

Introduzione

Angelo Canossi non è un grande poeta, e neppure il maggior poeta in dialetto bresciano: ma è certamente il più popolare e il più genuino interprete di un sentimento collettivo. Egli è stato, per più generazioni nelle quali era forte il senso di appartenenza corale, il piccolo vate della brescianità, l'interprete di un mondo di valori antropologici, etici e sociali, nel quale coesistono, o coesistevano, modestia e orgoglio. Poteva dunque capitare, a un ragazzino nato nel 1945 in un paesello della Bassa, di trovare tra i non molti libri ereditati dalla modesta biblioteca dei nonni, un esemplare accuratamente rilegato di *Melodia* con la dedica autografa del poeta al destinatario ignoto («A chi leggerà, salute!»). E poteva capitargli di portare fra le poesie da recitare e commentare all'esame di ammissione alla scuola media, un sonetto di *Ràsega* («– *Chè bala!* – Òho, dize, té vilansù quader / Sè ghó la bala, l'hó pagada mé», con quel che segue), facendo sorridere esaminatori illuminati, scevri da pregiudizi antidialettali (cosa non scontata, negli anni Cinquanta). Modestia e orgoglio: sono i sentimenti esemplarmente fermati nel sesto sonetto dell'*Ezòrdio de le Dés Zornade*. Ricordate? Il padre, che narra al figlio l'epica rivolta della città-leonessa contro gli austriaci nel 1849, fa un rustico elogio del dialetto:

Chè 'l nòst dialèt de ò e de ü, isé zgrès
chè 'l par de zgagnà sas e de spüdà
e chè 'l ruina j'òc a chi la lès,
'l ha mai dít *calt* al frèt e *bröt* al pa;
e tra i dialèc d'Italia 'l sarà 'l pès,
ma 'l è sèmpèr linguagio de Italià.

Status quaestionis

Già Aldo Cibaldi, dopo le prefazioni di Ernesto Spagnolo a *Melodia* (1915) e di Paolo Arcari a *Congedo* (1944), offriva il primo cospicuo contributo critico, premesso alla sua edizione di *Congedo* apparsa l'anno stesso della *princeps* curata da Luigi Vecchi. Il critico, fattosi poi poeta, tendeva a individuare in Canossi i versi in cui il metallo poetico suonava più liricamente persuasivo, sparsi tra altri più opachi, privilegiando, col suo orecchio musicale, la direzione espressiva che egli avrebbe poi seguito, mirando con le sue *Braze e burnis* a raffinare il roco dialetto, a cavare dalla grigia ma calda cenere la viva braglia della lirica. Presentando il volume cibaldiano che nel 1978 aggiornava e ingrossava la sottile *plaquelette* uscita nel 1972 per le edizioni del leggendario Bruttanome, Giannetto Valzelli chiudeva il saggio introduttivo con una frase tagliente: «Buonanotte Canossi, benvenuto Cibaldi»: il critico-giornalista, con la sua proverbiale veemenza, intendeva segnalare la strada nuova che il discepolo ed editore di Canossi aveva imboccato con i suoi versi, piuttosto che bersagliare Angelo Maria (lo infastidivano semmai gli attardati epigoni). Un elogio del nuovo, più che una stroncatura del vecchio. Un'espressione analoga chiudeva, lo stesso anno, la prefazione di Giuseppe Tonna alla *Masséra da bé* di Galeazzo dagli Orzi da lui edita criticamente e proposta come testo eponimo della brescianità letteraria in alternativa al canossismo degli stenterelli. Insomma, quel «Buonanotte Canossi» va certo contestualizzato, legato al modo in cui, non solo da noi, si guardava con rinnovato interesse alla letteratura in dialetto. Sono gli anni in cui si diffondono le prospettive di Contini e di Pasolini, in cui al dialetto si chiedono risorse espressivistiche, oltranza realistica o mordente sociale. Sono le idee che inducono Testori a parlare di arte in dialetto per la pittura di Moretto e Romanino a san Giovanni, per la Via crucis di Beniamino Simoni a Cerveno, per i disegni di Luciano Cottini. Il clima entro cui si muove Renzo Bresciani, e anche l'allor giovane scrivente che, interpellato da Giovanni Tesio su quale poeta bresciano includere nella sua antologia mondadoriana di poeti dialettali del Novecento (*Le parole di legno*, 1974), optava per

Cibaldi, vedendo in Canossi più un persistere dell'Ottocento che una sintonia con il secolo nuovo.

Il saggio di Cibaldi inaugura una bibliografia su Canossi tuttora abbastanza esile, nella quale va innanzitutto menzionata la monografia di Giovanni Furlan (1949), che intercala a notizie e aneddoti versi inediti o dispersi. Fra i pochi interventi da segnalare, c'è un giudizio rapido di Pasolini, in cui lo scrittore friulano sembra individuare in Ràsega un personaggio dotato di qualche vitalità espressiva, salvo poi rimproverare una riduzione mimetica quando scopre nell'edizione del 1930 la fotografia dell'ortolano Ferrazzoli, il Ràsega della vita, come se il trarre un personaggio dalla realtà comportasse un'automatica diminuzione di poesia! Non si accorge che il ritratto del bevitore dipinto da Velàzquez posto a commento della foto del *ronchér* trasporta il filosofo umorista al di sopra dalla cronaca spicciola. C'è poi il capitolo di Renzo Bresciani, nella sua sensibile attenzione alla tradizione dialettale, dal folklore della *Curt dei puli* ai recuperi della *Passiù* trecentesca e della *Masséra* di Galeazzo, sulla letteratura in dialetto, nella *Storia di Brescia* edita dalla Morcelliana (1964): pagina di un critico-scrittore che non tace i limiti del canossismo più fiacco, fra trovata comica e pietismo pascoliano. Qualcosa capitò di dire al sottoscritto in una relazione del 1980, nel convegno palermitano che operò una sistematica ricognizione della poesia dialettale postunitaria nelle varie regioni d'Italia.

Un'occasione di tornare a Canossi la offrì il cinquantenario della morte (1993). Esso diede spunto a interventi e *recitals* di Costanzo Gatta, che scovando lettere e versi italiani ignoti gettava una luce nuova sul poeta, e a un vivace opuscolo di Maurizio Bernardelli Curuz, che vedeva in Canossi un D'Annunzio in ventiquattresimo, il vate dimesso di una piccola patria pronto a celebrare il *buen retiro* di Cà delle bàchere come un rustico e montano Vittoriale. Il frutto più cospicuo fu tuttavia il convegno voluto dal sindaco Paolo Corsini, figura di rara sensibilità e competenza in fatto di cultura, e tenuto all'Ateneo di Brescia, la gloriosa accademia cittadina che aveva affidato a Canossi il compito di redigere un vocabolario del nostro dialetto. Il convegno contemplò un panorama della poesia primo-novecentesca in

dialetto tracciato dal critico Giovanni Tesio, un affondo della dialettologa Piera Tomasoni sul linguaggio del poeta, un affresco dello storico Roberto Chiarini sulla nostra città al tempo di Canossi, una testimonianza dello scrittore Renzo Bresciani, fine interprete del *genius loci* fra umorismo e malinconia, *last and least*, un mio intervento sulla poesia di Canossi, che qui recupero in larga parte. Tutto questo materiale confluiva nel volume *Per Angelo Canossi* (1996), pubblicato a cura mia e della valente allieva Liliana Mazzoli dall'editrice Grafo nella collana del Comune di Brescia. Recava per sottotitolo «Testi e studi», poiché alle relazioni tenute in Ateneo aggiungeva contributi filologici e testuali: una proposta *Per l'edizione critica delle poesie canossiane* e una redazione ignota, con sonetti inediti e varianti d'autore, della *Passeggiata* di Maccheronica ciceronessa a cura mia, la collazione fra la prima e l'ultima stampa di *Melodia* e un'ampia appendice di poesie inedite o disperse a cura di Liliana Mazzoli.

Da allora, poco o punto. Franco Brevini (1990 e 1999) nomina appena Canossi, e di seconda mano, come Francesco Piga (1991), che lo dice addirittura «epigono» di Delio Tessa, ignorando che *Melodia* era uscita diciassette anni prima di *L'è el dè di mort, alégher!*

Se è obbligata la presenza di Canossi nella antologia dialettale bresciana di Antonio Fappani e Tom Gatti (1971) e poi nei *Mille anni di letteratura bresciana*, nella sezione primo-novecentesca curata da Attilio Mazza (2004), il nostro Angelo Maria resta assente dalle antologie extra-territoriali, con la lodevole eccezione della recente scelta di *Poeti dialettali del Canton Ticino e della Lombardia* curata dall'elvetico Gabriele Quadri (2010), che accoglie, con i nostri Francesco Bonatelli, Aldo Cibaldi e Renzo Bresciani, due testi «intimistici» di Canossi, *El póer murì* e *Du nì*.

Ma ecco che, con la scadenza dei 150° compleanno del poeta, il 2012 sembra davvero quello del riscatto: mentre l'Ateneo di Brescia e la pubblica amministrazione promuovono iniziative e convegni, appare la massiccia e informatissima biografia stesa in anni di lavoro da Costanzo Gatta, e il nostro volume che ripropone in veste nuova l'opera dialettale del poeta, filologicamente

sistemata, arricchita di molte poesie disperse o inedite e corredata per la prima volta da un accurato commento.

La tradizione e la poetica linguistica

I versi che ho citato in apertura sollecitano varie riflessioni, prima fra tutte quella sulla trascrizione del dialetto, linguaggio quasi esclusivamente orale. Il dialetto «'l ruina j'òc a chi la lès», specialmente nella grafia adottata da Canossi e poi seguita dai suoi epigoni: essa, rendendo con accenti acuti e gravi le vocali aperte e chiuse anche atone per dare indicazioni sul timbro vocalico, finisce per togliere quelle sul ritmo, rendendo davvero illeggibile il bresciano.

Conviene poi soffermarci su un'altra osservazione espressa nei versi che Canossi dedica al suo dialetto: egli lo definisce grezzo, accidentato nella pronuncia, ostico alla lettura ma pur sempre linguaggio di italiani, privo dei ridicoli spropositi del tedesco che chiama brodo il pane e caldo il freddo. Viene qui espressa la convinzione che il dialetto bresciano si caratterizzi per la sua rozzezza, ma viene anche affermata un'idea centrale, quella dell'esistenza di un'identità della "piccola patria", da preservare orgogliosamente ma da conciliare o confrontare con quella della grande patria tardo-risorgimentale (si ricordi che *Melodia* si costruisce essenzialmente nel 1914, e che la prima tiratura va esaurita in gran parte dentro le trincee dei fanti e degli alpini bresciani). L'amore di Canossi per Brescia coesiste, dunque, con quel sentito nazionalismo che condurrà l'anziano poeta a vivere come una vera tragedia, anzi come un Gòlgota, il crollo del regime fascista, coincidente per lui col crollo dell'Italia, della patria legale e reale.

La visione del bresciano e degli altri dialetti lombardi come linguaggi grezzi e poveri, è peraltro un luogo comune che ricorre spesso nella tradizione. Basterebbe leggere qualche verso in lingua del Folengo, bresciano d'adozione, per vedere come definiva se stesso: «Tu mi dirai lettor ch'io son lombardo / e più sboccato assai d'un Bergamasco: / grosso nel profferir, nel scriver tardo...», anche se poi il poeta benedettino non risparmiava sferzate ai

toscane; i quali, peraltro, già nel Quattrocento s'erano sbizzarriti a ridicolizzare i milanesi, mangia-laccetti e mascarpone per Benedetto Dei, mangia-rape per Luigi Pulci, che ironizzava sul fatto che nella loro lingua risuona sempre il verso dell'assiolo, il *chiù* (rendeva così il suono turbato del lombardo *cü*, che non designa propriamente un bel canto d'uccello ma una parte poco nobile del corpo umano). Un tòpos, dunque, che potremmo rintracciare nelle tante muse-straccione o muse-ortolane in cui gli autori dialettali personificano la loro poetica, all'insegna dell'umiltà o del concreto realismo.

Oggettivamente, il bresciano non era una lingua più povera e più rozza di altri dialetti: aveva anzi una cospicua tradizione, e neppure connotata in chiave marcatamente burlesca come la parlata dei cugini bergamaschi, rusticalmente stilizzata in strambotti o sonetti comici, fatta idioma di facchini e di servitori, di arlecchini emigrati a Venezia e di Gioppini calati da Zànica. Voltata pagina dopo gli esordi umilmente sublimi rappresentati dalla *Passiù* liturgica e dal Bonvesin voltato dal milanese in bresciano, la nostra letteratura dialettale era approdata nel Rinascimento al vigore politico dei sonetti di Andrea Marone o al graffio sociale della *Masséra* di Galeazzo (a tacere di Folengo), per crescere nel Sei-Settecento e svariare fra divertimento colto e invettiva polemica, come nella riscrittura facchinesca del *Pastor fido*, maturata nell'ambiente degli accademici Erranti per opera di un misterioso Persiano Melloni, o nelle violente dispute fra giacobini e "goghi", negli anni caldi dello scontro fra rivoluzione e reazione. Tuttavia, per quanto vario ne fosse l'uso, si era affermata, anche da noi, una concezione del dialetto come lingua comica, o tutt'al più come idioma povero-ma-sincero, rozzo-ma-schietto; le non molte voci di elogio del dialetto inclinano verso quella convinzione, a partire da Cesare Arici, poeta classicamente educato e capace di padroneggiare un italiano letterario alla Foscolo e alla Monti, ma pronto anche a riconoscere la colorita vivacità e freschezza del vernacolo. Avvicinandoci al tempo di Canossi, un poeta di fama inferiore alle sue non mediocri qualità, Francesco Bonatelli, filosofo idealista, fermava in un sonetto un'immagine esemplare del nostro dialetto:

O lèngua dei Bressà, lèngua poerina,
 che te sé stada sèmpèr despressada,
 te sé come 'na bèla s-citulina,
 che nissü i varda perchè l'è sbindada.

Dunque, il bresciano è presentato come una lingua bella ma trascurata perché poveramente addobbata, al pari di una fanciulla coperta di stracci che aspetta solo la cura di un sarto sapiente per attirare un'attenzione adeguata alla sua intrinseca ma nascosta grazia.

Vicenda e ambiente canossiano

Questa è la poetica linguistica che la fine-secolo consegna a Canossi, il cui obiettivo principale fu quello di mostrare la potenzialità espressiva del dialetto nella varietà dei temi e dei modi. Per lui, restituire dignità alla parlata municipale significava soprattutto legittimare la propria funzione di interprete dei valori positivi di una comunità che poteva anche vantarsi della rudezza dei suoi panni; “gente rozza, non villana, ma bresciana” è un modo proverbiale che coglie perfettamente lo spirito di quella generazione. Citerò, a riprova, qualche verso tratto da una lunga poesia, indirizzata a Canossi nel 1930 per salutare la ristampa di *Melodia*:

Sènt, Canossi, l'altra séra
 ghie 'n del cör 'na scaragnéra
 e 'n fastide èn dèl servèl:
 mé sintie come 'n gnarèl
 chè camina èn mèz al scür
 co' le ma tacàde al mür
 e chè 'ndàren pianz e ciama
 e reciamo: “Mama, mama!”

Da cosa nasce questa profonda nostalgia? Il poeta lo dichiara:

...turnà a véder la mé Brèssa
 con töt chèl chè gh'è dè bèl:
 i sò rónch, èl sò castèl,
 le sò cése, le sò tór
 e 'l sò pòpol chè discór
 cón d'òn fà dè montagnér
 issé sgrèz ma issé sincér

Egli prosegue ricordando come il libro di Canossi, la *Melodia*, gli avesse fatto passare la paura delle cannonate in trincea e come la storia del «póer murtì», che strappava le lacrime a ogni madre sensibile, inumidisce i cigli anche d'un uomo tutto d'un pezzo. Questo poeta-soldato, forte ma commosso, è nientemeno che Augusto Turati, che nel 1930 è fra i primissimi esponenti del regime, non solo a Brescia, ma in Italia.

La prima edizione di *Melodia* era apparsa nel 1915 (non nel 1914, come si scrive abitualmente per un *lapsus* di cui è colpevole lo stesso Canossi); una seconda edizione, assai rara, era uscita nel 1920; la terza, sostanzialmente definitiva, è quella salutata nei versi appena citati, nel '30, da Turati, il quale applica al bresciano lo stesso aggettivo – «sgrèz», grezzo – usato da Canossi nell'*Ezòrdio*, a conferma del *cliché* antropologico che vuole rispecchiata nel dialetto la natura della gente che lo parla, qui personificata nel montanaro rude ma sincero; più avanti aggiungerà che i bresciani sono «tempra düra dè armaröi / ma bu s.cècc pèr chi sa töi», tempra d'armaioli ma brava gente, a saperli prendere per il loro verso: un'immagine più precisa rispetto a quella banale «scàrpa gròssa e servèl fi».

L'intento di Canossi era dunque quello di farsi fabbro del linguaggio materno, di piegarne o valorizzarne le durezze, di proporsi come interprete di una comunità che aveva una forte coscienza di sé, un sistema semplice ma organico di valori. Certo, la sua, fu una vocazione totale, benché egli la dissimulasse sotto una modestia nativa che costituiva un altro tratto dell'ideale "brescianità". Canossi, che aveva compiuto studi certamente dignitosi, che aveva avuto da un buon liceo una familiarità non dilettantesca con il latino e fors'anche una discreta conoscenza

della tradizione letteraria italiana, aveva provato a muovere le ali lontano dal nido: s'era recato a Firenze per seguire corsi universitari, e poi, come molti intellettuali e aspiranti scrittori del suo tempo, era andato a Parigi. Lì dovette accadere qualcosa di simile a quanto capitò al Belli, che andando a Milano scoprì tutto il peso e il fascino delle proprie radici romane, anzi romanesche. Così, da Parigi Canossi tornò presto alla sua Brescia, al porto nativo da cui sostanzialmente non salpò mai più, se non per il *buen retiro* della val Trompia. Dalla Francia tornò pure con qualche arricchimento, attinto non nella Parigi delle avanguardie, ma nella dolce Provenza, dove i versi di Frédéric Mistral risuonavano nelle voci canore delle fanciulle, in quelle «serenate» di cui Canossi darà più tardi una versione non indegna dell'arioso e trasognato originale:

– Oh Magalì, splendor dè la contrada,
vé a la finestra, o cara, 'n mumintì,
chè tẹ vòì fà 'na bèla serenada
e sènter i sospir dèl mẹ viulì.

Èl vènt ẹl tas e lüs ẹn ciél le stèle
còme nọ só gna mé,
ma le diènta zmórte e j'è piö chèle
sẹ tẹ comparet té.

– Èl süsür dẹ 'na frasca e 'l tọ cantà
i val l'istès e nọ gh'è gnènt dẹ rar,
e mé pẹr nọ sintit vorès dientà
'n'anguila e 'ndà a scundim tra i scòi dẹl mar.

– Oh Magalì, diènta pör 'n'anguila,
chè alura mé, quat quat,
diènte pescadur, e sta tranquila
chè vegnarò a pescat.

– Ma sẹ cọn réc o altra fürberia
té tẹ fé cönt dẹ vègner a pescàm,
mé alura mẹ fó ozèl e scape via,
e, ciao bèl s.cèt, speransa dẹ troàm.

– Oh Magalì, oh uzilì bèl, va va,
chè mé, còt töt rispèt,
d'ènte ozeladur, e, lasem fà,
tè ciape sö l'archèt.

La dedizione di Canossi a Brescia fu totale: la poesia in dialetto assorbì tutta la sua vena, dando frutti non abbondanti, messi in pubblico con qualche riluttanza (dalla clandestinità non evase invece, se non per poche schegge, la poesia in lingua, distrutta in buona parte dall'autore e dedicata per lo più alla donna vagheggiata, naturalmente bresciana). Di Brescia, Canossi mostrò di amare la storia, il passato e il presente artistico, componendo anche testi d'occasione che, pur con un sorriso bonario, non temevano di rampognare le disattenzioni o gli errori degli amministratori, specie in materia di monumenti. Fu fondatore e collaboratore di giornali che restano nella storia della cultura cittadina: l'«Illustrazione bresciana», «Brixia», il «Guasco», fogli tutti pervasi da un culto affettuoso delle nostre radici; per un certo periodo diresse il quotidiano cittadino «La Sentinella». Non manca una breve parentesi che lo vede segretario di un uomo politico (con l'illusione di fruire di una *sine cura*, sempre sospirata dai letterati), ma il suo temperamento di elegante poeta della vita, lo rendeva inadatto a lavori duraturi o a impegni in cui si chiedesse costante energia o scaltrezza diplomatica: in breve, Canossi non ebbe mai un mestiere stabile, e visse con uno stile di mezzo *dandy* e mezzo *bohémien*.

Egli vestì devotamente la toga invisibile e sdruccita del sacerdote dei Lari domestici, di vate dimesso e modesto della comunità, e come tale la comunità lo riconobbe. Non stupisce, allora, che la decisione di raccogliere in volume le sue poesie partisse da un comitato cittadino, attivatosi nel 1911. La spinta l'aveva impressa, significativamente, un allievo di Pascoli, Silla Cantù. Al poeta-professore, attento a cogliere suoni e forme dei linguaggi "altri", egli aveva sottoposto alcuni versi del concittadino, ricevendone un incoraggiante apprezzamento. Nella lista dei promotori, che figura in testa alla prima edizione di *Melodia*, troviamo figure rappresentative della Brescia del tempo: personaggi attivi in

politica o comunque influenti, come Marziale Ducos e il barone Alessandro Monti; uomini di studio come Agostino Zanelli e Arturo Bianchi; pittori come Cesare Bertolotti, Gaetano Cresseri, Emilio Pasini, Giuseppe Ronchi; scultori come Angelo Zanelli e Domenico Ghidoni; musicisti come Giovanni Tebaldini; maestri dell'ingegneria come Egidio Dabbeni; imprenditori o mecenati, come Italo Folonari (cui si deve l'impulso maggiore alla realizzazione del volume; ma troviamo anche due Tempini e una Franchi); membri di famiglie eminenti, come Fausto Lechi o come Angela Tagliaferri Manziana. Sono personaggi dediti al culto della propria città, una passione "trasversale" capace di accomunare uomini di orientamento politico differente, anche se in prevalenza liberal-moderato: fra gli zanardelliani, con agganci massonici, spunta qualche cattolico conservatore.

Se questo era l'ambiente pronto ad accogliere il libro di Canossi, qual era il ventaglio di autori con cui il poeta idealmente dialogava? Per ricostruire il quadro dei suoi riferimenti culturali e affettivi, giova spulciare tra le dediche, che, secondo un'abitudine datata e un po' provinciale, il poeta aveva disseminato in testa a molte poesie di *Melodia* e *Congedo*. Un primo gruppo di dediche investe il mondo degli affetti bresciani: lo scultore Zanelli, le parenti dell'amata Jole (al secolo Ircea Poloni), il mecenate Folonari, l'amico Giovanni Furlan. Il secondo gruppo, più significativo perché ci aiuta a capire gli orizzonti letterari dell'autore, riguarda i poeti dialettali non bresciani, gli altri campioni delle piccole patrie: il veronese Berto Barbarani, il bolognese Alfredo Testoni, il milanese Luigi Medici, poeta e studioso di letteratura non solo meneghina. Non è da trascurare poi la presenza tra i dedicatari dello scrittore svizzero Francesco Chiesa, allora assai noto anche da noi, che, pur politicamente assai prudente, veniva indicato come l'*auctor* dell'italianità rossocrociata, in anni in cui l'irredentismo ticinese si respirava ancora a pieni polmoni. Quanto ai poeti dialettali più popolari, Trilussa e Pascarella, l'omaggio canossiano si era esplicito, piuttosto che nelle dediche, nella fitta serie di traduzioni dei loro testi dal romanesco al bresciano. (E raccogliendo con Liliana Mazzoli le poesie sparse, scoprimmo che l'influsso di Trilussa sul

nostro poeta non fu minore di quello esercitato dal poeta della *Scoperta de l'America*).

Cultura e fonti: la sperimentazione del non-comico

Un problema rilevante, nell'opera di Canossi, è proprio quello delle fonti, a partire dalle traduzioni e "imitazioni". Il cimento con la versione rispondeva soprattutto alla volontà del poeta di saggiare le possibilità espressive del bresciano, la sua capacità, fra le mani di un artefice attento, di rendere efficacemente non solo i linguaggi più diversi, ma anche i registri stilistici e tonali più vari, dal comico al patetico, dall'epico al lirico, dal teatrale all'onirico.

Sul suo scrittoio possiamo trovare una poesia del tedesco Heine, da cui trae *Profil de Madunina*, l'abbrividente visione di una figura femminile che compare e scompare dagli occhi del poeta preannunciandogli ossessivamente la morte. Per chi lava, la bella donna, quel lenzuolo alla fontana, se non per farne il telo funebre al poeta? Perché taglia quella quercia, se non per farne una bara?

Siamo qui nell'ambito della sperimentazione "non comica", che Canossi opera ispirandosi a vari modelli; traducendo *Il ritorno* del Pascoli (brescianizzato in *Amur de mama*), descrive l'ultima premura di una madre morente, che raccomanda di accendere il fuoco perché il suo figliolo, accorso da lontano per poterla salutare un'ultima volta, non soffra il freddo.

Sul registro tardo-romantico è giocato *El cà del pitòch*, la patetica poesia desunta da Adalbert von Chamisso (ma attraverso la mediazione di Andrea Maffei) dove viene narrata la toccante storia del mendico e del suo cane che muoiono insieme per non abbandonarsi.

Un accento accoratamente elegiaco informa uno dei sonetti più noti di Canossi, *El póer murtì*. Sulla falsariga di una lirica dell'austriaco Eduard von Bauernfeld (filtrato attraverso Giovanni Pascoli, come ricorda Elena Maiolini), racconta il sogno di una madre a cui riappare il figlioletto morto per pregarla di non piangere, perché le sue lacrime gli inumidiscono la camicina da notte. I bresciani della mia generazione lo ricordano come uno dei testi del repertorio sentimentale proposto dalla scuola d'allora:

Gh'è mórt ɛl sɔ pütì,
 póera mama! e la pians:
 la pians dɛ dé e dɛ nòt,
 la pians chɛ la fa péna:
 anche 'n dɛl sòn la pians...

Ma èco chɛ 'na nòt
 ghɛ compar ɛl murtì
 vistit a malapéna
 d'òn pó dɛ camizì,
 e: «*Varda – 'l dis –, mamina!*
e pians, e pians, e pians,
varda cóza t'hé fat!
ghó 'l camizì 'mbombat
dɛ lacrime, mamina!
e cɔn stɛ misulì
nɔ pòde piö durmì...
Nèh, miga pianzer piö!?!...»

Sparés ɛl póer murtì...
 la mama la pians piö;
 la mama la sɛ té
 le lacrime 'n dɛl cör,
 e, quant chɛ 'l cör 'l è pié,
 ch'hala dɛ fà?... La mör.

È una poesia in cui è espresso emblematicamente il gusto sentimentale e letterario di un'epoca, ma che, pur pagando il prezzo di forzati italianismi (frequentissimi nel registro “alto” di Canossi), ha una indubbia efficacia: il riscontro con l'originale mostra un atteggiamento tutt'altro che passivo nel rimaneggiatore, che aggiunge il distico finale, in cui il pathos non si fa retorica grazie alla formulazione colloquiale:

e, quant chɛ 'l cör 'l è pié,
 ch'hala dɛ fà?... La mör.

El póer murti è il frutto persuasivo di una tendenza canossiana che altrove inclina però pericolosamente verso toni dolciastri, peraltro assai praticati nella poesia in lingua e in dialetto del primo Novecento. Si hanno occasionalmente risultati suggestivi, anche se sostanzialmente manierati, come nel ben noto *Ubiti*, ma altre volte i toni ricordano canzonette strappalacrime, e nei casi peggiori si rasenta una comicità del tutto involontaria.

Accanto a queste fonti, geograficamente “altre” e tonalmente “alte”, ne troviamo di più domestiche e di registro colloquiale, come i modesti epigrammisti bresciani in lingua del XVIII secolo, Carlo Roncalli e Pier Luigi Grossi; o come contemporanei dialettali poco o punto noti: il romanesco Ettore Giaquinto, il friulano Emilio Nardini, il ticinese Gino Guzzoni degli Ancarani, il còrso Fra Tommaso Alfonso di Moncale, nonché, in lingua, Graziella Aimone, scrittrice cattolica per l’infanzia: autori minori, destinatari di una poesia concepita come scambio di cortesie in versi, come privata corrispondenza fra begli spiriti appartati in provincia. Anche degli autori che dovrebbero distinguersi per un prestigio più alto, cioè Emilio De Marchi e Antonio Fogazzaro, sono voltate in bresciano poesie minori, se non addirittura minime.

Pascarella e Trilussa

Pascarella e Trilussa si collocano comunque al vertice del Parnaso canossiano: del primo, l’intero ciclo della *Scoperta de l’America* venne tradotto in bresciano e recitato dal poeta nel dicembre del 1915, pochi mesi dopo l’uscita della prima *Melodia* (che poté accoglierne solo un sonetto; nelle edizioni successive la *Scoperta* comparve per intero, con l’omissione di pochi versi di taglio anticlericale che non si confacevano al temperamento di Canossi). Trilussa fu oggetto di numerose traduzioni, restate per lo più fra le poesie disperse.

I due *auctores* erano accomunati dal dialetto, un romanesco che aveva annacquato il denso vino belliano, adatto anche al palato dei non romani, ma proponevano valori sostanzialmente diversi: Trilussa si faceva interprete dello spirito antieroico dell’Italietta,

oscillante tra saggezza popolare e luoghi comuni piccolo-borghesi, nutrito di rassegnazione scanzonata e un po' cinica; in Pascarella perduravano gli ardori e gli umori dell'Italia risorgimentale, specialmente nell'epos di *Villa Gloria*, la collana di sonetti in cui, per bocca di un combattente, è rievocata la sfortunata battaglia per la liberazione di Roma. *Villa Gloria* rappresenta così, anche sul piano metrico e tonale, un equivalente dell'incompiuto poemetto sulle *Dés Zornade*, la cui incerta cronologia ci impedisce di documentare con certezza l'autonomia o la dipendenza del bresciano dal romano.

Trilussa, che piacque ai crepuscolari per il modo disinvoltamente colloquiale, conciliato con una versificazione impeccabile, esprimeva invece le idee di una piccola borghesia che si sarebbe fatta di lì a poco fascista, quasi senza accorgersene (mentre il poeta conservò un ironico distacco dal regime). Pascarella era stato apprezzato da Carducci e da Croce più che il grandissimo Belli, nel quale quegli impettiti maestri ravvisavano (a ragione) una piega pessimistica e (forse a torto) rassegnata, cui preferivano senz'altro l'eroismo popolareggiante e l'entusiasmo patriottico del suo emulo.

Attraverso il pur breve frammento delle *Dés Zornade*, comunque, Canossi toccava piuttosto felicemente il difficile tasto epico, evitando di slittare nel retorico grazie a un parco recupero dello scherzoso e del sentimentale. Egli trattava l'episodio più glorioso e cruento del risorgimento bresciano che s'era sentito raccontare in casa da chi l'aveva vissuto sulle barricate e che aveva rinfrescato leggendo il libello di Cesare Correnti, come ben dimostra Maiolini. Lo fa narrare da un padre al figlio: il racconto muove dal bisticcio brioso fra due coniugi (lei per prudenza gli taglia il pizzo da patriota; lui per dispetto le recide la treccia, e con la treccia sul cuore e il fucile sul braccio si unisce agli insorti) e si snoda fra particolari gustosi fino allo squillo festoso e commovente delle campane, che rispondono ardimentose da tutti i campanili alle cannonate che dal Castello gli austriaci sparano sulla città.

Porta e Belli

La diffusione dei testi di Pascarella e Trilussa era ormai nazionale (Canossi non tradusse il veronese Barbarani): ma la loro statura viene oggi ridimensionata, se paragonata a quella dei due veri grandi maestri della poesia dialettale dell'Ottocento, Porta e Belli, ormai riconosciuti di valore europeo (valore precocemente intuito da Stendhal nel poeta milanese, da Gogol in quello romanesco). Ebbene: che percezione ebbe, della loro opera, il nostro Canossi?

Di Carlo Porta, Canossi ebbe una conoscenza documentabile: in un opuscolo allegato all'edizione 1930 di *Melodia* egli cita un passo dalla «rispòsta che ghà dat Carlo Pòrta / a madama Bibin», e ricorda la lezione satirica del poeta milanese nel sonetto sui nobili dedicato al conte Lechi.

Quanto al Belli, avanzai tempo fa, e mi sento di confermare ora, l'ipotesi che qualche conoscenza dell'opera di Giuseppe Gioachino egli dovesse averla. Ricordate il sonetto di Maccheronica sulla chiesa di *San Clemente*, col quadro del Moretto che rappresenta Sant'Orsola con le undicimila vergini?

– E già che qui passiam di San Clemente,
che c'è dei più bei quadri del Moretto,
niam dentro... Questo, vede?, è il più perfetto:
Sant'Orsola e con lei tutte contente

Undicimila Vergini. Il difetto

l'è solo che si vede solamente
le dodici più grandi, e il rimanente
resta di dietro fuori di prospetto.

Ma, se la *Guida* mette «*undicimila*»,
le ha di averle pitturate tutte:
forse ha messo di dietro quelle brutte.

Ma dove avrà trovato le modelle?
 Undicimila, dico, è una gran pila;
 e tutte - l'è un bel caso - verginelle!

Lo stesso argomento era stato trattato dal Belli nel sonetto *Sant'Orzola*, con mano assai più greve:

Undicimila vergine, sagrato!
 Undicimila, cazzo! e tutt'inziema?!
 Jèsummaria! ma vedi quanto seme
 che poteva impiegasse, annà spregato!
 [...]
 Undicimila vergine! che pasto
 da conzolà un mijaro de conventi!
 Tutte zitelle! Ma chi è annato ar tasto?

Riprendendo il motivo misogino (stupore per il numero delle vergini, insinuazioni sulla loro illibatezza), Canossi eliminò l'ammiccamento sul «tasto» e la puntata antifratesca, rinunciò cioè a quei tratti che non si confacevano al suo temperamento: sbavature volgari o punte anticlericali, frequenti in tanta poesia dialettale. Soprattutto, cambiò la fisionomia del personaggio che si esprime in italiano dialettale: chi parla è una signora sgrammaticata ma dabbene, non un *macho* trasteverino.

Naturalmente, temi spiritosi e motivi comici largamente diffusi possono avere origine poligenetica, o derivare da altre fonti. Si veda, per esempio, *Giüstisia dòpo mórc*, dove la differenza tra il funerale del ricco e il funerale del povero è presentata come segno di un'ingiustizia sociale che perdura anche nel momento del trapasso: il motivo, reso memorabile dal Belli de *Li morti de Roma*, uno dei centoventun sonetti ritrovati da Pio Spezi e pubblicati solo nel 1944, non poteva essere noto a Canossi, che evidentemente ha ripreso un tòpos di antica e larga diffusione (su cui poggia, ad esempio, il dialogo *Sopra la nobiltà* del Parini e che riaffiora nei versi napoletani di Totò, *'A livella*). Altri contatti con l'opera di Giuseppe Gioachino potrebbero essere generici, come la replica di un trasteverino romano e di un fruttivendolo bresciano che a chi, per consolarli delle disgrazie, le presenta come una “visita del

Signore”, obiettano che di questa visita avrebbero fatto volentieri a meno.

Di Belli, comunque, Canossi non aveva ereditato i guizzi d’invenzione metafisica né raccolto il vigore di protesta sociale: a questa era giunto semmai per conto suo, con tono sorridente, in qualche sonetto di *Ràsega*, limitandosi forse a verseggiare le battute effettivamente pronunciate dal Ferrazzoli (non occorre aspettare Bachtin per sapere che la dimensione fantastico-surreale, non meno di quella comico-realistica, era profondamente radicata nella cultura popolare).

Dal grande romanesco, Canossi doveva aver appreso però qualche lezione stilistica specialmente nell’uso del *pastiche*: se l’“itagliacano” di Maccheronica ciceronessa ha punti di contatto col “parlà ciovile” di certi sonetti, l’esempio più incisivo per l’uso di linguaggi misti o semi-dialettali, il poeta bresciano lo trovava piuttosto nel “parlar finito” italo-meneghino delle indimenticabili “damazze” di Carlo Porta, dalla marchesa Cangiasa della *Nomina del cappellan* a Donna Fabia della *Preghiera*. Per l’intarsio di italiano e latino presente in alcuni divertenti poesie, oltre che al macaronico folenghiano evocato nel nome della sua Gàmbara ciceronessa, Canossi poté guardare al *Miserere* portiano (dove peraltro il latino dell’ufficio funebre resta intatto, quasi per evidenziare lo stacco con la “volgarità” verbale e spirituale delle frasi intercalate da due preti distratti e senza vocazione), ma più ancora al *latinorum* del Belli, maestro nel deformare dialettalmente preghiere e litanie. Basti vedere, nel canossiano *Organista de montagna*, l’esilarante sequela degli attributi mariani, «Virgo pur dentissima, Virgola veranda, Virgo perticanda, Specula ingiustizie [...], Regina bofetarum, Regina pastolorum», dove la pertica del contadino, la *bofèta* del fornaio e il *pastolòt* dei polli diventano i domestici orpelli di una Madonna-massaia.

L’*Organista* figura nel *Congedo*, il più debole dei due libri di Canossi, volume in buona parte raccogliaccico, in cui predominano componimenti d’occasione: da un’occasione epistolare era nata, del resto, anche la dedica di *Melodia* 1930 al poeta e poi antropologo danese Carl Kjersmeier, che aveva scritto al Nostro parole assai calorose per i suoi versi, letti peraltro in funzione di uno studio

dialettologico. Siamo insomma dentro una poesia praticata come esercizio privato e culto d'amicizie, piuttosto che come ricerca di nuove frontiere espressive. Un approccio simpaticamente provinciale all'oggetto-libro aveva pure indotto il poeta (o i curatori) a infarcire il volume di lettere complimentose da lui ricevute: da quella di monsignor Galbiati a quella, fervidamente elogiativa, del linguista ticinese Carlo Salvioni.

Il piccolo vate: Babele in concerto

Quanto alle versioni e alle fonti, credo che possiamo dire: *sat prata biberunt*. È tempo invece di affrontare Canossi come poeta originale. Al pari del traduttore, anche il verseggiatore in proprio lavora il duro metallo del dialetto bresciano per accrescerne la duttilità. Come ho osservato preliminarmente, nel farsi fabbro del parlar materno, egli non vuole acquisire solo meriti stilistici, ma forgiare lo strumento capace di esprimere la "brescianità" nel suo spettro più ampio. Svariando dal comico al lirico, aggirandosi fra le vie popolari e intrufolandosi nei salotti borghesi, ascoltando il chiacchiericcio delle carmelitane a messa o il fraseggio della signora Coppi nel regno della sua drogheria, Canossi vuole erigere il piccolo «monumento» della sua gente (progetto modesto insieme e celebrativo, tanto diverso da quello del Belli, che coi sonetti intese offrire il lucido documento della plebe di Roma, ch'era pur sempre la plebe di una Città «di solenne ricordanza»).

Nel suo corpus poetico, quantitativamente assai modesto, quasi minimo se scremato delle traduzioni e imitazioni, si distende una gran varietà di temi e di modi espressivi. Nella Babele degli accenti che s'intrecciano nell'amata città, che ormai stenta a star chiusa entro la cerchia delle mura antiche (il dialetto schietto del *ronchér*, quello più civile della bottegaia, l'italiano sgrammaticato della dama-ciceronessa, il napoletano del carabiniere...), Canossi viene costruendo un concerto che è fatto più d'incontro che di scontro: egli è l'interprete di una sorta di patto linguistico che presuppone un patto sociale.

Per dare nome alla raccolta, il componimento *Melodia* dovette essere scelto non solo per l'efficacia espressiva e l'insolita

lunghezza, ma anche per il valore emblematico. L'ambiente che vi è presentato è la bottega, il luogo dell'incontro civile; il *milieu* privilegiato è quella piccola borghesia che sta diventando l'asse portante della nuova Italia zanardelliana e poi fascista; vera campionessa di quel mondo, maestra di psicologia, di morbidezza diplomatica e di calcolo economico, la signora Coppi d'èmina la scena. Il titolo, volutamente ambiguo, designa a un tempo la musicalità di quel cicalare e l'azione centrale nel gioco della compravendita, 'me lo dia' (l'ambivalenza semantica è esplicitata dall'autore e sottolineata dalla resa grafica del titolo: «MeLoDia»), compendia e concilia un credo poetico e una visione interclassista, rappresenta la bibbia profana della mercantessa (oculatissima quanto onesta e garbata) cantata in bresciano:

– Bongiórno, cóme staLa? StaLa bé?...
 Anche 'l Sò Siòr?... La comandàa? – Vardé
 stè Siura ché: sö nóm dè brai, servìla.
 – E Té, cóz'hói dè dat?
 Le mandole ambrüzine?...
 – La 'l tòe, Siura; La staghe pör tranquìla:
 'l è 'n òjo dè Riéra delicat,
 Ghè 'l dize mé, La 'l tòe a seraòc...
 (– Èl véra, Vó?...) La 'l crède, i la töl töt.
 – Èco prònte le mandole ambrüzine...
 S.cèta, 'ndò sét?... (La ria gna sö dèl banch!)...
 Chè dizet? J'è puchine?
 Ma, cara, tē 'n hé miga töt ön franch,
 e j'è miga saréze gna biline.
 – E Vó, Fómna, chè ulif?... 'Na saunèta?...
 e mež èto dè sipria?... Póer pütì,
 él amò isé 'mbrüziat? E cò la s.cèta
 endómi mèi?... Ah sé? ghó göst, speróm...

Col suo dialetto brioso e melodioso, la bottegaia trasfigura l'abilità mercantile in una grazia che non conosce volgarità.

Anche nei testi di registro plebeo, Canossi rifugge da ogni grossolanità goliardica, così come è sordo alla rabbiosa protesta sociale e morale presente in certe punte sboccate del Porta e del

Belli. Nell'uso dell'ironia e della satira, gestite sempre in tono benevolo, Canossi mostra una estrema imparzialità sociale: al pettegolezzo delle popolane in chiesa (*Le "Carmelitane" a la mèsa de San Faiüstì*) fa riscontro il manierato e vacuo fraseggio di due smorfiosi borghesi (*Forse che sì forse che no*).

Il primo testo è giocato sull'allegretto con brio:

– Òho! mèza mèsa 'ndada 'n deļ balù!
 Ah nò?... Dize, te ocór ęl canöcial?
 Varda 'ndô 'l è 'l mesal!...
 Deļ rěst pò, neņ, 'l è bu a' 'n ciapèl apéna:
 basta scultala 'n pó cõn diüsü,
 Ave Maria... La Ines!... *grazzia piéna*...
 Ma varda çe maniéra
 de mitis sö 'l capèl!
Dòmino stécom... Sę la c'è!!! Pò pò,
 çe rasa de capèl!
 ęl pàr öna taéra
 söl có de 'na baléna
 cõn vulat sö 'n ozèl.

Il secondo è un gustoso *nonsense* petroliniano:

Va bülü bé, metóm, lasóm endà,
 mé, cóme dize e cóme turne a dì,
 só bé, 'l capés a' Lü, perchè sę sa,
 secónt le circostanse, 'l pöl capì,
 çe al dé de 'ncö, 'l sę pöl enmaginà,
 ęl vèt a' Lü, nõ fó pęr contradì,
 nõ cèrto, ah mai... Ma pò cóme sę fa?
 çe dizel? Ghę par miga?... Òn cönt j'è i grì,

ma quant sę pènsa, nóm, dizel dę nò?...
 ah, 'l vaghe là, 'l mę scüze, 'l só bé mé...
 Sé, adès, natüralmènt, sücür... ma pò...

Dël rèst, 'l è gna pęr chèst gna pęr chèl lé,
 chę, cóme dize e ghó za dit amò,
 pęr parte mia, sę sa, 'l capirà bé...

Un orecchio così sensibile s'era formato anche alla scuola della corposa ma làbile oralità, un tesoro culturale che si perde più irreparabilmente di altri; un coro di voci di piazza e di bisbigli al chiuso, un concerto di cadenze, di accenti e di intonazioni: da lì proviene l'intercalare di Ràsega, da lì vien tratta una scena di quel teatro dei burattini che rappresentò una vera *paidèia* per intiere generazioni (*I gnari ai tóti*):

Brao!... bis!... mòrte ai Sücù! Viva Gioppino!

Eroe di un mondo alternativo, ribelle ma giusto, Gioppino usa il suo randello per colpire volta per volta i portatori d'ingiustizia o di oppressione; bastona il compare sciocco e il medico imbroglione, ma legna anche il diavolo, gli austriaci, gli stessi carabinieri, sentiti come "la forza" di un potere estraneo. Anche Ràsega sa che «con la Forza non si scherza»; ma anziché il randello, egli oppone agli sbirri il fioretto della sua lingua beffarda e inventiva.

Canossi eredita, per i canali poco documentabili della cultura orale, il patrimonio di una poesia dialettale che aveva avuto spesso un taglio politico. Essa aveva conosciuto momenti caldi, a Brescia come altrove, in età napoleonica, nello scontro fra i giacobini e i reazionari; nel pieno Ottocento era rinata nella stagione risorgimentale, poi nell'infiammata contesa fra la sinistra e i conservatori. Poesia politica in dialetto circolava anche in fogli volanti come quello anonimo (o meglio siglato) diffuso poco prima della battaglia di Solferino, che poté influenzare anche linguisticamente la maniera canossiana: vi si immagina che Brescia e Milano disputino sul primato eroico da conferire alle Cinque o alle Dieci Giornate, per convenire infine nel proposito di una

comune lotta contro gli austriaci; interviene allora preoccupato e furioso Radetzky, con un eloquio che mostra come il *pastiche* parodico fosse diffusissimo: «Tartòifell, cosa dire brutta balossa? / Mi tagliar testa a tutti con palossa...». In una poesia dispersa di Canossi (*Èl bel còr dei Sücù*) il tedesco così si rivolge all'italiano:

Ti star bediènte còme marionèta,
si nò facio marciar còn paionèta!

Quella di *pasticheur* è una qualità sicura di Canossi, il cui mistilinguismo si modula variamente assecondando le differenti situazioni. Nel caso di Maccheronica Gàmbara, l'“itagliacano” mette in ridicolo, con una satira bonaria, la signora che, pur amando la sua città, vuol rinnegare le proprie radici linguistiche scimmiottando la favella toscana. Diverso è il caso di Ràsega, il popolano che rappresenta il cosciente portavoce di una cultura subalterna e “diversa”, il filosofo-bevitore che pratica il rovesciamento critico dei luoghi comuni, l'oppositore non-violento del potere. Quando l'ortolano-*clowm* riferisce la conferenza del dottor Beanda sui pericoli dell'alcoolismo, il ridicolo si scarica tutto sull'oratore, messo in burla già dal nome e dal naso a peperone:

Fiöi de can!
- èl predicàa - *Ma voi non siete i dani*
del bere? È 'n'abitudine nefanda!
e voi bevete, o porchi di Bressiani,
come i maiali i beve la lavanda...

I risultati del virtuoso dissuasore saranno fallimentari: per riprendersi dallo *choc* provocato da quell'apocalittica conferenza, condita con esempi figurati di *delirium tremens*, Ràsega trangugnerà dieci “quintini” all'osteria di Cantinone, confermandosi un irriducibile “resistente” all'indottrinamento ufficiale. La dedica del ciclo al Barbarani, che aveva descritto i suoi *Pitòchi* nel clima dell'umanitarismo socialista, fra pietà e denuncia, sembra indicare,

nella comune attenzione verso il mondo popolare, un visione assolutamente diversa.

Altre volte Canossi cattura con brio mimetico le parlate meridionali che cominciano a risuonare sotto il Broletto o la Pallata: ad esempio, ne l'*Amur de 'na "Carmelitana"*, due guardie, che assistono alla rissa di piazza fra una popolana e il suo "fidanzato", noto in questura, si scambiano queste battute:

Giöna la dis a l'altra: – *Mamma mia!*
 Chillo l'accide: nèh? ch'avimmo a fà? -
 Ghè rispónt l'apuntato: – *Tira via!*

E potrebbero aggiungersi gli intarsi di *latinorum* già ricordati, o i versi che, parodiando lo stile epigrafico, concludono la narrazione de *La madóna del dutur*:

La suocera betònica qui giace,
 portata a seppellir già un'altra volta.
 deh prega, o passegger, che dorma in pace,
 chè, se si desta e vien ridissepolta,
 ritorna fra i mortali una megera
 e un medico condotto va in galera!

Ma il capolavoro incontestabile del *pastiche* canossiano è la lingua di Maccheronica ciceronessa. Gli autografi di una prima stesura della passeggiata, le cui fotocopie ci furono messe a disposizione da Aldo Cibaldi, ci rivelano parti inedite o stesure affatto diverse da quelle note. Ecco, ad esempio, come suonava nella prima redazione questo sonetto sulla *Chiesa dei Miracoli*:

I marmi qui, la vede, i è trattati
 colla precisa ugual disinvoltura
 che 'l pasticciare Scaglia fa gli ornati
 in zucchero filato e pasta dura.

Dico così perché questa scoltura
 l'è tutta di ricami delicati,
 che il tempo, con nessuno che li cura,
 el li ha smangiati via, el li ha smangiati.

C'è, sì, un legato per far su i cancelli,
 e poi, per conservare i ogetti d'arte
 che non li rompi su questi monelli,

c'è la sua Commissione permanente;
 ma potrebbe stampar sulle sue carte:
Quando c'è la salute, manca niente.

Col gusto tutto bresciano di un cesellatore, Canossi lavorò di fino su questo testo: la metafora dolciaria per i marmi lavorati passa dalle iniziali «offelle» ai più congrui «ornati in zucchero filato e pasta dura»; i fregi, prima solo «mangiati via» dal tempo, vengono «smangiati via», con una bella epanalessi rafforzativa tipica della sintassi popolare; il vandalismo dei monelli contemplò una lezione soprascritta a matita, ma poi non accolta, che dialettalizzava il già felice «li rompi sù» in un espressivo «li assassini su», ricalcato su *sassinà* (“assassinare”, cioè “rovinare”), efficace ma forse meno comprensibile del concorrente “romper sù”.

La prima stesura ci conferma poi che Maccheronica non è una popolana, come qualcuno ha creduto: era anzi lei stessa una «contessa» che ospitava una pari grado fiorentina. Nella versione definitiva non sappiamo più se sia di sangue nobile (il suo cognome lo è, eccome!, ricordando la poetessa Veronica, evocata in rima dall'epiteto della sua Maccheronica epigona), ma la caricatura di Romolo Romani, che orna già la prima edizione, ce la presenta come dama di buon tono, con cappello e veletta sotto cui traspare un volto buffo ma simpatico, ridicola solo perché vuol rinnegare la lingua-madre della piccola patria (delle cui bellezze storiche e artistiche è invece orgogliosa) per adottare quella della nuova e grande patria. A suo modo, anche Canossi sorride del manzonismo degli stenterelli.

Ma intanto, il ponte fra Brescia e Firenze è gettato dall'ospitale Maccheronica: che è anche il ponte fra Brescia e Roma, capitale

d'Italia, poli del "doppio patriottismo" temprato nelle trincee del Carso.

Piccola patria, grande patria, congedo

Del resto, proprio un amico di Canossi, quel Luigi Medici che stenderà la prefazione alla biografia canossiana del Furlan, aveva esposto in un sonetto un'esemplare difesa dei dialetti minacciati dal regime, che tendeva a svalutarli e a contrastarli come ostacolo all'unità nazionale. Proclamando *La gloria di dialett*, Medici menzionava vari episodi del Risorgimento in cui era risuonata una parola dialettale, da quella genovese di Balilla che scagliava contro il nemico un sasso e un motto in genovese («che l'inse!»), a quella bergamasca del comandante dei garibaldini all'assalto («Enàcc i me Giupì»), a quella piemontese del Re galantuomo alla battaglia («o piòma san Martin / o an fa fee San Martin»), concludendo che quelle voci diverse confluivano nel gran coro dell'unità nazionale, recavano dentro di sé il Risorgimento o, come aggiungeva, la stessa «primavera del fascismo». La folta presenza, in quel momento storico, di poesie in vari dialetti improntate all'amor patrio e dedicate a D'Annunzio o a Mussolini, è un fenomeno poco studiato su cui abbiamo altrove attirato l'attenzione.

Certo, proprio quando l'unità dell'Italia invocata dal coro babelico si spaccò nella tragedia della guerra civile, si ruppe qualcosa anche nel cuore di Canossi, come attestano i biografici; l'appendice di poesie in lingua che figura nella prima edizione del *Congedo* reca il segno doloroso della Croce, unico punto di riferimento dopo che si è consumato il sacrificio della patria. Quell'edizione usciva nel 1944, a cura di Luigi Vecchi, il giornalista che aderì alla repubblicchina di Salò e morì tragicamente. Anche in quei testi, comunque, emerge l'ostinata fedeltà di Canossi alle sue radici: in quel momento drammatico, che sembra di non-ritorno, il poeta volge indietro lo sguardo, quasi a distoglierlo dal tragico presente, per rimuoverlo. Recupera la memoria dell'esaltante lotta contro gli austriaci e leva un inno alla «stirpe» orgogliosa dei bresciani, che non si è scoraggiata dopo Novara ed è insorta nelle Dieci giornate. E parlare delle glorie

bresciane nella lotta contro i «süicù», non era una scelta scontata per chi visse da queste parti, nel 1944, fra i blindati della Wehrmacht; è bensì vero che, sia pure per un tempo assai breve e in contesto affatto apolitico, l'edizione di *Congedo* incorporò in un testo anche il nome di Mussolini. Alludo ai versi dell'*Organista de montagna* inclusi nella *princeps*, e poi espunti:

e l'organista alura,
 che 'l è 'n bu patriòt de buna léga
 e pié de gentilèsa,
 sübit el ghè ribat còl daga sura
 mèza «*Marcia Real*» e töta 'ntréga,
 a unur de Mussolini, «*Giovinèzza!*»

Altro c'era da fare, che pensare ai libri, allora. Eppure nel suo *Congedo* Canossi lascia un testamento spirituale: assistendo alla rovina dei valori in cui aveva creduto, volge lo sguardo alle onde lunghe del passato e lo eleva verso il cielo che sta sopra una Croce.

E lascia un testamento poetico, che possiamo ancora ascoltare dalla voce stessa di Canossi, una voce resa tremolante dall'età e accompagnata dal fruscio della registrazione su un disco di alluminio, fatta da Giuseppe Gandellini nel lontano 1942:

Só nasit nüt, e quant che só riat,
 sèmpèr a piòte, en dô vulie rià,
 sèmpèr ghè só riat pèr strada dréta
 còn d'òn bèl gnènt en ma,
 e sèmpèr nüt nüdènt,
 che 'l è 'l piö bèl costüm pèr òn poéta.
 Pèr chèst, a unur de l véro,
 entat che Lü, Siòr Chèco, 'l è dientat,
 còl trafich de le scarpe de cartù,
 padrù de posidèns e de miliù,
 odiat e maledèt e malcontènt,
 mé còme posidènt só restat zéro,
 ma só però contènt
 d'èser padrù de l còr de la mè zènt.

Non sappiamo quando la poesia fu composta; forse il dramma delle scarpe di cartone che si aprivano nei piedi dei soldati nel fango dell'Albania o nel gelo della Russia era ancora da venire. Certo è che al volto furbo ma ilare e onesto dell'antica bottegaia si è sostituito quello più torvo di un *uncle Scroog* nostrano, di un Siòr Chèco affarista e malcontento, ricco e odiato. Lui, il poeta squattrinato, si compiace della sua serena povertà e dell'affetto della sua gente, un sentimento ancor oggi ricambiato. Sa bene di non essere un grande poeta, come ammette con schiettezza e modestia tutta bresciana: gli basta di esser stato «padrù dël còr de la me zènt».

PIETRO GIBELLINI

Nota bibliografica

Per i testi di Canossi si veda la *Nota filologica*. Quanto alla bibliografia secondaria, si è fatto riferimento ai seguenti scritti, indicati con solo nome degli autori (qui disposti alfabeticamente): Maurizio Bernardelli Curuz, *La poesia bresciana di Angelo Canossi*, Comune di Bovegno, s.m.e [1993]; Renzo Bresciani, *La letteratura dialettale*, in *Storia di Brescia*, IV, Brescia, Morcelliana, 1964; Franco Brevini, *Le parole perdute*, Torino, Einaudi, 1990 e *La poesia in dialetto: storia e testi dalle origini al Novecento*, III, Milano, Mondadori, 1999; Aldo Cibaldi, *Prefazione ad Angelo Canossi, Melodia e Congedo*, Bovegno, La Memoria, 1993 (la prefazione riprende quella della prima edizione, affiancando alla data originale, «Sulzano del Lago, 1944», quella dell'ultimo ritocco, «Brescia 1993»); Antonio Fappani e Tom Gatti (a cura di), *Antologia del dialetto bresciano*, prefazione di Giannetto Valzelli, Brescia, La Voce del Popolo, 1971 (ed. accr., *Nuova antologia ecc.*, ivi, 1978); Giovanni Furlan, *Canossi poeta della brescianità*, prefazione di Luigi Medici, (1949), rist. anastatica, Brescia, Moretto, 1979; Costanzo Gatta, *Canossi. Vita e opere*, Roccafranca, Massetti Rodella, 2012; Pietro Gibellini, *La poesia italiana del '900 in Lombardia* (1980), in Id., *L'Adda ha buona voce*, Roma, Bulzoni, 1984; Pietro Gibellini e Liliana Mazzoli (a cura di), *Per Angelo Canossi. Studi e testi*, Brescia, Grafo, 1996; Attilio Mazza, *Il primo Novecento*, in *Mille anni di letteratura bresciana*; a cura di Pietro Gibellini e Luigi Amedeo Biglione

di Viarigi, II, Brescia, Lino Poisa-Rotary Club, 2004; Pier Paolo Pasolini, *La poesia italiana del Novecento* (1952) in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973; Francesco Piga, *La poesia dialettale del Novecento*, Padova, Vallardi-Piccin, 1991; Gabriele Quadri (a cura di), *Poeti dialettali del Canton Ticino e della Lombardia*, Bellinzona, Centro Didattico Cantonale, 2010; Giannetto Valzelli, *Buonanotte Canossi, benvenuto Cibaldi*, Brescia, Geroldi, 1997.

Vanno ricordate però anche prefazioni di Ernesto Spagnolo alle prime due edizioni di *Melodia* (riprodotte nell'ed. 1930) e la prefazione di Paolo Arcari al *Congedo* del 1944, volume che riporta un'appendice *In memoriam* con interventi dello stesso Arcari, di Giovanni Genzato, di Alfredo Gatta, di Giuseppe Serena e di Luigi Vecchi.

