

Milano



Comune  
di Milano  
Cultura

Mauro Novelli

**DELIO TESSA**  
**ABBOZZI E INEDITI**

CON UN AGGIORNAMENTO BIBLIOGRAFICO

PALAZZO SORMANI - CORSO DI PORTA VITTORIA, 6  
MILANO - 2011

I QUADERNI DI PALAZZO SORMANI

N. 27



**Novelli, Mauro**

Delio Tessa. Abbozzi e inediti : con un aggiornamento bibliografico / Mauro Novelli. Milano : Biblioteca comunale centrale, 2011.

135 p., [8] c. di tav. : ill. ; 16 cm. (I quaderni di Palazzo Sormani ; 27).

In testa al front.: Comune di Milano, Cultura.

ISBN 978-88-85262-35-5

ISBN 978-88-85262-35-5

Edito dalla Biblioteca Comunale di Milano

Palazzo Sormani

Corso di Porta Vittoria, 6

20122 Milano

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Milano



Comune  
di Milano  
Cultura

Mauro Novelli

DELIO TESSA  
ABBOZZI E INEDITI

CON UN AGGIORNAMENTO BIBLIOGRAFICO

PALAZZO SORMANI - CORSO DI PORTA VITTORIA, 6  
MILANO - 2011

## PREMESSA

Il presente “Quaderno” costituisce un ulteriore, significativo contributo alla conoscenza dell’opera di Delio Tessa, una voce piena di fascino, di energia anche se non priva di accenti melanconici, capace di esprimere con efficace freschezza l’anima di una Milano che, pur appartenendo al passato, non ha cessato di vivere nella sensibilità di quanti ancora amano la nostra città. Una città dinamica, soggetta a cambiamenti rapidi e a volte tumultuosi che, sebbene nel suo profondo, ha mantenuto una dimensione meneghina, ambrosiana che, in talune occasioni, si risveglia dall’apparente letargo ed è tuttora capace di far vibrare i cuori e le anime.

È con questo spirito che ci siamo accinti a rendere noti i contenuti delle recenti acquisizioni degli scritti di Delio Tessa. Naturalmente il testo in dialetto può risultare di difficile comprensione a quanti non abbiano consuetudine con la lettura nell’antica parlata, ma i commenti, le osservazioni, le note di costume che completano ed arricchiscono il testo poetico rappresentano un ponte fra il lettore e il messaggio trasmesso dal poeta. I testi riescono ancora a trasmettere sensazioni, stati d’animo, luci, ombre, attimi di vita concreta nella Milano d’un tempo. Vecchie case, antichi

borghi, carretti, acciottolati e acqua pulita che corre nei navigli visibili e godibili ancora da tutti. C'è spazio per vecchie storie, vecchi mestieri, vecchie leggende, ripetute sommessamente dallo scorrer d'acqua di una fontanella testimone fedele di momenti di festa collettiva o di momenti tristi di guerra, di pubblica calamità e sofferenza.

Sono questi ed altri temi, intrecciati tra loro, che costituiscono il tessuto poetico e documentario di Delio Tessa, voce di un'epoca lontana che, però, se saputa ascoltare con garbata attenzione e curiosità, è ancora sufficientemente forte da far palpitare gli animi di chi vive e lavora nel mondo d'oggi.

ALDO PIROLA

*Direttore Settore Biblioteche*

*Milano, Palazzo Sormani, 22 marzo 2011*

DELIO TESSA  
ABBOZZI E INEDITI

*Sono grato a Moreno G. Vazzoler e ad Alberto Manzoni, per avermi consentito l'accesso alle carte di Giosafatte Rondoni, presso l'archivio parrocchiale di Dugnano. Grazie a Paola Daffra per la puntuale revisione dei testi. Queste pagine non avrebbero conosciuto i torchi del tipografo senza la competenza e la disponibilità di Giulia Chiesa, responsabile della Sezione Manoscritti della Biblioteca Comunale di Milano a Palazzo Sormani. Non c'è, credo, luogo migliore per cogliere con un colpo d'occhio la sparizione della Milano tessiana. Basta affacciarsi alle finestre che danno verso la Cà Granda, scorgere oltre i platani le automobili che sfrecciano, là dove un tempo scorreva e discorreva il Navili. Non dormiente nell'idillio o nell'oblio, ma ben desto alle nostre disgrazie. (M.N.)*

## INTRODUZIONE

Questo volume verte sull'analisi di alcune recenti acquisizioni della Biblioteca Comunale di Milano, relative a Delio Tessa (1886-1939), da tempo riconosciuto tra i maggiori poeti italiani del Novecento, a dispetto delle complicazioni imposte dall'arduo dialetto milanese che ne contraddistingue i versi. Nello specifico si tratta di due quaderni fitti d'abbozzi e una serie di fogli recanti un intervento autografo sul Belli, pervenuti alla Sezione Manoscritti dall'archivio di Emilio Guicciardi, tramite il figlio Luigi Maria.

I due quaderni custodiscono materiali di fondamentale importanza per la comprensione della genesi dell'arte tessiana. Sinora sconosciuti, sono sfuggiti alla *recensio* approntata da Dante Isella in vista dell'edizione critica dell'opera in versi. È dunque parso opportuno fornirne una descrizione puntuale, nell'intento di integrare il lavoro dello studioso varesino, ai cui apparati si rimanda per le traduzioni in italiano dei componimenti già noti e per la ricostruzione degli ulteriori testimoni sopravvissuti, tanto più imprescindibile stante l'attuale inaccessibilità del cospicuo Fondo Rosti-Milanesi, che ha costituito una difficoltà non secondaria nell'allestimento del volume.

L'ostacolo principale, tuttavia, stava nella natura medesima della scrittura tessiana, che solo in rare occasioni si fa chiara e riposata, mentre per il resto ha imposto disperanti esercizi di decifrazione e tortuosi percorsi nella selva di modifiche, correzioni e cancellature che avviluppa quasi ogni pagina. Ci si augura che il lettore usi pazienza e comprensione dinanzi ai passaggi rimasti forzatamente oscuri e accetti di inoltrarsi in un territorio non certo agevole. L'impegno richiesto trova d'altronde adeguato compenso nell'accesso alla fucina in cui nascono i capolavori di Delio Tessa.

Nei quaderni giacciono in effetti le prime stesure di alcuni fra i migliori «saggi lirici», a partire da *Caporetto 1917*, mentre di altri poemetti cruciali – come *La mort della Gussona*, *De là del mur*, *La poesia della Olga* – balenano alcune schegge. In vari casi abbiamo a che fare con l'unico autografo pervenuto: è così per *Navili*, *A Carlo Porta*, *La tosa del borgh*, oltre che per diversi inediti, più o meno rifiniti, di taglio scherzoso. Alcuni componimenti restano a uno stadio embrionale (lo «scenario» cinematografico *Vecchia Europa*), altri vengono condotti a buon punto per essere poi completati in altra sede (*Caporetto 1917*, *A Carlo Porta*, *La tosa del borgh*) o verosimilmente abbandonati (*I deslipp del ghicc ma<...>*). Altri ancora pervengono a una redazione si suppone definitiva (*Primm inonter de capp d'ann*), o prossima a quella andata poi a stampa

(con la *Parcella*, *La giornada de mio zio pescaù de Lacciarella*, *Navili*, *I cà*, *Grimett al sò*). Qui e là, infine, ci si imbatte in spunti estemporanei, tra cui risaltano frasi e parole colte al volo e trascritte, in virtù del medesimo impulso che spinse Tessa a compilare un brogliaccio zeppo di *Frasi e modi di dire del Dialetto milanese*, ampiamente sfruttato nei versi.

Il lavoro sugli avantesti (il ricorso nel titolo del volume al termine «abbozzi» trova conforto in un'indicazione d'autore tratta da un foglio accluso al secondo quaderno) ha consentito di verificare le dinamiche compositive e di riconoscere con maggior chiarezza da un lato i fulcri tematici intorno ai quali sorgono le poesie, dall'altro – tramite l'esame di sviluppi e correzioni – gli obiettivi e gli equilibri complessivi che Tessa si riprometteva. Ne risulta confermata l'impressione di Franco Antonicelli, il quale ebbe a definirlo «compositore lento e non improvviso, che riscriveva i suoi versi con i segni d'infiniti dubbi, l'incertezza di tante soluzioni» (PNU, p. 7); non però un'altra affermazione dell'intellettuale piemontese, secondo il quale Tessa fu «revisore disattento e, per giudizio e testimonianze d'amici, in fondo noncurante» (ivi, p. 339). Che di una stessa poesia circolassero più trascrizioni, non prive di negligenze e discrepanze (specie in materia di grafia e interpunzione), in fin dei conti non fa troppa meraviglia, ove si tenga presente la loro natura di “spartiti”, destinati in primo luogo

all'esecuzione orale dell'autore. Solo al principio degli anni Trenta, persuaso da Luigi Rusca a pubblicare la prima raccolta, Tessa si trovò nella necessità di dare lezioni stabili, non più provvisorie ai suoi versi.

L'attività poetica dell'«avvocatt» andò allora intensificandosi come non mai, sollecitata dalla prospettiva. A riprova, si vedrà come – se il primo dei due quaderni Rosti-Guicciardi si apre con *Caporetto 1917*, composto nel 1919 – il resto dei materiali sia in buona parte attribuibile al periodo 1929-1931, che si prospetta così in modo sempre più nitido come il triennio decisivo per la maturazione del genio tessiano. Dagli scartafacci si intende ad esempio come l'ultima parte della *Poesia della Olga e Vecchia Europa* siano nate dal medesimo ceppo, sul quale era appena germogliata *La tosa del borgh*; o quanto Tessa si arrovellasse intorno alla scelta dei componimenti da mandare a stampa, elencati in due prove di indice. A questo proposito non si può dimenticare come le difficoltà fossero moltiplicate dalle allusioni pungenti al regime fascista, che rendevano sconsigliabile la pubblicazione di molti capolavori. Mai Tessa poté comporre il libro che era nei suoi intenti; circostanza che nocque gravemente alla sua fama.

Per approfondire questi aspetti, e vagliarne altri ancora, non resta che rimandare al corpo dell'analisi, dove in più occasioni si riscontra l'importanza dell'*inner circle* tessiano, sia per quanto attiene agli

spunti d'avvio alle composizioni, sia come destinazione prima delle stesse. Insieme agli amici di una vita, Pier Giorgio Vanni e Fortunato Rosti, emerge in particolare il nome di Giosafatte Rotondi. Vicino a Tessa per orientamenti politici liberali, fu anch'egli artefice di satire contro il regime, una delle quali venne riscritta e intitolata *Ripp Witt Elk* dal poeta di via Olmetto. Questi ne risistemò anche un pezzo di indole goliardica, *I pissatoj vecc de Milan*, al quale il primo dei quaderni in esame permette ora di aggiungere *Primm inçonter de capp d'ann*.

Autografe e inedite, pressoché perfettamente limate, sono pure le pagine in cui Tessa ragiona sulle qualità della poesia di Giuseppe Gioachino Belli. Forse destinate ai microfoni della Radio Svizzera Italiana, cui collaborò negli ultimi anni di vita, propongono un'interpretazione del sonettista romano come voce del popolo, fotografo dei suoi usi e costumi, derivata da Luigi Morandi ma in sintonia evidente con i principi espressi nella *Dichiarazione* posta in apertura di *L'è el dì di Mort, aлегher!*

Chiude il volume un aggiornamento bibliografico incentrato sull'ultimo decennio, che ha visto la scomparsa di due sostenitori formidabili dell'eccellenza poetica tessiana, quali Dante Isella e Giovanni Raboni. Accanto alle opere del poeta milanese, provviste di un'articolata descrizione, vi converge la produzione della critica: monografie, saggi e articoli. Un paragra-

fo apposito è riservato ad audiovisivi, materiali disponibili in rete, allestimenti teatrali e traduzioni, che hanno contribuito a tenere viva la fiamma dell'interesse per un autore da sempre più lodato che letto.

## TAVOLA DELLE SIGLE

Le sigle RG I e RG II rinviano al primo e al secondo dei quaderni Rosti-Guicciardi. La sigla RM rinvia al Fondo Rosti-Milanesi (cfr. IS, p. 517). La sigla SL rinvia a Mauro Novelli, *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, Milano, Led, 2001. I rinvii alle opere tessiane a stampa si effettuano mediante le sigle sottostanti.

- CV *Critiche contro vento. Pagine “ticinesi” 1934-1939*, a cura di Giuseppe Anceschi, Lugano, Giampiero Casagrande, 1990.
- IS *L'è el dì di Mort, aлегher!*, *De là del mur e altre liriche*, a cura di Dante Isella, seconda edizione rivista, Torino, Einaudi, 1988.
- DM *L'è el dì di Mort, aлегher!*, Milano, Mondadori, 1932.
- FM *Frase e modi di dire del Dialetto milanese*, a cura di Dante Isella, Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, 2004.
- GF *Gatti, farfalle, bimbi e pigotte*, a cura di Mauro Novelli, Lugano, Giampiero Casagrande, 2010.
- OC *Ore di città*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1988.

- PNU *Poesie nuove e ultime*, a cura di Franco Antonicelli e Fortunato Rosti, Torino, Francesco De Silva, 1947.
- VE *Vecchia Europa*, a cura di Cristina Sacchi, premessa di Angelo Stella, Milano, Bompiani, 1986.

#### ABBREVIAZIONI E SEGNI DIACRITICI

- c., cc. carta, carte. L'asterisco accanto al numero segnala la riproduzione nell'apparato iconografico (c. 75r\*)
- ms., mss. manoscritto, manoscritti
- n., nn. numero, numeri
- r, v *recto, verso*
- str., strr. strofa, strofe
- [abc] indicazioni del curatore. Il punto di domanda avverte che la lezione precedente non è sicura
- < > integrazioni del curatore. Una o più serie di tre puntini tra parentesi uncinata indicano una o più parole illeggibili. Una riga di puntini sostituisce una riga illeggibile
- > < testo cassato dall'autore

## I QUADERNI ROSTI-GUICCIARDI

I quaderni tessiani in esame appartennero a Fortunato Rosti (1885-1974), fraterno amico del poeta e depositario del più importante nucleo delle sue carte. Nel secondo dopoguerra, intorno al 1947, il Rosti li affidò a Emilio Guicciardi (1896-1974). Alla morte di quest'ultimo passarono al figlio Luigi Maria, che nel maggio del 2002 li ha ceduti alla Biblioteca Comunale di Milano, dove attualmente si conservano presso la Sezione Manoscritti, con segnatura ms. M MSS 37/1-2.

Il primo quaderno (cm. 20,7 × 15,5), rilegato in tela nera, si compone di fascicoli cartacei e presenta guardie cartacee azzurrine, con decorazioni ad inchiostro blu. Sul frontespizio appare una greca a motivo floreale liberty, al cui piede si leggono i dati di fabbricazione (MODELLO 270C. | CARTA SOPRAFFINA | CARTIERE | AMBROGIO BINDA & C. | MILANO). Frontespizio e controcopertina recano conteggi a matita, di mano del poeta, che sul frontespizio verga l'indicazione «Minute». Sulla guardia finale, muta, il centro della pagina è occupato da una composizione con libri, cartiglio e calamaio incorniciati da una corona di fiori ovale.

Il quaderno si compone di 120 pagine a righe, ciascuna delle quali presenta sul *recto*, in alto a destra, l'indicazione del numero preceduta dalla lettera *a*, di

mano altrui. Contiene appunti e abbozzi autografi delle seguenti poesie a stampa: *Caporetto 1917* (cc. 3r-11r, 13rv, 14v-55r); *con la Parcella* (cc. 12rv, 13v-14r); *La mort della Gussona* (c. 56rv); *A Carlo Porta* (cc. 64v-74r, 76v, 90v-119r); *La giornada de me zio pescaù de Lacciarella* (cc. 78r-89r). Inoltre vi si rinvengono le inedite *I deslipp del ghicc ma<...>* (cc. 62r-64r), *[Sura Peppa quest ch'è chì]* (c. 73v), *Primm inonter de capp d'ann* (cc. 74v-76r). A ciò vanno sommate altre rime più estemporanee, qualche serie di lemmi ambrosiani e rapide annotazioni. Più articolati, ma pressoché indecifrabili, gli appunti in prosa relativi al non altrimenti noto *I figli di Dio* (cc. 57r-61v).

Tessa tenne aperto il quaderno per diversi anni. Se infatti il momento dell'avvio si ricava dalla presenza in apertura di *Caporetto 1917*, scritto nella primavera del 1919, appare arduo stabilire con precisione il termine *ad quem*. L'ipotesi più prudente porterebbe verso il 1935, anno in cui fu pubblicato *La giornada de mio zio pescaù de Lacciarella*, di cui nel quaderno appare l'unica redazione conosciuta, incastonata nel lavoro sul poemetto *A Carlo Porta*. La datazione di quest'ultimo risulta tuttavia controversa. A suo luogo la questione verrà approfondita: per intanto si può anticipare che, seppure l'autografo non offra riferimenti incontrovertibili, appare verosimile attribuirne il completamento al principio degli anni Trenta.

Il secondo quaderno (cm. 20,7 × 15,5), rilegato in tela nera, si compone di fascicoli cartacei e presenta un frontespizio stampato con decorazioni ad inchiostro rosso su sfondo bianco: una greca a motivo floreale liberty su tre lati racchiusa in una cornice che contiene in testa, sempre in rosso, la dicitura «Quaderno di». Al centro il poeta appose a matita l'intestazione *Tempor de Primavera*, in seguito cancellata. Più in alto si legge una chiosa a penna di Luigi M. Guicciardi: «Abbozzo di Delio Tessa affidato a Emilio da Rosti». Di fronte, sulla controcopertina (per il resto muta), spicca un riquadro riempito a penna: «A Pos alla Ca Granda», riferibile alla poesia *Navili*, presente in testa all'elenco steso in un foglio volante autografo interpolato nel quaderno, ove Tessa indica a matita, per memoria personale, i titoli dei componimenti in esso avviati (*Navili* | *Tosa del Borg* | *Viv* | *Vecchia Europa*), qualificandoli come «Abbozzi».

Il quaderno contiene in effetti, oltre ad appunti occasionali, stesure di *La tosa del borgh* (cc. 2r-26r); *Navili* (cc. 26v-60v), *Pupin sul trii* (61rv), *I cà* (cc. 62r-77r); *Grimett al sô* (cc. 78r-109r); *Vecchia Europa* (cc. 110v-121r). Infine vi si incontra la traccia d'una recensione a un libro di Stefan Zweig (cc. 121v-122v). Di qui in poi, fatti salvi alcuni sgorbi, l'autore non interviene sino al termine del quaderno, composto di 134 pagine a righe, ciascuna delle quali espone sul *recto*, in alto a destra, l'indicazione del numero (non

autografa), preceduta dalla lettera *b*. La presenza di una pagina 19bis tuttavia fa sì che la numerazione si arresti a 133. Si può perciò postulare che il quaderno in origine constasse di 148 pagine, poiché a c. 61v si legge l'indicazione a matita, di altra mano, «strappate 7 pp = 14 facciate».

A differenza del primo quaderno, il secondo risulta compilato in un paio d'anni. Fu infatti aperto alla fine del 1929, quando Tessa si mise al lavoro intorno a *La tosa del borgh*, e chiuso tra il 1931 e il 1932, periodo al quale risalgono gli appunti di *Vecchia Europa*.

Per comodità del lettore si è ritenuto opportuno suddividere la descrizione dei quaderni in base ai singoli componimenti che vi sfilano, seguendone l'ordine; fa eccezione *A Carlo Porta*, posposto alle poesie che ne intervallano la faticosa stesura. In apertura un paragrafo a sé stante è riservato alle prove di indice reperibili in RG I.

Salvo indicazione contraria, nelle trascrizioni non si è intervenuti su inesattezze e oscillazioni grafiche e morfologiche, in modo da documentare nella maniera più immediata l'aspetto degli scartafacci tessiani. I segni diacritici di casatura ignorano i freghi – debitamente citati nelle descrizioni – con cui Tessa contrassegna le sequenze, una volta che ne abbia superato la lezione.

## QUADERNO I

### Prove di indice

Apri il quaderno, a c. 2r, una prova di indice condotta a matita, tanto sorprendente quanto sibillina. Vi trovano posto numerosi titoli non altrimenti attestati, spesso di ardua decifrazione. Tutti vengono contrassegnati a margine da una numerazione progressiva, da 1 a 15, con pentimenti ai nn. 7 e 8, che fanno da spartiacque con la serie successiva, si direbbe aggiunta in un secondo momento:

1. In ona sira d'estaa
2. Al de là del Mur
3. Dan da randan Lusìa | (canzon Meneghina de rid e de piang.<.)>
4. I gatt
5. Se viaggia... se viaggia | Tema con i variazion della morte | della Gussona
6. I montaroz[?] de Lecch
- >7. R<...> (temp de <...>) <
- >[8., *corretto in*] 7. El di di mort (Caporett)<
- [7., *corretto in*] 8. La guarigion del Domenech
9. On caprizzi

10. On pover crist (bru-bru)
11. Ona Varinada[?]
12. Al Pitta Ma<...>
13. El ghicc ma<...>
14. Di domenica
15. El viaggett della Lidietta col nanett Valagussa a Pa<...>

Decisamente minoritarie le identificazioni certe: *De là del mur* (n. 2), *La poesia della Olga* (n. 3), *La mort della Gussona* (n. 5), *Caporetto 1917* (già n. 8, poi 7, indi cassato). Il n. 1 coincide col titolo di un abbozzo conservato nel Fondo Rosti-Milanesi (cfr. IS, p. 434). Il n. 13 è reperibile nel presente quaderno (cc. 62r-64r), in una redazione pressoché definitiva. Per il resto pare vano suggerire legami ipotetici, abbandonandosi alle suggestioni risvegliate dai titoli. Ci si limiterà a constatare la somiglianza tra *I gatt*, al n. 4, e *El gatt del sur Pinin*, scritto tuttavia alla fine del 1921, di modo che si tratterebbe dell'unico pezzo in elenco successivo al 1919, almeno tra quelli noti. Sconosciute risultano infatti le restanti poesie (nn. 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15). Più che lavori perduti, il sospetto è che le si debba ritenere meri progetti o abbozzi, comunque non conclusi: condizione che all'epoca li avrebbe accomunati ai tre poemetti citati in apertura di paragrafo, impostati intorno al 1912 e ripresi alla fine degli

anni Venti (per un'analisi delle vicende di composizione tessiane, concentrate in questi due periodi, cfr. SL, pp. 13-17).

Fu allora, probabilmente, che Tessa stilò una seconda prova di indice, reperibile a c. 89v, ove compaiono soltanto sette pezzi, a conferma di una ben nota parsimonia nel pubblicare:

- ›1. I deslipp del ghicc ma<...> ‹
2. Carlo Porta
3. La Gussona
4. Al di là del Mur
5. El scior Togn de Cesan
6. La Ca di zii[?]
7. In ona sira d'estaa

Dell'elenco precedente sopravvivono i nn. 1, 3, 4, 7: rilevanti le assenze di *Caporetto 1917* e *La poesia della Olga*. Sconosciuto il componimento al n. 6, mentre al n. 2 in *Carlo Porta* si deve riconoscere *A Carlo Porta*, su cui Tessa lavora proprio nelle pagine prossime a questa prova di indice. Dovremmo essere, per le ragioni che si esporranno nell'analisi del poemetto, intorno al 1930: in ogni caso prima dell'estate 1932, dal momento che *La mort della Gussona*, qui al n. 3, entrò in DM, stampato allora. Tuttavia una perplessità scaturisce dalla presenza al n. 5 di *El scior Togn de*

*Cesan*, da identificarsi con *On mort in pee*, in quanto la relativa nota asserisce: «Aveva un sottotitolo: “El scior Togn de Cusan”» (PNU, p. 348; *Cusan* è senz’altro una svista dei curatori per *Cesan*, ovvero Cesano Boscone, evocato ai vv. 56-58). Ora, *On mort in pee* è datata dall’autore «Aprile 1933» (PNU, p. 147): momento conclusivo, si suppone, di un’altra composizione restata a lungo in fieri.

Infine è il caso di osservare come – *Gussona* a parte – nessuna delle composizioni ricorrenti nel secondo elenco sia entrata in *L’è el dì di Mort, alechter!* Del resto due altre prove di indice, reperibili tra le carte del Fondo Rosti-Milanesi, dicono bene i dubbi e le difficoltà (cfr. SL, pp. 32-36) che tormentarono Tessa nel dar forma all’unica sua raccolta stampata in vita.

### ***Caporetto 1917***

Cavallo di battaglia delle dizioni tessiane, culmine tragico della poesia scaturita dalla Grande Guerra, *Caporetto 1917* occupa nel quaderno le cc. 3r-55r, con interruzioni alle cc. 11v, 12rv, 14r, ove si legge un breve componimento dal titolo *con la Parcella*, che verrà descritto in seguito e avvalora l’attribuzione del poemetto alla primavera del 1919, in armonia con la datazione dichiarata dall’autore: «marzo-giugno 1919» (DM, p. 111). *Caporetto 1917* si presenta sotto forma

di una serie lavoratissima di abbozzi, scritti a matita con modifiche, correzioni, aggiunte e cancellature fatte anche a matita rossa e penna ad inchiostro nero. Si tratta di una redazione senz'altro antecedente a quelle riscontrabili negli altri due autografi sopravvissuti, A e B nella descrizione fornita da Isella (IS, pp. 525-529); laddove B non è che un esemplare di dedica vergato per Elisabetta Keller, privo di varianti significative rispetto al testo pubblicato nella raccolta Mondadori del 1932. Più interessante il confronto con A, reso tuttavia difficoltoso dall'inaccessibilità del Fondo Rosti-Milanesi, ove si conserva. L'esame degli apparati iselliani consente comunque di ritenere la redazione cui Tessa perviene nel primo dei quaderni Rosti-Guicciardi fonte indubbia per A, da cui discende la lezione a stampa, fatte salve grafia e interpunzione.

Tessa procede lavorando accanitamente intorno alle singole strofe, sempre numerate. Ogni qual volta si ritenga pervenuto a un esito soddisfacente trascrive il brano e appone alla lezione superata un frego a matita, che in genere risparmia solo appunti sparsi. La stesura dovette cominciare altrove, su un testimone oggi irripetibile, dal momento che mancano in RG I le prime dieci strofe. Queste dovevano già essere state scritte, se a c. 3r il numero 11 accompagna i versi in cui – tra appunti, correzioni indecifrabili e prove di firma – viene introdotto il movimento in scena del soggetto lirico, tramite l'uso di un verso al presente, che qui

non è ancora *pavani* (v. 84), ma una parola di problematica decifrazione, forse *limoni*, da intendersi come «indugio», «mi attardo»:

Allegher donch che i nost  
te mollen! A stondera  
per i banch della fera  
limoni! – Caldarost  
i beii coronn! La vita!  
– passa on carell – la vita! –  
e a quell di... Caldarost

La facciata successiva accoglie un'altra prova di strofa, numerata 12, cassata e riportata a penna a c. 4r, dov'è di nuovo cassata a matita, al pari dei quattro versi successivi:

desora ai ammezzati  
leggen da ona finestra  
el boletin: < « » a destra  
del Brenta – incendiati  
i depositi, in dura  
lotta nella pianura  
ci siamo ritirati

combattendo fra Pò  
ed Adige – sul Mincio  
secondo i piani.» «Crincio  
stemm d’oca on poo ancamò

Si tratta di una prima versione dei vv. 123-129 e 137-140 (strr. 17 e 19), preceduti dal v. 101 («del Campari gh’è ressa»), e da altri lacerti appartenenti alla strofa 13. Il quaderno documenta in effetti un lavoro a più riprese sulla scena della rissa in Galleria, ampliata in due fasi successive. Varie prove della strofa 14 (vv. 102-108) compaiono a c. 14v, per trovare un risultato pressoché definitivo a c. 15r, dove Tessa conduce a compimento in due stesure anche la strofa 18 (vv. 130-136). Le strofe 15 e 16 (vv. 109-122) so-  
praggiungono invece all’ultimo, nel concludere il componimento. A c. 51r Tessa inizia ad affaccendarsi intorno ai vv. 109-114, che a c. 52r trascrive così:

Gent che insiga... locaja  
ch’è sbottii foeura di boeucc  
foeura in piazza, linoeucc  
balengo, razzapaja  
coo d’aria de via Arena  
de vedrasch che se scadenna

Il riferimento alla Vetra e ai suoi turbolenti abitatori cade a c. 52v e 53r, dove si alternano quattro ulteriori versioni a matita dell'ampliamento, irte di correzioni anche a penna, in cui prende forma l'assetto definitivo delle strofe in questione, tutte cancellate con tratto rosso. Le fasi dell'elaborazione – è da notare – trovano puntuale riscontro in A (cfr. IS, p. 527), dove Tessa riporta gli ampliamenti tramite aggiunte in margine e fogli incollati sopra le lezioni superate.

È ora possibile tornare all'inizio della stesura presente in RG I, dove si incontrano alle cc. 4r-6r i primi affioramenti delle voci e delle urla che attraversano le str. 19, 20 e 21 (qui numerate 14 e 15), sulle quali a c. 5r si innalza il lamento del poeta, il cruciale «O Signor | compagnee qui de per lor!» (ripetuto due volte), col quale esprime la volontà di far parte per se stesso, estraneo ai rivoluzionari che invadono le strade cantando *Bandiera rossa*. A c. 6r si trova inoltre un elenco delle voci in scena (al n. II *ratelatt* significa «attaccabrighe»):

- I) Bollettin (Preludio) [*soprascritto*: sciguetta]
- II) Ratelatt (Rivoluzionari)
- III) Ironico
- IV) Il Napoletano
- V) Un salmo

Le cc. 6v-10v sono occupate dagli abbozzi a matita delle strofe 21-25 (vv. 151-185), numerate 17-21 (mancando ancora, come detto, le str. 14-16, 18), tutte in breve assestate sulla lezione pressoché definitiva e biffate, al solito. Segue a c. 11r una redazione già avanzata della strofa 26: ma Tessa si interrompe per impostare *con la Parcella*. Quando riprende *Caporetto*, a c. 13r, mette in pulito a matita il controcanto tra l'inno comunista e lo sconcerto del poeta (vv. 185-194). Dopodiché, a c. 14v, conclude le due quartine scherzose rivolte all'amico Pier Giorgio Vanni e torna definitivamente al poemetto bellico, lavorando all'inserzione delle strofe 14 e 18.

A c. 16r può finalmente concentrarsi sulla str. 27 (numerata 25, dal momento che lo scarto rispetto alla versione a stampa si è ridotto a due sole unità). Di qui in poi si susseguono abbozzi delle strofe successive, cassati e spesso difficilmente decifrabili, il cui punto d'arrivo è costituito dalla lezione dell'autografo custodito nel Fondo Rosti-Milanesi. Rimandando per questa all'apparato fornito da Isella, ci si limita a segnalare le varianti notevoli non testimoniate in A e gli appunti significativi, a cominciare dal riquadro a c. 21v, dove Tessa scrive: «nell'ultima strofe dell'invasione solo le descrizioni (incendi – saccheggi – lembi di canzoni)». Vale inoltre la pena di riportare, astraendo dalla ridda di correzioni, la prima gettata della strofa 31 (vv. 225-231), che a c. 22r risulta ancora lontana dal punto d'arrivo:

per Milan la passada  
di legor. De viagg  
gent che scappa col s<c>agg  
al Tesin strappellada  
desbiottada i croatt  
i croatt! o va a sbatt  
i so oss in ona strada.

Non trascurabili, a c. 25v, le differenze toponomastiche che allontanano la strofa 34, aggiornamento della manzoniana discesa dei lanzicheneccchi, dalla sua evoluzione reperibile a c. 26r, passata alla stampa con differenze solo grafiche e interpuntive:

L'è di part de Roman  
giughen ai bocch col Zio...  
riven sta volta e Dio!  
“Passen de Melegnan,  
de Trevig<l> m'hin adree...  
vegnen... hinn chì... scappee...”  
Passen l'Adda a Cassan

Scolta! Vers Melegnan  
giughen ai bocch col Zio,  
riven sta volta e dio  
...vegnen su de Drusan,

passen de Modigliaa,  
Colturan, san Donaa,  
passen l'Adda a Cassan, (DM, p. 93)

Identica è invece la continuazione: «salta el pont de Paderno» (v. 253). Al riguardo occorre segnalare una svista di Isella, che ravvisa in esso il ponte sul Seveso di Paderno Dugnano (IS, p. 69n.), quando si tratta con ogni evidenza del ponte metallico di Paderno sull'Adda.

Enigmatico l'appunto isolato a c. 29v in basso, dove si legge: «mi destò[?] e vedo el mur del cimitero e la storia di R<...>». Altrettanto potrebbe dirsi della frase leggibile in un riquadro a c. 40v: «l'è chì el cant del sart | di part de via Turin». Senz'altro riconducibili a *Caporetto 1917* sono invece gli appunti vergati con grafia frettolosa a c. 30v, dove spiccano alcuni riferimenti agli «stabilimenti» e all'«allegria degli industriali»; più in alto compare il cognome Necchi, forse per designare i titolari della fonderia pavese. Se così fosse, potrebbe trattarsi di uno spunto polemico contro i cosiddetti pescecani, avvicicabile all'evocazione «dell'ingeniee Titola- | Babeo ch'el fa grassa» (vv. 388-389). Ovvero dell'ingegnere Nicola Romeo, il cui nome ricorre senza infingimenti a c. 32v e c. 47r, nella medesima frase («el gotta sang el coll dell'ingeniee Nicola»), in contesti purtroppo frammentari. Forse Tessa in un primo momento ebbe intenzione di imper-

niare il finale sul tramonto insanguinato dall'assassinio dell'ingegnere, in modo da costruire un *pendant* all'immaginata uccisione del direttore del "Corriere della Sera", Luigi Albertini, da parte dei «locch» sventolanti la bandiera rossa (vv. 216-222).

A c. 43v, nella strofa 48 (numerata 46), il ritornello della canzone dei soldati suona così:

son stato incorporato  
nel sesto fanteria  
e m'anno destinato  
alla macelleria

Appena prima troviamo il verso «in sul fa della nott», senza rima, destinato a cadere; e lontani dall'esito appaiono anche i versi successivi: il v. 361, in particolare, recita «là gh'è el so che se quaccia»: solo a c. 46r viene introdotta, in rima, la pennellata intensa della «faccia», mentre il ritornello dei fanti si mantiene nella versione sopra citata. A c. 49r Tessa trascrive la strofa 50, completa di farcitura (vv. 370-380), in una lezione prossima alla corrispondente alla stampa, mentre allo stadio precedente, fermato a c. 48r, gli ultimi tre versi si presentavano così:

sbarlusa ona rianna  
là de foeugh che sanguanna  
denter e a pocch a pocch

Continua volgendosi alla tragica rappresentazione del tramonto insanguinato (c. 50v), interrotta alle cc. 51r-53r per dilatare la scena della rissa in galleria. Indi il poeta milanese è libero di concentrarsi sul finale: a c. 53v scrive la strofa 52 (cui ora compete il medesimo numero della versione a stampa, essendo state aggiunte le strofe 15 e 16), ma poi la cancella, lasciando solo l'attacco: «dell'ingeniee Nicola | Romeo». Più in basso scribacchia qualche appunto per la strofa successiva, cui si riferiscono a c. 54r le rime appuntate in alto – *carisna* : *disna* : *morisna* – e alcuni brandelli, tra i quali si legge, sottolineata, l'espressione «ver el Monumental». La c. 54v propone due versioni della strofa in questione, corrette e riportate in pulito a c. 55r, dove compare in questa stesura:

de quij che se morisna  
là... ch'àn finii la guerra  
su quij che sott terra  
(e scendera e carisna)  
dormen adess in troppa  
in maser alla foppa  
(e scender e carisna!)

È significativo osservare come la matita di Tessa riquadri con vigore il distico «dormen adess in troppa | in maser alla foppa», scrivendo accanto «bello». Pro-

prio questi saranno gli unici versi della strofa a cadere. Il fatto che non se ne rinveniva traccia in A porta inoltre a ipotizzare l'esistenza di un passaggio intermedio, oggi irreperibile, tra la stesura del quaderno in esame e quella custodita in RM. Su di esso Tessa avrà condotto a buon fine anche l'ultima strofa, che in A si presenta pressoché rifinita. Nel primo quaderno Rosti-Guicciardi invece fanno capolino in forma compiuta soltanto il primo verso e il distico finale, a c. 45r e c. 47v, in una connessione attivata dalla rima *scampanen* : *amen*, chiamata a chiudere il *Ring* con la situazione iniziale. Orfeo sortito dal regno delle ombre, il poeta ha visto spalancarsi dinanzi a sé l'inferno della storia:

passen i tram scampanen

l'è el di di mort e dio

l'è el di di mort e amen

### ***con la Parcella***

A c. 11v Tessa sospende la redazione di *Caporetto 1917* per comporre una *nuga* d'accompagnamento a una parcella inviata a Pier Giorgio Vanni, l'amico che assumerà fattezze sinistre nella sezione più onirica di *De là del mur*, al quale già in altre occasioni aveva rivolto versi scherzosi (cfr. la quartina in *Brutte foto-*

*grafie di un bel mondo*: OC, p. 200). Questo leggero intermezzo prosegue a c. 12rv, con abbozzi a matita pressoché illeggibili. Segue a c. 13r una stesura della strofa di *Caporetto* in cui i rivoluzionari intonano *Bandiera rossa*, mentre in 13v Tessa torna alle quartine di ottonari per l'amico, trascritte in pulito e siglate – sempre a matita – a c. 14r:

*con la Parcella*

I tò caus hin finii,  
èmm vinciuu, tè chi! ma già,  
quant a sold, car P.G.V.,  
te gh'ee nient de tirà a cà!

5 L'avvocatt (schiva l'oliva!)  
anca ben ch'el se rebella,  
ch'el le sponta, in finitiva,  
se el te manda la parcella,

come i pover alleaa  
10 a Paris dopo la guerra,  
te se trovet bozziraa  
senza on ghell col cuu per terra.

TRADUZIONE – *con la Parcella*. Le tue cause son finite, abbiamo vinto, ecco! Ma già, quanto a soldi, caro

P.G.V., non hai niente da portare a casa! L'avvocato (gira al largo!), metti pure che la sbrogli, che la spunti, se ti manda la parcella, in fin dei conti ti ritrovi fottuto, come i poveri Alleati a Parigi dopo la guerra, senza un soldo, col culo a terra.

Nella trascrizione si è ovviato alla consueta penuria interpuntiva, inserendo alcune virgole a fine verso, l'accento su *cà* (v. 4) e il punto al termine della composizione. È da notare inoltre come la lezione dei vv. 6-7 risulti da una correzione soprascritta all'originale: «anca quand el se rebella | quand le sponta, in finitiva». Il componimento è assente dall'edizione curata da Isella, al pari di altri versi estemporanei, giovanili e non, giacenti nel Fondo Rosti-Milanesi. Di qui lo ha tratto Giuseppe Anceschi, pubblicandolo sul “Corriere del Ticino” il 9 febbraio 1991, provvisto di un ampio commento (poi in Id., «*La verità sfacciata*». *Appunti per una storia dei rapporti tra lingua e dialetti*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 118-122).

L'autografo riprodotto da Anceschi testimonia uno stadio successivo rispetto alla versione sopra riportata, come si arguisce dalle varianti. Intanto è diversa l'intestazione: *Mandand la parcella | al me amis Pier Giorgio Vanni*. Dopodiché al v. 2 *hemm] èmm*; 4 *è] ee*; 7 *ch'el le imbrocca] ch'el le sponta*; 8 *quand el] se el te*; 9 *alliaa] alleaa*. Cadono gli esclamativi, salvo che in chiusa, dove si presentano in coppia; mentre

spesseggiano le lineette degli incisi (al v. 5 sostituiscono le parentesi). Inoltre Anceschi fraintende il primo verso, leggendo «cours» in luogo di «caus», come rilevò subito Renato Martinoni (*Postilla a un inedito di Delio Tessa*, “Corriere del Ticino”, 2 marzo 1991), il quale assegna il pezzo al 1929, interpretando in tal senso la datazione apposta da Tessa in calce al pezzo. Anceschi invece, vedendovi «un due corretto in uno o viceversa», era rimasto in dubbio tra 1929 e 1919, propendendo per quest’ultima ipotesi, tanto per motivi metrici quanto per l’allusione alla conferenza di Parigi. In effetti le quartine di *con la Parcella* vennero con ogni probabilità stese nel 1919, come attesta la posizione nel quaderno Rosti-Guicciardi, dove interrompono la stesura di *Caporetto*, protrattasi per tutta la primavera del 1919, proprio mentre nella capitale francese fervevano le discussioni sui nuovi assetti continentali, che conobbero un’acme polemica alla fine di aprile, quando la delegazione italiana per protesta abbandonò le trattative.

### ***La mort della Gussona***

Una ripresa del lavoro intorno a *La mort della Gussona*, la cui composizione venne avviata nel 1912 (cfr. IS, p. 532), si affaccia a c. 56r, ove al centro della pagina Tessa scrive a matita, in grande, a mo’ di titolo:

## Se viaggia Se viaggia

---

### <...> mort della Gussona

---

La prima indicazione trova riscontro nel v. 52 della seconda sezione («se viaggia... fògom... fògom,»); come pure in una stesura cassata, dove affiora sulle labbra della Gussona: «se viaggia e va e va» (IS, p. 536). Tessa muta poi la lezione in «se cammina... se cammina...» (sez. III, v. 28), un refrain che si ritrova nella sezione II (vv. 39-40) e in appunti (IS, p. 539).

Sul retro, a c. 56v, non segue tuttavia l'avvio di una redazione, ma solo un appunto relativo al

#### Progetto per finale

La Gussona scende adagio adagio verso la tomba e a baleni le compaiono gli episodi della sua vita.

| + | I Epis<odio> | + | II epis<odio> | + | III epis<odio>

Intorno alla vegliarda ormai nel deliquio, emblema di un secolo agonizzante, si inseguono gli episodi della sua vita, un po' come accade ad Arabella morente nelle ultime righe del romanzo di Emilio De Marchi. Tessa svilupperà questo spunto con espliciti omaggi alla tecnica cinematografica («come on film l'è la

memoria...», sez. IV, v. 75): e del resto i sogni di celuloide connotano un'ulteriore sezione, la quinta, stesa nel 1930. Sarà essa a costituire il finale effettivamente prescelto, con lo straordinario volo di «farfallett» hollywoodiane sopra la salma della Gussona. Resta invece impossibile determinare con precisione la data di queste brevi notazioni, collocate tra il 1919 di *Caporetto* e abbozzi incompiuti privi di riferimenti cronologici, precedenti l'avvio della stesura di *A Carlo Porta*, inquadrabile nella seconda metà degli anni Venti (cfr. *infra*).

### ***I figli di Dio***

A c. 57r Tessa inaugura la pagina scrivendo a matita un titolo altrimenti ignoto: *I figli di Dio*. Sopra, a destra, appende un'epigrafe evangelica: «chi non sta contro di me sta per me. Luca, 9. 50». Più in basso si legge: «(I) Chi si ricorda di Tonio e di Stefanino, di quei due ciabattini che <...> De Marchi abitavano un bugigattolo in una catapecchia fuori Porta Romana?». Il riferimento si chiarisce rammentando che i due sono i protagonisti di *Lucia*, una novella di Emilio De Marchi pubblicata nel 1877 su “La Vita nuova”, indi in *Due anime in corpo* (Tip. Bortolotti, 1878) e in varie raccolte successive.

Il medesimo attacco è ripreso a c. 58v, seguito da una decina di righe vergate con grafia impossibile, ove

si indovina una breve rievocazione della patetica storia dei due uomini, padre e figlio, che decidono di prendersi cura di una trovatella abbandonata in casa loro da un misterioso uomo intabarrato. Tessa doveva avere una speciale inclinazione per questa vicenda, ambientata tra via Orti, S. Barnaba e la «Roeuda» dell’Ospedale Maggiore, in via Francesco Sforza, che riappare in *Navili*. Ne trasse infatti una riduzione per la Radio della Svizzera Italiana, andata in onda il 29 settembre 1935. Lo stesso fece nel 1936 con altre due novelle demarchiane, *Quel del trombone* e *Carliseppe della Coronata*, mentre nel 1939 sarà la volta di *All’insegna dell’ombrellino rosso*. Ma già nel 1934, il 18 luglio, aveva proposto agli ascoltatori ticinesi un suo profilo dell’autore del *Demetrio Pianelli*, su cui insiste anche un pezzo uscito su “Le vie d’Italia” nel giugno del 1938.

Era d’altronde Emilio De Marchi – come ha ben visto di recente Anna Modena (cfr. in Bibliografia) – tra i pochi autori di culto per il poeta milanese, insieme a Tolstoj, il cui nome significativamente ricorre a c. 57r in un altro brano a matita, principiato dopo uno spazio bianco che lo separa dalle righe sopra riportate. Il testo, zeppo di modifiche, correzioni e cancellature, continua a c. 57v e termina a c. 58r; malauguratamente il tratto frettoloso rende impossibile una ricostruzione meglio che generica del contenuto, nel quale si colgono alcune considerazioni sulla beneficenza e la

mentalità delle classi abbienti. Seguono in un riquadro tre frasi in dialetto, senza attinenza col contesto, probabilmente catturate al volo e trascritte, *more solito*: «le poccia ma in dell'acqua!», «ve che lù el gh'è brutt el cuu!», «ma ghe n'è in la <...> del so nodar».

A c. 58v, come detto, Tessa torna ai due ciabattini; prima però riprende l'inizio del secondo brano, trascritto a penna in pulito a c. 59r, perfettamente leggibile nonostante una successiva cassatura a matita: «Ricordo una frase di Leone Tolstoi “Prima di far il bene, bisogna allontanarsi dal male in condizioni che permettano di agire bene. Altrimenti tutta la vita sarà cattiva”. Rivedo la nostra facile vita dell'anteguerra». Qui, sulla svolta epocale determinata dall'evento bellico, più volte tematizzata da Tessa (cfr. ad es. OC, p. 211), il brano si interrompe. Seguono appunti a matita illeggibili, continuati sino a c. 60v. Nella stessa pagina, dopo una riga orizzontale, si affolla una congerie di appunti, in cui spiccano cinque settenari scritti a penna, il cui attacco ricalca *Caporetto 1917*:

Torni da vial Certosa  
ver Milan – quand per li[?]  
mi me senti de rent  
vun – che ven lì per dam  
giò bott della madonna.

Attorno al brano, privo di appigli nel contesto, parole e frasi appuntate a matita. Si distingue, accompagnato dalla traduzione, il termine «Vegeadaa (vecchiaia)», poi presente in un passo cruciale di *A Carlo Porta* (v. 208) e «l'è nassuu in camporella», forse un'altra frase icastica udita, come «andé a mondà ris», che ricorre a c. 61r, sopra gli epiteti «pelabrocch» e «menarell», entrambi messi in bocca alla «tosa del borgh» (cfr. v. 90 e v. 99); «pelabrocch» è schedato nel registro di *Frase e modi di dire del Dialetto milanese* (FM), al n. 231, dove è tradotto come «gente senza denaro».

Poco prima, tra altre notazioni oscure, si legge «In ona sira d'estaa (impression)», titolo di un abbozzo giacente tra le carte del Fondo Rosti-Milanesi, che Isella non pubblica ma cita ampiamente in nota a vari componimenti. Meri promemoria parrebbero altri termini appuntati più in alto, sottolineati come i precedenti: «Parabiagh» (tra parentesi), «i tram che va in rimessa», «visitare la galleria d'arte in <...>».

### *I deslipp del ghicc ma<...>*

Alle cc. 62r-64r Tessa trascrive a matita un componimento evidentemente già portato altrove a una redazione avanzata, leggibile per una volta senza incertezze, sul quale comunque interviene con modifiche, correzioni, aggiunte e cancellature fatte anche con penne

a inchiostro nero e a inchiostro bruno. Il componimento risulta suddiviso in cinque sezioni, contrassegnate da cifre romane a ogni facciata (I a c. 62r ... V a c. 64r); ogni sezione si compone di due quartine e una terzina di ottonari, rimati *abba cdcd eed*.

Di ardua interpretazione il titolo, *I deslipp del ghicc ma*(...), aggiunto in un secondo momento a penna, a c. 62r in alto. Il primo termine, *deslipp*, si può tradurre con «sfortune»; battezza già un altro lavoro tessiano, *I deslipp di Càmol*, nel cui testo ricorre anche *ghicc* (v. 15), nel senso di «sedere», «fondoschiena», che potrebbe avere anche in questa occasione. Va ricordato tuttavia che in *A Carlo Porta* (v. 14) *ghicc* sta per «abatucolo»: di qui la scherzosa esclamazione – «Viva el Tescia ghicc» – che il poeta appose a un ritratto in cui compare in vesti cardinalizie. Infine si resta in dubbio sullo scioglimento dell'ultima parola (*marceu?*, *manteu?*), difficilmente riconducibile a termini attestati nel dialetto ambrosiano. Resta in ogni caso chiaro il senso complessivo da attribuire alla poesia, satira di un disgraziato vittima della moglie, la «sciora Peppa», un'autentica Santippe che lo umilia e tiranneggia nel corso di una vacanza montana. Oltre a *I deslipp di Càmol*, si possono al proposito ricordare nell'opera di Tessa le prose in cui si diverte a rievocare le topiche, degne degli *Alpinisti ciabattoni*, di cui fu testimone nelle estati della gioventù.

*I deslipp del ghicc ma<...>*

I

Punt in primm: el pattanon  
l'è rivaa giust, giust in pari  
quand stravachen i orinari:  
acqua fioeuj a battiron!

5 Bosch de pin, cascat e meder  
de montagn e de giazzee  
lu i ved dedree di veder!  
Nebbia in bocca, frecc de pee,

tanf de cess e muff in stalla,  
10 mosch che croda, no se falla:  
tucc striozz de la miee.

II

Punt second: el pover crist  
l'è in calesse ch'el va via  
cont on sô che mett legria!  
15 sgara i gasg, rid i torist

e ghe fan ciperimerlo.  
Col preteret la cavalla  
la scorenza al noster merlo!

pett e cacca a dagh la balla!

- 20 la gh'è andada basa ammò!  
con sta donna no se pò  
pu né toeulla né impatalla!

### III

- Scena terza: sul porton  
dell'Hôtel con tant de scova  
25 gh'è la Peppa che la cova  
per pondagh l'assoluzion

- con l'asperges del ruee!  
A quel piatt de bella cera  
che ghe impronta la miee  
30 el coragg el se sottera

e no el gh'è pu che butass  
li per terra, confesass,  
tant per morbedigh la cera.

### IV

- Ma l'è inutil... ch'el regoeuj  
35 (vision quarta) a table d'hott  
de tornass ammò a fass sott!  
Scagn all'ari, sguagn di fioeuj

– puresitt senza la pitta –  
«Ah!» quel pover persegh lass  
40 el scorliss el coo... «che vitta,  
voo de sora? stoo de bass?

se te parlet te dà tort,  
se te taset te dà tort,  
te sett pu a che sant vodass!»

V

45 Se Dio voeur per tornà a cà  
(stazione quinta del calvari!)  
el se imbarca el ciollandari:  
«Uh la Pina!» e intant ch'el va

(tredes di quatordes mia,  
50 la pu part a faj de nocc!)  
el se spassa a fagh ombria  
alla sciora in fiacre e al bocce

del pantella e sora e sott  
capeler, bidè, fagott!  
55 Sacch e pacch! el va el birocc!

TRADUZIONE – I. Primo punto: il bonaccione è arrivato giusto, giusto quando rovesciano i pitali: ragazzi, acqua a catinelle! Dietro i vetri vede boschi di pino, caccate e distese di montagne e ghiacciai! Nebbia in bocca, freddo ai piedi, tanfo di cesso e muffa in stalla, mosche che cascano... non c'è da sbagliarsi, son tutti sortilegi della moglie.

II. Punto secondo: il povero cristo se ne va in calesse con un sole che mette allegria, le gazze strepitano, ridono i turisti e gli fan cipperimerlo. Col didietro la cavalla scorreggia al nostro merlo! peti e cacca a sfotterlo! gli è andata male ancora! con questa donna non si può né vincerla né impattarla!

III. Scena terza: sulla porta dell'hotel c'è la Peppa provvista di scopa, che lo aspetta per rifilargli l'assoluzione con l'aspersorio dello spazzino. Di fronte alla cera della moglie il coraggio s'invola e non resta che buttarsi per terra e dichiararsi colpevole per ammorbidirla un po'.

IV. Ma è inutile... ottiene solo di vederla ricominciare a tavola! Sedie all'aria, bimbi che guaiscono – pulcini senza la chioccia – «Ah!» quel povero imbellè scuote la testa... «che vita, vado di sopra? resto di sotto? Se parli ti dà torto, se taci ti dà torto, non sai più a che santo votarti!»

V. Se Dio vuole lo stupidotto (quinta stazione del calvario!) si prepara a tornare a casa – «Uh la Pina!» – e nell'andare (tredici miglia su quattordici, per lo più da far di notte!) si diverte a fare ombra alla signora in car-

rozza e alla testa del ragazzo; e sopra e sotto cappelliere, bidè, fagotti, sacchi e pacchi! e va il biroccio!

Le consuete negligenze hanno reso necessario nella trascrizione del testo l'inserimento di apostrofi, accenti e segni d'interpunzione; si sono inoltre corrette maiuscole incongrue e grafie erranee, uniformate alle norme del milanese di regola seguite dal poeta. Questi è intervenuto a penna sulle terzine della sezione I, IV e V, mentre la seconda resta illesa e la terza presenta soltanto una modifica al v. 31, che in origine suonava «e no resta che butass». Nel finale della sezione I, ai vv. 9-11, l'impossibilità di pervenire a una decifrazione sicura della lezione sostitutiva («tanf de cess fina in scaletta | <... ...> caghetta | che gli à trà adree la mie») ha consigliato di conservare l'originaria. Non così nella sezione IV, dove Tessa sopprime il finale («mi soo pu a che sant vodamm | m'è andaa al babbi anca la famm | per fortuna che son grass!») in favore di una soluzione abbozzata più in basso. L'ultima terzina della sezione V non viene invece scartata, ma soltanto aggiustata: v. 53 *pantella*] *bagaj*; 54 *bidè*] *bagaj*; 55 *Sacch e pacch!*] «Uh la Pina!». Rare e di poco conto le modifiche restanti: 1 *pattanon*] *pantalon*; 7 *i ved*] *i e ved*; 37 *Scagn all'ari*] *Scagn che vola*.

A confermare l'ampia distanza tra il componimento e le prove maggiori tessiane è la frequenza di italianismi, e per converso la scarsità di termini e locuzioni di

non immediata comprensione: v. 1 *pattanon*: accr. di *pattan*, «bonaccione»; 4 *battiron*: «scroscio d'acqua»; 11 *striozz*: «maleficio»; 15 *gasg*: plur. di *gasgia*, «gazza»; 22 *né toeulla né impatalla*: modo di dire già sfruttato da Porta, *La guerra di pret*, v. 148; 27 *asperges del ruee*: varia l'«asperges del baston» del sonetto portiano *Catolegh, Apostolegh e Roman*, ripreso tal quale in *A Carlo Porta*, v. 198 (nella stesura in RG I compare più volte, a c. 98v e ss.); 39 *persegh lass*: «imbelle», letteralmente «pesca molle», è già nel *Lament del Marchionn di gamb avert*, v. 716; 48 *Uh la Pina!*: incitamento al quadrupede, se non è da intendersi come un diminutivo di Giuseppa.

### **[Sura Peppa quest ch'è chi]**

Il nome Peppa ricorre anche nell'apostrofe che apre due quartine di ottonari (rimati *abba*), trascritte da Tessa senza correzioni, con una penna a inchiostro nero, in un riquadro a c. 73v che interrompe la stesura di *A Carlo Porta*, iniziata a c. 64v:

Sura Peppa quest ch'è chi  
l'è el regall di trii avvocatt.  
Idest: Lino, Giosafatt,  
Delio Tessa che sont mi!

5 I rodon de cà in questa  
occorrenza m'ann faa on spicch  
sora Peppa e come i picch  
ruven scia con la «Tampestca»!

TRADUZIONE – Signora Peppa, questo è il regalo di tre avvocati, vale a dire Lino, Giosafatte e Delio Tessa che sono io! Gli scrocconi di casa stavolta si sono superati, signora Peppa, e come i contadini arrivano qua con la «Tempesta»!

Se non risulta possibile determinare chi sia la Peppa (nell'opera tessiana il nome ricorre solo in *A Carlo Porta*, v. 73, per indicare l'«orevesa» della portiana *Messa noeuva*), ben chiara appare l'identità dei personaggi nominati al v. 3, appartenenti all'entourage del poeta: «Lino» è Gabriele Bertoglio, «el bell maghetta»; «Giosafatt» è Giosafatte Rotondi, altro amico, dirigente dell'amministrazione comunale milanese. Resta ignoto l'episodio cui allude la seconda quartina, e in particolare il riferimento con tanto di virgolette e maiuscola alla «Tampestca» (*tempesta* in milanese propriamente significa «grandine»). Né si comprendono i motivi che spingono il poeta nell'ultimo verso a imitare la pronuncia paesana, conferendole come da tradizione una sfumatura scherzosa, a differenza di quanto avviene in *Caporetto 1917* e *De là del mur*.

Dal Rotondi Tessa ricava *Primm inonter de capp d'ann*, che s'incontra subito dopo, a c. 74v. Le due quartine in effetti potrebbero preludere, a mo' di dedica, a questo componimento. D'altra parte il riferimento alla «sura Peppa» suggerisce un nesso con *I deslipp del ghicc ma*⟨...⟩, per quanto disti svariate pagine, occupate da abbozzi relativi al poemetto *A Carlo Porta*. Si potrebbe in tal caso postulare anche per le disavventure del «pattanon» una parziale paternità del Rotondi: ma l'eventualità pare improbabile, tanto per ragioni di stile, quanto per la presenza del pezzo nelle prove d'indice a c. 2r e 89v, come non accade alle “variazioni” su temi del dugnanese (cfr. *infra*), mai prese in considerazione per inserimenti in volume.

### ***Primm inonter de capp d'ann***

Si tratta di una satira delle credenze popolari sulla buona e cattiva sorte, inedita e altrimenti sconosciuta, presente in una redazione a matita alle cc. 74v-75r, cancellata da lunghi tratti trasversali e subito riportata con una penna ad inchiostro nero a cc. 75v\*-76r. Il titolo precede quattro sestine di ottonari rimate *abbacc* (la prima e la quarta) e *ababcc* (la seconda e la terza), di mano tessiana, senza correzioni, equamente spartite nelle due facciate:

*Primm incoenter de capp d'ann*

De mattin se te ven  
penna foeura per i pee  
on garzon de prestinee,  
– meij ammò – on car de fen,  
5 ona baila col popò...  
sta su viscor! vemm de dò!

ma se poeu l'è on car de paija,  
l'è ona veggia, on sutterroo,  
se l'è on fraa che riva... guaia,  
10 crincio guaia a dagh el coo  
la mattina de capp d'ann!  
segn de magra! brutt campann!

Però scolta: dagh a ment  
minga appenna a quel socchè  
15 primm incoenter, coss o gent,  
segn de bonna sort che gh'è  
li o segn de gramma sorta  
sulla svolta della porta:

ché di voeult intantofina  
20 che te see in sull'astrazion,

te spanteghet sul canton  
coi papos queicossolina  
che spartendel l'impatacca  
e quell li l'è segn de cacca.

TRADUZIONE – *Primo incontro di capodanno*. Di mattina, appena fuori, se ti viene in mezzo ai piedi un garzone di fornaio, o meglio ancora un carro di fieno, una balia col bimbo... stai su allegro! andiamo bene! ma se invece arriva un carro di paglia, una vecchia, un becchino, o un frate... occhio, cribbio, occhio a incrociarli la mattina di capodanno! segno di magra! campana d'allarme! Però ascolta: non far caso soltanto a quel primo incontro fortuito, roba o gente, segno di buona o cattiva sorte che trovi fuori dall'uscio, perché alle volte, mentre stai lì a ragionarci, con le scarpe spandi sul posto un qualcosina che a spartirlo t'impatacca – e quello è segno di cacca!

Eccettuati alcuni ritocchi all'interpunzione, non sono state operate correzioni al testo autografo, sigillato da una doppia firma, Delio Tessa e Giosafatte Rotondi. Ci troviamo in effetti di fronte a una «variazione sul tema», come *I pissatoj vecc de Milan e Ripp Witt Elk*, in cui Tessa si esercitò a dare «ona lustrada» (Luigi Rusca, *Delio Tessa poeta civile*, “Svizzera italiana”, febbraio 1946, p. 77) ai versi allora inediti del «Pertegazza» (così era noto tra gli amici l'allampanato

Rotondi). Una ricognizione sulle carte di quest'ultimo, conservate presso l'archivio parrocchiale di Dugnano, ha permesso di reperire la fonte. La si riporta qui di seguito, in modo da consentire il raffronto:

*De capp d'ann...*

Se te incontret on lattee,  
o ona bajla, on carr de fen  
el garzon del prestinee  
stà-su allegher; la va ben!  
5 Stà-su viscor; che l'è indizi  
d'on bell ann, senza pendizj.

Se te troeuvet on speziee,  
ona veggia o on sazerdott,  
el dottor, on busseree,  
10 ona mònega, on cercott...  
tocca ferr; che l'è el signal  
d'on ann gramm, de funeral.

Ma stà attent, sortend de cà,  
minga appena alla persona  
15 che te poda capità  
– primm incounter, segn de bona  
sort, o segn de gramma sorta –  
sulla soeuja della porta.

Che difatti pò succed  
20 che – per via dell’astrazion –  
te spartisset, senza ved,  
on socchè, li in sul canton,  
che, spartendel, l’impattacca.  
E, quell li, l’è segn de...

Le sestine si leggono su un dattiloscritto datato in coda 1920. I puntini del titolo si devono al fatto che la poesia si lega ai versi di ...*A San Silvester*. Il dittico venne pubblicato da Rotondi solo nel dopoguerra, con varianti e in ordine invertito (*Discussion de San Silvester, Inconter de capp d’ann*, in “La Martinella di Milano”, XIX, n. 1-2, 1965, p. 52).

Tessa non amplia il modello (come invece accade in *Ripp Witt Elk*), ma si limita a “pettinare” la sintassi, specie nella terza strofa, variando nel contempo lo schema rimico, in partenza fisso sul telaio *ababcc*. Notevoli alcuni inserimenti: v. 6 *vemm de dò*: espressione tratta dal gioco delle bocce: registrata in FM, al n. 128, ricorre anche in *A Carlo Porta*, v. 165; 8 *sotterroo*: «becchino»; 9 e 10 *guaia*: «guai»; 19 *intanto-fina*: arcaico per «intanto», apax in Tessa.

Difficile stabilire la data del rifacimento, di cui forse Rotondi non ebbe mai notizia, se in una lettera a Guido Calgari del 2 dicembre 1950 (anch’essa conservata presso l’archivio di Dugnano) non la cita nel rievocare

le “variazioni” tessiane, tra le quali nomina invece un altro pezzo, sinora ignoto, ricavato da un componimento scritto in occasione del matrimonio della principessa Mafalda di Savoia col principe d’Assia, avvenuto il 23 settembre 1925. *De capp d’ann...*, composto nel 1920, è coevo a *I pissatoj*. Ma se Tessa migliorò quest’ultimo nel 1921, la posizione nel quaderno porta a postulare per il *Primm inonter* una data seriore, forse vicina a *Ripp Witt Elk*, databile al 1927, come la sua sinopia. L’amicizia tra i due – favorita dalla sintonia ideologica, fondata su un fiero antifascismo di matrice liberale – fu interrotta soltanto dalla morte di Tessa nel 1939. Lo assicurano i riferimenti a Rotondi nelle prose svizzere raccolte in CV e varie poesie del dugnanese risalenti agli anni Trenta, che presuppongono la conoscenza delle satire del regime tessiane, pubblicate solo dopo la guerra.

### ***La giornada de me zio pescaù de Lacciarella***

Il testo occupa le cc. 78r-89r del primo quaderno, venendo dunque a interrompere – come i precedenti – la stesura di *A Carlo Porta*. Tale posizione, per i motivi che verranno chiariti più avanti, induce a postularne una datazione anticipata di circa cinque anni rispetto al 1935, quando entrò nel volume illustrato *Scrittori nostri. Raccolta antologica di scritti inediti*, Milano,

Mondadori, pp. 203-205. La presente costituisce l'unica testimonianza manoscritta del componimento, poiché risulta irreperibile l'autografo cui si attennero Rosti e Antonicelli in PNU, che esibiva «qualche variazione grafica» (IS, p. 479) rispetto alla *princeps*, cui torna Isella, operandovi alcune uniformazioni.

Tessa conduce la stesura sino a un risultato prossimo al definitivo, adottando – una volta giunto a un grado di elaborazione soddisfacente – una penna ad inchiostro nero in luogo della matita con cui verga i primi abbozzi, per poi come di regola cancellarli con un frego. A matita appunta in apertura il titolo, uguale al definitivo, fatta salva l'assenza dell'accento su «pescau» (78r). È da notare come le prime facciate si presentino provviste in alto di un'indicazione numerica – «6» e «13», corretto in «12» – da riferirsi verosimilmente alle ore della giornata in cui si svolge la vicenda. La prima versione dell'attacco (più volte rivisto in seguito) a c. 78v suona infatti così:

Hin i ses e come ier  
come incoeu, come doman  
varda el sò quel trotta pian  
ch'el ven foera di riser

Il «12» ricorre in corrispondenza di uno schizzo dei vv. 23-30 (79r), incentrati sul «mezz di», mentre si incontra un «4» in prossimità dei vv. 40-48 (83v) e un «5» accanto ai successivi (84r). L'interpretazione è confermata dalla prosa che accompagna il testo in *Scrittori nostri*, dove Tessa insiste sulla volontà di cogliere il ritmo della pianura tramite questo catatonico eroe: «Esce col sole il pescatore di Lacchiarella, si ferma a mezzodi, ritorna col sole che cade...».

Un primo passaggio alla penna si registra a c. 82r-83r, dove il poeta ferma i vv. 1-26. Ancora lontane dall'esito finale risultano la terza e la quinta strofa:

quand l'è in lecc el dorma e el tas  
quand el mangia el parla no  
pover omm, lassel in pas  
anca lù el fa quell ch'el pò.

se te incontret toa cugnada  
che la riva de Milan  
te fegh on cià con la man,  
tira inanz per la toa strada!

Seguono vari altri abbozzi, tra cui spicca il tentativo (poi lasciato cadere) di riprendere la strofa iniziale per una chiusura ad anello: «E ven nott e come ier | come incoeu, come diman | varda el sò quell trotta-pian |

ch'el se sfonda in di riser || ch'el va giò... – lirin liran  
– || L'è negaa!» (85r).

In 87r\* inizia una stesura completa a penna, che riempie cinque facciate consecutive. Tessa se ne ritiene soddisfatto, tanto da firmarla in coda (89r): e in effetti perviene a una versione senza varianti di rilievo rispetto alla prima stampa, ove si eccettui qualche minuzia grafica, la punteggiatura trascurata e un massiccio ricorso agli esclamativi, successivamente attenuato a favore dei puntini. Tra le poche discrepanze di un qualche momento si contano le parentesi al v. 1 e 6: «(Cippa i cipp)», «(Canta i lodol!)», aggiunte a matita, come il gradino al v. 52; il v. 37 inoltre recita «se [corregge quand] l'è al cobbi el dorma, lu!», mentre al v. 43 *giazz* è sostituito da *frizz*; al v. 59 si legge *desmòrbet* e non ancora *descàntet*.

Più importante è dar conto della capillare presenza di note a matita di gusto prettamente musicale, intese a controllare la recitazione del testo, secondo un tipico costume tessiano (si veda in IS, p. 526n., la descrizione dell'autografo di *Caporetto 1917*). In 86v si incontra dapprima una raccomandazione complessiva: «Da recitare con leggera cantilena (accentuazione forza sulla I, III, V e VIII)»; di seguito si ha una serie di indicazioni relative alla prima pagina dell'ultima versione a penna, speculari a essa (c. 87r). Ne dà conto il blocco sottostante, che comprende (esclusi alcuni sgorbi indecifrabili) ulteriori istruzioni adiacenti ai

versi. Il poeta fornisce inoltre dei ragguagli temporali, distinguendo l'«alba» dell'apertura dall'«aurora» della terza strofa, cui succede la «chiarità mattinatale» al v. 14.

vv. 3-4: *come parlando a un bambino pigro (su... o sô!)*; v. 4: <...>*ente*; tra v. 5 e v. 6: (*risposta del sole*); v. 6, «canta i lòdol»: *estatico*; v. 6, «slonga on ragg»: *lietamente*; v. 9: *sorprenderlo[?]* (*burlesco!*); vv. 10-13: *basso con serietà*; v. 10: *allegria*; v. 10, «lù»: lunga [*sottolineato, come tutte le rime monosillabiche*]; vv. 15-16: *corrusco*; tra v. 17 e v. 18: *FF [Fortissimo] = PP [Pianissimo]*; v. 22, «ciao ti»: *FF, tiiiiiii [a connettersi col successivo]*; vv. 23-26: *P.P.*; v. 25, «pissa i occh»: *F.*; dopo il v. 26: *lunga <pausa>*; prima del v. 27: *Molto lento | ripresa lenta*; v. 29: *ancora più piano*; prima del v. 40: *Forte*; v. 42, «sira trista»: *suturn[?]*; v. 52, «Pescau»: *Forte*; prima del v. 53: *Trionfale FF.*; v. 54: *P.P.*; dopo il v. 56: *lunga (pausa!)*; v. 57: *Ripresa forte*; vv. 62-65: *Pianissimo*; v. 65: *come già addormentato*.

### ***A Carlo Porta***

La stesura del poemetto in cui Tessa evoca l'opera del suo nume tutelare occupa le cc. 64v-119r, con interruzioni alle cc. 73v, 74v-76r e 78r-89r, dove si leggono rispettivamente le quartine alla «sura Peppa», *Primm inçonter de capp d'ann* e *La giornada de me zio pe-*

*scaù de Lacciarella*, dei quali si è dato conto; altre diversioni di minore entità verranno descritte in seguito. Fuori dalle stampe, si tratta dell'unica testimonianza conosciuta di *A Carlo Porta*, che si presenta sotto forma di una serie di abbozzi tempestati di modifiche, giunte e cancellature, scritti a matita e corretti a matita e matita rossa, ma anche con penna a inchiostro blu e a inchiostro nero, adottata in specie nelle redazioni avanzate, che insistono sulla prima parte (vv. 1-79<sup>a</sup>).

L'autografo offre importanti indizi ma non scioglie tutti i dubbi sulla datazione del componimento, particolarmente controversa. Se Franco Antonicelli lo pubblica in coda alla sua edizione, ritenendolo «opera degli ultimi anni» (PNU, p. 358), Carlo Linati lo assegna al 1935 (*Delio Tessa*, in “Belfagor”, III, luglio 1948, p. 432). Di tutt'altra opinione Isella, per il quale occorre risalire «ai primi mesi del 1926», stante l'accento del poeta ai propri quarant'anni (vv. 209-210) e alla morte del padre (vv. 214-215), risalente al dicembre del 1925. Vi si aggiunga la testimonianza di Fortunato Rosti, che lo sentì recitare dall'amico nel 1926 e nella relativa pagina-disco sostiene che la lirica «accompagnava l'offerta di una copia delle poesie del Porta» (PNU, p. 312) allo «Zion», ovvero al pittore Pompeo Mariani, morto nel gennaio del 1927. Esorbitata da questi termini soltanto l'invettiva contro Pio XI (vv. 193-195), «che meglio si giustificerebbe alla luce di avvenimenti scalati tra il '29 e il '36» (IS, p.

409). A tale impostazione Ettore Bonora (in una recensione a IS, apparsa sul “Giornale storico della letteratura italiana”, CIII, n. 3, 1986, pp. 431-446; raccolta in *Montale e altro Novecento*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1989) apportò dei correttivi non trascurabili, ritenendo che l’invettiva si possa assegnare al 1929, anno dei Patti Lateranensi e del discorso papale sull’uomo della Provvidenza. Il poemetto, lungi dall’essere concluso nel giro di qualche mese, dovette rimanere «a lungo sul telaio», dal 1926 al 1929 e probabilmente oltre. Si tratta di un parere condivisibile, non contraddetto dalla stesura giacente in RG I.

A c. 64v Tessa intraprende il lavoro trascrivendo a matita i primi dieci versi, anepigrafi. Muta la *dispositio* dei costituenti i vv. 4-6 (che in origine suonavano «per el santo Natal in cà Marianna | dopo la gran paciada (ravioeu | pollin, toron, mostarda) varda, varda»), per poi apporvi un frego rosso e trascrivere il tutto a penna in pulito, a c. 65v, col resto della prima strofa (vv. 1-17), evidentemente già ben assestata nella redazione anteriore da cui attinge, a parte le varianti interpuntive e ortografiche.

Nei pressi si incappa in parole e sintagmi senza legami col componimento: in un riquadro, a c. 65r, scarabocchi a matita, tra i quali si distingue «in Scaldasol», e più sotto «chi l’è quella maghetta triste, quella sbar<...> smorta de cocca», un’uscita (ripresa e variata – «vardela quella»... – a c. 66r) riconducibile forse

alla viva voce dell'Olga, fonte di espressioni gergali cui il poeta attinse largamente. Oscura risulta anche la sequenza prospettata nel riquadro a c. 66v: «dal-l'allegro passa alla tragedia | dalla notte al meriggio | dai poveri all'imp<...>».

Nella facciata successiva si torna al poemetto. Qui e nelle pagine seguenti l'impressione, ancora, è che Tessa ricopi di volta in volta una porzione di testo o semplici spunti tratti da una stesura precedente, per affinarli, eventualmente ampliarli e trascrivere a penna (sempre sul *verso* dei fogli) l'insieme; dopodiché biffa le lezioni superate e ripete l'operazione col brano successivo. Si incontrano perciò a c. 68v i vv. 18-38; a c. 69v i vv. 39-58; a c. 71v i vv. 59-79. I vv. 18-38 ricalcano la redazione passata in PNU, considerando le lievi correzioni ai vv. 30-33 apposte a c. 69r. La sequenza dei vv. 39-58 contiene invece numerosi ripensamenti. Dopo i vv. 39-40 (collimanti con PNU) si legge:

Sira del Mille e vott! [*aggiunto a matita:*] l'è sabet grass:  
>Lumineri, can can e mascarott  
passen i or intanta  
e la Tetton la balla con el sciabel  
e l'abadin el petta i onc sul gnabel  
fin che ven giò el sipari [*corregge a matita* vola la nott  
in fuga] e ven mattina

I vv. 47-53 si presentano uguali a PNU (i nomi delle parrocchie tuttavia sono posti tra parentesi), mentre nel prosieguo Tessa aggiusta i riferimenti alle chiese, inserendo al v. 54 «Sant Eustorg» al posto di «San Vittor Grand», che compare anche al v. 67, e anticipando al v. 56 «San Sebastian», sostituito al v. 58 da «Sant Alessander».

Meno invasivi gli interventi a c. 71v sui vv. 59-79, dove si riscontra qualche ritocco per ragioni metriche in chiusa e una sostituzione in apertura (*pioeuven* → *fiòcchen*), cui in seguito il poeta preferì rinunciare, per evitare la ripetizione del verbo, già al v. 57. Per il resto, le poche varianti rispetto alla stampa riguardano grafia e interpunzione. Al proposito si rileva la presenza del punto interrogativo al v. 70 («chi riva?») e al v. 72 («gh'è chi el minister Meda?»), e dell'esclamativo in punta al v. 76 («al corp!»). Inoltre al v. 66 si legge chiaramente *bombet*, corrispettivo dell'italiano «bom-bito», «rimbombo»: e non *bòmbel*, accolto in PNU e IS, nell'ipotesi si tratti di un neologismo.

Al v. 79, dopo l'espressione «Ovej», Tessa lascia in sospeso la composizione, alla quale nelle pagine successive si possono ricondurre solo rapidi appunti alle cc. 72v e 73r, primi schizzi dei vv. 88-94, e alcuni versi illeggibili a c. 76v. Come si è visto, mette invece in pulito due quartine indirizzate alla «Sura Peppa» (c. 73v), ravvia la bosinata *De capp d'ann...*, dell'amico Giosafatte Rotondi (cc. 74v-76r), lascia in bianco

qualche facciata e infine si impegna in una composizione articolata, *La giornada de me zio pescaù de Lacciarella* (cc. 78r-89r). Giunto a c. 89v stende la prova d'indice di cui si è detto in apertura, e nella pagina accanto – per il resto muta – appunta a matita una dedica, *A quell car Bestioeu*, che poi depenna e lascia senza seguito, dal momento che sul retro torna finalmente al poemetto portiano. È bene tuttavia restare sull'indicazione, tanto estemporanea quanto preziosa: coincide infatti col titolo di una perduta satira antifascista (cfr. IS, p. 516n.), relativa a una presunta infezione luetica contratta dal duce. Dal momento che le voci al riguardo si rinfocolarono intorno al 1929-1930, se ne ricava un indizio per capire quando Tessa riprese la stesura del poemetto, imprimendogli una sterzata in direzione della polemica sociale e politica, in precedenza solo sfiorata nei versi sul «Minister Meda».

A c. 90v il poeta riparte dall'esclamazione «ovej!», v. 79<sup>b</sup>, industriandosi per costruire una sequenza intervallata – sull'esempio del *Miserere* portiano – da una serie di litanie: «Sancta Maria | Intercede pro eo! | Sancta Lucia | Intercede pro eo!». Tali invocazioni ricorrono nelle facciate successive, tra altri versi indecifrabili. A c. 92v si incontra il tentativo meno ostico da restituire, scritto a matita come i precedenti:

dagh adree che la va  
gh'àn el cuu impatacaa

tran de locch per i sciori  
tran de <...>, dagh adree

Sancte Galdinus  
Intercede pro eo  
tirej giò per i pee

A questo punto Tessa decide di lasciare perdere. Le litanie dei santi compariranno più tardi nella Prima Visione di *Vecchia Europa*, recitate in ginocchio dai famigliari del morto. Qui, a c. 93v, sfila una serie di frasi e modi di dire milanesi uditi da amici, scritti a penna (ma il primo e l'ultimo sono a matita, aggiunti in un secondo momento):

vem de bass, capponera (richiamo[?] d'amore)	
fa i occ de carbonella	Irma
l'è on foga	"
on farlocch	Olga
gh'oo a ca de netà de cattiverie	Aurelia[?]
Longhett	"
Sta coi pee levaa	P.G.
el so drittin	Olga
l'era tra el ciar e el fosch	
e seven in del bosch	Gianfranco
<.....>	

I medesimi informatori (la sigla P.G. designa l'amico Pier Giorgio Vanni) si incontrano nel citato registro ove Tessa radunò oltre cinquecento lemmi (FM). In esso, peraltro, non è dato reperirne alcuno tra quelli sopra citati, che danno comunque alimento ai versi: *foga* compare in *I tre grint*, al v. 18; *farlocch de paes* è l'espressione riservata alla Cici proprio dall'Olga, al v. 187 del suo poemetto; inoltre la si ritrova in *A Carlo Porta*, v. 148: entra nel quaderno in esame a c. 108v, per sostituire *gabazza*; *drittin* (in FM, al n. 270, compare *dritto*) viene usato dal poeta nel rivolgersi alla «tosa del borgh», v. 52, dove sostituisce *sceich*, attestato da RG II, alla cui analisi si rimanda.

Altri nomi di amici (tra cui il «Roston», ovvero Fortunato Rosti) ricorrono in due quartine incompiute in ottonari (rimati *abba abab*), di tono brillante e significato oscuro, abbozzate parte a matita, parte a penna alle cc. 94rv e 95r, dove pervengono alla redazione seguente, cassata con un frego:

In via Mont Napoleon  
quant el borla, can dell'Effa  
l'è in di sgriff della Gioseffa  
l'è sott ciav come el Roston!

- 5 Oh Gesù d'amor, el <...>,  
oh che fatt ciamé

se gh'avess daa a trà al nan  
seri papa, Cristo Re.

A c. 95v Tessa torna all'«ovej» cui era rimasto e sviluppa il seguito in una nuova direzione, che sarà quella definitiva. Sceglie cioè di esortare se stesso all'azione, come avviene all'inizio di *De là del mur* e in *Anno VIII*:

ovej  
per quel ch'è) andaa a patremm  
mei do volt lu che mi  
andem giò di fent andem  
quaresima l'è chi  
L'è on (...) quest chi  
a pocch a pocch vardee  
se trà foeura i pee

La sequenza è scritta a penna, poi ripresa, corretta e ampliata a matita a c. 96r, dove acquista una formulazione più vicina ai vv. 79-93. Sul *verso* però Tessa non insiste sino a ricavarne una lezione ottimale (come avveniva per la prima parte del componimento). Il successivo stadio di elaborazione viene evidentemente condotto in altra sede, mentre qui troviamo una serie di riquadri, dove tra frasi illeggibili e altre senza seguito (es. «come in sti temp del cazz | droven foeura el

carlazz») spicca un'illuminazione: «Resta ona vos che canta | sola per la campagna». Sostituito il verbo iniziale con «come», ricomparirà a c. 101v accompagnata dalla parola «fine».

Alle pagine successive giace una vasta congerie di abbozzi, a penna e a matita, vergati con grafia sbrigativa e sfigurati dai fregghi dell'autore, nella quale non è agevole orientarsi. L'esame dei brandelli decifrabili permette di osservare come Tessa muova dall'accorata invocazione al «me Carlin», fondata sulla constatazione del permanere dell'ingiustizia, dopo cent'anni e più, nel nuovo contesto politico (significativamente, a c. 98r appunta l'incipit di celebri sonetti portiani, «Paracarr che scappa» e «Hin chi i todisch», l'uno sulla fuga dei francesi, l'altro sull'arrivo degli austriaci). Il poeta sa bene dove vuole andare a parare, dal momento che a c. 98v si legge «come al temp di Todisch | el beato asperges del | baston», «sara el liber Zion | Sara el liber del Porta» (cfr. vv. 198-200). Decide tuttavia di fare un passo indietro per prodursi in un'invettiva contro la volgarità delle nuove classi dirigenti, corrispondente ai vv. 105-114 nella lezione di Isella (che a ragione restaura il brano, riferito soltanto in nota da PNU, in quanto il poeta era solito tralasciarlo nelle dizioni in pubblico). Il lavoro è presto compiuto, in forma già avanzata a c. 99r, e pressoché definitiva a c. 100r. Latitano tuttavia i vv. 94-104, con l'evocazione di donna Fabia Fabron de Fabrian.

Ora l'obiettivo può rivolgersi direttamente al fascismo (nel frattempo, Tessa ruota il quaderno in modo da scrivere per il lungo). Comincia sviluppando l'apostrofe portiana, nella quale manca il riferimento a Meneghin Tandoeuggia (vv. 116-117), e continua impostando i versi sul «bast», sino a c. 102v; a c. 101r si incontra un riferimento diretto al dittatore (o meglio al «coo negher de Mussolina | che piange catramm | per i straa per i piazz») ancora distante dai vv. 125-127.

A c. 104v si sposta l'obiettivo sulla strofa del «Talian», intorno alla quale vertono appunti e abbozzi sino a c. 109r; da notare che a c. 107r, in quelli che saranno i vv. 148-150, Tessa torna a rivolgersi a Porta: «Oh el me Carlin sta volta | se salvom pu remedi ghe n'è pu». Intanto avvia il lavoro sulla rapsodia del brindisi, nel quale tuttavia non si rinviene traccia della tirata sulla «Libertaa» (vv. 172-178). Viceversa è fondamentale notare la presenza dell'antifrastica glorificazione di Pio XI, a c. 110r, in un brano che passerà senza troppe varianti ai vv. 188-195:

Da chi! Viva l'Italia  
viva el cuu de la sciora  
Amalia! El zegurin  
del fascio, viva el re  
viva el papa Bosin  
de bon compaa Bosin

Segue a c. 110v il finale della strofa. Gli ultimi versi, col «beato asperges del baston», si leggono anche a c. 111, seguiti dall'esortazione allo «zion» a chiudere «el liber del Porta». Inizia così l'ultima sezione del componimento, presente nel quaderno in una redazione embrionale, a matita, fitta di pentimenti e priva di molti passaggi introdotti da Tessa in un secondo momento, non sappiamo quanto vicino alla stesura in esame. Ad agire da faro, intanto, sono i due versi prescelti per il finale, che indirizzano l'intera sequenza, come si intende dagli appunti parzialmente versificati che alle cc. 112v e 113r seguono i vv. 199-200:

io lascio tutti streppi la cà  
vado a stare in pace giò di pont  
sulle orme del poeta che sembra  
cercare ancora un quaij sentirolin  
che se perd a zicch zaag giò per i praa  
dove sembra che ancora aleggi  
tra qui erb e l'acqua che va  
bagna[?] il verso del poeta  
come ona vos che canta  
sola per la campagna!

Evidente il richiamo alla portiana *Apparizion del Tass*, che a c. 113v si fa esplicito. Dopo l'evocazione del «sentirolin» che va perdendosi, un miglio fuori

Porta Ludovica, vi si legge: «l'apparizion del Porta | lontan del triboleri di passion». Se il settenario verrà incastonato appena prima del distico finale, l'endecasillabo – per quanto significativo – sarà sacrificato da Tessa, che sino a c. 115v lavora intorno ai vv. 200-205. Un primo germoglio della lunga strofa finale occhieggia a c. 116r, dove appare la traccia dei vv. 205-212, privi tuttavia del riferimento ai propri quarant'anni (vv. 209-210), interpretato da Isella come un elemento rilevante per la datazione del testo.

A c. 116v giacciono appunti sparsi relativi ai versi successivi, ancora tutti da sviluppare (manca il rimando ai luoghi del *Meneghin biroeu* e manca il nome di don Pietro Rusconi), a partire dal desiderio di andarsene, «de sbernia», guidato dalla suggestione di «on tananan de tonegh | de gipp, de socch, un tanf che me reciama». L'attenzione tuttavia si sposta sul contesto idillico ove situare l'epifania conclusiva. A c. 118r compare la lezione definitiva dei vv. 246-250, fatto salvo l'ordine in cui appaiono i versi:

tra qui acqu, tra qui piant, tra quell'ombria  
eccola finalment  
foeura de porta Lodovica on mia  
vera per nun e santa  
l'apparizion del Porta

Alle cc. 118v e 119r Tessa pare rendersi conto della necessità di un ampliamento. Si vedono infatti affiorare, parte a matita parte a penna, le prime prove dei vv. 235-245. Qui tuttavia il quaderno finisce, costringendo il poeta a continuare in altra sede il lavoro, che dovette impegnarlo ancora non poco.

## QUADERNO II

### ***La tosa del borgh***

Alle cc. 2r-26r si trova l'unica testimonianza manoscritta nota della *Tosa del borgh*, sotto forma di una congerie di abbozzi scritti a matita e penna ad inchiostro nero, zeppi di cancellature, giunte e correzioni. Tessa conduce il lavoro sino a un discreto livello di elaborazione, per poi verosimilmente trascriverlo e rifinirlo altrove, in tempi brevi. Entra infatti in *L'è el di di Mort, aлегher!*, dove è datato «gennaio 1930», mentre la conoscenza con Germana Saini, ispiratrice della composizione, non risale oltre l'ottobre 1929 (cfr. IS, p. 535).

La forte impressione ricavata dall'incontro emerge già dalle prime facciate (cc. 2v-9r), ove l'allocuzione al «Roston», annodata alla scena in cui la «tosa» manifesta entusiasmo al poeta (vv. 1-24), è preceduta da un abbozzo del passo in cui la stessa si commuove al pensiero della famiglia (vv. 41-48); mentre a più riprese si affacciano, in ordine sparso, spunti relativi ad altri momenti. Ben presto, ad esempio, compare l'ira disperata della ragazza, in virtù di un ricordo vivido, condensato in una frase che passerà tale e quale ai vv. 84-85: «Salta foeura la tosa | del borgh Ah caro mio» (c. 5v); e poco dopo (c. 7v) troviamo, quasi indecifra-

bili, appunti relativi allo scempio da lei compiuto sull'automobile dello «sciorin» (vv. 103-110). Che Tessa puntasse molto sul climax furibondo è confermato dall'ampliamento che subirà il brano a c. 8v (più volte ripreso nelle pagine successive), esteso nella versione a stampa dal v. 62 al 72:

Ma se poeu (dineguarda)  
te fu tant de tiragh  
a man de qui tosann  
che la dan per on beber  
d'acqua de qui salta la  
mura – de qui brasapaja  
– che pever

Solo in seguito si concentra sul raccordo, lavorando a quelli che saranno i vv. 25-30 e 37-40; non c'è traccia invece dell'ampio virgolettato autocommiserativo dei vv. 31-36. Per meglio costruire un passaggio tra la fase della tristezza e quella della rabbia (*Allegra* | *Ammalata* | *Furiosa* sono i tre tempi della composizione, nello schema trascritto in IS, p. 535), il poeta si ritaglia un ruolo maieutico, come nella *Poesia della Olga*. È lui a favorire lo sgorgare della verità:

Cocchina pensegh no  
lassa perd damm a trà

digh putost quell tò  
sceich coss'el fa?  
(la par on coniglin  
adess) quel sceich  
tel vedet ancamò? (c. 13v)

Nella lezione definitiva (vv. 49-55), ancora distante, Tessa introduce in luogo di *sceich* il termine *drittin*, presente come si è visto in una lista di RG I, dove è attribuito all'Olga. Del resto, contrariamente a quanto si potrebbe supporre, nessuno dei lemmi annotati tra le *Frasi e modi di dire del Dialetto milanese* accanto al nome di Germana viene riversato nella poesia che la ritrae. In compenso Tessa non si perita di assegnarle termini icastici uditi da terzi: specie dall'Olga, in omaggio a una vicinanza rilevabile su diversi piani. Non a caso a c. 10v si incontra un appunto a penna – «caghen! pissen! muden! forchen!» – riferito in FM alla tenutaria (n. 341) e da lei puntualmente pronunciato nel poemetto cui dà il nome (v. 184). In esso spunta anche il verbo *manzi* (nel racconto dello stupro subito da Cici, v. 156), che lampeggia nel riquadro a c. 11r, in una frase scritta a matita blu – «alla festa la va a fass manzi» – pressoché identica in FM (n. 340, attribuita a tale Achille).

Nelle facciate successive (da c. 17v stese per il lungo) la penna lavora sul crescendo in cui la «tosa» si scalda (vv. 73-91), per arrivare alle cc. 18r-19v a una

versione soddisfacente, che si distacca dall'originale solo ai vv. 79-81, che al momento suonano: «a Luis vivaddio | te la sentet allora!! | drizza, stramba, sgarosa». La sequenza avrebbe dovuto culminare nell'esclamazione «paga porcon!», appuntata a penna a c. 16r, ma poi spostata in avanti, al v. 115, per ampliare la strofa del «bell sciorin» (vv. 97-108), su cui vertono le cc. 19-21, con annotazioni rade, sfruttate alle cc. 22v-23r, dove tuttavia non trovano posto i due versi a matita leggibili in un riquadro sul *verso* della c. 19bis, che certo dovevano venire dopo il v. 102: «l'hoo lassa voltà via | e poeu (a caro mio)».

Tessa giunge così a una stesura a penna prossima a quella licenziata nel 1932. Allo stesso modo, alle cc. 23v-25r sfilano abbozzi dei vv. 109-120, ripresi alle cc. 25v-26r in una versione a penna, nella quale i vv. 109-115 appaiono ormai giunti in porto (qualche discrasia si rileva soltanto nei primi tre: «gh'òo tajà su i velû | poeu col rossett di laver | tutt gh'òo sporcaa su»). Il seguito, di ardua decifrazione, è destinato a mutare notevolmente:

Alter che paravia  
 i rangogn della vita  
 Luis la poesia  
 noeuva con la <...>  
 <...> la va a gatton

Qui il lavoro si ferma. Tessa continuò altrove, inserendo l'allusione a Mussolini, per il momento neppure adombrata, e la strofa di chiusa sui corvi (vv. 123-127), forse in nuce negli appunti a matita di un riquadro a c. 2r, a voler ricondurre alcune parole appena riconoscibili, come *crach mecch saracch sass scorbatt*, all'onomatopea finale.

Sulla stessa pagina spicca un altro riquadro, a matita, ove si legge: «la rotatoria di mort che tiren su». È uno dei pochi spunti privi di rapporti con le composizioni limitrofe presenti sul secondo quaderno. Non a caso viene risparmiato dal solito frego, come accade a un'altra uscita estemporanea, a c. 5r: «questa l'è la tua cà | e quest l'è el to paes».

### *Navili*

Alle cc. 26v-60v giace il solo autografo conosciuto di *Navili*, condotto dallo stato di abbozzo – scritto a matita con numerose modifiche, correzioni, aggiunte e cancellature anche a matita blu, a penna a inchiostro nero e a inchiostro bruno – sino a una versione pressoché coincidente con la *princeps*, che appare postuma in PNU, pp. 241-253. La posizione nel quaderno – tra *La tosa del borgh* e il trittico *Viv* – consente di circoscrivere il periodo di composizione tra la fine del 1929 e l'inizio del 1931, in corrispondenza dei lavori per l'interramento dei Navigli.

Tessa inizia realizzando a matita uno schema di massima del componimento (c. 26v\*), sopra il quale scrive il titolo *A la Cà Granda*, cui in un secondo momento premette l'espressione *A pos*, cioè «dietro» (è anche in *Caporetto 1917*, v. 359), appuntata inoltre sul *verso* della copertina del quaderno. Come ricorda l'autore stesso nella prosa *Evocazione*, in cui cita l'attacco del pezzo in esame (OC, pp. 107-108), dietro l'Ospedale Maggiore, lungo la via Francesco Sforza, scorreva appunto il *Navili* che fornirà il titolo, qui riscontrabile solo nel foglio autografo interpolato nel quaderno. Sempre a c. 26v, poco oltre, si incontra un sottotitolo in seguito dirottato sulla *Poesia della Olga* (cfr. PNU, p. 346), ovvero *Canzon meneghina de rid e de piang*, e un'ulteriore dicitura, «misteri in do vision in forma de quartett», che introduce quanto segue:

I personn [*corregge* Personaggi]

della I vision

della II vision

El Navili

La Roeuda (II violino)

on vecc

ona tosetta

L'Acqua del Navili  
La Brugna (I violino) } i do sorell

A Milan in ona nott d'estaa  
sul fa della mattina  
adree al Navili a  
pos a la Ca-Granda

a pena ier

tant ann indree

Per meglio comprendere occorre rivolgersi a PNU, p. 352, ove si evidenzia come il poeta avesse in animo di ampliare *Navili*, che «Doveva essere un “quartetto” e avere anche un accompagnamento musicale. Forse un melologo. I “personaggi”, oltre al *Navili* e all'*Acqua del Navili*, sarebbero stati *La Brugna* (la sala mortuaria dell'Ospedale Maggiore) e *La Roeuda* (la ruota degli esposti)». Al proposito i curatori trascrivono dall'autografo alcune indicazioni in margine, non del tutto coincidenti con quanto riportato in precedenza:

Navili	I violino
Acqua del navili	II violino
La Brugna	Violoncello
La Roeuda	Viola

A c. 27r Tessa precisa a matita che «Il N<avili> è il collegamento fra le due sorelle», aggiungendo in riquadri alcune frasi («Te dormet?»; «acqua acqua sempre acqua») e due battute di dialogo:

R<oeuda>: Taci che ora entra un bambino

B<rugna>: Taci che entra un morto

Sul *verso* introduce la seguente didascalia, a introdurre una prima redazione dell'attacco:

Preludio a sipario calato.

Si descrive brevemente la notte estiva. Poi in orchestra risuona in sordina e pianissimo una cornetta. Questo suono si accentua per diventar distintamente la cornetta di un'autolettiga in arrivo.

Il sipario si leva nel mentre squilla sul palcoscenico la cornetta dell'autolettiga che passa

Il N<avili>

Esuss quella trombetta

me seri pisonaa ora

ma ne qui ferii qui malaa

qui cros quel son quell

vent e <...>

Nelle pagine successive (cc. 28-34) Tessa si affanna intorno ai primi venti versi, dei quali propone numerose stesure mal decifrabili, scritte a partire da c. 29r per il lungo, una modalità non più abbandonata sino al termine del lavoro. Nella medesima facciata è da notare l'effimero affacciarsi al v. 6 di un'onomatopea (*pe-*

pe), che vorrebbe fare il verso alla «trombetta besiosa», un po' come accade nel coevo *El bell maghetta* per i rumori del traffico. Va inoltre rilevata la presenza, a margine, di appunti non sempre chiari e non sempre riconducibili al testo: «richiamo all'acqua del Naviglio | O bell'acqua vedessi» (seguono due righe illeggibili), c. 28v; «mortin mortasc», c. 28v; «il vecchio accarezza dolcemente la fanciulla che dorme», c. 30r; «Anca i guerr bagajad», c. 30v (le medesime parole pronunciate dal marchese Carcano nella prosa *Il caffè della sciora Cechina*: OC, p. 8); «io non posso pensare che tu mi voglia male», a penna, insieme ad altri frammenti in italiano, c. 32r; «L'aria, l'aria, l'aria della mattina la mi fa prendere un bel colore»; «dolza come ona melina marscia», c. 33v.

A c. 31r compaiono le parole dell'Acqua ricavate da un distico di Giovanni Ventura, accompagnate dall'indicazione «ritornello», che riappare a c. 33r, prima e dopo un brano in italiano: «dopo tutto quello che si è visto è meglio sotterrare». Si tratta con ogni probabilità di appunti relativi a quelli che saranno i vv. 55 e ss. Allo stesso modo confluirà nei vv. 44-48 il brano seguente, in un riquadro a c. 34r: «fiuto l'aria... sento la magnolia... delle case dormen... sento gli odori della città... fischio delle guardie notturne... zitta...». Più enigmatiche e confuse le parole nel riquadro di c. 35r, sulla «corsa degli uomini alla morte». Sul *verso*, Tessa passa alla penna per dare la parola al

Naviglio e fermare una prima versione dei vv. 21-32, che continua, sempre scrivendo per il lungo, nella facciata successiva:

Da Boffalora là dove me cobbi  
con ti, nassi, e me moeui,  
fina al bass de Pavia acqua acqua  
in emaus te troeui  
in emaus te lassi!! acqua acqua  
da Biegrass a Gaggian  
da Corsich a Ronchett passi e me dobbi  
per sarà denter el Milanin  
vecc in d'on anellin  
d'acqua San March  
San Peder Celestin  
d'acqua di lavander  
vedi i preij sulla riva  
scioster e balauster

Gli ultimi due versi si leggono a c. 36v, dove – in un nugolo di aggiunte e correzioni – a fatica si riconoscono i successivi, conclusi dall'arrivo dinanzi all'accettazione dell'ospedale. A questo punto Tessa si sente pronto per trascrivere dall'inizio a penna il componimento, che alle cc. 37v-39v perviene a una versione prossima alla definitiva (fatta salva l'inter-

punzione) sino al v. 13, dopo il quale risultano cancellati due versi («De Boffalora là dove se cobbiom | dove nassi me moeuvi») cui succedono gli attuali vv. 24-43, nei quali le uniche varianti significative si incontrano in chiusa: «a pos a la Ca Granda fra croser | e padiglion denanz a qui duu occ | ross dell'accezcion!»).

Seguono, a c. 40rv, appunti a matita nei quali si distingue con sufficiente chiarezza soltanto una frase, «Al sorgere dell'alba: descrizioni del dolore che «il» N«aviglio» porta agli uomini nella città – tram pieni – operai», e l'ultima parola: «Roeuda», cui potrebbero riferirsi tre righe illeggibili scritte a matita in un riquadro a c. 41v, introdotte dalla sigla «R», se questa non indica il «ritornello», visto che il termine compare a c. 42v e c. 43r, in calce ad altre parole incomprensibili, vergate sbrigativamente ma – come le precedenti – non biffate: indizio forse del desiderio del poeta di tornare sul motivo che celano. Come che sia, nella c. 41r Tessa ha iniziato il lavoro a penna sui vv. 41 e ss., che si presentano dapprima in forma scorciata, senza il riferimento ai passi notturni e alla canzone intonata da un ubriaco, introdotta solo in 43v, poco prima di una nuova trascrizione a penna del componimento, estesa dalla 44r a 45v, in cui le discrepanze continuano a riguardare i vv. 22-24, irti di riscritture, mentre i vv. 40-43 arrivano alla loro formulazione definitiva (salvo il v. 42, che suona «in faccia a qui duu oeucc»), a diffe-

renza del seguito, che conosce varie correzioni e ampliamenti a matita.

Tessa decide perciò di trascrivere a penna i vv. 43-61 (c. 47rv), perfezionando l'inserzione di *O bella bionda* e sviluppando le conclusioni cui perviene il Navili. Indi ricopia un'altra volta a penna, con grafia riposata, il componimento (vv. 1-63; cc. 49r-52v), introducendo in un secondo tempo a matita alcune correzioni che portano il testo alla versione definitiva. Mancano tuttavia virgole, accenti e puntini di sospensione, che nella versione accolta in PNU (ma non nel brano citato in *Evocazione*) sostituiranno molti esclamativi. Tra i ritocchi più significativi spicca l'introduzione dei vv. 16-18 (a sostituire il precedente distico: «la vita come mi... bell capitol | concludi come ti»), la trasformazione al v. 23 di *giò* in *su*, e l'inopinata cancellazione del refrain con la canzone, che sopravvive nella versione a stampa.

Nel prosieguo, sino a c. 55v si succedono rapidi appunti a matita relativi alla continuazione, non tutti sviluppati, come si comprende esaminando le contrapposizioni che attraversano le cc. 53v-54r, dove una riga tracciata a matita spartisce in due la pagina, come sempre scritta per il lungo:

Navili  
Città

acqua  
campagna

bruttezza della città d'estate	bello in campagna
Termina	continua
pensa ai canvett d'estaa	il firmamento
le tane	il cielo
Realtà	sogno

Per forza di cose si sono tralasciati alcuni termini indecifrabili; mentre pare senza rapporto col contesto la frase leggibile a sinistra, sul lato del *Navili*, a c. 54r: «o vita o vita stracca | son stuff de fa la vacca».

In seguito Tessa si concentra sull'ultima sequenza attribuita al Naviglio, prima abbozzata a matita (cc. 54v-55r), poi trascritta più volte a penna. I vv. 64-73 trovano un punto d'arrivo già a c. 57r, quando il «Poss minga» iniziale si trasforma in «Poss nanca», nel quale si specchia la chiusa, «gent che ranca», strategicamente posposta, giacché in un primo momento occupava il v. 70. Il brano successivo conosce invece vari ampliamenti, come si evince confrontando l'esito a stampa (PNU, pp. 251-253) con la prima stesura trasportata a penna:

Andaven alla Birra  
 Italia cont el dodes,  
 col cincq, col tri andaven  
 al Luna Park, al Mira-  
 Lago, al Lago-Park; ma di me part strad voeuj

semm a moeuj, semm a moeuij  
che l'estaa l'è rivaà (c. 57v)

Mancano i vv. 81-84 sull'afa estiva; inoltre tutto il discorso appartiene al Naviglio: l'ultima parola cioè non è ancora stata ceduta all'Acqua, come avviene invece nella successiva e ultima stesura a penna (cc. 59v-60v), preceduta da due enigmatici elenchi, entrambi scritti per il lungo, in un riquadro non depennato, a c. 58rv e c. 59r. Ai sette mari lunari, introdotti dal titolo *Geografia lunare* (e circondati da altre notazioni indecifrabili), corrispondono «7 canzoni» (così scrive Tessa in margine), o meglio preghiere cattoliche, introdotte dal motto *Per crucem ad lucem*:

*Geografia lunare*

Mar della solitudine

Mar del silenzi

Mar della serenità

Lagh di sogn

Laghi della morte

Mar di nebbi

›Mar della pioggia‹

Lagh della pienezza[?]

*Per crucem ad lucem*

1. Perdona loro

2. Tu sarai meco
3. Ecco tua madre | Ecco tuo figlio (amore)
4. Lamma sabactani
5. Ho sete
6. Tutto è consumato
7. Padre nelle tue mani | canzone dell'inizio della  
vita della fede

Nel prosieguo, sino a c. 60v, Tessa cesella con puntiglio gli ultimi versi di *Navili*, eliminando precisazioni inutili (es. «nissun che passa, minga | on boff d'aria») e rivedendo più volte l'ordine degli elementi chiamati a restituire la sensazione di solitudine e caldo insostenibile. In ultimo giunge a una versione collimante con quella di PNU – interpunzione a parte, come al solito. Si potrebbe perciò ritenere che le pagine successive, che risultano strappate (si tratterebbe in tutto di «7 pp = 14 facciate»), denuncia una nota a matita di mano altrui a c. 61v), recassero un'ulteriore trascrizione di *Navili*. Qui e a c. 61r tuttavia si intravede un abbozzo a matita dei primi versi di *Pupin sul trii*. Ciò lascia sospettare che i fogli mancanti ne contenessero ulteriori sviluppi, dato che nel quaderno non se ne rinvennero altre tracce, e d'altra parte a c. 62r Tessa scrive in grande i titoli degli altri due pezzi che compongono il trittico *Viv*, come si vedrà.

## ***Viv***

Le cc. 61r-110r custodiscono una serie di materiali relativi al trittico *Viv*, situabili al più tardi nei primi mesi del 1931, per alcuni elementi interni (di cui si dirà) e perché l'autografo in pulito cui conducono, conservato nel Fondo Rosti-Milanesi e pressoché identico alla versione entrata in *De là del mur* (PNU, pp. 152-175), è datato in chiusa «Aprile 31» (cfr. IS, p. 550).

Di *Pupin sul trii* non rimane altro che qualche sbiadita sinopia: in 61r si decifrano il titolo e qualche verso («l'è seri el guarda le | scatolitt ... le gh'è piasuu»: un rilievo poi eliminato per non ledere l'attitudine contemplativa del bimbo); in 61v le prime due strofette. Di gran lunga migliore è il bilancio per quanto riguarda *I cà* e *Grimett al sô*, titoli che ricorrono a c. 62r, scritti in grande a matita, a introdurne le redazioni, sigillate a c. 110r dal breve testo chiamato a inquadrare il trittico nel suo complesso, concepito come «un grido fra due silenzi» (IS, p. 298). L'unica variante di qualche rilievo rispetto alla stesura mandata alle stampe riguarda l'attacco, in cui il riferimento iniziale («Signora») rinvia alla dedicataria, A<nna> B<orletti>.

## ***I cà***

Da c. 62v a c. 77r si succedono vari abbozzi relativi a *I cà*, scritti a matita sino a c. 74r, quando Tessa adotta

la penna per fermare una versione soddisfacente, su cui interviene con correzioni, aggiunte e cancellazioni a matita. Di seguito la prima redazione compiuta della strofa iniziale, a c. 62v:

on ann che chi  
in qui casoni  
li sul vial  
oh se gh'è n'era  
scur de finester  
par che trovassen  
no de fittà  
adess però  
gh'è el ciar in tanti  
quanti famili  
che gh'è andaa a stà

Tessa la trascrive con minime varianti a c. 63r e c. 65r, aggiungendo in basso «zitta... zitta...» (cfr v. 19). In mezzo, a c. 64v, appare la breve strofa “siro-niana” (vv. 14-18), preceduta a c. 64r da alcuni versi appena sbozzati («i ca... i ca | prova andà dent | in ona ca | “lu ch' l'è lu!” | “dem de mangià!”») dai quali si evince che in un primo momento fu tentato dall'idea di proporre una reazione alle urla dell'operaio dall'interno della casa borghese. Una stesura della relativa strofa (vv. 24-32) compare alle cc. 65v-66r, se-

guita alle cc. 66v-67r dalla strofa che inscena il lancio dei sassi (vv. 34-44). A questo punto Tessa decide di trascrivere dall'inizio la composizione, alla quale sovrappone il titolo *Viv* (cc. 69r\*-71r). Fatte salve grafia e interpunzione, i vv. 1-23 non conosceranno evoluzioni, a differenza dei successivi, dove il poeta introdurrà un cruciale riferimento in prima persona («mi disi», v. 27), qui assente. Anche la fase successiva, sino al v. 44, appare ormai assestata, a differenza del seguito: otto versi in cui l'obiettivo si sposta sull'interno borghese, pressoché illeggibili, come sono in buona parte le redazioni delle sequenze finali che affollano le cc. 71v-73v.

Nella facciata successiva Tessa imposta a penna una stesura semidefinitiva della composizione, che lascia senza titolo, a meno che sia da intendere come tale la dicitura *Impression* aggiunta a matita in alto a destra, sopra due righe di puntini che nel testo a stampa si condenseranno nei tre del verso iniziale, «...in qui casoni». Ora invece l'attacco esibisce la lettera maiuscola: una minima discrepanza grafica, cui se ne potrebbero accludere altre (*zittaa* e non *cittaa*, v. 19; *mangia* e non *mangia.a.a*, v. 20, *coppem* e non *coppemm*, v. 41, *moeuv* e non *mauves*, v. 46), ricorrenti anche nell'autografo in RM (descritto in IS, pp. 550-551). Si è perciò indotti a ritenere quest'ultimo un diretto apografo, nel quale perdura la presenza di un verso poi espunto («...dem de mangià!...», c. 75r, dopo il v. 32).

Per il resto, al di là della parsimonia di virgole, accenti e puntini, non vi è nulla di significativo da rilevare sino al v. 50, quando principia una versione del finale che vale la pena di riportare per esteso:

te disarisset  
che l'è ona sala...  
Là ghe stà el scior  
avvocatt ona  
deгна persona  
miee... fioeu  
e musagete  
secondo...  
...«Radio Milano –  
Torino – Genova...»  
Buffet  
Contrabuffet  
Sala mangè  
della famiglia  
polida... tavola  
che despreparen...  
«...Radio Marelli  
Milan... concert...  
.....  
.....» (c. 76 rv)

Tessa in seguito decide di espungere il riferimento esplicito (e non certo fortuito) alla professione legale del capofamiglia, emblema dell'indifferenza cui è pervenuto un corpo sociale nel quale non riesce più a riconoscersi. Combinando le correzioni in margine al testo e la stesura a matita offerta a c. 77r si perviene alla versione accolta nell'autografo del Fondo Rosti-Milanesi, passata con minime varianti in PNU.

### ***Grimett al sô***

I materiali relativi alla composizione di *Grimett al sô* sfilano alle cc.78r-110r. Come in precedenza, Tessa sostituisce alla matita una penna ad inchiostro nero ogniqualvolta giunga a una stesura persuasiva; anche in questi casi, però, non rinuncia a intervenire con modifiche, correzioni e cancellature.

Ribadito a matita il titolo (c. 78r), il poeta intraprende il lavoro intorno all'onomatopea d'avvio e alla descrizione della comparsa dei cavalli nel viale (cc. 78v-84r), con scrittura rapida e spesso impenetrabile. A c. 81r, in un riquadro, appunti relativi alla composizione: «Dapprima la lirica è ricca di elementi tragici (branco di cavalli che vanno al macello) (ricordi del <... ...>) poi il vecchietto (Cecchoeu) <.....> i fioretti della primavera». A c. 84v Tessa ruota il quaderno e inizia a trascrivere a penna, per il lungo (prassi che

non abbandonerà sino alla fine), l'attacco e i versi successivi, tempestati di correzioni a matita. Giunge sino alla descrizione della «cavalazza», ancora molto instabile. Mancano tuttavia le due righe di puntini iniziali e gli attuali vv. 9-11, inseriti solo nella successiva trascrizione a penna del brano (cc. 86v-87r). Dopo un breve intermezzo a matita, incentrato sull'«ason dignitos» (87v-88v), il poeta torna alla penna per proporre un'ulteriore redazione, in cui si spinge oltre i primi venti versi (cc. 89r-90r), ormai consolidati, per arrivare alle stupide risate dei cavallini (c. 91v); mancano in essa i vv. 40-41, sulla coda della processione; inoltre dopo il riferimento a i «besti dell'arca» (v. 31) compare un'apostrofe al vecchietto: «tiret in pee, Ceccoeu, | passen i patriarca!!», corretta in «vardegh i pee, Ceccoeu | riven i patriarca» nella redazione a penna immediatamente successiva, che si estende dal v. 10 all'esclamazione «Porta Macell!» (cc. 92r-93r), sigillo di un percorso in origine di poco discordante dai versi a stampa: «Bianca Maria... | Romana... | Beatris... Ticines...».

Nelle quattro facciate successive (cc. 93v-95r) Tessa torna a rifinire l'entrata in scena dell'asino, per poi offrire un'ultima redazione della prima parte del componimento (cc. 95v-98r), evidentemente ritenuta accettabile, dal momento che non vi appone il consueto frego, ma solo alcuni ritocchi a matita, considerando i quali la lezione appare fino al v. 41 sovrapponibile a

quella accolta in PNU, se si astrae dalle discrepanze interpuntive e da *bott*, v. 27, mutato in *legnad* nell'autografo del Fondo Rosti-Milanesi. Che questo sia tratto dal quaderno in esame e rappresenti (insieme al dattiloscritto che ne deriva: cfr. IS, p. 551) l'anello di congiunzione con PNU lo conferma anche la strofa successiva, ove mancano i vv. 45-46 a stampa, col «rid de ciall», e il v. 43, «van a fass salamitt», che pure si legge negli appunti di c. 94r. A tener conto delle numerose correzioni a matita si ricava una sola strofa, che ricompare pressoché identica nell'autografo in RM, dove Tessa in un secondo momento introduce la lezione definitiva. In entrambi i casi, a fronte dei dieci versi di PNU ne figurano solo cinque, anzi quattro se si tiene conto che il primo non rientra e va perciò computato col precedente (Tessa segna infatti il numero 45 accanto all'ultimo, corrispondente al v. 51 di PNU):

«I... I... I... I...»

(riden i cavalitt!)  
alla cova gh'è on asen  
solitari, ch'el sara  
ultem la procession! (c. 98r)

Nelle pagine successive (98v-102v) si alternano appunti e versi sparsi utili alla datazione, poiché insistono sulla serie di morti che funestò l'aprile del 1931 (cfr. IS, p. 319): il commendator Besana, il professor

Crespi e altri, con i quali il poeta vede svanire il milieu nel quale era cresciuto. A c. 103v tira le fila e propone una prima redazione a matita della seconda parte del componimento, che si estende sino a c. 106r, risultando progressivamente meno leggibile. Alle cc.106v-109r Tessa trascrive – anche qui, senza poi cassarla – la versione che (tenendo conto delle varianti introdotte a matita) passa all'autografo Rosti-Milanesi, dove si ritrovano le rare varianti significative, a cominciare dal brano «ma a quell'altra, ma a quella | nostra de nun, Ceccoeu, | pensa – lienda eterna!», sostituito in PNU con i vv. 55-58.

Il quaderno, infine, permette di verificare come il finale fosse meno articolato; solo nei testimoni conservati in RM Tessa inserì i vv. 104-108 e decise di frangere molti settenari che si presentano ancora regolari in RG II, dove la mano dell'autore fissa il computo dei versi a 98 (saranno 114 in PNU). Esempio il confronto con la quartina conclusiva:

margherititt... oggitt  
della madonna ti  
te sett on veggettin  
al so in ona banchetta. (cc. 108v-109r)

...Fil e filitt...  
ogitt  
de la Madonna;

ti  
te seet on veggettin  
al sô,  
su ona banchetta. (PNU, p. 175)

### ***Vecchia Europa***

Le cc. 110v-121r documentano la fase aurorale del lavoro intorno allo «scenario» cinematografico *Vecchia Europa*, all'estremo opposto dei testimoni ben rifiniti descritti in VE, pp. 173-178. Nello specifico si tratta di una serie di notazioni tormentate da modifiche e cancellature, scritte con grafia larghissima a matita in momenti diversi, tra la primavera del 1931 e la prima metà del 1932. A c. 116v infatti Tessa inserisce appunti riconducibili ai vv. 116-120 di *De là del mur* («seri dessedaa», «stramba e in setton | sul lett con ona gamba | su e l'altra giò», ecc.), reperibili in forma compiuta in un manoscritto che contiene l'intero poemetto, datato dicembre 1931 (cfr. IS, p. 541). Le cc. successive non dovrebbero essere di molto posteriori, e in ogni caso vennero scritte entro l'estate successiva, dal momento che il dattiloscritto ultimo della sceneggiatura è datato in coda settembre 1932.

A c. 110v, sotto l'intestazione *Vecchia Europa* (bifata, come tutti i materiali sino a c. 115r), si legge: «Mese mariano in chiesa»; più in basso: «alba in tutte

«le» camere», seguito da una riga illeggibile. A fronte, sotto l'indicazione *Prologo*, Tessa elenca a matita varie scene, in una sequenza di ardua decifrazione che si protrae sino a c. 114r:

Campane dell'alba  
una prima campana inizia e spunta...  
è una campanella della campagna  
Vision dell'alba sul Ticino  
Pavia città del solenne  
visione delle vie deserte.  
le ore del giorno  
commento sulla campana  
Entrata degli operai agli stabilimenti della Necchi[?]  
Mezzodi  
Mercato agricolo (lagne degli agricoltori)  
Sera  
man mano uscita degli operai <... ..> di massa  
Mese mariano  
litanie della vergine  
i dolori della giornata calmati[?] nell'invocazione  
alla Vergine  
vecchietta che torna a casa passa per vie anguste  
la si segue e poi la si abbandona per entrare in una  
casa di tolleranza

<...> il cassiere[?]

Portineria

Sui scal

In saletta – Ruffian <...>

offerta di una nuova recluta (disoccupata)

Vecchiette che si spulciano fuori della chiesa

(anno passato la notte sulla porta della chiesa)

[*passa ad altra matita, calcando la scrittura:*]

i mostri di pietra sul portale di S. Michele si mutano

nel viso delle vecchiette

pisciatoi e organetto – gatti

Se il riferimento agli operai è destinato a cadere, gli altri sopravvivranno, ricombinati nelle tre Visioni di cui compone la versione definitiva. L'alba sul Ticino appare nella Prima Visione, dove figura, rovesciato, anche il trapasso: dalla basilica di S. Michele alle teste grinzose delle vecchie (VE, p. 62). I contadini vocianti in piazza si incontrano invece nella Seconda Visione, le litanie della Vergine nella Terza, i gatti nell'amarissimo finale. Le note dell'organetto e le scampanate risuonano nel Preludio, dove si ha il primo quadro del casino e il pedinamento della vecchietta (cfr. VE, p. 33), che rimanda al finale della *Poesia della Olga*, elaborato nel medesimo torno di tempo. A testimoniare l'affinità tra la sceneggiatura e il poemet-

to, entrambi imperniati sul tema della prostituzione, sta inoltre un'annotazione a c. 115r: «I preij – | “Cugini Praga”» (precede altri tre vv. illeggibili), ripresa tal quale nella *Poesia della Olga* al v. 357, tocco di matrice palazzeschiana per indicare «la réclame della ditta che asfalta i marciapiedi della città» (pagina-disco, IS, p. 280), letta dalla Menta nel corso della sua passeggiata. Ancora più significativo, in quest'ottica, è l'abbozzo a c. 117r\*v:

#### V<ECCHIA> E<UROPA>

##### Finale

vecchietta derisa per le vie va per un vicioletto in discesa. Lamento – urli – ancora qualche grido dei derisori – suono dell'organetto – gatti sulla porta – visione dell'organetto – asino – scimmia – canto[?] della scimmia – Fine

Tessa successivamente decise di traslocare nella *Poesia della Olga* quello che doveva essere il finale della sceneggiatura, e anticipò nella prima parte la visione dell'organetto, accompagnato da asino e scimmia, come già in un apologo giovanile apparso sul “Corrierino” (GF, pp. 25-26). Sostituì però al canto dell'una il raglio del quadrupede, che desta la città.

Per il resto le pagine del quaderno riguardanti *Vecchia Europa* non riservano altro che parole e brevi frasi di malcerta interpretazione. Riconducibili al settore

dei modi di dire raccolti dalla bocca del popolo parrebbero alcune frasi fiorite a c. 114v: «L'è on fioeu ch'a vedell inscì al par on <...>in», «Mugnaga dolza <...>», «Te voeut el cappell», «el voeu minga abeghen duu cappell». A c. 115v si riconoscono «cicitt» (ricorre nella *Mort della Gussona*, sez. V, v. 18), «stellasc» (cfr. «*Dammi di che nutrire*»: OC, pp. 59-60), «San Michee»; a c. 116r in un riquadro «el gh'è el Tessa», seguito da una riga illeggibile. Si tratta con ogni evidenza di spunti fulminei, da sfruttare altrove, come denuncia l'assenza di cassatura, che ricade invece a c. 116v sugli appunti relativi a *De là del mur*. Di seguito si riportano le altre notazioni almeno parzialmente decifrabili, illese da cancellature e separate tra loro da lunghe righe orizzontali: «Tra due guerre come fra due tempeste. Aria fresca» (c. 118r); «unico tronco vivo è la chiesa cattolica», «chierichetti», «mendicanti», «bambina che cerca la carta delle <...>» (c. 118v); «pane panem» (c. 119r); «Dialogo in casa», «Dialogo in questura», «Visione in casa», «saletta», «mendicanti» (c. 119v); «tutto va nella calza di seta», «la ragazza dà l'elemosina», «scale». Una serie di appunti trova riscontro nell'Introduzione: «casa del lutto», «livellamenti», «perdita della personalità» (c. 120r); «dall'una all'altra opera <...> | da uno all'altro tempo | da uno all'altro luogo passerà per intermezzi lirici – miracoli», «sensualità della chiesa cattolica» (c. 120v); «Bisogno della chiesa di avere dei peccatori», «Storia del-

la figlia del Becchin?», «Illustrazione del crepuscolo del mestiere» (c. 121r).

### *Stefan Zweig*

Chiudono il quaderno tre pagine scritte a matita (cc. 121v-122v), cassate, interpretabili come appunti per una recensione, forse radiofonica, a un'opera di Stefan Zweig (il nome campeggia nell'intestazione), conosciuto personalmente da Tessa per il tramite di Arturo Toscanini. La grafia svelta e impermeabile, unitamente alle molte abbreviazioni, impedisce di formulare considerazioni più precise.

Nella prefazione al poemetto *Villa Gloria* del Pascarella, Giosuè Carducci esordisce così. «Sonetti in dialetto romanesco originali – che dopo il Belli pare impossibile – ha trovato modo di farne Cesare Pascarella». <sup>1</sup> Difatti, aggiungo io, pare proprio impossibile perché Giuseppe Gioacchino Belli colla sua prodigiosa attività sembra aver esaurito ogni argomento poetico, talché dopo di lui par quasi non si possa scrivere se non imitandolo. L'edizione a cura di Luigi Morandi raccoglie nientemeno che 2.200 sonetti di quel fecondissimo poeta! <sup>2</sup> Ogni aspetto della realtà, ogni trovata della fantasia vi ha la sua fotografica riproduzione, la sua più acconcia espressione. «Grandissima l'arte, la potenza del Belli», è sempre il Carducci che parla, «ma in una poesia che nega, deride, distrugge». Questo giudizio a mio avviso è uno di quelli che tanto meno corrispondono al vero quanto più si sforzano di riuscir taglienti ed esclusivi. Basta dar un'occhiata alle poesie del Belli per accorgerci ch'ei non fu soltanto poeta satirico ma riuscì anche eccellente psicologo, seppe indagare e colpire infiniti stati d'animo nei suoi molti quadretti di vita popolare, seppe creare, in una parola, e potentemente. Con questo non intendo misconoscere che la satira sia stata la principal mira della musa belliana, ho

voluto soltanto osservare come, con tutta pace del Carducci, non sia stata la sola. Sonetti politici, burleschi, allegorici, quadretti di vita vissuta, soggettini morali e lirici si succedono, si alternano incessantemente: il Belli fu un poeta a getto continuo, scrisse di tutto; fin troppo. Quel fortunato mortale in qualche periodo della sua vita dovette assomigliare a certe galline diligenti che ogni giorno depongono il loro bravo uovo: tutte le sere un sonetto. Naturalmente fra tanta moltitudine non mancano gli scarti; non poche liriche sono povere cose: se ne potrebbero citare a dozzine. Sovente però la colpa non è del poeta ma del tempo. Mi spiego. Quando l'autore si riferì ad episodi di cronaca minuta i suoi versi hanno oggidi perduto gran parte del loro interesse dacché, connessi a un soggetto di cui ora s'è smarrita la memoria, ne hanno necessariamente seguita la sorte. Ma queste sono piccole mende che scompaiono di fronte alla mole dell'opera. E poi bisogna notar che il Belli, anche là dove è di una semplicità che ti sembra rasentar la miseria artistica, è sempre fedele al vero: rinuncia forse all'effetto sicuro di una battuta spiritosa, di una chiusa originale pur di non alterar la realtà oggettiva della quale aveva un culto, come dire? maupassantiano. Egli non voleva a nessun costo inventare: spesso al quadro preferiva la fotografia: certe sue istantanee potranno non piacere, come poco interessanti, ma non si potrà negar loro il pregio della verità. E non basta: il Belli ha anche il merito tut-

to suo di aver saputo eclissare la sua personalità. Chi parla non è lui, è il popolo. La sua, è arte eminentemente soggettiva, prezioso e vivace documento storico. Un'era tutta si rispecchia nelle sue opere, tutta una società brulica nei suoi sonetti. La figura del poeta non ci appare diversa da quella del «Segretario de Piazza Montanara» che offre agli amanti illetterati la sua collaborazione epistolare,<sup>3</sup> né da quell'altra del popolano che racconta le vicende di un suo melanconico viaggio attraverso l'agro deserto:<sup>4</sup> il poeta non diventa qui che una cellula di un tutto: la plebe; è il Verbo, per dirla con una similitudine evangelica, che si annuncia in nome di un Dio: il popolo: e per vero la gente della sua città, i Romani de Roma, furono per il Belli oggetto di una costante adorazione. Se la sua lirica nacque viva e vitale lo si deve al fatto che il suo autore attinse a questa fonte inesausta che dai poeti dialettali è troppo sovente trascurata. Le sue più belle espressioni egli le raccolse nelle piazze e nei trivii: il poeta le ricordava e le annotava: Luigi Morandi ne trovò e ne pubblicò parecchie: eccone alcune:

Dà la benedizione co' li piedi (dell'impiccato)

Quelli li nun zo' ommini: so' preti.

Li signori so' ppiù ggranni de noi. Sì, ma li vedo  
tenè li piedi dove li poso io.<sup>5</sup>

Ditemi: nel Belli che gironzola per le vie di Roma in cerca del frizzo popolare non rivive forse la figura di Carlo Porta

...tornand indree  
de la scoeura de lengua del Verzee  
con sott la *soa* scorbetta  
caregada de tutt i erudizion  
che i serv e i recatton  
dan de solet a gratis ai poetta?<sup>6</sup>

Il Porta e il Belli ebbero entrambi un solo ideale: la verità; un solo maestro: il popolo.

Quante cose ci apprende la musa del poeta romanesco! Ecco la plebe romana ignorantissima e saccente che parla del papa e del clero ma che per tradizione è affezionata all'uno e all'altro: ecco il transteverino credente spregiudicato, bestemmiatore e bigotto, fiero dell'antica potenza della sua città e delle sue glorie defunte. Oggi i tempi sono mutati ma il popolo è ancor quello d'una volta; così quando Pascarella scrive

...si viè 'n forestiere da lontano,  
sibbé ch'è visto tutto er monno sano,  
si arriva qui s'è da cavà er cappello.<sup>7</sup>

non fa che ricalcare alcuni passi del Belli.

Dopo il popolo, i papi: ecco Pio VIII vecchio e malconcio che

co rispetto de lui pare on carcamme.<sup>8</sup>

Ecco Gregorio XVI, il pontefice dallo stomaco capace. Ed ecco Pio IX, che seppe rendersi amico il nostro poeta che gli fu poi sempre fedele. Ai successori di Pietro il Belli non risparmiò acerbe rampogne. Ascoltate questo sonetto:

In ner vedè quer sasso buggiarone  
li avanti la Madonna de l'Archetto,  
che lo porteno a un studio d'architetto  
pe' fà er deposito a Papa Leone,

un villano che stava sur cantone  
a cavallo a un somaro «Eppuro» ha detto,  
«ce scommetto sta bèstia, ce scommetto,  
si nun vale più lui che sto pietrone.»

«No, amico», j'ha arispoto un omo grasso:  
«pòi scommette er somaro quanto vòì,  
ma per adesso no: vale più er sasso.

Lassa che se lavori, frater caro,

e a statua finita, allora poi  
valerà d'avantaggio er tu' somaro.»<sup>9</sup>

Parlando d'un tale dice «non crediate che il Papa si  
scordi di lui»

come si scorda de li nostri pianti.<sup>10</sup>

In altro luogo chiama ironicamente il pontefice  
«consolatore de li afflitti».<sup>11</sup> Ma non risparmia loro  
nemmeno le lodi: basterebbe citare i sonetti davvero  
entusiasti che gli ispirò l'affabilità di Pio IX.

Dopo il popolo e i papi: i nobili e il clero. Il concetto  
che il Belli s'era fatto dei primi non è molto dissimile  
da quello del Porta: tutto il mondo è paese: siamo da-  
vanti alla solita superbia ignoranza. Ecco

### *Il cavaliere enciclopedico*

Inviluppato in una sua guarnacca  
stavasi il cavalier s'una poltrona,  
a ricercar nel Calepin se *Ancona*  
si scrivesse coll'acca o senza l'acca.

Ciò fatto, piglia in man la ceralacca,  
stampa il suggel con l'arma e la corona,  
manda un servo alla posta e s'abbandona,

sbuffando, a riposar la mente stracca.

Poi entra in ragionar di pipe e d'armi,  
de' metodi per cuocer la frittata,  
del Turco e della cassa di risparmi;

guarda alfin la finestra spalancata,  
e conchiude: «Non faccio per vantarmi,  
ma oggi è una bellissima giornata!»

Come ognun può vedere non siamo molto lontani  
dai «sciori» di quella Milano vecchia

che se disen tra lor per confortass  
che var pù on asen viv che on dottor mort.<sup>12</sup>

Se la nobiltà non è risparmiata, il clero è addirittura  
bistrattato. Per il Belli i preti non son altro che gente  
che «vive d'orazione ne le chiese»,

e connìscheno a casa l'insalata  
coll'ojo de le lampane de Cristo.<sup>13</sup>

Sono ghiottoni dissoluti invisì al popolo e umilissimi  
servi del loro capo, il Pontefice. Ricordate quel povero

diavolo di Monsignor Soglia, che si accontenta di esser lo zimbello del Papa e di fare «er pajaccio»

pe' merità l'onore der cappello?<sup>14</sup>

Questo miserabile Monsignore che pur di ottenere la sperata promozione si adatta a tutto, sopporta tutto in silenzio e forse tristamente sorridendo, ha quasi l'importanza di un simbolo. Quanti infelici che come lui si avviliscono e strisciano pur di salire! Non pochi sonetti del Belli trascendono dal caso singolo alla generalità della legge. Se ne potrebbero citare parecchi ma a me basterà l'esempio or ora addotto.

Non soltanto l'umane miserie ma anche la falsità degli istituti civili e religiosi incorrono nella riprovazione del poeta. Ricordate come il Belli interpreta le iniziali del motto dell'antica potenza quirita? S.P.Q.R. – oramai «ste lettere vònno di»

*Solo Preti Qui Regnano*; e silenzio.<sup>15</sup>

Rammentate quel suo truce inno al boia?

Er guajo nun è mica che qui ogn'anno  
ar Governo nun fiocchino processi:  
li delitti, più o meno, so' l'istessi,  
e, pe' grazzia de Dio, sempre se fanno.

Ecchelo er punto indóve sta er malanno,  
che mo li giacubbini se so' messi  
drent'a li loro cervellacci féssi  
ch'er giustizzia la gente è da tiranno.

No ch'abbino li preti st'oppignóne,  
sempre però una massima cattiva,  
daje daje, la fa quarch'impressione.

E accusi, pe' lassà la gente viva,  
s'innimicheno er boja, ch'è er bastone  
de la vecchiaja de li Stati. Evviva!<sup>16</sup>

Veramente decrepito era il governo dei Papi, talché forse non gli sarebbe bastato nemmeno il bastone del boia a sorreggerlo: «e nun vi siete accorti» – esclama il poeta –

ch'er libro de battesimi in sto Stato  
se poterìa chiamà *libbro de morti*?<sup>17</sup>

E religione e giustizia erano anch'esse in Roma due cose morte. I papi non potevano nemmeno contar sulla forza: si sa come il Belli si burlasse degli Svizzeri papalini. Eppure quando Pio IX vestì la tiara pontificia

colui che tante invettive aveva scagliate contro il fosco Vaticano, sembrò disdirsi e disconoscere tutta la sua vita passata. L'affabilità del nuovo pontefice lo ammansì. D'allora in poi il Belli non fu più lui. Da liberale sembrò farsi codino. Possiamo affermare con ferma sicurezza ch'ei seguì spiritualmente Pio IX a Gaeta quando si istituì la Repubblica Romana. Del Belli può ripetersi quel che il Guerrazzi ebbe a dire del Giusti, «cominciò a scuoter l'edificio poi ebbe paura dei calcinacci». <sup>18</sup> Con questo non lo possiamo dire un apostata. La sua dolorosa conversione fu a ben guardare più apparente che reale. Il nostro poeta in fondo non avversò mai apertamente il governo che spesso gli diede il pane. Egli non era un politicante, era un popolano, l'ho già detto, e come tale dovette esser pei pontefici un suddito, magari turbolento, ma sincero, estraneo alla corrente liberale. Alcuni vollero fargliene una colpa: per conto mio non posso che scusarlo: ognuno alla fin fine è padrone, padronissimo di pensar come gli pare e piace e se anche al Belli non arrise l'Ideale della «Gran patria dalle quattro sponde» pazienza! Non è per questo men grande poeta. Non tutti nascono patriotti, non tutti se la sentono di giocar la testa per le proprie idee. Altri prima di lui si mantennero fedeli allo statu quo e sono pertanto venerati ed amati. Basterebbe citare un nome. Carlo Porta.

DELIO TESSA

<sup>1</sup> La recensione di Carducci, uscita sulla “Nuova Antologia” nel 1886, entrò l’anno successivo come prefazione nell’edizione di *Villa Gloria* pubblicata a Milano da Treves.

<sup>2</sup> GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *I sonetti romaneschi*, a cura di Luigi Morandi, Città di Castello, Lapi, 1886-1889, 6 voll.

<sup>3</sup> Numerato 629 nella fondamentale edizione dei sonetti belliani a cura di Giorgio Vigolo (Milano, Mondadori, 1952, 3 voll.), indicata con la sigla VI nelle note sottostanti.

<sup>4</sup> Allude a *Er deserto* (VI, n. 1823).

<sup>5</sup> Tessa trovava queste frasi nel saggio *L’arte e la vita del Belli*, anteposto dal Morandi all’edizione a sua cura dei *Sonetti scelti*, Città di Castello, Lapi, 1911, pp. LI-LXXXI: LIX. Tutte le citazioni belliane provengono da questo volume. A esso sono state ricondotte le scorrettezze nelle trascrizioni.

<sup>6</sup> CARLO PORTA, *El Miserere*, vv. 1-6. Da notare l’introduzione dell’interrogativo finale e il passaggio *mia* → *soa* (v. 3). Si sono corretti i punti in cui il testo si discosta dalle edizioni allora in uso: *de la* → *dalla* (v. 2), *racatton* → *re-catton* (v. 5), *ai poetta* → *al poetta* (v. 6).

<sup>7</sup> CESARE PASCARELLA, *La scoperta dell’America*, XLVIII, vv. 2-4 (Milano, Mondadori, 1989). Nel testo si è operato un ritocco (*de lontano* → *da lontano*, v. 2) e aggiunta l’interpunzione a fine verso.

<sup>8</sup> *Pio Ottavo*, v. 2 (VI, n. 11). Per non compromettere il senso complessivo del passo si è rispettato l’autografo, sebbene presenti una *lectio facilior*. Tessa infatti scrive *carcamme*,

intendendo «carcame», «relitto», mentre Belli si riferisce al rabbino del ghetto, «er cacamme» (ebr. *haham*).

<sup>9</sup> *Er masso de pietra* (VI, n. 1547).

<sup>10</sup> *Li Beati*, v. 6 (VI, n. 1297).

<sup>11</sup> «Prima viè er Papa a conzolà l'affritti»: *Li padroni de Roma*, v. 5 (VI, n. 1515).

<sup>12</sup> È la chiusa del sonetto portiano *Remirava con tutta devozion*, con una variazione al v. 13 (*quand* al posto di *che*), dovuta all'esigenza di connettersi a quanto precede.

<sup>13</sup> *Li chìrichi*, vv. 13-14 (VI, n. 1033).

<sup>14</sup> *Le faccenne der Papa*, vv. 13-14 (VI, n. 1058). Il punto interrogativo è aggiunto da Tessa. Monsignor Giovanni Soglia fu Grande Elemosiniere di Corte presso Gregorio XVI, che nel 1839 lo elevò al rango di cardinale.

<sup>15</sup> *S.P.Q.R.*, v. 14 (VI, n. 944).

<sup>16</sup> *Er boja* (VI, n. 1116)

<sup>17</sup> *Er battesimo der fijjo maschio*, vv. 12-14 (VI, n. 1267)

<sup>18</sup> Il brano è distante dalla fonte, ovvero dalla nota di Guerazzi su Giusti, lodata da Carducci in *Ceneri e faville* e reperibile in calce al cap. XX di *Beatrice Cenci* (Pisa, 1854): «col braccio di Sansone scosse il luttuoso edificio dell'odierna società, e poi ebbe paura dei calcinacci». Tessa lo copia dal saggio di Morandi cit. alla n. 5, p. LXXIX. Di qui provengono anche le frasi precedenti («D'allora in poi il Belli non fu più lui», ecc.).

L'intervento tessiano sulla poesia di Giuseppe Gioachino Belli è pervenuto alla Sezione Manoscritti della Biblioteca Comunale di Milano (segn. ms. R MSS 34) nella primavera del 2008, per mano di Luigi Maria Guicciardi, che lo ha recuperato dall'archivio del padre Emilio nel corso di un riordino.

Le modalità stilistiche, e in particolare le apostrofi agli ascoltatori, lasciano credere che il testo originariamente fosse destinato alla lettura in pubblico: forse una conferenza, se non si tratta – com'è probabile – di un lavoro per i microfoni di Radio Monteceneri, cui Tessa collaborò nella seconda metà degli anni Trenta. In tal caso dovrebbe essere giunto a Guicciardi da Fortunato Rosti (cui toccò il nucleo più cospicuo delle carte tessiane), al pari di altri contributi andati in onda nella Svizzera italiana, pubblicati su “La Martinella di Milano” negli anni Sessanta (*El process del Boggia*, XVIII, n. 5, 1964, pp. 248-252; *El process della mamma Cagnoni*, XIX, n. 8, 1965, pp. 399-402). Tuttavia lo spoglio del settimanale “Radioprogramma”, bollettino settimanale dell'emittente elvetica, non ha consentito di rinvenire traccia del pezzo in esame. Occorre d'altronde rilevare che il rapporto del poeta con la Ra-

dio Svizzera si strinse proprio nel 1939, alla vigilia della morte, sopraggiunta inattesa nel settembre di quell'anno. Non è del tutto aleatorio ipotizzare che le pagine sul Belli, pur rifinite, non abbiano perciò visto la luce e siano rimaste a giacere tra le carte del Rosti.

L'intervento, autografo e firmato, risulta anepigrafo; si è perciò fatto ricorso a un titolo esemplato sulla prassi del "Radioprogramma", ove la locuzione prescelta contraddistingue un altro pezzo: *Giovanni Ventura illustrato da Delio Tessa*, apparso sul numero del 27 maggio 1934. Il testo occupa 12 fogli sciolti a righe di grande formato (cm. 31 × 25,8), che presentano evidenti segni di piegatura; la c. 1, lacerata al mezzo, è tenuta insieme da un nastro adesivo trasparente, apposto per precauzione anche alla c. 2. I fogli si presentano numerati 1-12 sul *recto* con pastello blu, adoperato inoltre qui e là nel testo per minimi ritocchi. Altre notazioni, a matita e in pastello rosso, ricorrono in margine per precisare i riferimenti agli autori e ai passi citati. L'indicazione dei numeri di pagina, accanto ai versi belliani, consente di individuare l'edizione utilizzata nei *Sonetti scelti*, a cura di Luigi Morandi, Città di Castello, Lapi, 1911. L'esiguità delle notazioni rende tuttavia ostico stabilirne in termini perentori la paternità, sebbene appaia plausibile un'attribuzione al Tessa medesimo (almeno in parte) o a Fortunato Rosti, come postulano Emilio e Luigi Maria Guicciardi in alcune brevi osservazioni in margine a c. 1r e 12v.

Sul *recto* dei fogli Tessa redige la versione in pulito, mentre lascia in bianco il *verso* (cc. 6, 10, 11, 12) o lo riserva ad abbozzi e tracce – in genere cassate con un tratto di matita blu – di ciò che viene poi trascritto nelle pagine a fronte successive o (meno spesso) nelle precedenti. È quanto accade a c. 1v, dove si incontra una prima versione dell'attacco, inaugurata da un modulo peculiare (cui fa ricorso anche più avanti): «Ricordate la prefazione del Carducci ai sonetti *Villa Glori(a)* di Pascarella?». In un paio di occasioni il *verso* dei fogli accoglie delle aggiunte, provviste dell'indicazione in coda «continua a tergo», dove compare il segno +. Nello specifico, il sonetto *In ner vedè quer sasso buggiarone* è trascritto a c. 7v, preceduto dall'indicazione «Ecco uno splendido sonetto», corretta in «Ascoltate questo sonetto». Il pastello blu naturalmente risparmia queste righe, come pure il brano a c. 8v con rimando a c. 8r, a completamento della citazione da *Li chìrichi*.

Nell'allestire il testo in vista della pubblicazione in questa sede si è provveduto a volgere i titoli in corsivo, correggere sviste ortografiche e trascorsi di penna, operare alcune uniformazioni grafiche (es. *Pio 9* → *Pio IX*, *anno* → *hanno*), sopperire alle trascuratezze interpuntive e accentuali, croniche nei manoscritti tessiani. Nelle citazioni dai sonetti del Belli è parso opportuno restaurare la lezione proposta nella citata edizione Morandi, trascritta da Tessa non senza impreci-

sioni, libertà ortografiche, italianizzazioni; fa tuttavia eccezione il fraintendimento segnalato alla nota 8.

Il lavoro di Luigi Morandi, occorre aggiungere, funzionò per Tessa da bussola anche per quanto attiene l'interpretazione dell'opera belliana, che conobbe una nuova primavera critica solo dopo l'ultima guerra, a partire dall'edizione procurata da Giorgio Vigolo. Restituito come un moderno Pasquino, il poeta romano nella prospettiva del Morandi non è però soltanto un satirico irresistibile, ma anche un «eccellente psicologo», in grado di veicolare mirabilmente i sentimenti e la mentalità della plebe.<sup>1</sup> Egli, secondo Tessa,

non voleva a nessun costo inventare: spesso al quadro preferiva la fotografia: certe sue istantanee potranno non piacere, come poco interessanti, ma non si potrà negar loro il pregio della verità. E non basta: il Belli ha anche il merito tutto suo di aver saputo eclissare la sua personalità. Chi parla non è lui, è il popolo.

Tali espressioni riecheggiano la *Dichiarazione* premissa a *L'è el dì di Mort, aлегher!*, là dove Tessa proclama di riconoscere e onorare un solo maestro: «il popolo che parla». Lo stesso modello attribuito al Belli, ammirato per avere cercato in strada (come già Carlo Porta al Verziere) le più genuine espressioni popolari, debitamente annotate su un taccuino. E qui il pensiero non può andare che al brogliaccio di cinque-

cento e più *Frasi e modi di dire del Dialetto milanese* (FM) raccolte da Tessa: un passaggio fondamentale per chi cerchi, dopo il Belli, «una concezione altrettanto netta della poesia come parola detta».<sup>2</sup>

Il valore della poesia belliana deriva dunque dall'aver attinto alla fonte popolare, «che dai poeti dialettali è troppo sovente trascurata». Colpisce, in quest'ottica, che Tessa eviti di nominare Trilussa, di cui era buon amico,<sup>3</sup> allora in prima fila tra i poeti più celebri e amati nella penisola. L'avvocato milanese era convinto che la progressiva divaricazione linguistica, dovuta all'abbandono del dialetto da parte dei ceti più agiati, fosse sintomo di una deprecabile tendenza sociale. Nel corpo della comunità ambrosiana andava aprendosi una profonda ferita, balenante nell'intervento con cui esordì ai microfoni ticinesi:

[...] il dialetto è vita, vera vita da noi e la lingua è molto spesso accademica. Io personalmente non mi adatterò mai a parlare e a scrivere l'italiano della borghesia milanese. La sua tavolozza è morta e bituminosa; questa gente non sospetta nemmeno che al suburbio non si disarmi, si custodisce, si arricchisce il vecchio e glorioso idioma che, ben lungi dal temere gli apporti delle altre regioni italiane, se ne fa patrimonio e cresce in ricchezza e splendore. Qui soltanto io vivo, mi muovo e mi sento a posto.<sup>4</sup>

Beninteso, Tessa non affida alla parola dialettale il compito di smascherare le ingiustizie sociali, gli inganni e le ipocrisie del potere. Al tempo stesso, l'obiettivo di elevare un monumento "alla" plebe gli risulta del tutto estraneo, come già al Belli. È significativo come, dovendo illustrare la poesia del romano, scelga di proporre una rassegna dei personaggi più caratteristici, insistendo soprattutto sulle gerarchie ecclesiastiche. Tessa, in altre parole, non valorizza in alcun modo quegli elementi – la *vis* espressionista, il narrare sfrangiato, l'insistenza su temi erotici e funebri, il pessimismo radicale – che hanno spinto la critica, sulla scia di un'intuizione di Pasolini,<sup>5</sup> a ritenerlo meno vicino a Carlo Porta che al Belli. D'altronde non scarseggiano i passi accostabili con profitto:

Bast'a ssapé cc'ogni donna è pputtana,  
e ll'ommini una manica de ladri,  
ecco imparata l'istoria romana.<sup>6</sup>

«Ruffian... ruffian... ruffian... ecco coss'hin

i omen!» «Olga, e i donn?» «I donn?... hin vacch,  
hin vacch i donn... vacch e ruffian... e ti...».<sup>7</sup>

È tuttavia su un piano propriamente politico che Tessa si sente prossimo a Belli, assimilato una volta ancora a Porta<sup>8</sup> nel finale, dove è facile intuire il fastidio e la preoccupazione con cui, liberale vecchio

stampo, l'autore di *Caporetto 1917* guardava al dilagare della retorica nazionalistica di stampo fascista:

[...] ognuno alla fin fine è padrone, padronissimo di pensar come gli pare e piace e se anche al Belli non arrise l'Ideale della «Gran patria dalle quattro sponde» pazienza! Non è per questo men grande poeta. Non tutti nascono patrioti, non tutti se la sentono di giocar la testa per le proprie idee.

---

<sup>1</sup> Cfr. PIETRO GIBELLINI, «Al tempo del Belli...». *Il dialetto dei «Sonetti» nel carteggio Morandi-Chiappini*, in Luigi Morandi editore ed interprete del Belli, a cura di P. Gibellini, A. Spotti, A. Tuzi, Roma, Bulzoni – Centro Studi G.G. Belli, 2003, pp. 11-31; NICOLA DI PINO, *Il Belli “popolare” di Luigi Morandi*, in “Critica letteraria”, n. 121, 2003, pp. 671-698.

<sup>2</sup> P. GIBELLINI, *La scrittura “orale” di G.G. Belli*, in “La Ricerca Folklorica”, 15, aprile 1987, p. 75.

<sup>3</sup> Cfr. D. TESSA, *Trilussa*, in “Illustrazione ticinese”, 30 maggio 1936 (CV, pp. 25-30); D. TESSA, *Critiche contro vento. L'ultimo Trilussa*, in “Corriere del Ticino”, 10 maggio 1938 (CV, pp. 143-146).

<sup>4</sup> D. TESSA, *Perché scrivo in dialetto?*, in “Radioprogramma”, 1 febbraio 1934 (CV, pp. 3-4). Si vedano al riguardo le considerazioni di FRANCO BREVINI, *Delio Tessa*, in *Letteratura Einaudi. Le Opere, IV. Il Novecento, I. L'età della crisi*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 746-755.

<sup>5</sup> Per Tessa «sarebbe più opportuno fare il nome del Belli che quello del Porta (e basti pensare alla *Poesia della Olga*)»: PIER PAOLO PASOLINI, *Introduzione a Poesia dialettale del Novecento*, a cura di P.P. Pasolini e M. Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952, p. LXIX. Di Pasolini cfr. inoltre *Per Delio Tessa* [1947], in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 262-264.

<sup>6</sup> G.G. BELLI, *L'istoria romana*, vv. 12-14 (VI, n. 909).

<sup>7</sup> D. TESSA, *La poesia della Olga*, vv. 15-17 (IS, p. 231).

<sup>8</sup> Per un'articolata disamina dei rapporti cfr. P. GIBELLINI, *Belli e Porta*, in “Il Belli”, vol. 2-3, 2001, pp. 10-51.

## BIBLIOGRAFIA (2000-2010)\*

### OPERE DI DELIO TESSA

*Vecchia Europa. Cinema-poema*, a cura di Dante Isella, Milano, Archinto, 2003, pp. 101.

Nuova edizione dello «scenario» cinematografico, provvista di traduzione e note. Approntata nella veste di libretto di sala per la riduzione andata in scena al Teatro Studio di Milano dal 12 al 16 novembre 2003, con Piero Mazzarella, regia di Giuseppina Carutti.

*De là del mur e altre poesie*, a cura di Franco Loi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, pp. 108.

Introduzione di Franco Loi. Contiene il poemetto eponimo, *La poesia della Olga* e il trittico *Viv*, accompagnati dalle traduzioni del curatore.

*Fraasi e modi di dire del Dialetto milanese*, a cura di Dante Isella, con sette linoleum di Franco Rognoni, Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, 2004, pp. 83.

---

\* Aggiorna la bibliografia fornita in SL, pp. 233-249.

Trascrizione di un quaderno, compilato tra il 1910 e i primi anni Trenta, contenente oltre cinquecento parole, filastrocche, proverbi, modi di dire raccolti sulle bocche di parenti, amici o semplici passanti. Segue il regesto dei numerosi luoghi dell'opera tessiana in cui vengono riversati. In chiusa indici dei lemmi, degli inserti e delle fonti.

*Le Poesie*, tradotte e commentate da Gino Cervi, Milano, Hoepli, 2009, pp. 248.

Offre – precedute da introduzione, cronologia della vita e sintetica bibliografia – le due raccolte tessiane, insieme alle poesie sparse, cui si aggiungono quattro brani tratti da *Vecchia Europa*. Punto di riferimento è la prima edizione del corpus procurata da Dante Isella (Einaudi, 1985): il curatore non si avvede infatti dell'esistenza di un'edizione rivista (Einaudi, 1988; riedita in tascabile nel 1999), ove Isella operò numerose correzioni, sulla spinta di una puntuale recensione di Ettore Bonora. Ricompare dunque – a tacer d'altro – quale ultima poesia tessiana *Preghiera*, scritta nel 1940 da Giosafatte Rotondi. Inspiegabilmente mancano invece la cruciale *Dichiarazione* premessa a *L'è el dì di Mort, aлегher!* e le «pagine-disco» di *De là del mur*. Il testo risulta inoltre scorretto, per via degli errori di trascrizione, che lo rendono in più punti incomprensibile (*tornena* in luogo di *tornen a, trovaja* per *tovaja, spreppen* per *streppen, meb all* per *me ball*, ecc.). Al volume sono allegati due cd-audio, nei quali Leda Celani e Alarico Salaroli leggono i passi più celebri del poeta.

*Una preghiera*, con una acquaforte di Gaetano Bevilacqua, Salerno, Edizioni dell’Ombra, 2009.

Plaquette di 35 esemplari legati a mano, che accoglie il componimento tessiano apocrifo. L’equivoco in questo caso è indotto dalla lettura della monografia di Franco Loi (cfr. *infra*), che su di esso insiste in apertura, attribuendone la paternità a Tessa.

*Gatti, farfalle, bimbi e pigotte*, a cura di Mauro Novelli, Lugano, Giampiero Casagrande, 2010, pp. 80.

Sei pezzi pubblicati sul “Corriere dei Piccoli” tra il 1912 e il 1913. Apologhi, bozzetti famigliari e l’esordio poetico: *La Pirottina, ovvero la bambolina allegra non troppo*. La serie è provvista delle illustrazioni originali, firmate da Attilio Mussino, Antonio Rubino, Chin. Postfazione del curatore.

## SCRITTI SU DELIO TESSA

### *Monografie, saggi, interventi*

MAURO NOVELLI, *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, Milano, Led, 2001, pp. 254.

FRANCO LOI, *Milano. Lo sguardo di Delio Tessa*, Milano, Unicopli, 2003, pp. 122.

FRANCESCO OGLIARI, SUSANNA FEDERICI, *La Milano di Delio Tessa: un “poeta maledetto” all’ombra della Madonna*, Pavia, Selecta, 2007, pp. 77 [vol. fotografico].

LUIGI BALDACCI, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 228-230 [intervento del 1986 su VE].

FRANCO BREVINI, *La poesia dialettale*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 477-482.

GUGLIELMO GORNI, *Metafore del far poesia nella poesia del Novecento*, ivi, pp. 292-293.

PAOLO MAURI, *Delio Tessa* [1986], in ID., *Nord. Scrittori in Piemonte, Lombardia e Liguria*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 196-199.

FLAVIO SANTI, *Il cannocchiale di Vanni: Scheiwiller e i suoi dialettali*, in “Autografo”, XVI, n. 41, luglio-dicembre 2000, pp. 53-55.

PAOLO GIOVANNETTI, *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, Carocci, 2001, pp. 180-181.

CRISTIANA LARDO, *Delio Tessa e il tempo dell'ecchimosi*, in *Studi in onore di Emerico Giachery*, a cura di F. Pierangeli, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 75-80.

GIOVANNA ROSA, *La cultura letteraria della modernità*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 265-271.

GIOVANNI [ma GIUSEPPE] ANCeschi, *Bibliografia degli scritti su Delio Tessa. Integrazioni e aggiunte*, in "Otto/Novecento", XXVI, n. 2, maggio-agosto 2002, pp. 171-186.

MAURO BIGNAMINI, rec. a M. Novelli, *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, cit., in "Strumenti Critici", XVII, fasc. 2 (n. 99), 2002, pp. 315-317.

HERMANN W. HALLER, *La festa delle lingue. La letteratura dialettale in Italia*, Roma, Carocci, 2002, pp. 116-117.

ANDREA MALAGUTI, rec. a M. Novelli, *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, cit., in "Annali d'italianistica", vol. 20, 2002, pp. 584-586.

TIZIANO SALARI, *Immagini di città*, in "Pagine", XIII, n. 36, settembre-dicembre 2002, pp. 21-23.

MARIO AGLIATI, *Storia del "Corriere del Ticino"*, Muzano, Edizioni San Giorgio, 2003, *passim*.

CLAUDIO BERETTA, *Letteratura dialettale milanese. Itinerario antologico-critico dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Hoepli, 2003, pp. 817-886.

ALBERTO CARLI, rec. a M. Novelli, *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, cit., in “Testo”, XXIV, n. 46, luglio-dicembre 2003, pp. 175-177.

GIAMPAOLO DOSSENA, *Luoghi letterari. Paesaggi, opere e personaggi* [1972], Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, *ad voces* Cremona, Inveruno, Lacchiarella, Milano, Mombello.

FABRIZIO FRANCESCHINI, *Il teatrino delle lingue nel «Birraio di Preston» e la sua percezione tra gli studenti universitari*, in “Linguistica e letteratura”, n. 1-2, 2003, pp. 197-198.

MAURO NOVELLI, *Linati, Tessa e la Milano d'allora*, in “Otto/Novecento”, XXVII, n. 3, settembre-dicembre 2003, pp. 101-110.

HARVEY SACHS, *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, Milano, Garzanti, 2003, *passim*.

SANDRO DORNA, *I versi di Tessa, la prosa di Ottieri*, “Charta”, n. 71, luglio-agosto 2004, pp. 80-81.

MARCO FORTI, *Il Novecento in versi*, Milano, il Saggiatore 2004, pp. 233-243 [intervento del 1989].

ROBERTO GIANNONI, *Milanon Milanasc: i olter desgrazzi del Tessa*, in “Segnale”, XXIII, n. 68, giugno 2004, pp. 3-10.

CRISTIANA LARDO, *Il lago del cuore*, in “Sincronie”, VIII, n. 15, 2004, pp. 159-161.

LUCA BERNARDINI, *All'ovest di Mironczewski: alcune considerazioni sulla ricezione italiana dell'opera di Miron Bialoszewski*, in "Comparatistica", XIV, 2005, pp. 21-23.

ANNA MODENA, *Vite nella «grande città del fracasso»*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Atti del Convegno di Studi (Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001), a cura di R. Cremante, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 79-93.

FOLCO PORTINARI, «*Alegher*», ora i critici scoprono *Tessa il poeta dei Navigli* [1986], in ID., *Militante di complemento*, Torino, Aragno, 2005, pp. 81-84.

GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 70-74 [interventi del 1986].

FABIO ANDREAZZA, *Sullo sceneggiatore italiano negli anni Trenta*, in "Studi novecenteschi", XXXIII, n. 72, luglio-dicembre 2006, p. 257.

EMILIO GUICCIARDI, *Poesie milanesi*, a cura di L.M. Guicciardi, prefazione di G. Acerboni, Milano, Biblioteca Comunale, 2006, pp. 15-16, 32-36.

ALESSIA MARTINAZZO, *Metro, ritmo e stile nei versi di Ernesto Calzavara*, in "Quaderni veneti", n. 44, dicembre 2006, pp. 129-132.

MAURO NOVELLI, *Il sacco di Milano. Delio Tessa, «Caporetto 1917»*, in *Milano da leggere. Leggere la guerra*,

Atti del convegno ADI-SD (Milano, 15-16 dicembre 2005), a cura di B. Peroni, Milano, Ufficio Scolastico per la Lombardia, 2006, pp. 53-59.

MAURIZIO CUCCHI, *Tessa e S. Alessandro*, in ID., *La traversata di Milano*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 177-182.

ANTONIO GIRARDI, *Poemetti italiani*, in *Il Poemetto*, a cura di M.C. Graña, Cagliari, Cuec, 2007, pp. 260-261.

MAURO NOVELLI, *Il dialetto internazionale di Delio Tessa*, in "Wuz", VI, n. 5, settembre-ottobre 2007, pp. 10-14.

FRANCO BREVINI, *Voci di Lombardia*, Milano, Hoepli, 2008, pp. 241-248 e *passim*.

CLELIA MARTIGNONI, *Da Tessa a Baldini e altro Novecento*, in "Letteratura e dialetti", I, n. 1, 2008, pp. 41-45.

GIORDANO CASTELLANI, *Per Delio Tessa espressionista esistenziale*, in "Strumenti Critici", XXIV, fasc. 2 (n. 120), 2009, pp. 291-303.

DANTE ISELLA, *La quercia e il pioppo* [1969], in ID., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 443-448.

IBIO PAOLUCCI, *L'è el dì di mort, aлегher! La città dolente del Tessa* [1997], in ID., *Un luogo una storia*, Varese, Arterigere, 2009, pp. 203-210.

«*Rezipe i rimm del Porta*». *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, a cura di L. Danzi e F. Milani, Milano, Metamorfosi - Biblioteca Nazionale Braidense, 2010, *passim*.

PIETRO GIBELLINI, *Delio Tessa*, in «*Rezipte i rimm del Porta*», cit., pp. 160-168.

### *Articoli (selezione)*

G. RABONI, *La Svizzera riscopre Delio Tessa. E noi?*, “Corriere della Sera”, 21 gennaio 2000; A. ARBASINO, *Omaggio al Giovine Signore*, “la Repubblica”, 18 febbraio 2000; S. DORNA, *Alegher, il milanese di Tessa non muore*, “La Stampa – TTL”, 15 aprile 2000; G. AFELTRA, *Borletti, il secolo della borghesia illuminata*, “Corriere della Sera”, 30 settembre 2000; G. RABONI, *Poeti. I magnifici undici e altri minori*, “Corriere della Sera”, 5 giugno 2001; B. PELLEGRINO, *Le case del poeta Delio Tessa*, “Avvenire”, 30 maggio 2002; P. VALDUGA, *Quello struzzo morto di paura*, “la Repubblica”, 5 giugno 2002; F. BREVINI, *L’antifascista Tessa in gita a Chiasso «per lasciare tutti i crucci alla frontiera»*, “Corriere della Sera”, 20 settembre 2002; I. BOZZI, *In bicicletta con Tessa «de là del mur»*, “Corriere della Sera”, 26 agosto 2003; F. LOI, *Al cinema con Delio Tessa*, “il Sole 24 ore”, 26 ottobre 2003; G. RABONI, *La Vecchia Europa sul palcoscenico*, “Corriere della Sera” 7 febbraio 2004; M. CHIODETTI, *Lo scrittore Delio Tessa quasi una vita al contrario*, “Giornale del Popolo”, 22 marzo 2004; A. BORGHESI, *I pioppi di Raboni e Tessa*, “la Repubblica”, 15 ottobre 2004; C. CARENA, *Quel condensato di saggezza, Delio*

*Tessa*, “Corriere del Ticino”, 16 dicembre 2004; F. TET-  
TAMANTI, *Milano 1939, addio a Delio Tessa poeta che  
mise Milano in rima*, “Corriere della Sera”, 18 luglio  
2007; F. MANZONI, *Le poesie di Delio Tessa, poeta “eu-  
ropeo” in milanese*, “Corriere della Sera”, 26 novembre  
2009; R. CICALA, *Libri & scrittori*, “la Repubblica”, 13  
dicembre 2009; M. CUCCHI, *Tessa e Loi due poeti di Mi-  
lano, Italia*, “La Stampa”, 25 marzo 2010; A. KERBAKER,  
*Alegher! Tessa è sul Corrierino*, “Il Sole 24 ore”, 28 no-  
vembre 2010; M. CHIO[DETTI], *Delio Tessa, un poeta in-  
timista, anche per il “Corriere dei Piccoli”*, “La Provin-  
cia”, 6 novembre 2010; A. BERETTA, *Quando il Tessa  
scriveva storie per il “Corrierino”*, “Corriere della Se-  
ra”, 7 dicembre 2010; R. CARNERO, *Gatti e farfalle dalla  
penna di Delio Tessa*, “l’Unità”, 12 dicembre 2010; R.  
GIOVANNOLI, *Uno sconosciuto Delio Tessa, grande poeta  
di piccole cose*, “Giornale del Popolo”, 24 dicembre 2010.

*Audiovisivi, materiali in rete, allestimenti teatrali,  
traduzioni, omaggi*

È ora disponibile in rete, grazie alla BiMUL (Biblioteca  
Multimediale Lombardia, <http://dspace-regione.cpm.unimib.it/>),  
il documentario su Tessa edito in videocassetta nel  
1992, nella collana “Letterati lombardi” (regia di Nichi  
Stefi). Presso il sito della RAI è reperibile una descri-  
zione e qualche estratto dell’originale televisivo *Mila-*

no 1939: *Delio Tessa*, realizzato nel 2002 con la tecnica della scenografia virtuale da Egidio Bertazzoni, consulenza di Giovanni Raboni, musiche di Roberto Vecchioni. Si tratta di un lavoro nato in collaborazione col Piccolo Teatro di Milano, che nella stagione 2002-2003 ha prodotto lo spettacolo *Vecchia Europa*, con Piero Mazzarella, regia di Giuseppina Carutti. Lo stesso Mazzarella figura tra gli interpreti del radiodramma tratto dalla sceneggiatura cinematografica, in sei puntate andate in onda sulla Radio della Svizzera Italiana nel gennaio 2000. I registi, Alberto e Gianni Buscaglia, avevano sceneggiato e diretto per RAI 3 nel 1981 il primo filmato dedicato all'avvocato milanese: *De là del mur. La poesia di Delio Tessa*, con Tino Carraro nella parte del Dicitore.

Pur senza pretendere di resuscitarne il talento nelle esecuzioni, che stupirono i contemporanei (non escluso Benedetto Croce, attonito dinanzi a *Caporetto 1917*), numerosi attori e dicitore continuano a provarsi con i versi di Tessa. Interpretazioni convincenti, in parte reperibili su *youtube* o in siti specializzati (es. <http://www.canzon.milan.it>), si devono a Franco Loi, Marco Balbi, Roberto Marelli, Egidio Bertazzoni, Mauro Melzi, Enza Pria, Antonio Bozzetti; come pure, in anni più lontani, a Dante Isella e Franco Parenti, per i quali si vedano i materiali disponibili sul sito della RTSI. Ulteriori saggi ha offerto Gianfranco Scotti nel cd *La Cameretta degli amici di Gianfranco* (Vienne-

pierre, 2007); mentre nel disco accluso al volume Hoepli *Le Poesie di Delio Tessa* si avvicinano nella lettura Leda Celani e Alarico Salaroli. Parte delle loro interpretazioni è stata riversata nel sito <http://portalettere.org>, a corredo della sezione *Il concertista di parole*, ove i contributi di Gino Cervi e un ricco apparato iconografico vengono a costituire la più articolata ricostruzione della vita e dell'opera di Delio Tessa disponibile online. Appositi link rimandano inoltre a testi dell'autore. A questo proposito preme segnalare come nel 2010 le poesie tessiane abbiano fatto la loro comparsa presso la biblioteca di Liber Liber (<http://www.liberliber.it/>), digitalizzate a partire dall'edizione Isella del 1985, con i problemi che ne conseguono. Nella medesima sede compare la raccolta di prose *Ore di città* (a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1988), che ha conosciuto una traduzione in tedesco, ad opera di Lieselotte Kittenberger: *Drei Katzen, ein Mann und andere ambrosianische Geschichten*, Berlin, Das Arsenal, 1992. Alcune traduzioni in inglese dei versi di Tessa, firmate da Justin Vitiello, si possono leggere all'indirizzo: <http://use.rhyme.brooklyn.cuny.edu/bonaffini/DP/tessa.htm>. Infine meritano un cenno gli omaggi tributati a Tessa da narratori come Ernesto Ferrero (*L'anno dell'indiano*, Torino, Einaudi, 2001) e Giuseppe Pederiali, che ne fa un personaggio chiave del romanzo *Il Ponte delle Sirenette* (Milano, Garzanti, 2011).





## INDICE

Premessa di A. Pirola . . . . .	5
Introduzione . . . . .	9
I quaderni Rosti-Guicciardi . . . . .	17
Quaderno I . . . . .	21
Quaderno II . . . . .	74
Il Belli illustrato da Delio Tessa . . . . .	103
Bibliografia . . . . .	123



## I QUADERNI DI PALAZZO SORMANI

- N. 1 - G. F. GRECHI - *Stendhal e Manzoni* - 1979.
- N. 2 - *Società e politica milanese nei periodici di fine secolo* - 1980.
- N. 3 - *Il Fondo Stendhaliano Bucci* a cura di Gian Franco Grechi - 1980.
- N. 4 - P. FRISI - *Elogio di Maria Teresa Imperatrice* - Introduzione di Gennaro Barbarisi - 1981, ristampa 1995.
- N. 5 - E. SALA DI FELICE - *La «quête» del romanzo - Il castello di Trezzo tra la fiaba e la storia* - 1981.
- N. 6 - U. ECO - *De Bibliotheca* - 1981, ristampa 1995.
- N. 7 - P. BUZZI - *Futurismo. Scritti, carteggi, testimonianze* a cura di Mario Morini e Giampaolo Pignatari - 1982-1983.
- N. 8 - *Lo stendhalesco dottor Pincherle* a cura di Giulia Chiesa - 1984.
- N. 9 - F. BORROMEO - *Miscellanea adnotationum variarum* a cura del Gruppo Editoriale Zaccaria - 1985.
- N. 10 - G. F. GRECHI - *Attualità nella Storia della Colonna Infame* - Incisioni di Bruno Caruso - 1986.

- N. 11 - L. PIRANDELLO - *Scritti di arte figurativa «1895-1897»* raccolti e annotati da Aurora Scotti Tosini - 1987.
- N. 12 - P. BUZZI - *Teatro sintetico. Diciotto sintesi teatrali futuriste* - Edizione critica a cura di Giorgio Baroni - 1988.
- N. 13 - E. VANNUCCINI - *Ex libris*. Catalogo a cura di Vito Salerno - Appunti di biografia di Peppo Peduzzi - 1989.
- N. 14 - *La rivoluzione francese del Manzoni* - Gian Franco Grechi: *Passi di danza* - Catalogo della mostra a cura di Giulia Chiesa - 1991.
- N. 15 - R. GHIGO BEZZOLA - *La postilla. Una forma autobiografica stendhaliana* - 1992.
- N. 16 - P. BUZZI - *Funghi al cianuro*. Rappresentazioni dodici - Edizione critica a cura di Mirka Eugenia Moras - 1994.
- N. 17 - *In vacanza a Milano*. Guide e testimonianze di viaggiatori tra Settecento e Ottocento. Dal testo al computer - A cura di Aurora Scotti Tosini - 1994.
- N. 18 - G. DOSSENA - *Gadda e la Brianza profanata* - 1994.
- N. 19 - STENDHAL - *Dei pericoli della lingua italiana* a cura di Marcello Simonetta - 1995.
- N. 20 - *Incontri stendhaliani* a cura di Gian Franco Grechi - 1996.

- N. 21 - F. PANZERI - *Coro degli irreparabili. Topografie testoriane dalla "Città-civis" alla "Valle Assina"* - Giovanni Testori: *La mia Milano* - 1997.
- N. 22 - P. VERRI - *Cronaca di Cola de li Picirilli* - 1999.
- N. 23 - G. F. GRECHI - *Il Centro stendhaliano alla Biblioteca comunale di Milano* - 1999.
- N. 24 - *Incontri stendhaliani - II* a cura di Luca Geronutti - 2001.
- N. 25 - E. GUICCIARDI - *Poesie milanesi* a cura di Luigi Maria Guicciardi - Prefazione di Giovanni Acerboni - 2006.
- N. 26 - B. STAGNITI - *Paolo Buzzi "Viaggio d'una costellazione" futurista* - 2009.



Finito di stampare nel mese di giugno 2011 da:  
PUNTO ERRE s.a.s. – Sesto San Giovanni (MI)



€ 5,00