

Il magistero di Domenico Balestrieri e la poesia di Carlo Porta

FELICE MILANI

Nel dicembre 1975, presentando a Lugano il «Meridiano» Mondadori delle *Poesie* di Porta, curato da Isella, padre Pozzi prevedeva che l'entrata del poeta fra i classici avrebbe promosso «una serie di nuove interpretazioni»; e aggiungeva: «La stessa filologia di Isella, per un processo di vitalità autoriproduttiva, si è messa per prima su questa via».¹ Riferendosi alla relazione tenuta al convegno portiano di Milano nel precedente ottobre, padre Pozzi osservava poi che Isella

non ci diede già un bilancio riassuntivo del suo precedente lavoro, ma iniziò, attraverso l'esame delle tecniche metriche, un discorso totalmente nuovo. Poiché [...] egli parve autorizzarci a formulare una ipotesi di questo genere: l'endecasillabo portiano si aggancia quasi miracolosamente ad una linea Dante-Ariosto (con la presenza intermedia di quel tanto di Petrarca che confluisce nell'Ariosto) e si distacca nettamente 1. dall'altra ed opposta linea che dal Tasso scende al Marino, al Metastasio fino al Parini e al Foscolo; e 2. dalla situazione di rottura senza risoluzione che contrassegna la pratica dei suoi colleghi romantici rimanti in lingua, non escluso Manzoni.²

Io non sono in grado di collocare l'endecasillabo di Balestrieri su una delle due opposte linee. Con l'ottava del Tasso il Balestrieri si confronta traducendo in milanese, dal 1743 al 1758, la *Gerusalemme Liberata*.³ Sa entrare in gara con l'originale sul piano retorico; quanto al ritmo, rinnova per lo più lo schema della corrispondente ottava tassiana, ma anche quando lo conserva, ne varia comunque l'esecuzione. In ambito sintattico avviene fra l'altro che Balestrieri impieghi l'imperativo narrativo non tanto in sintagmi formulari quanto soprattutto con valore attualizzante nella descrizione di battaglie e duelli.⁴ Isella nella relazione del '75 osservava come Porta fa uso degli imperativi attualizzanti «immettendoli in circolo con tutta la loro carica di rottura».⁵

In ambito metrico, nella *Gerusalemme* milanese funzioni specifiche e diversificate competono agli accenti ribattuti: rafforzare cesure (come l'accentazione di 6^a e 7^a nel verso «ghe va sangu e sudor; boeugna combatt», XIV, 8, v. 4), produrre effetti di rallentamento, mettere in rilievo modi di dire; ma anche sottolineare l'avvio di trilogie verbali (come gli accenti di 3^a e 4^a nel verso «Vaan al bosch, s'ceppen, tajen e reseghen», XVIII, 41, v. 1) o nominali (come gli accenti di 4^a e 5^a nel verso «scappen i donn, smort, scarpignaa, stremii», XIX, 30, v. 6). Quanto al ruolo degli accenti ribattuti in Porta, analizzando un brano del *Marchionn di gamb avert*, Mengaldo constata che l'endecasillabo «è sempre in Porta un verso pieno, folto di *realia* come ha ben detto Isella» e osserva che l'accentazione «presenta spesso quattro o addirittura cinque *ictus* per verso, con configurazione giambica o con processo inceppato dagli scontri di sesta-settima e di nona-decima»; e rinvia a versi come «El sen bianch com'el lacc, comer, grassott». ⁶

In tutta la produzione poetica di Balestrieri, a partire dalle *Rimm milanes* stampate da Ghisolfi nel 1744, accanto al gusto per la narrazione, si rileva la capacità di ottenere effetti di resa teatrale mediante due strumenti: i discorsi diretti, e la descrizione di gesti o movimenti dei personaggi, colti spesso con evidenza visiva. Ad esempio nelle sestine su Cavallasca è così descritta la reazione degli ospiti dell'Imbonati, seduti a tavola, quando arriva con un messo la notizia inaspettata della nomina di Pozzobonelli ad arcivescovo di Milano: «Stævem disnand, e col boccon in l'ærj / parevem da depensg a vun per un» (vv. 171-172, 'col boccone in aria sembravamo da dipingere a uno a uno').⁷ Stupirà dunque meno, nella *Nomina del cappellan* del Porta, l'immagine di «Don Malacchia cont in aria el pè» (v. 192).

Nel saggio *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, Isella identifica come stilemi caratterizzanti del Porta le sequenze verbali di più di tre componenti e i cataloghi nominali, cioè le sequenze enumerative di sostantivi concreti, eccezionalmente astratti;⁸ le serie verbali ammettono anche il tipo distributivo («chi mangia, chi gingina, chi descor, / chi ziffolla, chi rid, chi fa el scocchee, / chi se scolda la pissa e fa sussor», nelle *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*, vv. 59-61). Entrambi gli stilemi sono già abbondantemente rilevabili nel Balestrieri (un esempio per il tipo appena citato: «quell l'ha famm e 'l tontonna, / quell'olter se fa on boll, quest se stremiss, / chi tacca lid, chi piansg e chi sgarriss»).⁹ Nel Porta può avvenire, osserva Isella, che uno o più degli anelli della catena verbale sia sostituito «con un avverbio o con un'onomatopea o altro ancora». ¹⁰ Notiamo la stessa cosa in Balestrieri, che ad esempio così descrive il districarsi del pedone nel traffico delle carrozze: «Alto, solta da chi, solta da li, / la vitta, el pass, sù sciori, inanz, indree», *Rmat*, IV, vv. 41-42).

Balestrieri, nella ricerca di espressività fonica, mette a frutto la distinzione, nel milanese, tra vocali lunghe e brevi. Era così consapevole della rilevanza di questo fenomeno che, mentre il Maggi nella sua scrittura non le distingueva, Balestrieri introduce la distinzione grafica a partire dalle *Rimm milanes*, dove rappresenta la vocale lunga con la doppia vocale, spiegando tale scelta nell'Avvertimento ai lettori.¹¹ Sarebbero numerosi gli esempi degli effetti che Balestrieri ottiene con questo mezzo, dall'ottava della rosa nella *Gerusalemme* (XVI, 14), dove moltiplica il tassiano *mira* nella quadruplici anafora di *gardee* a inizio verso (vv. 1, 3, 5, 6), a cui risponde in rima la vocale, pure lunga, *-uu* (vv. 2, 4, 6); al sonetto in morte dell'Agudio, dove il ritmo lento delle quartine, corrispondente al tono meditativo, è instaurato dai sei participi passati (tre in rima) che terminano in vocale lunga (*Rmat*, XIII). Ci limitiamo a leggere i vv. 30-35 del sonetto caudato *Per l'Accademia sopra la bruttezza*, dove il ritmo, prima lento per i trisillabi e quadrisillabi dei vv. 31-33, accelera per i monosillabi e bisillabi del v. 34, e poi è di nuovo frenato dai participi del v. 35:

Dove trovà chi possa
 esprimm on morbo, on galbee, ona sciscioeura
 regneccada, strimbiada e tisegoeura,

come sta carcassoeura?

L'è on nerc, on crott, on naricc, on raspusc,
 strasii, opilaa, impastaa de butterusc.

(*Rmat*, XIX, vv. 30-35)¹²

Quanto agli effetti ottenuti da Porta giocando sulla distinzione tra lunghe e brevi, non possiamo che rimandare alla relazione di Isella del 1975 (dove nell'esempio di una sestina del *Meneghin biroeu di ex monegh*, vv. 223-228, hanno un ruolo i participi passati della prima coniugazione).

Nel commento alle *Poesie* del Porta, edizione 2000, Isella incrementa rispetto all'edizione 1975 le citazioni di Balestrieri. Queste possono essere ulteriormente incrementate; passando ora a considerare alcuni aspetti della dipendenza di Porta dal suo modello dal punto di vista tematico, faremo per l'appunto ricorso a esempi nuovi.

Si riscontra in Porta una allusività nei confronti di Balestrieri, come se in proposito strizzasse l'occhio al lettore; in un caso, anzi, a una precisa lettrice. La figlia di Balestrieri, Giuseppa, sottoscrisse due copie dell'edizione Cherubini;¹³ leggendo nelle ottave qui

intitolate *Novella* (cioè nel *Fraa Zenever*), a p. 59, che fraa Sist aveva uno stomaco «che l'avarav sbertii i ostregh col guss» (v. 92), avrà subito colto l'allusione a una *panzanega* compresa nell'edizione postuma delle *Rime milanesi* del padre, che lei stessa aveva pubblicato nel 1795.¹⁴ Balestrieri racconta che a una tavola signorile furono servite ostriche in quantità e un commensale credendole «pastizzitt cavaa dal forna» e mettendosele in bocca «da mal pratech / el fè scizzà la gussa sott aj dent» («fece scrosciare il guscio sotto i denti»); sentendo «quell cricch cracch», gli altri rimasero estatici, e poi finì in un gran ridere, anche perché un amico volle avvisarlo con delle strizzate d'occhio e cercando di toccargli un piede sotto il tavolo, ma sbagliò piede e provocò la battuta di un burlone.

Nel sonetto sulla nonna che aveva una piccola vigna accanto ai Padri Cappuccini, il nipote racconta che morendo lei gli raccomandava di lasciare che il padre guardiano ne bevesse il vino: «usellin tira a casa el porscellin» (93, v. 8); questa espressione è registrata dal Cherubini nel *Vocabolario* con rinvio a Porta (s. v. *usellin*).¹⁵ Non so dire se ricorre già come proverbio in testi milanesi anteriori, oppure se Porta l'ha coniata deducendola da una delle raccomandazioni che il padre avaro fa al figlio nella *Spelorciana* del Balestrieri: «inanz donnà on usell / bisogna ess franch da tirà a cà on porscell» («prima di donare un uccello, bisogna essere sicuri di portare a casa un porcello», *Rmat*, XLI, vv. 97-98).

Nel *Sonettin col covon* c'è l'immagine di Castore e Polluce che con gli spuntoni stimolano il ronzino che traina la barca sulla strada alzaia («E gh'hoo fin coj sponton / Polluz e Castor su la straa lanzana / a cascìa innanz la casa gambarana», vv. 132-134): allusione evidente alla favola del Balestrieri, in cui il maiale fa presente al cavallo, tronfio per la sua bravura in guerra, quello che sarà il suo destino da vecchio: «strascinà on barchett, / cont adree on barchiroeu / de quij, che se toeù spass / a spontonatt e svargellatt el cuu».¹⁶

Porta ammicca, si direbbe esplicitamente, a Balestrieri nel sonetto in lode del Gario: «Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin, / cinqu omenoni proppi de spallera, / gloria del lenguagg noster meneghin» (16, vv. 1-3); il terzo verso è tolto quasi di peso da una delle operette antibrandane del Balestrieri, la *Camaretta di Meneghitt*,¹⁷ dove si leggono i tre versi: «Con nun gh'è 'l brav Parin, / con nun gh'è 'l noster Tanz, / gloria del bell lenguagg de Meneghin». Forse anche il termine *omenoni* fu suggerito dal Balestrieri, che nella stessa operetta, poche pagine dopo, cita in nota una relazione del medico Saverio Manetti: dove questi afferma che l'aria di Firenze è «fetida e grave», ma non ne trae conseguenze negative riguardo all'ingegno dei fiorentini, come ha fatto invece il Branda a proposito dell'aria «pesante e grossa» di Milano; Balestrieri osserva: «in quell'aria *fetida e grave* ghe se vanta on Galilee, on Dant, on Petrarca, on Boccacc, on Casa, on Magalott,

on Bellin e tanc olter omenon de tugg i temp».¹⁸ Notiamo qui di sfuggita che, nel sonetto a difesa del linguaggio milanese contro il Gorelli, Porta desume la metafora della tavolozza di colori (8, vv. 1-4) dall'apologia del dialetto fatta da Balestrieri nelle ottave con cui dedica al cardinal Durini il secondo volume delle *Rime toscane, e milanesi* («Gh'emm anch nun, diroo inscì, de tutt i razz / de color de impastà per la pittura; / gh'emm termen propri da depensg al viv / che idej se sia coi tint i pù espressiv»).¹⁹ Mentre nei vv. 5-11 le argomentazioni del Porta («senza idej, senza gust, senza on cervell» con quel che segue) coincidono con quelle, contro il Branda, esposte dal Balestrieri nella *Badia di Meneghitt*:²⁰ «senza bon cervell / par brio no se pò fà nagott de bell»;²¹ «A componn ghe voeur coo [...] se saraan i paroll senza sustanzia, / allora hin come l'uga senza most»;²² «Sì, quand parla on marzocch / se pò dì che 'l vør pocch». ²³ Del resto nel dodicesimo sonetto contro il Giordani, con il lungo elenco di personaggi milanesi (68¹²), Porta realizza il proposito a cui aveva rinunciato, nelle stesse pagine della *Badia*, il Balestrieri, il quale, «Par no fà on calendari / di noster zittadin, c'han fæ al so nomm / e alla patria on onor strasordenari», si limitava a citare in nota la *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium* dell'Argelati.²⁴ Nell'avvio Porta si propone di far toccare con mano al Giordani «che anch senza vess nassuu in d'on'aria fina / e avè tettaa de bajla firentina / se pò fass foeura i busch anca in Milan» (vv. 2-4); nella *Badia* del Balestrieri, a Sganzerlon, che parteggiando per il Branda aveva affermato che i milanesi devono imparare il toscano e rinunciare al proprio dialetto, replicava ironicamente Peccenna, suggerendo il ricorso a balie fiorentine per conseguire più presto quell'obiettivo: «poden toeù sgiò el modell / de quell famos Colleg Petronian / dove i bajla insegnæven el latin. / Chì ponn alzà de pianta el Fiorentin, / con dent i bajla da insegnà el Toscan». ²⁵

L'allusione a Balestrieri può spuntare come esito di un travaglio compositivo. Nell'ultima sestina dell'*Offerta a Dio (La preghiera)*, databile al 1820, Porta in un primo tempo scrive che l'orazione di don Sigismondo sarebbe durata Dio sa fin quando «se no riva sù Anselm con la fertada»; poi alla 'frittata' si accompagna il riso: «Quand'ecco Anselm col ris, e la fertada»; corretto in «Anselm colla marmitta, e i oeuv rostii»; per arrivare alla lezione definitiva: «che se Anselm no interromp con la suppera» (v. 113). In questa sestina finale non è più necessario specificare che cosa contiene la zuppiera, perché, dopo tutte le altre strofe, Porta elabora la strofa iniziale, dove si legge che padre Sigismondo usava a donna Fabia la bontà di ascoltarla «intrattanta, s'intend, che el ris coseva» (v. 5).²⁶ Non è da escludere che il riso si imponga proprio come omaggio di Porta a Balestrieri, autore dell'intermezzo *Conversazion o sia desputta de trii fradii*, dove tre fratelli (uno medico, uno militare, uno poeta) dialogano a casa dello zio, che li ha invitati a pranzo,

sparlando ciascuno del mestiere degli altri due.²⁷ Nella scena seconda della prima parte il medico, Tiburzio, deve ancora arrivare e lo zio esce a dire: «Calla Tiburzi anmò, subet che 'l riva, / se mettarà sù el ris, e disnaremm»;²⁸ più avanti, lo zio interrompe la discussione dicendo: «El ris l'è cott, l'è ben che lassee lì».²⁹ Si noti che il volume VI delle *Rime toscane, e milanesi* del Balestrieri, dove è contenuto per l'appunto questo intermezzo, era stato prestato nel 1810, insieme con il IV, da Porta a Giulio Ferrario, che gli aveva chiesto di indicargli qualche breve *pièce* teatrale milanese e che presumibilmente, come annota Isella, glieli restituì subito.³⁰

A noi sembra che Balestrieri arrivi in soccorso di Porta addirittura in fase di errata corrigge dell'edizione Cherubini. Consideriamo il testo definitivo della descrizione del seno della Tetton, nel *Lament del Marchionn*: «El sen bianch com'el lacc, comer, grassott, / el sbanfava dessott d'on panettin / inscì suttil e fin / ch'el diseva sì e nò tra el quattaa e el biott» (vv. 225-228); in proposito Isella richiama le ottave in cui Balestrieri racconta il proprio innamoramento (v. 1 «Gran che! tucc, o asquas tucc quij, che fan vers»),³¹ dove nella descrizione della donna si legge: «on coll poeù, e on stomech da no pensagh sora, / se nò a pensagh se sent a fà galitt, / che 'l moviment del respirà el traspar / sott a on fazzolettin suttil e rar».³² L'edizione Cherubini del Porta, al posto di «el sbanfava dessott d'on panettin», presenta: «l'eva dent voltaia in d'on panettin» (p. 88, 'il seno era avvolto in un fazzolettino'), che è la lezione dell'autografo. Già tirata la stampa, Porta si rende conto che al seno della Tetton manca qualcosa e allora chiede al Cherubini di inserire nelle *Correzioni* alla fine del volume il nuovo testo, dove quello che nella donna di Balestrieri era soltanto un movimento del respirare si accelera in un ansimare («el sbanfava»). Non è forse azzardato da parte nostra supporre che Porta abbia introdotto in extremis il verbo *sbanfà* pensando al personaggio di Armida nella *Gerusalemme*. Si dà infatti il caso che, in riferimento ad Armida, Balestrieri impieghi due volte tale verbo: nel canto XVI quando lei raggiunge di corsa Rinaldo: «riva in quella / sbanfand Armida» (42, vv. 1-2); nel XVIII proprio in riferimento al seno, quando nella selva incantata uno dei diavoli assume le fattezze di Armida per intenerire Rinaldo: «coj lacrem, coj sajutter, coj sospir / compagna dal sbanfà de quell bell sen» (33, vv. 3-4). Ma il Porta doveva avere già in mente fin da subito il personaggio di Armida; il Tasso così ne descrive il seno al suo arrivo nel campo cristiano: «Mostra il bel petto le sue nevi ignude / onde il foco d'amor si nutre e desta: / parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta» (IV, 31, vv. 1-4); e i vv. 3-4 sono tradotti dal Balestrieri: «i tettinn zerb e stagn part vanzen sora / e part resten sconduu dalla remissa» (la *remissa* è presumibilmente il 'davantino'). A riscontro si ha nel Porta «el diseva sì e nò tra el quattaa e el biott»; inoltre

l'autografo al v. 226, prima della lezione «l'eva dent voltaia in d'on panettin», presenta «l'eva mezz foeura (*prima in mostra*) d'on fazzolettin».³³

Nel Porta si dà un'altra modalità di rapportarsi col Balestrieri, che consiste nel rovesciamento di spunti descrittivi o narrativi. Prendiamo la «cagna maltesa» della marchesa Cangiasa, «vuna di primm damazz de Lombardia» (*La nomina del cappellan*, v. 2). Nelle *Rimm milanes* Balestrieri pubblicò un componimento, pure in sestine, in lode di una «cagnetta maltesa» della contessa Clelia Grillo Borromeo, «ona gran damma, e damma de gran coo, / che, trattandes de studj e de vertù, / diga chi voeur, ne se pò andà pù insù»;³⁴ e in effetti Clelia, della famiglia genovese dei Grillo, aveva sposato nel 1707 Giovanni Benedetto Borromeo Arese e si era affermata subito come una della figure intellettuali più rilevanti di Milano, in rapporto fra l'altro con lo scienziato Antonio Vallisneri. Proprio l'opposto della damazza portiana. Ma anche la sua cagnetta è l'opposto dell'altra: quella della Cangiasa è «tutta lard» (v. 8); quella della Borromeo è «smingolinna» ('mingherlina'), ma soprattutto, oltre che bella, è cortese. Balestrieri scrive: «La me guarda, la giuga, la tripilla, / la me fa ciera, l'è propj graziosa»;³⁵ mentre la cagnetta della Cangiasa si metterà «a fà truscita, a trepillà, / a fà intorno la frigna e l'inviada» (vv. 237-238), solo sentendo l'odore delle fette di salame che ha indosso don Ventura. La cagnetta della Borromeo di sua natura «l'è tant polida, tant sœvia e quietta»;³⁶ quella della Cangiasa è una peste indiavolata, a cui la padrona deve dire: «Lillin? quietta!!» (v. 234). Possiamo supporre che l'attribuzione alla Lillin di un'indole opposta a quella della cagnetta di donna Clelia sia stata suggerita al Porta dal poeta fiorentino Giovan Battista Fagioli, che fu in rapporti con la Borromeo e nel 1711 aveva soggiornato a Milano. Il volume VII delle sue *Rime piacevoli* contiene un capitolo, diretto a Clelia Borromeo, in cui tratta di un'altra, precedente, canina di questa, da lui veduta:³⁷ è di razza danese, si chiama Nina ed è «altiera, dispettosa e superbetta, / perchè gode il favor della padrona, / disprezza tutti, nè ad alcun dà retta: // vuol morder ciascheduno, e strilli intuona, / quand'ella abbaja, che pare arrabbiata, / e che voglia ingojare ogni persona».³⁸ Il Fagioli riferisce poi un sogno: si trovava in udienza, essendo lui del magistrato degli Otto, quando entra un cagnolino della Borromeo, chiamato Leon feroce, ma mitissimo e garbato, che fa un esposto lamentando che la padrona non si cura di lui, ma privilegia la Nina, alla quale vien concesso di stare «in seno alla padrona notte e die»;³⁹ il cagnolino chiede un intervento a suo favore presso la Borromeo, ma in quell'istante arriva Nina «abbajando e gridando a tutta furia»,⁴⁰ pronta a mordere e il Fagioli, spaventato, si sveglia. La «cagnetta maltesa» della Cangiasa apparirebbe dunque l'esito di una sofisticata operazione letteraria del Porta.

Vediamo un altro caso. Nella *Ninetta del Verzee* uno dei momenti decisivi per il desti-

no della protagonista è quello in cui il Pepp tira fuori un coltellaccio: «Infin quand l'ha creduu de vess a tir / vedi ch'el mett a voltra on cortellasc / e ch'el sbassa i cannij incontra al fir: / mè, bona a dagh a trà, fermegh el brasc» (vv. 137-140). Anche nel *Pepp perucchee* del Bossi compare una lama, quando lui, rovinato dalla passione per la Ninetta, nel suo soliloquio in luoghi fuori mano, immagina di affilare il rasoio: «e giuradio! me tajaroo i cannell...» (v. 244).⁴¹ Ma nel Porta la situazione è diversa e richiama piuttosto il finale di un componimento in quattordici ottave del Balestrieri (v. 1 «L'amor coss'eel? L'amor pover bacciocch»);⁴² l'autore, disperato perché la donna che ama non vuol credere alla sua passione, progetta di presentarsi a lei con un coltellaccio:

Vuj andà là a trovalla, e in suj soeu oeucc,
tirand a man de slanz on cortelasc,
te daroo gust, ghe disaroo in genoeucc,
se te voeu vedè mort sto poverasc.
E li mostrand da vorremm fà on gran boeucc
giust dalla part del coeur, alzaroo el brasc;
vedendem li in prozint de sbudelamm
lee de reson la vegnarà a fermamm.⁴³

Nell'ottava successiva Balestrieri indugia sull'ipotesi che lei, presa da compassione, cerchi di consolarlo. Ma nell'ultima prevede che, capito l'imbroglio, se ne stia tranquilla e lo incoraggi a dar corso al suo gesto; lui dovrà riporre con flemma il coltello e subire lo smacco:

Ma se inscambi de toeuss sta gran premura
la intend la ronfa e la stà lì quietta,
e la me dis: Allon con sta bravura,
prest che 'l se faga anem, scior poetta;
oh la voeur ess la gran bella figura,
vuj famm on bell onor con sta burletta.
Besognarà per no stà lì a coppass
guarnà el cortell con flemma e parì bass.⁴⁴

La Ninetta del Porta invece è ingenua a dar retta al Pepp e compirà quel gesto («fermegh el brasc») che il Balestrieri si augura («alzaroo el brasc [...] la vegnarà a fermamm») ma poi esclude.

Nelle quartine del Balestrieri, intitolate *L'anima*,⁴⁵ le prime tre strofe e le ultime tre costituiscono una cornice, dedicata al tema delle iscrizioni funebri sulle porte delle chiese, «paraa de mort» (XLVII, v. 98); iscrizioni che insegnano «a fà del ben per avè anch nun del ben» (v. 10, 'a offrire preghiere in suffragio, per riceverne anche noi') e mostrano come anche «'l ricch» e «'l titolaa» si trovi da morto nella stessa condizione «d'on sbrisocch» ('di un miserabile', vv. 6-8). Il Porta ne ricava alcuni elementi testuali per la cornice del suo *Miserere* («San Fedel [...] paraa de mort», vv. 8-9; «el ben di sciori e quell di poveritt», v. 26; e cfr. «in del mè dì tremend del bulardee», v. 127, con «finna al dì del giudizi universal» di *Rmat*, XLVII, v. 20). Ma anche qui con un rovesciamento. Balestrieri esordisce: «Quell: Pregate per l'anima del fu, / l'è miss su i port di ges» (vv. 1-2), e così chiude la cornice: «che 'l cartell del Pregate el sarà allora / vantaggios per i mort e per i viv!» (vv. 107-108). Il «cartell» diventerà nel Porta «el gran cartellon»: lui si ferma a leggerlo, ma subito assimila le iniziali del *Pregate Pace* a quelle del *Posa Piano* applicate su una cassa di cuffie e cappellini: «l'eva tal e qual a on sorascritt / d'ona cassa de scuffi e cappellitt, / con sù in fond fina i P.P. del posa pian» (vv. 11-14).

Nelle quartine del Balestrieri la cornice sugli apparati funebri racchiude altri due piani: al centro vi è un aneddoto di carattere scherzoso basato su un equivoco di parole; aneddoto preceduto dalle considerazioni sulla necessità di pensare alla morte, e seguito dalla rassegna delle persone che rinunciano a salvare l'anima: si hanno dunque ne *L'anima* tre piani concentrici. Uno schema compositivo a tre piani narrativi concentrici è stato rilevato da Isella nella *Preghiera* del Porta, dove in un primo piano c'è la cornice costituita dai vv. 1-6 e 109-114 (che già abbiamo richiamato per l'allusività che vi si può cogliere nei confronti di un intermezzo del Balestrieri). Il Balestrieri, anche nei vari componimenti sui temi morali proposti nell'Accademia dei Trasformati, dove dà spazio alla modalità iterativa dell'esemplificazione (come per l'appunto è il caso de *L'anima*), presenta uno schema compositivo, di volta in volta diversamente articolato, ma sempre rispondente a criteri di armonia e regolarità, e governato da un principio unificante, che assicura la coerenza della costruzione.⁴⁶ È questo un altro degli insegnamenti che trasmette a Porta.

Si sa che il Porta apprese non già dal Balestrieri bensì dal Maggi la capacità di accontentare all'interno del dialetto, «con squisiti effetti comico-espressivi, livelli distinti, dal popolare al borghese al cosiddetto "parlar finito" (misto di italiano e dialetto, o dialetto italianizzato)».⁴⁷ Tale capacità non è però del tutto assente nel Balestrieri: si potrebbe citare qualche battuta in "parlar finito" pronunciata dal personaggio che dà il titolo alle sestine *Sora la Poltronaria*,⁴⁸ ma valga soprattutto la commedia *El Sganzerlon in cà del Ve-*

spa al Borgh di Ortolan,⁴⁹ dove Sganzerlon, partigiano del Branda, parla costantemente un misto di italiano e dialetto italianizzato (ad esempio «oh che trista figura / gh'è toccato da fare! / Suo dagno [...] in scambio l'ha mangiato el sciatto [...] Spegiatevi un po' in lui come el sta fresco!», «vi ho cattati in fragranza / col galante vicino!»;⁵⁰ linguaggio che un altro personaggio, Peccenna, così definisce: «Dove se troeuva on simel mesturozz? / Chi ha insegnaa a sto badee / a fà quell mariozz / del nost parlà con quell di Fiorentin?».⁵¹ Sganzerlon, come riferisce a un certo punto Gambin, si è congratulato con Sabetta, perché questa «in cert moeud la sappia scumà via / l'onc del noster zergon, / e parlall cont on poo de polizia».⁵² Sabetta, che è «donzella» ('cameriera') di una brava dama, donna Plazidia, presenta in effetti qua e là alcune lievi sfumature di "parlar finito" (come «perchè adoprà i pezz, / perchè adoprà l'inguent»; «che motiv l'abbia avuu de scriv così»; «On dottorell, / de quij che volen mettes abonora / a fà de saputell, / on dì no savend pu, / là dalla mia signora, / come salvass»);⁵³ in realtà non solo difende con passione il dialetto, ma rivendica altresì la dignità della povera gente maltrattata dal Branda: «Cossa val a mett su / quij soranomm ai pover contadin / che nassen chì vesin, / e a strapazzà in quell moeud la servitù? / Eel fors che s'abbia de cercà i paroll / pu desgustos per la povera gent, / e che s'abbia d'andagh coi pee sul coll?».⁵⁴ A differenza del «mesturozz» parodistico di Sganzerlon, i tratti di "parlar finito" in Sabetta non hanno la minima connotazione negativa; ma determinano comunque la compresenza nella commedia di tre livelli linguistici.

Note

- 1 G. Pozzi e D. Isella, *In onore di Carlo Porta*, lettura tenuta alla Biblioteca Cantonale di Lugano il 18 dicembre 1975, estratto dall'«Archivio Storico Ticinese», 69 (marzo 1977), p. 4.
- 2 *Ibidem*.
- 3 Il Balestrieri pubblicherà la versione nel 1772 (Milano, Gio. Batista Bianchi). Le nostre citazioni saranno tratte da D. Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2018.
- 4 Cfr. l'Introduzione a Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata*, cit., pp. XLII-XLIII.
- 5 D. Isella, *La poesia del Porta*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 17-33: 32.
- 6 P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2021, p. 132.
- 7 Le *Sestinn in lod de Cavallasca* furono stampate dal Balestrieri nelle *Rimm milanes* (Milano, Donato Ghisolfi, 1744); sono riproposte in D. Balestrieri, *Rime Milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2001, da cui citiamo (d'ora in poi *Rmat*).
- 8 D. Isella, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 238-284; si vedano in particolare le pp. 262-274.
- 9 Balestrieri, *Rimm milanes*, cit., p. 100.
- 10 Isella, *Porta e Manzoni*, cit., p. 263.
- 11 Nell'*Avvertiment a chi ha leggiuu*, posto dopo l'errata corrige in pagine non numerate alla fine del volume, il Balestrieri giustifica la novità in termini funzionali, ai fini della comprensione del valore grammaticale di dati vocaboli: «Par esempj lù l'azenta cert vochèl, e mì inscambi i redobbj, se nò come se porràevv destingu i pee in plural da quell che sia dì on pè in singular; sentii imperativ dal sentì infinit; e soo dal verb savè da sò pronomm coj olter su sto gust» («Per esempio lui [cioè il Maggi] accenta certe vocali, e io invece le raddoppio; altrimenti come si potrebbe distinguere *pee*, plurale di 'piede', da *pè* singolare; *sentii* imperativo da *sentì* infinito; e *soo* dal verbo 'sapere' rispetto a *sò* pronome, e così via»).
- 12 'Dove trovare chi possa esprimere una carogna, un rigogolo, una sconciatura raggricchiata, gracile e tiscuccia come questa piccola carcassa? È un essere cresciuto a stento, malazzato, un moccio, un rimasuglio insecchito, oppilato, impastato di burro rancido'. Il sonetto è intitolato *Istruzion a on pittor, che l'è in prozint da fà el retratt a ona sciora*.
- 13 C. Porta, *Poesie*, Milano, Giovanni Pirotta, 1817 (vol. XII della *Collezione delle migliori opere*

scritte in dialetto milanese). Alla fine del volume, nell'*Elenco degli associati alla presente Collezione* (pp. non numerate), è registrata «Parea Giuseppa, nata Balestrieri, per cop. 2». Per sua commissione, e in omaggio al padre, al principio del 1816 Porta aveva scritto le ottave *A S.A.R. l'Arciduchessa Beatrice Ricciarda d'Este*.

14 D. Balestrieri, *Rime milanesi*, Milano, Imp. Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1795, pp. 111-112; il componimento, in endecasillabi e settenari, è intitolato *Cas, ch'è poduu suzed*.

15 F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, 4 voll., Milano, Imp. Regia Stamperia, 1839-1843.

16 Balestrieri, *Rimm milanes*, cit., p. 70 ('trainare una barca, con dietro di te un barcaiole di quelli che si divertono a pungolarti e a frustarti il culo').

17 D. Balestrieri, *La Camaretta di Meneghitt in conversazion sora dò Letter vuna del Scolær al scior abbè Isepp Parin, l'oltra del Majster al scior Carl'Antonj Tanz*, Milano, Antonio Agnelli, 1760, p. 61.

18 Ivi, p. 67 nota 1. Alessandro Garioni, nel *Tobia*, parafrasi in sestine milanesi del libro biblico, divisa in cinque canti (Milano, Pirotta e Maspero, 1808), presenta il verso «cinqu ommenoni propi cont i baffi» (V, 91, v. 5): presumibilmente suggeritogli dal v. 2 del sonetto portiano (anteriore al 1808, cfr. la nota di Isella in C. Porta, *Poesie*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000, p. 928).

19 D. Balestrieri, *Rime toscane, e milanesi*, vol. II, Milano, Giuseppe Mazzucchelli nella stamperia Malatesta, 1776, p. X.

20 D. Balestrieri, *La Badia dj Meneghitt a consulta sora el Dialeggh della Lengua Toscana rezzitæ el 27 d'agost del 1759 da zert student de Rettorega*, Milano, Antonio Agnelli, 1760.

21 Ivi, p. 70.

22 Ivi, pp. 72-73.

23 Ivi, p. 68; 'quando parla un babbeo', in risposta a chi ha detto che il linguaggio milanese vale poco o niente.

24 Ivi, pp. 62-63.

25 Ivi, p. 67. In nota il Balestrieri cita l'opera di Girolamo Gigli *Del Collegio Petroniano delle balie latine* (Siena, Francesco Quinza, 1719), e rimpiange che l'autore non sia più vivo ora per leggere il *Dialogo* del Branda e arricchire il suo *Vocabolario cateriniano*.

26 Cfr. C. Porta, *Le poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956, pp. 422-429.

27 D. Balestrieri, *Rime toscane, e milanesi*, vol. VI, Milano, Imp. Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1779, pp. 149-190.

28 Ivi, p. 156.

29 Ivi, p. 169.

30 *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata,

a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 117-118. Il vol. IV delle *Rime toscane, e milanesi* (Milano, Antonio Moggi nella stamperia Malatesta) del Balestrieri contiene l'intermezzo *Var pù i bonn, che i cattiv*, pp. 83-134.

31 Le ottave sono comprese nel vol. IV delle *Rime toscane, e milanesi*, cit., pp. 1-11.

32 Ivi, p. 3.

33 Cfr. Porta, *Le poesie* (1955-1956), vol. I, cit., p. 220.

34 Balestrieri, *Rimm milanes*, cit., p. 51.

35 Ivi, pp. 47-48.

36 Ivi, p. 50.

37 G.B. Fagioli, *Rime piacevoli*, 7 voll., Firenze-Lucca, 1729-1745. Nell'ultimo volume il capitolo XXII, *A Sua Eccellenza la Signora D. Clelia Grillo contessa Borromeo di Milano richiesto di comporre qualche cosa in lode d'una di Lei canina*, è alle pp. 124-131.

38 Fagioli, *Rime piacevoli*, cit., p. 124.

39 Ivi, p. 127.

40 Ivi, p. 130.

41 Le ottave *El Pepp perucchee* di Giuseppe Bossi sono riprodotte da Isella in Porta, *Poesie*, cit., pp. 1029-1037.

42 Nel vol. IV delle *Rime toscane, e milanesi*, cit., pp. 47-51.

43 Ivi, p. 50.

44 *Ibidem*.

45 Compresse nel vol. V delle *Rime toscane, e milanesi*, Imp. Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1779, pp. 115-120, ora in *Rmat*, XLVII, da cui citiamo.

46 Cfr. nell'*Introduzione a Rmat* le pp. LXXIII-LXXXVII.

47 *Prefazione* di Isella a Porta, *Poesie*, cit., pp. XXX-XXXI.

48 «O Meneghin, ve fee desiderar [...] avii fatt trenta, avii da far trentun» (*Rmat*, XXII, vv. 116-120).

49 Scritta dal Balestrieri nel 1760, dopo l'uscita del terzo dialogo del padre Branda, rimase allora inedita e fu pubblicata dal Cherubini nel vol. VIII della *Collezione*: D. Balestrieri, *Opere*, IV, Milano, Giovanni Pirota, 1816, pp. 409-517.

50 Ivi, rispettivamente pp. 432 e 451.

51 Ivi, p. 437.

52 Ivi, pp. 497-498.

53 Ivi, alle pp. 471, 472 e 485.

54 Ivi, p. 473.