⁴: difficile non pensare al Manzoni. Allo stesso poeta appartiene una lunga composizione (ispirata ai *Sermones* di Orazio) in cui suggerisce *ai daminn Imbonae* (ovvero alle figlie del mecenate dei Trasformati, Giuseppe Maria Imbonati) di evitare alcuni comportamenti che potrebbero scatenare le *sgrignazaet* (“sghignazzate”) del popolino, sempre pronto a schernire le *gaffes* e le disavventure dei signori (e ne sa qualcosa la Donna Fabia Fabron de Fabrian della *Preghiera portiana*): per esempio, quando si vedono uomini altolocati che, per ostentare quanto siano diversi dalla gentaglia che cammina a piedi (“*dalla gentaja che tapascia a pè*”), “*giren intorna tutt el santo di / stravacchae come porci in d'on copè*” (“vanno in giro tutto il santo giorno, stravaccati come porci

¹ Si veda l'introduzione alla sezione XXIII, *I poeti trasformati*, in *La poesia dialettale. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di F. BREVINI, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1999, tomo II, p. 2161.

² “Qui giace un cane che è morto annegato nel grasso/ a forza di papparsi dei buoni bocconi./ Poveretti che passate, state di buon animo/ che di questo male non morirete mai” (*L'asa*, l'asse, era il tavolo sul quale veniva disteso il corpo del defunto, prima di essere sepolto, perché il corpo si mantenesse disteso (C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. ISELLA, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1975 p. 12).

³ L. FELICI, *La poesia del Settecento*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ, Federico Motta Editore-L'Espresso, Milano, 2004, vol. VII, p. 192.

⁴ C. PERRONE, *La letteratura dialettale nel Settecento*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, Salerno Editrice-Il Sole 24 Ore, Roma, 2005, vol. 12, p. 767: “La cella monacale è originalmente paragonata ad una camera mortuaria”.

nei loro *coupé*)⁵. Lo stesso Balestrieri, in una composizione che vorrebbe celebrare il 13 marzo (giorno in cui, secondo la tradizione, entrò in Milano la fede cristiana e fu esposta la croce) non si lascia sfuggire l'occasione di mettere in satira la mondanissima sfilata delle carrozze nobiliari, con tanto di cicisbei e di conversazioni galanti, che proprio stonavano con l'occasione della festa.⁶

Se dunque, sulla base dell'interpretazione tradizionale, volessimo privilegiare la componente progressiva dell'Accademia dei Trasformati, e porre in evidenza soprattutto la linea moralmente impegnata che da Maggi conduce a Parini attraverso Balestrieri e Tanzi⁷, il cremasco Felice Battaini Masperi⁸ sarebbe davvero ridotto a mal partito. Una analoga condanna pioverebbe sul poeta di Crema a voler accettare senza discussioni la negazione radicale di un modo di fare poesia che accogliesse le richieste dell'accademia, l'occasionalità dei versi, la subordinazione dell'autore alle richieste dei committenti e il suo piegarsi agli obblighi sociali. Battaini Masperi, in quanto autore di testi poetici, rappresentò esattamente quel modello di poesia arcadica e celebrativa che Balestrieri e Tanzi stigmatizzarono nelle loro composizioni più innovative e più rivolte al futuro.

La circostanza colpisce anche alla luce del fatto che il poeta cremasco compose i suoi testi più significativi quasi un secolo dopo le composizioni satiriche e morali che apriranno la strada alla ormai accreditata "linea lombarda"⁹. Si tratterebbe allora di imputare al Battaini Masperi un ritardo culturale dovuto essenzialmente all'isolamento della provincia, la quale, soprattutto sul piano culturale, tendeva a privilegiare la continuità, e comprendeva poco (o addirittura respingeva) tutto quello che non poteva essere facilmente inserito nel solco della tradizione, del già visto e del già ripetuto.

Tuttavia, a rendere più complesso e sfumato il quadro, giova ricordare che quella "linea lombarda" moderna e progressista, che non ha mancato di dare ottimi frutti anche nel Novecento (e basterebbe pensare al Dossi, al Tessa, a Gadda), risulta solo uno dei tanti percorsi che si intrecciano all'interno dell'Accademia dei Trasformati, e neppure il più rilevante dal punto di vista quantitativo. Lo ha dimostrato Guido Bezzola, con la sua impareggiabile *verve* stilistica in un saggio sui Trasformati. Dopo aver invitato a distinguere l'Accademia dagli accademici e a resistere alla tentazione di far emergere dalla schiera dei mediocri gli "spiriti eletti" (proprio per non "correre il rischio di forzare un po' il giudizio, di vedere insomma quello che nei Trasformati, non c'era o, se c'era, stava mescolato con altre cose"), lo studioso non fatica a mettere in luce come l'Accademia dei Trasformati non risultasse poi così diversa dalle altre. Le discussioni al suo interno, infatti, vertevano sovente su questioni che al lettore attuale sarebbero parse banali, mentre le rime d'occasione per nozze, funerali, monacazioni e festività varie formavano una percentuale molto alta della produzione poetica complessiva; produzione che veniva diffusa proprio in eleganti *plaquettes*, spesso libretti di più autori pubblicati per quell'evento e poi tranquillamente dimenticati¹⁰. La stessa cosa sarebbe forse capitata anche al Battaini Masperi se un grande appassionato di cose

⁵ Il testo della composizione in *La poesia dialettale*, cit. p. 2193.

⁶ Ivi, pp. 2186-2187.

⁷ Questa stessa linea è indicata in modo esplicito nel celeberrimo sonetto del Porta *Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin* (C. PORTA, *Poesie*, cit. pp. 51 – 53). Da Parini è agevole arrivare a Foscolo e a Manzoni, la strada maestra della letteratura romantica "impegnata" dell'Ottocento.

⁸ Si segue in questo saggio la denominazione Battaini Masperi indicata dal Benvenuti nel *Dizionario biografico cremasco*, accennando al fatto che poteva anche essersi fatto chiamare Masperi Battaini, date le iniziali F.M.B. con cui firma alcune sue composizioni nel *Saggio di poesia in dialetto cremasco*.

⁹ Il testo fondamentale, per seguire il costituirsi di questa "linea", è il volume di DANTE ISELLA, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino, 1984.

¹⁰ G. BEZZOLA, *I Trasformati*, in AA. VV., *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, a cura di A. MADDALENA, E. ROTELLI, G. BARBARISI, Il Mulino, Bologna, 1982, vol. II, *Cultura e società*, pp. 355-363; p. 356 per la citazione.

cremasche, Paolo Braguti, non avesse conservato e affidato alla biblioteca di Crema il *Saggio di poesie in dialetto cremasco*, pubblicato nel 1838. Il volume, compilato secondo Francesco Piantelli dal conte Faustino Vimercati Sanseverino, contiene quasi tutta la produzione in vernacolo del Battaini, pur se lo stesso Piantelli, che giudica senz'altro il poeta “il migliore della raccolta”, non individua nelle iniziali F.M.B. l'autore in questione¹¹. Insomma, se da un certo punto di vista, il ritardo del poeta di Crema risultava stridente rispetto alle composizioni in dialetto milanese più celebrate, dall'altro era aperta la possibilità che gli giungessero alcune suggestioni di quella stessa poesia, diventata ormai un classico.

Indagare però di preferenza le relazioni culturali tra Milano e Crema può essere frutto di un pregiudizio che proietta nel passato una situazione sviluppatasi molto tempo dopo. Tali relazioni erano certamente ipotizzabili, come dimostra anche un recente volume sui mezzi di trasporto di Crema¹², ma nel 1838, anno di pubblicazione delle poesie del Battaini, risulta senz'altro più prudente guardare, come polo di attrazione culturale, a Venezia, una città legata al Cremasco da antichi rapporti di dominio politico e amministrativo, e vera tappa obbligatoria per quanti volessero emergere nel mondo della letteratura e della musica (e valga per tutti l'esempio macroscopico, ma non unico, del musicista Francesco Cavalli). Proprio la città lagunare poteva offrire al Battaini un modello di poesia dialettale che affondava le radici, a sua volta, nell'Arcadia e nella poesia d'occasione, ma che valorizzava, facendone anzi il suo tratto distintivo, quella medietà di sentimenti e di emozioni, quella chiusura nel proprio ambito cittadino, quell'immedesimarsi completamente nella vita di provincia fatta di macchiette estrose, pettegolezzi e maldicenze, che costituiscono l'elemento più riconoscibile della produzione poetica del canonico di Crema.

La prima personalità poetica che viene alla mente, Pietro Buratti, può dire forse poco al lettore attuale. Il suo nome, e alcuni scampoli della sua vasta produzione, compaiono solo in alcune raccolte di poesie dialettali, mentre il suo profilo viene delineato unicamente in pochi bilanci storico – critici della poesia minore ottocentesca, non in tutti. Ma al suo tempo Buratti (1772 – 1831) si guadagnò la stima di Sthendal (che lo definì “uomo di genio e gran poeta”) e anche, sia pure di sfuggita, di Byron¹³. Poligrafo, proprio come Battaini Masperi, egli tentò diversi generi poetici, dalla canzonetta per musica a quelle d'occasione (brindisi, nozze, scherzi in versi, avvenimenti di cronaca: uno, singolare, riguarda l'abbattimento a colpi di fucile di un elefante a Venezia nel 1819). Buratti visse il difficile momento di passaggio dal tramonto della Serenissima (che intuiva sarebbe stato irreversibile), all'arrivo di Napoleone (che cercò di ingraziarsi, a denti stretti, per poi vituperarlo), alla restaurazione austriaca. Le sue oscillazioni ideologiche e poetiche lo indussero alla fine ad imboccare la via di fuga consueta in questi casi: la disillusione, il ripiegamento su se stesso, il far oggetto di scherzi e di satira le innocue banalità quotidiane. La celebrazione del suo piccolo mondo raggiunse l'esito più convincente nell'esaltazione della “*stua*”, la stufa, ma anche “la cucina, il centro della casa”, a cui Buratti dedicò la sua composizione più celebre, *Elogio della stua*, appunto. Il rifugiarsi nell'intimità, il rendere materia di canto la banalità di una vita senza prospettive (che il poeta cercò di rendere più vivace ed animata grazie anche alla traduzione in veneziano e al riecheggiamento nei suoi versi di un Orazio dalla saggezza un po' rimpicciolita)

¹¹ Sul Braguti e sui suoi multiformi interessi, pressoché definitivo risulta il saggio di Pietro Martini, *Paolo Braguti*, in “Insula Fulcheria”, XLV, dicembre 2015, pp. 227-264. Francesco Piantelli tratta brevemente del *Saggio di poesie in dialetto* in *Folclore cremasco*, Cassa Rurale e Artigiana di S. Maria della Croce, Crema, 1985 (ed. originale, Società Editrice Vinci, Crema, 1951), pp. 324 ss.

¹² GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *La ferrovia e le attività economiche a Crema*, Crema, Uggé, 1996, soprattutto il saggio di A. GUERINI ROCCO, *Dalla diligenza al cavallo a vapore*, pp. 15-217.

¹³ La fonte più ricca di informazioni sul poeta è G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1938, vol. II, pp. 761-762. Un rapido profilo e una breve scelta di composizioni in *La poesia in dialetto*, cit. pp. 2474-2475; 2484-2491.

sono l'espressione “del rifiuto, del ripiegamento, del crollo di ogni ideale”¹⁴.

Il nucleo ispiratore della poesia del Buratti, quella più autentica, al di là della pluralità dei generi sperimentati, sta nei versi centrali di una *Epistola*, ostentatamente ispirata ad Orazio, in cui egli celebra, alla luce di “*do mòcoli*”, le partite a carte con la sua scelta compagna: “*la puta, el gastaldo e la novizza*”, tutti “*orbi che fa le bastonae*”¹⁵. Tuttavia, più che legare il restringimento e la banalizzazione della sua vena poetica alla crisi di Venezia, e al suo malinconico tramonto, è più adeguato invocare l'indole del poeta, la sua scelta esistenziale, la debolezza di una visione del mondo mai stata del resto particolarmente robusta ed originale. “I versi di Buratti sono spesso d'occasione (...) e ci restituiscono un mondo minore, pettegolo, popolato di una folla di figurine”¹⁶. La dispersione nella sua poesia della “grande tradizione lagunare”, il suo abbassamento in “angusti orizzonti municipalistici” sono il prodotto di un'ispirazione facile e superficiale, paga del semplice e del poco, estranea senza rimpianti al flusso della storia, che altrove registrava invece significativi passi in avanti. La scelta (o non scelta) ideologica del poeta e la sua indole si traducevano in *quel* genere di poesia. Non desta stupore che il confronto con il Porta, che visse nel suo stesso tempo e a cui certo non era estranea la poesia in dialetto veneziano, si concluda sempre a sfavore del Buratti, dopo che ne sono state evidenziate le differenze. Convincano in particolare Marucci e Stella, che definiscono il poeta “più in sintonia con il clima della Restaurazione”; e, con ancora maggior precisione, “vittima di una Restaurazione che è il suo tempo mentale”¹⁷.

Precisamente in questa linea di cultura e di sentimento (quella di una persistenza dell'Arcadia e quella, delusa e spenta, della Restaurazione) può essere collocato il poeta cremasco che, geograficamente e culturalmente, visse in un ambiente che traeva stimoli ed alimento sia da Milano che da Venezia (dalla città lagunare forse in termini ancor più decisi e documentabili). Battaini Masperi viveva questa condizione senza scosse né disagi; al contrario trovava confermati in essa la sua concezione ideale di poesia e il suo *status* di autore legato a radici provinciali ben riconoscibili.

Felice Battaini Masperi: un letterato tradizionale

Una delle qualità più irresistibili della pagina di Francesco Sforza Benvenuti sta nell'*humor* malizioso in cui avvolge le notizie che riporta, tutte scrupolosamente documentate, tutte espresse in uno stile falsamente oggettivo. Nella *Storia di Crema* e soprattutto nel *Dizionario Biografico Cremasco*, egli delinea fatti e persone con un'erudizione ed un'abbondanza di dati che sembrano apparentarlo alla storiografia erudita del Sei – Settecento, quando toccava agli storici dilettanti ricostruire le vicende della comunità a cui appartenevano. In realtà le cose stanno ben diversamente: l'oggettività di Benvenuti è tanto più ostentata quanto più apparente. E le cavalleresche concessioni di cui gratifica quanti non la pensano come lui (soprattutto a livello politico), vengono filtrate da uno spirito critico che, pur se in maniera non ostentata, lascia intravedere il dissenso o quanto meno una cauta presa di distanza.

Nel profilo dedicato a Felice Battaini Masperi nel *Dizionario biografico* (praticamente l'unica

¹⁴ V. MARUCCI – A. STELLA, *Le letterature dialettali. Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, cit., pp. 961-962.

¹⁵ *Epistola dalla campagna a Giuseppe Ancillo*, in *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., pp. 2490-2491.

¹⁶ Ivi, pp. 2474-2475.

¹⁷ V. MARUCCI – A. STELLA, *Le letterature dialettali*, cit., pp. 961-962.

fonte disponibile sul letterato cremasco),¹⁸ Francesco Sforza dimostra di sapere con precisione che “il nostro canonico” (appellativo forse già venato di ironia, data la scarsa simpatia che lo storico nutriva per i rappresentanti del clero) apparteneva ad una figura di letterato molto lontana dal suo ideale definibile, con la solita approssimazione, romantico. Del Battaini egli mette subito in luce il disimpegno politico, l'occasionalità delle composizioni (in *plaquettes* di gusto arcadico), la scelta di uniformarsi a quei poeti di ispirazione religiosa che usavano tradurre in versi gli argomenti trattati nei cicli di prediche o contenuti nei libri di edificazione.

Il ritratto che Benvenuti ricostruisce, e che consegna ai lettori futuri, risulta allora quello di un poeta dilettante, aperto ad una qualche forma di sperimentazione, ma prima di tutto legato al suo ruolo di canonico, di letterato al servizio della comunità. Il ruolo che Battaini si era scelto non possedeva dunque tratti in comune con quello indicato da Balestrieri e Tanzi, ma semmai presentava quelli tipici di un ambiente clericale, segnato da motivi controriformistici, ancor ben riconoscibile nella Crema del tempo.

Felice estrae il succo delle prediche quaresimali in sonetti elaboratissimi, prepara farse e drammi religiosi per gli oratori cittadini (secondo una modalità sperimentata con ottimo successo dal teatro gesuita del Seicento), detta epigrafi per i funerali di “defunti illustri e non illustri” (un compito a cui si dedicarono grandi intellettuali del primo Ottocento, come Giordani), compose canzoni augurali per nozze, in un dialetto scherzoso e brillante, per i rampolli delle nobili famiglie di Crema, e anche per quelle di un suo cugino, Domenico Severgnini, quasi a confermare il significato, anche privato, del suo modo di fare poesia¹⁹. Per completare il ritratto del Battaini e riscontrarvi i tratti tipici dell'intellettuale della Restaurazione, occorre accennare al traduttore dal greco e dal latino. Come nel suo stile, egli abbinò questa sua passione al compito di celebrare eventi pubblici legati soprattutto alle feste e agli avvenimenti religiosi di Crema. Tradusse infatti in versi sciolti (come era d'uso nel Settecento) l'inno di Callimaco *Laude di Giove Ottimo Massimo*, dedicato ai chierici e agli studenti del Seminario cittadino di cui fu rettore e direttore degli studi filosofici. La versione venne diffusa “cogliendo l'occasione del solenne ingresso a Crema del Vescovo Sanguettola”²⁰: poesia classica, traduzione moderna ed occasione mondano – religiosa si incontrano ancora perfettamente²¹. Il profilo del Battaini Masperi autorizza a ritenere che il Benvenuti esercitasse volentieri quella capacità di fare uso di “una penna molto mordace, la quale però sapeva qualche volta mordere con furberia e delicatezza quasi volesse baciarti” (dote di cui Luigi Magnani, autore di una breve biografia dello storico cremasco, lo riteneva maestro)²². Vanno allora ridimensionati (o interpretati in un'ottica un po' maliziosa) certi aggettivi affettuosi come “buon” o “nostro” riferiti al poeta, e i bilanci entusiasti che lasciano però intuire immediatamente le perplessità, le prese di distanza. “Ingegno colto, vivace, bizzarro anzichenò. Dotato di immaginazione feconda, *sciorinò a dovizia* componimenti diversi in prosa e in rima: adoperò

¹⁸ F.S. BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema, 1888, ristampa anastatica Bologna, Forni, 1972, pp. 13-14. Tutte le informazioni sul poeta provengono da qui.

¹⁹ Si allude a *Sestine per al spusalese del sior Dumenegh Seergni*. L'opuscolo, senza indicazione di data, è dedicata al “*Sior Franesch Seergni*”, di cui il poeta si definisce *cusì* (cugino). La tipografia, la stessa che aveva stampato il *Saggio di poesie in dialetto cremasco*, è prestigiosa: la Guglielmini e Radaelli che pubblicò in Milano *I Promessi sposi* del Manzoni: forse un indizio della volontà di far circolare lo scritto al di fuori del ristretto ambiente cremasco?

²⁰ F.S. BENVENUTI, *Dizionario biografico*, cit., p. 13.

²¹ Un eccellente quadro d'insieme dei volgarizzamenti di classici in italiano dal Trecento al Novecento si trova nel saggio di C. DE CAPRIO, *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità*, in AA. VV., *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, Einaudi, Torino, 2012, vol. III, *Dal Romanticismo ad oggi*, soprattutto pp. 63-67.

²² F.S. BENVENUTI, *Dizionario*, cit., p. XIX.

sovente il dialetto”²³.

Colpisce e lascia perplessi prima di tutto l'insistenza del Benvenuti sulla “bizzarria”, sulla stravaganza del Battaini Masperi. Il biografo non riporta alcun fatto della sua vita che possa giustificare un simile giudizio. Il riferimento sarà dunque alla produzione letteraria, come lascia intendere una frase lasciata cadere *en passant*, quasi con fare distratto: “Anche scrivendo in prosa *l'ameno* don Felice il più delle volte *sbizzarriva usando il dialetto*”²⁴. Il biografo vedrebbe dunque con perplessità, come una bizzarria più o meno accattivante, la scelta del Battaini di scrivere, e soprattutto di pubblicare, in dialetto, dato che le commedie che egli redasse in vernacolo non erano destinate probabilmente alla diffusione, al di là dell'evento che le avevano causate. In un quadro così incerto e privo di dati oggettivi, ogni affermazione non può che essere congetturale, tanto più alla presenza di una scrittura, come quella del Benvenuti, così elegantemente calibrata tra dato oggettivo e giudizio ironico; uno stile che non consente affermazioni definitive. Tuttavia se può essere considerato probante (come la storiografia ha concesso da tempo)²⁵ il riferimento all'opinione media circolante al tempo di Benvenuti, si può concludere (sempre, beninteso, in forma cautelativa) che esistesse una certa qual diffidenza nei confronti delle composizioni in dialetto; l'impulso a considerarle istintivamente un tipo di letteratura minore (e quindi una stravaganza *Il saggio di poesia in dialetto cremasco*). Una simile convinzione era diffusa in particolare negli ambienti politicamente più avanzati, meno nostalgici del passato regime. La cosa non sorprende affatto. A parte la considerazione che il progressismo politico non garantisce affatto un'analoga apertura mentale nei confronti dei prodotti letterari (lo sperimentò sulla sua pelle il Manzoni, quando vide il suo romanzo attaccato da recensori di formazione giacobina perché mescolava senza le dovute distinzioni di ceto personaggi di estrazione sociale alta e gente del popolo)²⁶, la legittimità (e soprattutto la serietà) della poesia in dialetto venne posta in discussione molto precocemente, fin dagli inizi dell'Ottocento, nella polemica fra Pietro Giordani e Carlo Porta in merito al valore delle iniziative editoriali rivolte a diffondere testi letterari in vernacolo. Alle perplessità dell'intellettuale piacentino il Porta rispose con una collana di sonetti in dialetto di insuperabile *verve* comica, che forse non furono sconosciuti a Crema²⁷. Come è stato chiarito in maniera definitiva da Guido Bezzola nella sua biografia portiana, il confronto si ridusse ad un dialogo tra sordi, e ad un fraintendimento delle parole di due intellettuali che avevano in comune molto più di quanto credessero. La buona fede (e non un arrogante spirito reazionario) del Giordani risultava dalla sua volontà di giungere ad una lingua comune, sottratta a vietati municipalismi. Questo condannava di conseguenza un tipo di letteratura che troppo spesso serviva da intrattenimento o da scherzo²⁸. Sottolinea le buone intenzioni del letterato piacentino anche Sebastiano Timpanaro, che risolve in modo convincente la contraddizione tra il classicismo difeso dal Giordani e il suo impegno a demolire il culto italiano per il campanile e la frammentazione linguistica, in un'ottica decisamente progressista: “La poesia dialettale” egli scrive “ - come fenomeno culturale d'insieme, prescindendo dall'apparizione di singoli artisti - non va incoraggiata, perché è manifestazione di

²³ Ivi, p.13. Il corsivo è mio.

²⁴ Ivi, p. 13. Il corsivo è mio.

²⁵ C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2015 (prima ed. 2006), soprattutto pp. 297-298, in cui lo storico riprende ed avalla la tendenza di Natalie Zemon Davis di ricorrere “ad altre fonti dello stesso tempo e luogo per scoprire il mondo che essi (le persone oggetto del saggio) dovettero conoscere e le reazioni che poterono avere”.

²⁶ Rimane fondamentale, da questo punto di vista, il saggio di A. BORLENGHI *Il successo contrastato dei Promessi Sposi*, in Id., *Il successo contrastato dei “Promessi Sposi” e altri studi sull'Ottocento italiano*, Ricciardi, Milano - Napoli, 1980, soprattutto pp. 286-287.

²⁷ Si possono leggere in C. PORTA, *Poesie*, cit., pp. 379-419 e note pp. 864-865.

²⁸ G. BEZZOLA, *Le charmant Carline*, Il Saggiatore, Milano, 1972, pp. 274-275.

chiusura provinciale, di regionalismo angusto, e, invece di esercitare una funzione popolare in senso progressivo, tende a confinare il popolo in un piano di cultura inferiore (...). E il carattere burlesco e macchiettistico della maggior parte della poesia in dialetto gli pareva quasi un oppio dato al popolo per lasciarlo nella miseria e nell'ignoranza"²⁹.

Sono preoccupazioni che, con le opportune cautele, si possono estendere anche a Francesco Sforza Benvenuti, liberale moderato che non celava affatto le sue radici illuministiche; profondamente legato alla sua terra, ma anche il più italiano, forse, il più "nazionale" degli intellettuali presenti a Crema nella seconda metà dell'Ottocento. Da tutto questo derivò probabilmente il suo entusiasmo limitato, e venato di diffidenza, nei confronti dei testi dialettali di don Felice, buoni per le rappresentazioni all'oratorio e per i conviti amicali, ma "bizzarri", appunto, alla luce delle nuove esigenze della nazione appena costituita.

La produzione in italiano

Sempre sulla scorta del Benvenuti, si ha notizia di una consistente produzione teatrale in dialetto (ventisette commedie in tutto), di cui solo una in italiano (e non per caso) venne data alle stampe. Sono rimaste inedite, e custodite nella biblioteca comunale, le altre, "pressoché tutte in vernacolo cremasco le commedie e le farse che egli schiccherava in copioso numero e dava a recitare in carnevale quali alle allieve delle Suore Canossiane, quali in Seminario, o ad una compagnia di dilettanti artigiani che tenevano un teatrino in un locale dell'Oratorio di S. Luigi". Siamo dunque nell'ambito del teatro devoto, e ricreativo, diffusosi a macchia d'olio, e in modalità più umili, dopo il grande trionfo del teatro barocco, e specificamente gesuita, nel Seicento. Anche l'unico dramma pubblicato dall'autore nel 1856, la *Caterina degli Uberti. Azione storica in quattro parti*, non costituisce eccezione a questa regola, a parte l'uso, certo significativo, dell'italiano, che nobilita il testo e lo fa rientrare non nel genere basso della commedia, ma in quello alto della tragedia di carattere edificante, la prediletta appunto dal teatro gesuita. Questo ultimo si fonda infatti "sul fascino del tema del martirio, uno dei cardini della letteratura gesuitica soprattutto quando è prodotto dalla libera scelta del martire"³⁰.

Anche in questo caso, la dedica "Agli aggregati di Santa Maria della Croce promotori di così insigne santuario" lascia intendere che il dramma fosse destinato alla celebrazione di una festa religiosa in onore della santa a cui il santuario è dedicato; ipotesi confermata anche dall'identità dello stampatore, la "Tipografia vescovile della vedova Campanini". La *Caterina degli Uberti* era destinata dunque ad una circolazione "interna" al mondo della chiesa locale, e degli istituti ad essa collegati; istituti di preghiera, ma anche di intrattenimento, purché "sani" come imponeva la pratica didattica e devozionale dei Gesuiti. "L'esercizio del teatro era pertanto basilare: sia per i recitanti che per l'udienza. La pedagogia teatrale addestrava a persuadere attraverso esercitazioni "private", comprendenti elaborazioni testuali sui temi proposti dai precettori e relative messinscena oppure attraverso spettacoli grandiosi di tragedie e di drammi destinati, con fini di propaganda, ad un pubblico esterno. Gli eventi erano programmati, in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico o durante il carnevale, per tener lontani i giovani dagli spettacoli immorali. I soggetti erano religiosi e seri, variati talvolta da moderati innesti comici, privi di personaggi femminili e

²⁹ S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa, 1969, p. 51.

³⁰ G. ROMEI, *Il teatro del Seicento*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. BORSSELLINO e W. PEDULLÀ, Federico Motta – Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2004, vol. VI, *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, p. 489.

di ruoli *en travesti*”³¹.

L'impianto della tragedia edificante era rimasto pressoché immutato, anche se alcune consuetudini potevano essere state cambiate nel tempo (per esempio, il divieto della presenza femminile sulla scena) ed essere state potenziate le scene di carattere realistico per rendere più verosimili quelle di impronta edificante e celebrativa. Ma con tutta probabilità non era assente l'esigenza di andare incontro anche alle richieste di un pubblico diverso, non del tutto estraneo magari allo spettacolo laico, e desideroso di divertirsi a teatro, oltre che di trarre utili insegnamenti. Tuttavia gli espedienti scenici vengono riproposti con una continuità significativa, a dispetto del tempo intercorso. Nel dramma del Battaini, la scena ultima si conclude con una serie di battute fra i conoscenti della santa, che commentano l'accaduto, tristi, certo, ma anche rasserenati dal fatto che, come ricorda il personaggio di Prassede (un'eco manzoniana?), grazie all'assunzione in cielo di Caterina “abbiamo una santa in più in Paradiso, che ci conosce da vicino, e pregherà per noi” (logica perfettamente controriformistica; e forse addirittura arcaica se già per i cristiani tardo – antichi il santo protettore era “il genio buono”, “l'ospite”, “l'amico invisibile”)³². A concludere degnamente la scena, e a renderne esplicito il senso, provvede una luce miracolosa, che illumina la scena a giorno (ricordo delle celebri “macchine sceniche” del teatro barocco?) e provocano grida di ammirazione negli astanti: “Dio! Che insolito splendore! Che sarà mai? (*s'apre la scena ed appare sfolgorante di luce Caterina in candida veste poggiata a terra sopra di una nuvoletta*)” (ed. citata, pp. 79-80).

Ma i tempi sono cambiati rispetto al passato: bisogna zittire gli increduli e ribadire l'eccezionalità dell'evento: “Filippo: Dite bene la mia buona donna, l'apparizione di Maria Santissima a Caterina degli Uberti è ormai un fatto incontrastabile. Quanto avvenne non appartiene all'ordine naturale delle cose”. Soprattutto bisogna rendere merito a quanti hanno pregato per l'erezione del Santuario e continuano a mantenerlo un luogo eccezionale di devozione: “Ed il luogo ove ella degnò mostrarsi sarà presto visitato divotamente da nazionali (abitanti del luogo) e da forastieri e tempo verrà che il bosco del Novelletto (il luogo dove è avvenuto il miracolo) si trasformerà in un magnifico tempio, consacrato alla gran Regina del Cielo, al rifugio dei tribolati: noi forse non riusciremo a vederlo; ma lo vedranno i nostri figli o i nostri nipoti”. Giulio: “E Maria vorrà conservare la sua speciale protezione anche in loro favore” (pp. 79-80).

Battaini Masperi rispetta anche la dialettica santo – assassino (ovvero vittima – carnefice) che trae origine dalla letteratura esemplare del Medio Evo, e che conoscerà interessanti applicazioni anche nel Novecento, persino in campo cinematografico (si consideri in particolare il pregevole *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, del 1949, sul martirio di Maria Goretti). Il drammaturgo riproduce lo schema tradizionale con indubbia abilità, accentuando in termini un po' melodrammatici sia l'eterea innocenza della santa, sia il falso, untuoso pentimento di Bartolomeo, il marito assassino che, lungi dall'essere edificato dalle rispettose correzioni della moglie, ne risulta semmai esasperato: la santità di Caterina rappresentava infatti una condanna della sua vita dissoluta. Al *vilain*, secondo copione, spettano i frequenti “a parte”, in cui rivela il suo vero animo e la sua brutale decisione:

Caterina: Ah, sono troppo deboli le mie preghiere; ecco là (*verso il quadro*) quella che vi avrà ottenuto la grazia

Bartolomeo: Sì, ma pregata da voi

³¹ S. FERRONE, *Il teatro*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, cit., vol. 10, pp. 1069-1070.

³² P. BROWN, *Il compagno invisibile* in Id., *Il culto dei santi*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 75-100.

Caterina: Mentirei se dicessi di non averla pregata, e pregata caldamente; ma ci vuole un'anima della mia più pura, perché ella ne accetti le suppliche dirette ad intercedere per altri.

Bartolomeo: Ora dice pur troppo la verità; ma presto salderemo tutti i conti (*tra sé*).

Caterina: E poi non sapete che ella è il rifugio dei peccatori?

Bartolomeo: Lo so, cara; ed oh! Perché mai l'ho dimenticato per tanto tempo? (pp.12-13)

Tuttavia, se gli elementi edificanti mantengono ancora un qualche interesse di valore culturale, ciò che sicuramente conquistava del dramma stava nell'inserzione di elementi umoristici, o anche francamente comici, che alleggerivano di molto i dialoghi. Attraverso di essi, l'autore cercava l'identificazione con il suo pubblico, tentava la suggestione di quella cordialità umana che tanto spesso attraeva e divertiva gli spettatori e costituiva un giusto contrasto con la ieratica serietà della protagonista. Se il modello della santità era troppo astratto e distante, il pubblico riconosceva se stesso, però, negli scorci realistici evocate dalle battute dei personaggi "comici".

Al dramma non mancano infatti, per una precisa scelta artistica, una gradevole vena umoristica ed alcuni inserti che restituiscono un'atmosfera realistica e locale. Valga per tutti la seconda scena del primo atto in cui Cristoforo, il fratello di Caterina, dà istruzioni ad un servo particolarmente ottuso e confusionario (un autentico *topos* del genere comico, da Plauto, a Machiavelli, a Molière, all'amatissimo Goldoni).

"Senti, Antonello, tu devi portarti da Giacomotto Mandello, quel vetturale, che abita in fondo alla contrada Civerchj, e dirgli che domani mattina mi preme un cavallo fresco e senza vizj". La richiesta, semplicissima, scatena una serie di equivoci esilaranti, che culminano nel demenziale resoconto di Antonello: "Gli dirò che Ella vuole un cavallo fresco e ben salato due ore prima di domani, che le stoffe e le briglie e i finimenti sono diretti a Cremona; gli dirò che il prezzo del nolo è un galantuomo senza contrasto; gli dirò...". E agli immancabili rimproveri risponde con il prevedibile (finto?) candore:

Cristoforo: "Vai da Mandello e fa che prima di sera si porti da me, che intendo parlargli. Sarai capace di riferire almeno questo?"

Antonello: "Si figuri, illustrissimo! È quando mischia le briglie con Giacomotto, i galantuomini coi cavalli, i contrasti con Cremona, che non ci vedo chiaro; ma a parlare come ha parlato adesso intendo subito" (pp. 6-7).

Umorismo sottile, non privo di raffinatezza, freschezza e immediatezza di dialoghi, il riso affidato agli equivoci e ai giochi verbali, il tutto soffuso da un realismo ambientale, evocato anche solo attraverso i nomi dei luoghi e delle persone: il dispositivo letterario richiama irresistibilmente il Goldoni, il vero nume tutelare del dramma, almeno nei suoi risvolti più umanamente cordiali e nel suo gradevole realismo ambientale (era stato appunto il grande commediografo veneziano che aveva introdotto nella *Putta onorata*, 1749, diverse scene – applauditissime – incentrate sull'attività e il linguaggio vivo dei gondolieri veneziani). Del resto, Goldoni, che aveva conosciuto anche un breve soggiorno a Crema,³³ era autore molto amato e molto studiato in città, come dimostrano non solo il Battaini Masperi, ma anche il Meneghezzi, che ne ha redatto un'in-

³³ Si veda il prezioso volumetto curato da SIMONE BANDIRALI, *Goldoni a Crema. Scritti originali goldoniani*, Amici del Museo, 1993.

teressante biografia, recentemente ristampata, e persino gli esperimenti teatrali, dilettanteschi, dello stesso Francesco Sforza Benvenuti (uno di essi, *La caccia al milione*, appare caratterizzato proprio dallo “studio deliberato di seguire le orme goldoniane”)³⁴.

La definizione di “azione scenica” attribuita dall'autore stesso alla *Caterina degli Uberti* sembra riferirsi indirettamente alla poetica e al romanzo del Manzoni che nel 1856 doveva essere piuttosto conosciuto anche in Crema. Fatte le debite proporzioni, anche per il dramma del Battaini si potrebbe in fondo parlare di “componimento misto di storia ed invenzione”, tanto più che l'autore si dimostra piuttosto rigoroso nel non tradire le fonti che aveva a disposizione. Parrebbero confermare una suggestione manzoniana, in particolare l'uso di dialoghi improntati ad un bonario realismo, certe battute messe in bocca ai personaggi di contorno, ad esempio lo scatto quasi irritato del personaggio di Cristoforo, a cui, si è visto, l'autore attribuisce spesso il compito di rendere vivace il testo con espressioni di sapore popolaresco: “Che scuse, che scuse mi tirate incontro?”

Questa fu e questa sarà sempre casa vostra” (p.8). Tuttavia, al di là delle coincidenze formali con il grande romanzo, l'esigenza principale di Battaini Masperi sembra essere un'altra, quella di ribadire ancora la realtà storica del miracolo, e quindi la legittimità del culto e del santuario. Insistere sulla storicità dell'evento stava molto a cuore all'episcopato di Crema, come viene attestato in particolare dalla notevole *Storia della Chiesa di Santa Maria*, scritta dal vescovo Tommaso Ronna nel 1824, probabilmente la fonte più diretta della *Caterina degli Uberti*. Il volume è sorretto da una volontà autentica di indagare i fatti; il Ronna confronta e discute i diversi documenti presenti negli archivi della Curia e sottopone a vaglio critico gli scritti di quanti lo avevano preceduto. L'autore contesta, integra, precisa e soprattutto mira a ricostruire i pochi, ma sicuri, dati della biografia della santa, ripulendola dai tratti più spudoratamente romanzeschi e e dalle bellurie retoriche³⁵. L'intento del vescovo è quello di dimostrare la storicità di quanto è stata tramandato (almeno del nucleo più attendibile delle testimonianze) di contro agli attacchi condotti dallo scetticismo illuministico e liberale. Il canonico Battaini Masperi si adegua alle raccomandazioni dei superiori, dimostrando ancora il forte legame con l'ambiente culturale e religioso in cui visse e in cui si formò sia religiosamente che culturalmente. Il suo compito primario infatti restava l'apostolato, da svolgere con tutti i mezzi possibili.

La produzione in lingua del Battaini Masperi comprende poi una collana di sonetti pubblicati nel 1845, e dedicati “al “reverendo padre Callisto Boselli da Piacenza minore riformato di San Francesco (...) a contrassegno di profonda stima e sincera congratulazione”³⁶. Si tratta di composizioni moraleggianti, che prendono spunto dai temi trattati nelle prediche quaresimali tenute in città dal prelado, nello stesso anno e “con plauso generale”, come assicura il Benvenuti. I sonetti non brillano né per originalità né per particolare estro, anche se non appaiono goffi o banali, e rivelano una certa capacità tecnica. Essi, però, valgono soprattutto come documento di una cultura religiosa non certo innovativa, e tuttavia ancora ampiamente presente e condivisa in Crema. La città non viveva in un isolamento gretto e geloso; era pur sempre al centro di una rete di relazioni culturali intrecciate con l'esterno, che essa selezionava ed adattava al suo stile di vita, alla sua cultura senza che si verificassero stridori o conflitti, almeno nella generalità della popolazione. L'occasionalità della collana di sonetti, evidente dalla rapidità della composizione e della pubblicazione, tradisce anche la volontà di trovare nel prelado, dalle cui prediche sono rica-

³⁴ L. MAGNANI, cit., p. XXI.

³⁵ T. RONNA, *Storia della Chiesa di Santa Maria della Croce eretta fuori della R. Città di Crema con un'appendice di documenti*, Tipografia e Libreria Manini, Milano, 1824 (ristampa anastatica, Turris, Cremona, 1987), p. 5.

³⁶ L'opuscolo che li contiene è conservato nella biblioteca comunale di Crema, probabile lascito del Braguti.

vati gli spunti, un protettore di prestigio a cui offrire il proprio lavoro e da cui attendersi un titolo di benevolenza, non tanto per sé, quanto per l'intera comunità cremasca. Di fatto, la *plaque* del Battaini si avvicina molto, nella fattura e nell'occasione, ad un omaggio rispettoso, insignito anche dei crismi dell'ufficialità, attraverso il quale forse il vescovo, forse la cerchia di prelati che gravitava attorno al duomo hanno inteso onorare l'illustre ospite. Comunque sia di ciò, una simile relazione autore – editore – destinatario cominciava già ad apparire obsoleta, anche se non certo scomparsa del tutto, specialmente in una realtà editoriale come quella milanese e lombarda, che aveva sostituito una relazione basata sui criteri imprenditoriali della diffusione del libro e del profitto a quelli del tradizionale “omaggio” dell'autore al dedicatario³⁷.

Si salva chi vuole, uno dei testi più significativi della collana, affronta un tema fondamentale dell'etica cristiana, e particolarmente adatto al clima penitenziale della Quaresima: la possibilità sempre concessa al peccatore di pentirsi e scegliere la via del bene. La struttura chiusa del sonetto è utile a veicolare il concetto religioso che lo sostiene, e cioè l'alternanza fra pentimento (espresso, in forme teatrali nell'immagine barocca del peccatore che “fa alla fronte di tua palma letto”, cioè, semplicemente, appoggia il capo alla mano) e soluzione della crisi, attraverso una serie di considerazioni rasserrenanti. La prima quartina presenta un tono enfatico, oratorio: “Perché, o Cristiano, sconsolato e triste/ Fai alla fronte di tua palma letto?/ Per timor, mi rispondi, io mi rattristo./ che Dio m'escluda dal suo stuolo eletto”. La liberazione dal dubbio avviene nelle terzine, in cui il sollievo sembra espresso, a livello di stile, dalla semplicità e dall'immediatezza delle esortazioni finali: “Onde tu il voglia, libertà ti diede;/ Onde tu il possa, hai la sua grazia in dono./ Se un retto operar sia congiunto a fede/ Perché poi resti appien felice l'anima/ Del tuo morir sinché non batta il suono/ Osa, contendi, ed otterrai la palma! (p. 2). Briciole di morale cristiana, esortazioni, scampoli di dottrina (il libero arbitrio, la misericordia divina che assiste sempre il fedele in lotta): il tutto espresso in un dettato poetico sostanzialmente comprensibile, diretto soprattutto ad impartire, con una certa eleganza, un insegnamento morale.

Non molto dissimile nello stile e nella tessitura concettuale appare il sonetto successivo, *Peccatore procrastinante*, che si risolve in un ammonimento diretto a quei fedeli che hanno peccato, ma che indugiano a pentirsi e a riconciliarsi con Dio. Il linguaggio è semplice e diretto (“Ogni mortal, ch'abbia sua legge infranto/ Ha sempre il diritto di sperar perdono...”), ma in questo caso l'enfasi delle frasi esclamative e la ricerca di un *pathos* un po' troppo altisonante tradiscono l'origine e l'impostazione retorica del sonetto. “Errasti, è ver, e le tue colpe, ah! quanto!/ Per numero e malizia enormi sono/ Deh! Cessa alfine, e col sincero pianto/ Prega pietade dell'Eterno al trono...” (p. 7).

La poesia religiosa barocca, il suo tono, le sue immagini (per quanto ridotte ad una misura più quotidiana, più vicina al gusto dei lettori comuni) costituiscono il fondo solido (ma non unico) della poesia del Battaini in lingua, quella più vicina alla sua sensibilità religiosa. Con la sua caratteristica abilità di assorbire temi e stimoli dagli autori che più lo affascinano, il poeta di Crema pesca nella lunga tradizione di poesia religiosa (spesso d'occasione) che ha sfiorato anche autori di alta ispirazione come il Tasso della sua ultima stagione o il Marino di alcune opere di grande diffusione (a parte alcuni sonetti delle *Rime*, il poema *La strage degli innocenti*). Poeti di più modesta levatura, ma di impareggiabile abilità tecnica, e forse più vicini alla levatura intellettuale e poetica del Battaini, possono essere stati il benedettino Angelo Grillo (1557-1629), autore di madrigali e canzonette di impronta mistica ed oratoria³⁸ o l'ingiustamente dimenticato, ma ben circolante in ambito clericale, Ciro di Pers (1599-1633), che nelle sue composizioni si ispirò spes-

³⁷ Per una panoramica completa dell'editoria milanese e lombarda nella prima metà dell'Ottocento, rimane fondamentale M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980.

³⁸ Alcuni testi significativi in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, Einaudi, Torino, 1990 e Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004, pp. 122-124.

so ai temi diffusi dalla predicazione religiosa³⁹. Questa stessa linea poetica trova il suo culmine e il suo esaurimento ideale un secolo dopo, nella produzione e nei testi per musica di Alfonso Maria de' Liguori, un poeta dalla profonda religiosità controriformistica che, pur di favorire la comunicazione con i fedeli laici, anche di bassa levatura culturale, non esitò ad adottare gli stilemi della poesia profana e la melodia delle “canzonette” per i suoi inni.⁴⁰ La conoscenza del santo – poeta da parte del Battaini è da ritenersi molto probabile, se non certa, non solo perché il sacerdote napoletano redasse testi d'occasione in rima e sviluppò in poesia temi di carattere oratorio, ma anche per la popolarità dei suoi canti (la pastorale natalizia *Quando nasce Ninno a Bettalemmè*, più nota nella variante *Tu scendi dalle stelle*; il ritmo *Gesù mio, con dure funi*, tuttora cantato) che letteralmente attraversarono i secoli. In Alfonso de' Liguori confluiva una nobile tradizione di canti e di poesie anche d'occasione, a cui la sua ispirazione sincera e profonda e la sua abilità tecnica offrivano un assetto sistematico, anche in vista di un utilizzo e di una diffusione futuri. Qualunque potesse essere la conoscenza di questo autore e del genere poetico che lo aveva preceduto da parte del poeta cremasco, quella era indubbiamente la fonte dalla quale traeva ispirazione per i suoi sonetti religiosi.

Tuttavia, il ciclo di sonetti in lode di padre Callisto Boselli non esprime tutto quello che il Battaini meditò in fatto di predicatori e di tematiche religiose. Aiuta, se non altro, a cogliere con maggior profondità la questione, e con uno spirito meno ancorato al passato, il sonetto in dialetto cremasco, che venne raccolto e pubblicato nel *Saggio di poesia in dialetto cremasco*, compilato da Faustino Vimercati Sanseverino e pubblicato nel 1838. In un contesto colloquiale, alluso dai versi iniziali ricchi di interiezioni, dal ritmo pacato e, naturalmente, dall'uso del vernacolo, il parlante (probabile portavoce del poeta) si rivolge ad un interlocutore fittizio: espediente che permette il tono tra didattico e confidenziale, un discorrere insieme spontaneo e controllato, da bozzetto teatrale. L'argomento della composizione, però, è serio: chi sono i bravi predicatori? Quelli di cui gli interlocutori hanno appena ascoltato il sermone: “*Questi ché sè/ Je prope seme da predicatori!*”, uomini di fede, di intelletto e di sicuro giudizio che debbono diffondersi come seme gettato ovunque. Le loro virtù sono presto dette: “*Quest i parla a la testa, e i toca 'l cor;/ E a spiegàm ciar jè quei che dise me*”⁴¹.

Come impone una lunga tradizione, che risale almeno alle tenzoni erotico – dottrinali della Scuola Poetica Siciliana, la seconda quartina illustra l'esempio negativo, stigmatizzato in forma semischerzosa, ma recisa. Sono oggetto delle perplessità del poeta quei predicatori che, invece di persuadere, spaventano; invece di convincere i fedeli della bontà di Cristo e della sua sollecitudine verso chi crede in lui, li angosciano inutilmente, e impiegano tutta la loro perizia retorica e mimica nel rappresentare un Dio sempre irato, sempre pronto alla condanna eterna: “*I pensa sertedu che a pestà i pé/ che a fa ved sempre 'n colara 'l Signor/ Fa andà tucc all'inferne quei che*

³⁹ Una scelta delle sue poesie, spesso meditazioni sulla condizione umana, sulla morte e sul peccato si trova in *Marino e i marinisti*, a cura di G. GETTO, Mondadori, Milano, 2013, vol. II, pp. 507-536. Uno dei pochi studi di carattere complessivo sul poeta friulano è quello di P. PAOLINI, *Temi e motivi nella produzione lirica di Ciro di Pers*, in AA. VV., *Ciro di Pers. 1559-1999*, Atti del Convegno nazionale “4 secoli di Ciro di Pers”, Biblioteca Comunale di Majano, 2000, pp. 27-49. Devo il possesso di questo testo alla squisita gentilezza della signora Gallo Sandonà.

⁴⁰ Il bilancio storico-critico di maggior profondità sull'opera poetica e sul profilo culturale di Alfonso de' Liguori rimane quello di Giovanni Getto scritto nel 1944, *Vita e scritti di Alfonso De Liguori*, ora in Id., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Sansoni, Firenze, 1967, pp. 234-400.

⁴¹ “Questi parlano alla testa e toccano il cuore/ e quanto a spiegare con chiarezza, sono proprio quelli che intendo io”.

mor/ La see la strada de fa fà del be; Ma i la fala da gross...⁴².

La strada giusta è invece un'altra: "...che 'n po' da mel/ Tira peu mosche che 'n baril d'azet,/ E fa mei i s'ciacc col pom, che a ciamà 'l bao".⁴³ Si tratta di considerazioni non originali, ma ampiamente circolanti al tempo del Battaini. In particolare, l'invito ad usare il miele e non l'aceto, un semplice dolce invece che evocare spettri e demoni rimanda ad una celebre ottava tassiano posta proprio all'inizio della *Gerusalemme Liberata* (I, 3, vv. 3 – 8): "e che 'l vero, condito in molli versi/ i più schivi allettando ha persuaso./ Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi/ di soavi licori gli orli del vaso:/ succhi amari ingannato intanto ei beve,/ e da l'inganno suo vita riceve". Ma anche i versi del Tasso costituiscono un punto di arrivo e non di partenza: a parte la derivazione da un passo del *De rerum natura* di Lucrezio, essi sono la sintesi poetica di un ammonimento presente in molta parte della trattatistica cinque e seicentesca, volta "a legittimare il fine morale e conoscitivo della letteratura"⁴⁴. Da qui il monito entrò a far parte del corredo professionale del predicatore e soprattutto impegnò di sé una parte considerevole, a volte lo spirito stesso, della pedagogia dei Gesuiti, impegnati spesso ad insegnare gli strumenti più efficaci della predicazione e i suoi caratteri positivi.

Sono dati da non trascurare, se si vuole comprendere la figura di Battaini Masperi poeta, figura più complessa di quanto farebbe pensare la semplicità del suo dire poetico e la scarsa originalità, tutto sommato, del suo bagaglio culturale. Il canonico di Crema non cessa di essere fedele alla sua educazione religiosa, non rinnega gli *auctores* centrali della sua formazione sacerdotale. Solo, cambia stile e lingua; la scelta del primo (l'adozione del realismo quotidiano, il trionfo del buon senso popolare e borghese) condiziona la seconda.

La produzione in dialetto

Nel 1838 venne pubblicato a Crema ("presso Luigi Rainoni Librajo") un *Saggio di poesia in dialetto cremasco* ("saggio" probabilmente nel significato di "scelta", "campione"): un'antologia (così la definisce giustamente il Piantelli) curata dal conte Faustino Vimercati Sanseverino, uno degli intellettuali più brillanti della Crema ottocentesca, che la compilò in un periodo della sua vita caratterizzato da passione artistica e letteraria, anteriore sia all'impegno patriottico, sia agli studi di agronomia e statistica cui è affidata soprattutto la sua fama⁴⁵.

La scelta antologica si apre con due anacreontiche di Paolo Vittorelli, volte in dialetto cremasco dal professor Rocco Racchetti, che ne curò anche le note esplicative a piè di pagina. A conferma della volontà del curatore di pubblicare una storia della poesia dialettale cremasca attraverso i suoi autori più rappresentativi, la raccolta comprende alcune testimonianze poetiche a partire dalla prima metà del Settecento. Al 1720 risale un sonetto, non privo di grazia umoristica, di un tale canonico Vilotti "per una solenne professione di monaca"; al 1796 il sonetto caudato scritto

⁴² "Alcuni pensano che a pestare i piedi (allusione alla mimica scomposta di certi predicatori, che si agitano per intimorire e spaventare?)/ che a far vedere il Signore sempre in collera/ far andare all'inferno tutti quelli che muoiono/ sia la strada giusta per far fare il bene;/ ma sbagliano di grosso..."

⁴³ "... poiché un po' di miele/ attira più mosche che un barile d'aceto/ e i ragazzi si comportano meglio con una mela piuttosto che con il chiamare uno spauracchio " (nella nota a piè di pagina del testo si specifica: "Chiamare qualche fantasma per incutere paura"). Il testo del sonetto è in *Saggio di poesie in dialetto cremasco*, presso Luigi Rainoni Libraio, Crema, 1838, p. 23. D'ora in avanti il riferimento alla pagina sarà posto direttamente nel testo.

⁴⁴ Commento di F. TOMASI alla *Gerusalemme Liberata*, Rizzoli, Milano, 2013, p. 56 n. 3.

⁴⁵ F.S. BENVENUTI, *Dizionario biografico cremasco*, cit., pp. 308-309; F. PIANTELLI, *Folclore cremasco*, cit., pp. 323-327. Piantelli non attribuisce al Battaini Masperi le composizioni siglate F.M.B. che invece il Benvenuti assegna senza incertezze al poeta.

dallo stampatore e libraio Ronna in onore del podestà Contarini, eletto senatore e consigliere; ad un periodo imprecisato, ma anteriore al 1826, una composizione di don Giacomo Inzoli, nato a Vaiano ed attivo a Postino, Roncadello e Monte Cremasco, il quale esprime grande ammirazione per un non meglio identificato *predicator Lirou* (nome evidentemente fittizio), che poté forse servire da modello alla composizione del Battaini.

Le intenzioni del Sanseverino (che per la verità sigla la sua introduzione solo con le iniziali) nel mettere insieme l'antologia si fonda prima di tutto sul fatto che Crema possa vantare un dialetto suo proprio; un dialetto che mostra qualche analogia con quello di Brescia e di Bergamo, e che può offrire "ai filologi il suo modesto tributo", benché irrimediabilmente rozzo (quello della sgradevole durezza del dialetto cremasco è un luogo comune che si prolungherà fino al celebre "*parla brot, ma sincer parlà*" di Federico Pesadori). Il carattere pionieristico dell'impresa è reso esplicito non solo dalle note esplicative a piè di pagina, che chiariscono il testo anche ai non cremaschi, ma soprattutto dalla difficoltà di accordarsi su una grafia capace di esprimere in maniera corretta i suoni aspri e rudi della parlata cremasca. Il Vimercati opta per una soluzione forse poco scientifica, ma non priva di una sua efficacia pratica: "Si è creduto pertanto opportuno di servirsi dell'ortografia della lingua francese, la quale possiede tutti i suoni dei nostri vari dialetti di Lombardia..." (p. 5) Il compilatore dichiara con tanta sicurezza e decisione lo scopo della sua fatica, da lasciar intendere, in filigrana, i presupposti ideologici da cui muove nel proporre ad un pubblico di non soli cremaschi questo piccolo monumento di creatività cittadina, apprezzabile nel complesso, e non privo di momenti di divertimento e di arguzia brillante. Si può infatti ipotizzare che il Vimercati condividesse pienamente gli stessi principi che aveva spinto il Berchet, solo un anno prima, a pubblicare le sue *Vecchie romanze spagnuole*. Il volume era corredato da un'introduzione che avrebbe in seguito stimolato molte altre ricerche e molte altre antologie di poesia popolare⁴⁶.

"Lo scopo che ci siamo prefisso nel dare alla stampa questo saggio" continua il Vimercati "fu di essere utili a coloro che si occupano dello studio dei dialetti, e di porgere nello stesso tempo una piacevole lettura ai cremaschi. Per i primi speriamo che sieno bastanti le note che si apposero ai vari componimenti, per i secondi saranno del tutto inutili" (pp. 5-6). La dipendenza ideologica dal Berchet e dalla cerchia romantica milanese, proponibile sia pure in forma ipotetica, può trovare una conferma nell'acceso patriottismo del Vimercati, di cui parla diffusamente il Benvenuti, e nei suoi continui e prolungati soggiorni milanesi, che testimoniano quanto fosse ben inserito nell'ambiente culturale e politico della città lombarda (prese parte fra l'altro, e in una posizione di spicco, alle Cinque Giornate). In questo *humus* prese forma, forse, anche la decisione di esaltare indirettamente le radici autonome e popolari di Crema, riscontrabili proprio nelle poesie in dialetto, sulla base di un mito schiettamente romantico, non di rado utilizzato anche in funzione antiaustriaca. Nella sua impresa, il Vimercati si avvale anche dell'apporto dei testi del Battaini, che verosimilmente non condivideva la sua impostazione ideologica, al di là della valorizzazione della lingua materna e di una certa qual stanchezza nei confronti dello stile aulico e della mitologia di impronta arcadica e neoclassica. Tuttavia, la difesa del cremasco come lingua poetica ed espressiva poteva costituire un collante sufficiente per mantenere insieme, nella stessa pattuglia, due spiriti verosimilmente distanti da altri punti di vista.

Il mannello di composizioni del Battaini ospitate nell'antologia (dieci sonetti, una canzone e un madrigale) si apre significativamente con il sonetto *A un serte tal che 'l sa strens an le spale e l'ha*

⁴⁶ Si possono offrire solo alcune indicazioni essenziali. Fondamentale rimane G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Italia*, Sellerio, Palermo, 1981, pp. 66 ss. (prima ed. 1947). Mi permetto di rinviare anche al mio *Cultura e tradizione della piccola patria. I Gruppi Antropologici di Crema e di Bagnolo Cremasco*, in AA. VV., *Tribù metropolitane. I gruppi a Crema*, a cura del Gruppo Antropologico Cremasco, Crema, 2016, soprattutto pp. 22- 23.

zognat seu “aca” un sonett contra di me perché scrie 'n cremasc (“Ad un certo tale che si stringe nelle spalle e ha scarabocchiato anche un sonetto contro di me perché scrivo in cremasco”), una difesa del valore e della legittimità dello scrivere in dialetto e una dichiarazione di guerra nei confronti di quanti non accettano simili presupposti (il *tal* del titolo è evidentemente un obiettivo di comodo, come il nome Piero che designa l'avversario: entrambi simboli di una categoria di persone convinte della volgarità e della rozzezza del vernacolo). L'apertura è godibilissima con quell'esclamazione *Oh, verz co l'ole*, che trasporta il lettore, provocatoriamente, nell'ambito della più schietta popolarità cremasca, con la conseguente satira di tutto l'armamentario neoclassico che sarà una costante della poesia del Battaini: “*Dal so Parnas fe peur che 'l venga zo/ Apollo con teute le so muse adré,/ che'nvesse da cridàm e 'l fa bodé/ Sò sicur che i va mola argòt sul cò*”⁴⁷. La conclusione è improntata a quel buon senso di lontana matrice illuministica, assorbito ben presto nella mentalità della classe dirigente al tempo della Restaurazione, mentalità contraria ad ogni intemperanza e ad ogni alzata d'ingegno che metta scompiglio nello *status quo*. Non è la lingua a fare la poesia, argomenta il poeta – canonico “*ma l'è quel che ve manca, idest la testa*”.

Il sonetto rivela pregi evidenti, proprio in sede di elaborazione stilistica, al di là del facile e immancabile *calembour finale*. In particolare colpisce l'abilità nell'uso dell'iperbato, figura retorica apprezzata dalla poesia colta che si intende parodiare, proprio nel punto in cui si parla di Apollo e di Muse. E diverte anche il burocratico *idest* all'interno di una composizione che si vanta la legittimità dell'uso del dialetto: un tratto di arguzia un po' perfida.

La polemica nei confronti della mitologia (che nel Battaini può derivare anche dall'insofferenza nei confronti di una moda letteraria che fa rivivere gli antichi dei pagani)⁴⁸ sembra accostare il poeta cremasco alle feroci parodie di Carlo Porta (valga per tutti l'esempio dell'esilarante *Sonettin col covon*, che si risolve in una beffarda sfilata degli dei della mitologia classicista: “*Vener e i Grazi, quater sgarzorin/ che hin bej da tutt i part, stan lì per mi/ e me serven de tavola e molin*”⁴⁹). Alla luce di tutto questo, si è tentati di porre la difesa del dialetto cremasco accanto alle innumerevoli prese di posizione del poeta meneghino a favore del vernacolo di Milano. Le coincidenze però non possono andare oltre le apparenze. Mentre per Porta la legittimazione del dialetto corrispondeva alla proposta di una letteratura fatta di cose, di sentimenti autentici e anche di impegno civile, nel Battaini Masperi affiora semmai un certo qual spirito campanilistico, un orgoglio per le proprie origini indubbiamente legittimo, che ingigantisce quando è a contatto con una presenza estranea e ostile (e magari scherzosamente ostile) alla comunità. Ancora una volta, tocca a Porta fornire gli esempi più illuminanti, soprattutto nel primo periodo della sua attività di poeta, specialmente *I paroll d'on linguagg, caro sur Gorell*, che tanto somiglia al sonetto del Battaini⁵⁰. Ma vi si può accostare anche *E daj cont sto chez-nous: ma sanguanon!*, scritto attorno al 1811, in cui il fastidio di sentire risuonare sempre la stessa favella straniera in Milano si coniuga

⁴⁷ “Fai pure in modo che venga giù dal suo Parnaso/ Apollo con dietro tutte le sue muse/ che invece di sgridarmi e fare strepito (*bodé*), sono sicuro che vi tira qualcosa sulla testa”.

⁴⁸ Non sarebbe l'unico caso nell'Italia del primo Ottocento; basterebbe pensare all'articolo del Montani fortemente critico nei confronti del *Sermone sulla mitologia* del Monti, oppure alla considerazione, certo un po' fanatiche, del Tommaseo.

⁴⁹ C. PORTA, *Poesie*, cit., pp. 434-435. “Venere e le Grazie quattro passerette/ che sono belle da tutte le parti/ stanno lì a mia disposizione e mi servono da tavolo e mulino”: espressione, quest'ultima, che significa “completamente”, “con ogni comodità” come quando si è riusciti a impiantare “tavola e mulino” nel gioco omonimo, o filetto”.

⁵⁰ Ivi, p. 21 “*I paroll d'on linguagg, car sur Gorell/ hin ona tavolozza de color,/ che ponn fa el quader brutt, e el pon fa bell/ segond la maestria del pittor*”. La chiusura è icastica, come al solito: “*tant l'è vera che in bocca de Usciuria (Vossignoria)/ el bellissem linguagg di Sienes (dei Senesi)/ l'è el linguagg pù cojon che mai ghe sia*”.

con l'insofferenza nei confronti della presenza straniera in casa propria, a maggior ragione quando gli ospiti indesiderati vantano continuamente la *cuccagna* del loro paese nativo.⁵¹ In realtà, lo scherno ai danni dello straniero con cui si è costretti a vivere o semplicemente del vicino di territorio troppo invadente (scherno che si esprime per lo più attraverso la parodia del linguaggio barbaro dell' "altro", a marcare per contro la differenza e la legittimità del proprio) si riscontra già all'origine della poesia in dialetto; addirittura, se si vogliono seguire le indicazioni di Brevini, alla *Canzone di Castra fiorentino*, che già Dante segnalava come esempio di *improperium* nei confronti delle popolazioni romane, anconetane, spoletine⁵².

Non occorre negare a priori la conoscenza, da parte del Battaini Masperi, delle poesie di Porta: le coincidenze esistono, e appaiono significative, tanto più che le composizioni del poeta meneghino circolavano anche manoscritte, copiate su fogli di fortuna, e diffuse da ammiratori o semplici estimatori della sua *verve* comica. Tuttavia, risulta difficile ipotizzare che il canonico cremasco possedesse un'idea chiara della polemica letteraria e culturale condotta dai Trasformati prima e dal Porta in seguito, o che in qualche modo la condividesse. Appare di sicuro più prudente e più adeguato al suo profilo culturale ipotizzare che il sonetto in questione derivasse da un moto più spontaneo ed irreflesso, meno mediato culturalmente; e che fosse in definitiva una risposta beffarda a quanti negavano il valore e la legittimità di un uso letterario del linguaggio nativo (impiegato quindi, con una sorta di ironica rivalsa, come strumento di attacco).

In realtà, Battaini Masperi offre le sue prove migliori, quelle almeno più gradevoli, quando pesca nella tradizione della poesia comica italiana, scartando gli impropri più crudi e i doppi sensi più volgari, per concentrarsi su un'ironia lieve e sottile, che non offende, e non ferisce. Sotto la sua lente sfilano infatti i tic comportamentali più diffusi e più involontariamente umoristici, i difetti e le ostentazioni sui quali si sceglie di non infierire, i pregiudizi e le manifestazioni di ignoranza che più facilmente si riescono a perdonare. Nel delineare i suoi "tipi" comici, il poeta non manifesta né sarcasmi né denunce indignate; sorride, semmai, come verosimilmente avrebbero sorriso i bersagli dei suoi sonetti. In questo lo assistono la lunga pratica di commediografo in dialetto, e più ancora il magistero del sempre presente Goldoni e dei suoi eredi ideali a teatro e in versi.

Un franco divertimento è all'origine del sonetto *A na fiola che capèss miga cosa vol di omogeneo e eterogeneo* (p. 16). Qui il bersaglio è costituito da quanti, per semplicità o ignoranza, si trovano in difficoltà con una lingua estranea, e con le parole nuove della sua stessa lingua. Il tema conosce una portata universale: si può passare, nell'ampio spettro dei tipi comici possibili, dagli strafalcioni del contadino inurbato alle prese con usi e costumi cittadini che non comprende (un *topos* già di Plauto o delle Atellane) fino agli equivoci e alle indignate proteste delle vecchie generazioni che non capiscono il nuovo e il suo linguaggio e così lo fraintendono grossolanamente⁵³. Battaini Masperi se la cava con elegante arguzia, mettendo in scena una *fiola* (una ragazza) dal lessico un po' limitato: e, per farle capire il senso delle parole più stravaganti, ricorre ad una serie di tipi comici che fungono da *exempla* esplicativi.

⁵¹ Ivi, p. 50.

⁵² *La poesia in dialetto*, cit., p. 15

⁵³ Quest'ultimo luogo comune comico non conosce età. Ancora nel tardo Ottocento, il poeta e commediografo (anche in dialetto) Alfredo Testoni scriveva *I sonetti della sgnera Cattareina*, in cui l'ingenua signora era vittima di continui equivoci di tal fatta. Ad esempio in *La sgnera Cattareina femminista*, equivocando le parole d'ordine della figlia femminista e suffragetta, scambia il suffragio elettorale con "una qualch congregazion/ che dice i deprofundi per chi è morto". (*Poesia dialettale*, cit. tomo II, p. 2918).

*Se Ugenio, che l'è breutt, disì 'l me piàs,
Se Pinèla al stimé peu poc d'un bés,
Se fe 'l bocchi da red quand passa Bias,
Se Nicola al volì gna an sold al pés;*

*Se quand pàrlem d'Ambros rinsigné 'l nas,
Se quant spunta Luìs va giusté i res
Se v'è peu car de Poldo 'n meucc dé strass,
Se vardaressev Tòne per tri mes;*

*Ugenio doca e Bias, e Tone e Luìs,
che i tegnaressev teucc per vost moròs,
Omogenee ste cere sa le dis:*

*Ma seubet, la mé fiola, che fé 'l mus
A ved Josep, Nicola o Poldo, o Ambrçs,
Che je face eterogenee hii za conchiùs⁵⁴*

L'invenzione che sta alla base del sonetto e la *pointe* epigrammatica conclusiva non sprizzano particolare spirito, ma, appunto, il valore della composizione non sta lì, quanto piuttosto nel bozzetto mimico svolto con grande equilibrio, appena accennato e subito risolto nell'elenco degli spasimanti (alcuni dal nome inequivocabilmente cremasco, come Pinèla), e nei vezzi o ripulse della *fiola*, un perfetto carattere da commedia.

Dello stesso tipo, e giocata sul medesimo spirito blandamente ironico, appare il sonetto *Conforto che dà Betta a Taresa* (p. 15), un tipico “mimo” popolano, che mette in scena le confidenze di due caratteristiche “maschere” cremasche, Betta (antenata di quella “da la lengua sceta”?) e Taresa, intente a confidarsi i loro mali e le loro preoccupazioni segrete. Teresa si confida con l'amica perché è tormentata da tempo a causa di un male sconosciuto, che ha rischiato di mandarla all'altro mondo. Dopo le cure e i salassi, il male è sparito, lasciando però *come vod al co* (la testa come vuota), un disagio che neppure il dottore sa spiegare. Ma Betta ha buon gioco nel rassicurare l'amica. La esorta anzi a cacciar via gli importuni (“*Dottor, sareusegh mandei vea tui dou*”, “Cerusici e dottori, mandateli via tutti e due”) e conclude con l'immancabile affondo comico: “*Sai, l'è 'n pess che pratiche con vou;/ e g'ho sempre vidit, che quand sté be/ g'hi la testa voda come n' calessou*”⁵⁵.

Soura un spusalese (p. 13) è un sonetto tutta grazia e lievità settecentesca, nonostante si insinui, come al solito, una punta di garbata ironia nei confronti della mitologia classica, ornamentale e ormai ritrita, qui paradossalmente fatta rivivere attraverso il sorriso del poeta. L'Amore compare nelle vesti di un ragazzino bisbetico ed ostinato, che non ammette contrasti ed è tanto temerario da affrontare, senza cedere, un grande numero di avversari (“*Amor, perché l'è s'ciatt, al fa 'l*

⁵⁴ “Se di Eugenio, che è brutto, dite che vi piace/ se stimate Pinèla poco più di un quattrino (*Bes* era una moneta di infimo valore, nota del Battaini)/ se fate una bocca sorridente quando passa Biagio/ Se Nicola non lo volete neanche ad un soldo al pezzo/ Se quando parliamo di Ambrogio, arriciate il naso/ Se quando spunta Luigi vi aggiustate i ricci/ se Poldo vi è più caro di un mucchio di stracci/ se guardereste Tonio per tre mesi/ allora Eugenio, e Biagio, e Antonio e Luigi/ che vorreste tutti come vostri fidanzati/ i loro visi si direbbero omogenei/ Ma non appena, la mia cara ragazza, fate il muso/ quando vedete Giuseppe, Nicola o Poldo o Ambrogio./ bisogna concludere che queste facce siano eterogenee”.

⁵⁵ “Ormai è un pezzo che vi frequento;/ e ho sempre visto che quando state bene,/ avete la testa vuota come una chitarra” (*Calessou* vale “colascione”, un grosso liuto o una specie di chitarra, nota del Battaini).

mulett/ E no gh'è pati quel che 'l vol al vol;/ Quant al tira 'na punta co l'archett,/ Aca 'n mela i la perd contro lu sol)⁵⁶. Protagonista della composizione è un non meglio specificato “conte” (ma verosimilmente tutta Crema sapeva bene a chi alludesse il poeta), intento ai piaceri e poco ai doveri, e quindi poco propenso a prendere moglie e a farsi una famiglia (una scelta che, in pieno Ottocento, poteva risultare irresponsabile e contraria alla morale pubblica). Ma il poeta non esorta né giudica né tanto meno richiama i doveri della condizione matrimoniale (come si usava fare in composizioni di questo tipo, volte a sottolineare il dovere civico del matrimonio e della procreazione). Il tono del sonetto, sorridente e con un pizzico di arguzia, si limita a prendere atto della capitolazione del giovane (“*Siour Cont, poss dil? Lu l'è la proa del sett,/ Perché la dona finalment al tol,/ Lu, che 'l volia a l'amor fag on dispèt*”) ⁵⁷ e a rallegrarsi che alla fine l'amore e la morale abbiano trionfato. Il sonetto cede un po' nel finale, a causa di una battuta che vorrebbe apparire arguta, ma finisce per risultare piuttosto artificiosa: ostinarsi è un gran brutto vizio, sentenza il poeta in riferimento sempre all'Amore, e ai “*sò caprese*”, ma questa volta il diabolico fanciullo ha fatto bene ad insistere, riscattandosi dai “*mar da sproposet teucc i dé*”. Per una volta Amore ha portato a termine un'azione che gli ha permesso di non sembrare come al solito senza giudizio (“*Per non parì del teutt senza giudesse*”).

Stesso stile e stessa disposizione d'animo ritornano nelle “*Reme*” per “*al matrimone da Battisti Monza con Camillina Albergona*” (p. 18), testo sicuramente d'occasione, ma reso gradevole dalla *verve* del poeta, e da uno stato d'animo che avvolge la cerimonia in un'atmosfera sorridente ed arguta (a cui concorrono certamente la grazia e il ritmo del settenario, metro caro all'Arcadia). L'esordio è di vivace freschezza:

“Quand an fiol al tol mojer/ O sa sposa na quach fiòla,/ Teucc za dis al so parer;/ Teucc vol di na quach parola,/ E 'n proposet à de vou/ I vol di la so resou”⁵⁸.

Si prosegue con i complimenti allo sposo, giovane ma saggio e posato come un vecchio, e soprattutto in età da sposarsi finalmente; ma soprattutto il poeta si sofferma a lungo sulla sposa, al centro (come era di rito) sia della cerimonia che della celebrazione poetica: “*Camillina pò la sposa,/ Pore fiola! L'è tant bona:/ Le' l'è bèla e virtuosa,/ Le' ... ma basta l'è Albergona:/ che se parlem de sta zent/ A di tant sa dis nient*”⁵⁹. Grazia e virtù personali e prestigio familiare si legano indissolubilmente a celebrare in modo degno la futura moglie.

La conclusione augurale, preludio alla rituale alzata di bicchieri, mantiene alte l'eleganza e l'umanità del canto nuziale: “*Ché po 'n fin, o Batisti/ vòì pregav da perdonam/ S'ess passàt an po' i confì,/ E aca 'nsema da lassàm/ Di col cor e co la vous/ Viva, viva, viva i spous*”⁶⁰.

Ancora per nozze è una delle più belle composizioni dialettali del Battaini Masperi, le *Sestine 'n cremasch per al spusalese del sior Dumenegh Seergni con la siora Angelica Maltempi* (da identificarsi forse con “lo scherzo poetico” di cui dà inesatta notizia il Benvenuti, che parla di nozze Severgnini-Bonzi), pubblicato, senza indicazione di data (ma probabilmente dopo il 1838) in un elegante opuscolo edito dalla tipografia Guglielmini e Redaelli. Gli sposi non sembrereb-

⁵⁶ “Amore, dal momento che è un ragazzino, fa il mulo (che in cremasco significa anche “fare i capricci”) e non ci sono discussioni, quello che vuole, vuole;/ quando tira una freccia con il suo piccolo arco,/ anche se sono mille, vengono sconfitti da lui solo”.

⁵⁷ “Signor Conte, posso dirlo? Lei è la prova del sette,/ dal momento che finalmente si sposa,/ lei, che voleva fare un dispetto all'Amore”

⁵⁸ “Quando un giovane si sposa/ oppure si sposa una ragazza,/ tutti allora dicono il loro parere/ tutti vogliono dire qualche parola/ e anche a proposito di voi/ vogliono dire le loro ragioni”.

⁵⁹ “Camillina poi, la sposa/ Povera figliola! È tanto buona/ è bella e virtuosa/ è... ma basta!, e una Albergoni/ che se parliamo di questa famiglia/ quando si dice tanto, non si dice niente...”.

⁶⁰ “Infine, Battistino/ voglio pregarvi di perdonarmi/ se ha passato un po' i confini (del lecito)/ e anche, insieme, di lasciarmi/ dire con il cuore e con la voce/ Viva, viva, viva gli sposi”.

bero possedere quegli speciali quarti di nobiltà che giustificerebbero una composizione poetica dedicata espressamente a loro, diffusa oltretutto in una pubblicazione curata da una stamperia particolarmente prestigiosa (era stata, com'è noto, la casa editrice dei *Promessi sposi*, edizione del 1840). Ma dove non intervengono gli obblighi imposti dal privilegio di classe, sono sufficienti i legami di sangue e di parentela, a confermare ancora una volta le relazioni del poeta con il piccolo mondo cittadino e soprattutto con il *clan* famigliare. Battaini Masperi si dichiara *cusì* (cugino) di Francesco Severgnini, fratello dello sposo, a cui indirizza la scherzosa epistola in prosa che introduce i versi (*Cara 'l me Franseschi*).

Lo scritto, redatto in un dialetto cremasco elegante e spiritoso, anticipa un tema che conoscerà ampia trattazione nella prima parte del testo poetico: una dichiarazione di modestia letteraria, svolta tra il serio e il faceto, che Battaini preferisce sviluppare attraverso un *exemplum* vivace, che gli offre l'opportunità di porre in evidenza al meglio le sue doti di commediografo brillante, di divertito pittore di bozzetti popolareschi.

L'autore è in imbarazzo perché ha scritto *quattro strasse da sestine* per il matrimonio di Domenico, e non trova il coraggio di presentargliele. Comincia qui l'aneddoto di un "certo cubano" (*sérte cubano*, ma l'ambientazione è palesemente cremasca) che deve parlare con urgenza al suo padrone proprio *nell'ora del disnà*. Si tratta di un brav'uomo, ma un po' rozzo, non fa tante cerimonie; entra e *caàt al capèll e la beretta*, dice quello che doveva dire, non senza avere, nel frattempo, "*ciuciàt un bon bicer di quel guogno (?) che i g'ha sporsit*" ("succhiato un buon bicchiere di quel liquore che gli hanno offerto"). Si accorge però in quello stesso momento che "*la siora, sposa novella la gà som drent a quattro ganasse, e la diseva, oh buona, oh cara, se l'è saurida*"⁶¹. Viste le preferenze della padrona, anche l'ospite vuole renderle il dovuto omaggio: "*Lassa fa a me che t'an scudarò la voja*" ("Lascia fare a me che ti farò passare la voglia"), pensa fra sé. E una volta a casa, fa preparare alla figlia "*una chissòla*" (una focaccia), che davanti alla padrona tira fuori all'improvviso: "*na gran chissòla da redont onta e bisonta con drente l'eua e i gratton, e'l ta ga la petta 'n gheda*"⁶². Il racconto giunge rapidamente alla conclusione con un ritmo e con dialoghi da commedia. L'esito è naturalmente disastroso: la sposa *snob*, troppo delicata, balza in piedi indignata, butta via la *chissola* e urla al villano di buttare quel regalo ai porci. L'aneddoto esprime quindi, indirettamente, la preoccupazione del poeta, il quale teme che i suoi versi siano accolti come il dolce casareccio da gente colta e raffinata, abituata a ben altre vivande.

Il bozzetto non è un puro pretesto per veicolare retoriche dichiarazioni di modestia; al contrario, anticipa una vera e propria *ars poetica*, che i versi successivi si incaricheranno di rendere ancor più esplicita. Essi danno espressione, infatti, al fastidio del poeta davanti ad un certo filone di poesia arcadica e neoclassica che insisteva ancora, soprattutto nelle composizioni d'occasione, ad imporre vieti e ormai non più sopportabili cascami mitologici. La dichiarazione d'umiltà, con cui la composizione si apre, è studiata per far emergere *e contrario* una concezione diversa della poesia, che deve essere umile e schietta, vicina alla lingua e al sentire di chi legge e di chi ascolta, e insofferente dell'artificiosità convenzionale di una mitologia, quella pagana, invocata a sproposito per un matrimonio cristiano (Battaini era un sacerdote e non se ne dimenticava, anche nelle composizioni meno religiosamente impegnate).

⁶¹ Il *topos* umoristico della donna altolocata e spocchiosa che si schermisce davanti a tutti, ma si comporta da ingorda quando è sola, è tradizionale. Confronta almeno l'indimenticabile personaggio di una predica di Bernardino da Siena, Monna Saragia ("Ciliegia"), ghiotta del frutto di cui porta il nome, "che si fa coniglia ed è una porca", quando da sola le divora "a manciate" (si veda l'*exemplum* in *Novelle italiane: Il Quattrocento*, a cura di G. CHIARINI, Garzanti, Milano, 1982, pp. 26-27.

⁶² "Una grande focaccia con l'uva – è la tradizionale "bertolina", un dolce cremasco – e i ciccioli (*i gratton*) e gliela sbatte in grembo".

La sestina narrativa del poeta cremasco (schema ABABCC) non è che una semplificazione dell'ottava comica, molto spesso giocosa e parodistica, messa in circolazione soprattutto da quel piccolo gioiello di poema eroicomico che è *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni, in cui pure il momento umoristico o epigrammatico è affidato all'effetto sorpresa della coppia di versi finale (ma eccelse nell'uso della sestina narrativa anche il Casti degli *Animali parlanti*, un poema allegorico, a sua volta burlesco e non privo di momenti licenziosi). Anche il Battaini sa sfruttare la risorsa della coppia finale di versi in rima baciata. Nella prima strofa, il poeta è fatto bersaglio degli incitamenti di tutti perché non si lasci sfuggire l'occasione di celebrare degnamente l'evento: *“Teucc i ma dis: bisogna che canté”* (Tutti mi dicono; bisogna che cantiate”). Egli sa che non potrà rifiutarsi, ma si schermisce perché il tempo non gli sembra adatto: *“E spezialment adèss che sèm d'april/ Stagion che quei che canta i muda 'l pil “* (“stagione nella quale coloro che cantano – gli uccelli e i poeti – mutano il pelo”).

L'affetto per lo sposo, Meneghi che *“merita teutt”* è immenso; il poeta sarebbe persino disposto a buttarsi nel fuoco per lui, soprattutto ora, che ha deciso di compiere un passo importante, che gli risolverà la vita: *“Ancò po che 'l renunzia da fa 'l putt./ Perchè 'l diventa spos, à al tant l'è poc;”*⁶³. Essere *putt* in cremasco non indica solo la gioventù come classe d'età; al contrario, un *po'* come l'essere *iuvenis* nella società medievale, indica una condizione sociale ed esistenziale: quella di chi non è ancora maturo per costruirsi una famiglia, o di chi per scelta o per scarsità di mezzi, non è in grado di farlo. Domenico entra dunque baldanzosamente nel pieno della vita; la sua scelta viene esaltata e resa definitiva dal matrimonio, che appare quindi un vero e proprio rito di passaggio: da qui la celebrazione solenne, la festa, gli auguri di tutti parenti, la poesia. In una strofa successiva, attraverso la consueta identificazione del poeta con gli strumenti musicali che servivano a rendere più gradevole l'esibizione pubblica, il poeta giustifica la sua difficoltà ad esaltare la cerimonia con il canto a causa del pessimo stato dei suoi strumenti: i ferri del mestiere sono scordati e fuori uso:

*Oltre quest ghe de peu n'altre contrast:
Le corde del violi le sent al temp,
Gh'è vea al scagnell, ga manca 'l capotast;
Per Menech doca, e per la so Maltemp
L'è 'n fa sta a post i oggiai, quand manca 'l nas*⁶⁴

In realtà il poeta compie un abbassamento comico – parodistico del suo mestiere di poeta per attaccare sarcasticamente l'arroganza e la sicumera di tanti mestieranti tanto più magnielloquenti e vuoti, quanto più sono legati alle convenzioni della moda.

Molti sono convinti, prosegue Battaini, che scrivere versi sia facile come guardare in alto (*vardà 'n seu*). Infatti, quando c'è qualche matrimonio in vista *“i zugna seu/ Reme a moltòu; e d'ogne sort da vers/ I na fa zo per dret e per traers”*⁶⁵. Tuttavia, la rivendicazione della difficoltà, e quindi della serietà e della dignità dello scrivere in versi (polemica anch'essa non ignota alla tradizione comica, basta pensare al sonetto trecentesco di Antonio Pucci, *Deh, fammi una canzon, fammi un sonetto*), si trasforma in un attacco alla moda della mitologia, immancabile in qualsiasi composizione per nozze, e diventata ormai un accumulo convenzionale e ripetitivo di luoghi co-

⁶³ “Oggi poi che rinuncia a fare il ragazzo/ perché diventa marito, il tanto è poco”.

⁶⁴ “Oltre a questo c'è poi un'altra difficoltà/ le corde del violino accusano il tempo che è passato/ è sparito il poggiapiedi, manca il capotasto;/ Per Domenico e la sua Maltemp/ a scrivere qualcosa che gli possa piacere / è come accomodarsi gli occhiali, quando manca il naso”.

⁶⁵ “... scribacchiano/ rime a mucchi; e d'ogni tipo di versi/ ne tirano giù di dritto e di traverso”.

muni, senza più piacevolezza né gusto: “*Ma cosa fai? I tira sempre 'ntorne/ Al Talamo, le Tede, Amore, Imene,/ Teute fiacade, che no cunta an corne,/ Robe gustose come 'l mal da rene,/ E 'n fi dell'assa sempre sa fenès/ Col fa le foje an serte armari ses*”⁶⁶.

La battuta finale, piuttosto misteriosa (ma evidentemente Battaini parlava ad un pubblico in grado di cogliere l'allusione), si intende solo alla luce del modello che il poeta cremasco aveva davanti, e che appare molto probabilmente la fonte principale della sua composizione. Si tratta dei *Sestinn per el matrimoni del sur cont don Gabriell Verr con la sura contessina donna Giustina Borromea (1819)* in cui i due autori, Carlo Porta e Tommaso Grossi, mettono in scena una gustosa beffa dell'uso, appunto classicista, di invocare per ogni matrimonio gli dei. Apollo è visto come un burocrate affaccendatissimo, dai modi militareschi ed autoritari (una parodia degli uffici pubblici austriaci che Carlo Porta, impiegato di banca, conosceva perfettamente?). Appena egli sente la parola “matrimonio”, “*el sbattaggia on campanel/ E senza alzà su i oecc da quel ch'el fa/ el me petta in consegna d'un bidell,/ Alto, svint, a la gamba tutt duu insemma/ stanza C, armari VI, lettere M!*”⁶⁷. Nonostante le proteste del poeta, che si affanna a sottolineare l'eccezionalità della coppia, meritevole di ben altra considerazione e di ben altri versi che quelli convenzionali, riposti nel fondo dell'armadio e consumati dall'uso, Apollo si rivela irremovibile ed insiste ostinatamente (tanto più in quanto si rende conto di avere davanti due poeti romantici, ostili alla mitologia) nell'utilizzare per i due sposi le anticaglie dell’*armari ses*”.

Con una trovata graziosa, proprio in linea con il suo carattere, Felice Battaini Masperi si appoggia all'autorità di un poeta molto ammirato (non si sa quanto veramente capito) per esprimere ironicamente la sua difficoltà a servirsi di un armamentario ormai consunto, ma ancora ampiamente utilizzato dagli spiriti mediocri. Per quanto si sforzi e protesti, insomma, il povero autore dell'epitalamio non ha via di scampo: sempre di Grazie, di Muse e di Apollo dovrà scrivere; sempre da quell'armadio dovrà attingere.

Conclusion. Perché si scrive in dialetto?

In un importante saggio sulla poesia in dialetto e ancor più nel recente volume che ha dedicato allo stesso argomento⁶⁸, Franco Brevini ha illustrato le diverse ragioni per cui certi autori hanno scelto di scrivere in dialetto invece che in lingua, oppure hanno alternato l'uno all'altra. La decisione poteva dipendere, ad esempio, dall'insofferenza nei confronti di un lessico e di uno stile che, una volta cessato o diventato abitudinario il magistero dei grandi, apparivano inevitabilmente ridicoli. Se al Parini, insomma, poteva ancora definire, con elegante perifrasi, il caffè “il legume di Aleppo”, Francesco Torti, che chiamava la tipografia “tedesco ordigno”, faceva ridere. Allo stesso modo, tutti i ritrovati della tecnica e della scienza erano sottoposti ad autentiche acrobazie verbali pur di essere compresi nel lessico scelto, ma irrimediabilmente datato, della lirica italiana “alta”⁶⁹. La pietra d'inciampo stava precisamente qui: più i tempi nuovi procedevano a passo di carica, meno la lirica con i suoi *topoi* consunti, faceva blocco, creava impedimento. L'esigenza era

⁶⁶ “Ma cosa fanno? Cavano sempre fuori/ il Talamo, le Tede, Amore, Imene/ tutte stupidaggini svenevoli, che non hanno nessun valore/ cose gustose come il mal di reni./ a alla fine si finisce sempre/ con l'invecchiare in certi armadi numero sei”. Sul significato esatto di “n fi dell'assa”, cfr. p. nota 2.

⁶⁷ C. PORTA. *Poesie*, cit., p. 498. “... sbattaccia il campanello/ e senza alzare gli occhi da quello che sta facendo/ mi sbatte in consegna di un bidello/ “Su, sveltì, gambe in spalla tutti e due insieme/ stanza C, armadio VI, lettera M!”.

⁶⁸ F. BREVINI, *La poesia dialettale*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, cit., vol. X, pp. 606-643; Id. *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Feltrinelli, Milano, 2010.

⁶⁹ F. BREVINI, *La poesia dialettale*, cit., pp. 606-607. Utilissimo, a questo proposito, anche R. TESSARI, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano, 1973.

appunto quella di trovare in poesia uno stile e una lingua più vicini, più aderenti all'esperienzacomune, e alle trasformazioni della società. Una simile esigenza veniva resa ancor più complessa e di difficile attuazione davanti alla constatazione che il toscano, l'italiano letterario, era tutt'altro che compreso e parlato da tutti. Molto spesso, anzi, la scarsa pratica e la conoscenza imperfetta della lingua nazionale potevano produrre *pastiches* linguistici involontariamente comici, non di rado stigmatizzati e resi oggetto di scherno dagli stessi poeti in dialetto (l'equivoco linguistico, lo si è visto, era una delle più ghiotte occasioni di riso nella poesia comico – giocosa). “Proprio per il suo carattere di lingua non nativa, acquisita mediante lo studio, l'italiano rappresentò un possesso tutt'altro che pacifico anche per le persone colte, ossessionate dalla paura di involontari *lapsus vernacoli*⁷⁰. Delio Tessa, grande poeta dialettale milanese del Novecento, ricordava ancora con affettuosa tenerezza i suoi nonni che ”nei discorsi d'impegno camminavano guardinghi ai margini di un loro italiano milanesato e di tanto in tanto perdevano l'equilibrio e sdruciolavano nel dialetto”: un'esperienza che doveva essere stata di molti. Un problema di tal fatto si presentava già, anche se non in termini così radicali ed urgenti, anche nella Crema del primo Ottocento, quando lo scarto fra toscano letterario (affidato, quindi, unicamente ai libri) e il dialetto parlato dal popolo e dalla borghesia (probabilmente anche dai nobili) era avvertito pienamente. Inoltre, anche al tempo del Battaini Masperi, il dialetto rimaneva pur sempre la lingua materna e nativa, sia pure al di fuori delle elaborazioni teoriche, impregnate di patriottismo, di molti romantici; rimaneva un tratto importante dell'identità del luogo e della comunità che lo abitava.

Per chi si diletta di poesia, inoltre, il vernacolo non era semplicemente la lingua dell'uso e delle minute incombenze quotidiane, ma uno strumento espressivo utilizzato per offrire la massima efficacia e “naturalzza” all'argomento e ai sentimenti che si intendono esprimere. “Il dialetto è piegato a vivaci invettive anti – nobiliari o serve a un'elegia che intende muovere al largo dai corredi retorici della tradizione, o ancora si incarica di illustrare gli aspetti più minutamente feriali dell'esistenza, accostandosi ad una pronuncia più dimessa e quotidiana” nota ancora Brevini⁷¹. Ma al di là delle preoccupazioni, che furono soprattutto romantiche, di poetare in un linguaggio autentico e popolare, la sintesi dello studioso definisce precisamente l'estetica del “comico”, così come era inteso dalla tradizione retorica fin dall'antichità. Essa racchiudeva in sé ed esprimeva l'esperienza quotidiana, i sentimenti più irreflessi ed elementari della gente comune, sempre sullo sfondo dei luoghi in cui contadini, mercanti e popolani erano abituati a vivere per lavoro o per divertimento.⁷² Dal libro fondamentale di Auerbach, *Mimesis*, che per primo elaborò la teoria della “separazione degli stili”, alle messe a punto sempre più precise di Mario Marti, ormai il concetto di comico (o comico-realistico) è entrato di prepotenza nel lessico critico, ed è diventato uno strumento interpretativo fondamentale. Il *comico* è il corredo formale di chi esprime la realtà e di chi abbassa l'artificiosa elevatezza dello stile “tragico”, senza necessariamente schernire (almeno nella maggioranza dei casi), senza togliere dignità e valore a ciò di cui vien fatta la parodia. Il comico infatti appare soprattutto una scelta di lingua e di stile, un'inclinazione letteraria e non ideologica.”Ed i giocosi invero, evitano *arte laboratos sermones*: il che non significa scrivono secondo la regola “quel che vien viene” (anticipando di cinque secoli un atteggiamento del nostro Illuminismo linguistico), ma che operano al di fuori dello stile aulico, usando di preferenza i *verba rustica*, i *silvestria*, gli *irsuti* ed i *reburra*, cui Dante dava l'ostracismo ai fini del suo volgare illustre, e prediligendo una sintassi assai scapigliata, irregolare, intuitiva, parlata”⁷³.

⁷⁰ BREVINI, cit., p. 610.

⁷¹ Ivi, p. 623.

⁷² M. VITALE, *Introduzione all'antologia*, da lui curata, dei *Rimatori comico-realistici del Due – Trecento*, UTET, Torino, 1956, p. 35.

⁷³ M. MARTI, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953, p. 11.

I caratteri individuati dal Marti possono essere applicati senza sforzo alla poesia dialettale, a quella del Battaini in particolare. In lui, l'impiego della lingua nativa, anche quando (saltuariamente) utilizza espressioni del Porta e si appropria delle polemiche inaugurate dal versante più "impegnato" della poesia milanese, non approda mai all'everione beffarda della poesia aulica e d'occasione; semmai ne deplora alcuni eccessi, e la stanca ripetizione di moduli espressivi troppo consunti. Abile tessitore di versi, poeta ben addentro alla cultura del passato ma disponibile anche ad una certa apertura verso il nuovo, Felice Battaini Masperi è perfettamente inquadrabile dentro il clima della Restaurazione, portavoce di una nobile tradizione religiosa e clericale che egli seppe però adattare in forme più semplici ed accattivanti. La sua poesia in vernacolo cremasco, che sembrerebbe allinearsi alla contemporanea produzione in dialetto veneziano, vive per l'equilibrio e il brio dei suoi bozzetti e delle sue celebrazioni mai ampollose, mai esageratamente retoriche: pregi che pongono i suoi versi molto in alto nell'esigua produzione poetica in cremasco.

Appendice

La versione di Rocco Racchetti di una anacreontica del Vittorelli

Il *Saggio di poesie in dialetto cremasco* si apriva con due anacreontiche di Paolo Vittorelli, uno dei poeti più sensuali e cantabili d'Arcadia, poeta d'amore che discendeva direttamente dalla grande scuola del Metastasio⁷⁴. Il motivo d'interesse era costituito però dalla versione in dialetto cremasco scritta dal professor Rocco Racchetti, un'autorità nella Crema di allora (aveva pubblicato traduzioni dal latino e saggi eruditi; era stato insegnante di retorica - cioè di lettere - nel locale ginnasio). Per la verità, il Racchetti operò, specialmente nella seconda anacreontica che qui analizzeremo, una libera traduzione, un adattamento, in vernacolo, che lascia libero campo all'estro irriverente della musa dialettale, e alla sua natura scherzosa e grottesca. Non bisogna lasciarsi ingannare, però. L'adozione di uno stile e di un linguaggio beffardi, la sostituzione irriverente di un mitico pastore con una strega non rimandano ad una critica radicale del testo tradotto (o liberamente reinventato) e parodiato. Al contrario, il Racchetti fu sempre (così attesta il Benvenuti) un fautore acceso della mitologia; anzi, nella battaglia fra le due scuole diverse dei Romantici e dei Classicisti che impegnò le cronache letterarie del primo Ottocento, Rocco si rivelò "devoto fino alla bigottaria" allo stile classicista ed era "caldo ammiratore delle fole mitologiche e le considerava quasi un necessario condimento della poesia" (è facile capire, per contro, come la pensava il suo biografo)⁷⁵. Evidentemente, per il Racchetti l'adozione (episodica) del dialetto portava con sé un complesso di stilemi e di immagini che rovesciavano e accendevano di nuovi umori le veneratissime immagini arcadiche, sempre però all'interno di una sperimentazione puramente letteraria e non ideologica o polemica.

"Ascolta, cara, un sogno;/ Della trascorsa notte;/ Parevami le grotte/ d'Alfesibeo mitrar" esordisce Vittorelli, e prorompe in un'invocazione al pastore arcadico per eccellenza, scongiurandolo di salvarlo dal mal d'amore: "Padre, gridai, nel fianco/ Ho una ferita acerba;/ Con qualche magic'erba/ Sanami per pietà". (p. 10).

Tolto di mezzo l'ingombrante Alfesibeo, Racchetti lo sostituì con una popolarissima *strea*, che, secondo l'opinione popolare, conosce il rimedio di tutti i mali, e quindi anche quelli d'amore: "*L'insogn de stamatina/ Sent, sent, o Dorotea;/ gh'era con me la strea,/ Serem in d'un ponciou*"⁷⁶.

⁷⁴ M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Mucchi, Modena, 1988, *passim* e pp. 131-134.

⁷⁵ F. S. BENVENUTI, *Dizionario biografico*, cit., p. 234.

⁷⁶ "Angolo" come chiarisce una elaboratissima nota dello stesso poeta.

*La vecia strea rampina*⁷⁷/ *che quand che ve la stésa/ El sumelech l'impessa/ E la deseda al trou*⁷⁸. La ferita d'amore subisce lo stesso trattamento parodistico dell'invocazione: “*Mama, g'ho det, le coste/ Me brusa una gran fama/ Con qualche rimede, o mama/ Guaresem per pietà*”⁷⁹. A confermare l'intento parodistico, il consiglio offerto al giovane suona diversamente rispetto a quello impartito da Alfesibeo nella canzonetta del Vittorelli: “*Taca, la dis, le poste/ Impianta una furbetta/ Sta sert, che mei resetta/ Per te la strea no ga*”⁸⁰.

Con indubbia perizia, il poeta-traduttore conserva la metrica dell'originale, e il suo ritmo accattivante, ma finisce per annullarne, proprio attraverso l'uso del dialetto, il fascino vagamente erotico; ne compie, insomma, un rovesciamento parodico, qualcosa di intimamente diverso. Pur senza dividerne la carica eversiva e lo scherno sprezzante, l'operazione del Racchetti si avvicina a quella perpetrata dal Porta che, in una delle sue prime composizioni, parlava dei disagi della gonorrea grazie ai cantabilissimi settenari cari all'Arcadia: “*Sissignor! Saran fors anch/ quij fior bianc – che me disii,/ ma per mi, sien bianch o scur;/ l'è sicur – che son servii,/ saran fiori, quest el capissi,/ ma quand pissi – vedi i stell,/ saran fior, ma bona sira/ quand el tira – ahj el me usell*”⁸¹. Rocco Racchetti tuttavia, lo si ripete ancora a scampo di fraintendimenti, non aderisce né lo farà mai alla polemica letteraria che alimenta le rime del Porta, erede a sua volta della linea riformistica dei Trasformati.

L'intento di reinterpretare un classico, un'opera prestigiosa, nel dialetto locale non è certo nuova nella tradizione vernacolare italiana. Esso corrisponde a quello che, con indubbia efficacia, Franco Brevini chiamava la “strategia della messa a terra” e che si risolveva in un abbassamento del testo tradotto grazie ad “un sistema di prosaiche zavorre”. Quest'ultima operazione poteva corrispondere alla riduzione ad una misura quotidiana o banale (una tempesta che si riduce al ribollire di una pignatta), l'inserimento del gergo e del doppio senso erotico, l'insistenza sulle voci più stravaganti ed arcaiche del vernacolo, che acquistano maggior efficacia se il lettore ha la possibilità di confrontare il testo originale con la versione-adattamento (come fa appunto il Racchetti).⁸²

A partire dal tardo Cinquecento, molti poeti in dialetto hanno voluto trasfigurare il classico più amato (in cima alle preferenze sta *La Gerusalemme Liberata*) nella lingua materna. Gli esiti parodistici erano inevitabili perché l'intenzione del poeta coincideva con la volontà di rendere familiari quei classici, ridurli alla propria dimensione, renderli patrimonio comune, proprio in considerazione del fatto che dovevano appartenere a tutte le parlate locali. Il lessico adattato acquistava in naturalezza quello che perdeva in austerità e in grandezza: era la via attraverso cui

⁷⁷ “Rampì” in cremasco significa *ronciglio* o *uncino*. Nelle frasi *vecia rampina*, *strea rampina* ec. ha un significato, la voce *rampina* tutto suo proprio, ed inchiude un certo che di orrido, di esecrato e di misterioso, che quasi esprime il *sacer* de' Latini applicato alle divinità infernali. In origine, poi, devesi aver avuto allusione non già alle grinze della pelle, ma a quell'incurvarsi del dorso che rende la persona di un decrepito somigliante appunto ad un uncino”, nota del Racchetti.

⁷⁸ “Senti, senti, Dorotea il sogno di stamattina/ c'era con me la strega/ stavamo in un angolo/ La vecchia strega rampina/ che quando si arrabbia/ accende il fulmine/ e fa destare il tuono”.

⁷⁹ “Mamma, le ho detto, una grande fiamma/ mi brucia il petto/ Con qualche rimedio, o mamma/ guariscimi per pietà”.

⁸⁰ “Fuggi via subito (?)/ Compi un'azione astuta/ Sta certo che una ricetta migliore/ la strega non ha per te”. I versi corrispondenti del Vittorelli suonavano: “Fuggi, rispose il vecchio/ Fuggi colei che adori/ Erbe per te migliori/ Alfesibeo non ha”.

⁸¹ C. PORTA, *Poesie*, cit., p. 9 e cfr. il commento di Dante Isella, p. 838. “Sissignore, saranno fors'anche / quei fiori bianchi che mi dite/ ma per me sian bianchi o scuri/ è sicuro che son servito/ Saranno fiori, questo lo capisco/ ma quando piscio, vedo le stelle/ saranno fiori, ma buona sera/ quando tira, ahì il mio uccello”.

⁸² *La poesia in dialetto*, cit., pp. 1294 ss.

passavano il realismo mimetico del traduttore, il suo orizzonte culturale, la sua visione della vita.

A partire da Carlo Assonica che adattò *la Gerusalemme* in bergamasco passando per Gabriele Fasano che la volse in napoletano, Tommaso Mondini (in veneziano) e Domenico Balestrieri (in milanese) ci si sono provati un po' tutti ad "umanizzare" il Tasso e i classici in generale, fino al recente, splendido *exploit* di Tonino Guerra, che ha tradotto e reinventato l' *Odissea* in dialetto romagnolo⁸³.

I cremaschi non hanno fatto eccezione, a partire dalla versione-adattamento del Vittorelli curata dal Racchetti per arrivare alle traduzioni di Dante, di Manzoni e dello Stecchetti presenti nella poesia del Pesadori. Particolarmente felici risultano, anche alla luce di quanto si è scritto sopra, gli esperimenti di Rosetta Marinelli Ragazzi che ha volto in dialetto cremasco sia *La chanson de Roland* sia *La pulzella d'Orleans* di Voltaire, testo satirico ed anticlericale, in quest'ultimo caso con esiti particolarmente godibili: viene introdotto, per esempio il doppio senso riguardante il nome della protagonista, *Giuana*, che in dialetto cremasco significa sia "donna sciatta" che "ragazza di facili costumi"⁸⁴.

⁸³ T. GUERRA, *Odiséa. Viaz de poeta sa Ulisse* in Id., *L'infanzia del mondo. Opere*, a cura di L. CESARI, Bompiani, Milano, 2018, tomo I, pp. 717-797),

⁸⁴ V. DORNETTI, *Tra la città e il padule. Storia di Cremona e della sua gente*, Grafica G.M, Spino d'Adda, 2004 pp.238-239.