

EDOARDO CAMASSA

*Il Papa nei «Sonetti» di Belli: un sovrano scatenato tra satirico e comico*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

EDOARDO CAMASSA

*Il Papa nei «Sonetti» di Belli: un sovrano scatenato tra satirico e comico*

A Tiziana, romanesca,  
sebbene non popolana

*Nell'immaginario letterario moderno e contemporaneo appare a più riprese e in varie declinazioni un nuovo tipo di personaggio: il "sovrano scatenato". I «Sonetti romaneschi» di Belli offrono un'interessante rappresentazione di questa figura, che s'incarna nel personaggio centrale del Papa. In molti dei suoi componimenti in dialetto, Belli riduce il Papa a una caricatura iperbolica; e lo fa per un duplice scopo: da un lato ottenere un effetto satirico, così da invitare i lettori a punire col riso Gregorio XVI e più in generale l'assolutismo pontificio, dall'altro raggiungere un risultato comico, in modo da suscitare in quegli stessi lettori simpatia per un Papa tanto buffone. Per comprovare questa tesi mi concentrerò su alcuni sonetti specifici, tra cui segnalo «Li soprani der monno vecchio» (Vigolo 361, Vighi-Teodonio 362), «Er Papa» (Vigolo 416, Vighi-Teodonio 420) e «Cosa fa er Papa?» (Vigolo 1706, Vighi-Teodonio 1708).*

È risaputo che nel corso dell'Età Moderna, e più esattamente nel Secolo dei Lumi, prima in Inghilterra e poi in Francia si compie il passaggio dalla monarchia assoluta, in cui tutto il potere si concentra nelle mani del re, alla monarchia costituzionale, in cui invece il re è "incatenato" dalle leggi emesse dagli organi di rappresentanza popolare. Meno noto è che a questa transizione epocale l'immaginario letterario risponde per contrasto: riempiendosi via via di tutta una serie di personaggi che possiamo definire "sovrani scatenati"<sup>1</sup>. Pensiamo, giusto per fare qualche esempio, al Vathek di William Beckford, alla Regina di Cuori di Lewis Carroll, all'Ubu di Alfred Jarry, al Priapo di Carlo Emilio Gadda. Essi inglobano in maniera originale due figure che la tradizione drammatica, almeno fino a dopo Shakespeare, ci ha abituati a concepire come diverse e persino come contrapposte: il re e il buffone. Più in particolare, i sovrani scatenati sono personaggi atipici, bizzarri e perciò stesso ridicoli che si proclamano e vengono riconosciuti alla stregua di autorità illimitate e indiscusse. Tendenzialmente ricoprono la carica di monarca o di dittatore, anche se in alcuni casi vestono i panni di un semplice capo. Il tratto distintivo che più di ogni altro caratterizza il sovrano scatenato è però quello di governare in modo platealmente e incredibilmente arbitrario. Egli non cerca mai di giustificare e legittimare il proprio potere al cospetto dei sudditi; al contrario, reclama per sé il diritto di agire con ogni mezzo pur di affermare il proprio debordante individualismo e di soddisfare i propri desideri (capricci) infantili. Ma bisogna aggiungere subito che il personaggio cui mi riferisco rivendica questa sua irragionevole prerogativa senza darsene troppo pensiero, come per una sorta di automatismo psichico. Pertanto si può e si deve dire che il sovrano scatenato mostra

---

<sup>1</sup> Questo fenomeno si capisce meglio se lo si considera nell'ottica della teoria freudiana proposta da Francesco Orlando. In effetti, secondo Orlando ogni opera letteraria – come del resto ogni motto di spirito – dà voce a un ritorno del represso, esprime cioè il negativo fotografico della cultura da cui scaturisce; e lo fa (al contrario dei sogni, dei *lapses* e dei sintomi psiconevrotici) in un modo cosciente, mediante una forma verbale e rivolgendosi a un pubblico. Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, 1992<sup>3</sup>, p. 25 e ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 8.

quella stessa rigidità meccanica che, secondo Bergson, contraddistingue le marionette e più in generale evoca la dimensione irrealistica del comico<sup>2</sup>.

I *Sonetti romaneschi* di Giuseppe Gioachino Belli (composti tra il 1828 e il 1849, ma pubblicati postumi nel 1952) rappresentano forse il più memorabile esempio poetico della modernità italiana in cui un sovrano scatenato assume una rilevanza tanto fondamentale. Mi riferisco naturalmente al Papa, l'egocentrico e tirannico sovrano dello Stato Pontificio. A conferma di ciò, vale la pena di evidenziare un dato quantitativo e un dato qualitativo. È innanzitutto una spia linguistica a mostrare in modo inequivocabile la centralità del Papa nei *Sonetti*: come ha osservato infatti Piero Gibellini, "Papa" è nel complesso il sostantivo che vi ricorre maggiormente dopo un neutro e generico "sor"<sup>3</sup>. A ciò si aggiunga che il giudizio di alcuni studiosi prova ulteriormente l'importanza del Papa entro il capolavoro belliano: penso in particolare a certe affermazioni di Carlo Muscetta, stando alle quali i *Sonetti* andrebbero letti come una specie di *Canzoniere* comico in cui le parti di Petrarca e di Laura sono giocate rispettivamente da Belli e da Papa Grigorio<sup>4</sup>; ma a simili conclusioni si giunge anche partendo da un'osservazione di Giorgio Vigolo, secondo la quale il vero e proprio inizio del Commedione è segnato dal primo sonetto di argomento papale (nelle più importanti edizioni critiche situato in undicesima posizione), vale a dire *Pio ottavo*<sup>5</sup>.

Ora, sappiamo che Belli visse sotto sei papi: Pio VI, Pio VII, Leone XII, Pio VIII, Gregorio XVI e Pio IX. Tuttavia, va pur detto che la stragrande maggioranza dei componimenti poetici da lui scritti intorno alla figura del Papa ha come referente storico Gregorio XVI, al secolo Bartolomeo Alberto (Mauro) Cappellari. Per spiegare la ragione di questa martellante insistenza non è necessario ricorrere alle armi di una psicoanalisi riduttiva: supporre cioè che Belli nutrisse per Gregorio XVI un sentimento di amore-odio (magari facendo leva sulla famosissima dichiarazione del poeta che suona: «A Papa Grigorio je volevo bbene perché me dava er gusto de potenne dí male»)<sup>6</sup>, o ancor peggio ipotizzare in Belli un'identificazione a livello inconscio tra le figure autoritarie del padre anagrafico Gaudenzio e del santo padre Cappellari<sup>7</sup>. Basterà invece ricordare che il pontefice in questione regnò per tutto il periodo di maggiore creatività artistica del poeta (ossia dal 1831 al 1837).

A seguito di queste premesse, vorrei provare a formulare la mia tesi. Nei suoi sonetti sul Papa, Belli mira a ottenere innanzitutto un effetto "satirico": servendosi di caricature iperboliche che talvolta virano verso il grottesco – e provocano perciò un vago senso d'inquietudine –<sup>8</sup>, il poeta in prima battuta invita i lettori a punire col riso un pontefice reale ben individuato (perlopiù Gregorio

<sup>2</sup> Cfr. HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900), trad. it. di Arnaldo Cervasato e Carmine Gallo, con una prefazione di Beniamino Placido, Roma-Bari, Laterza, 1993, 2007<sup>6</sup>, pp. 8-9 e 30.

<sup>3</sup> Cfr. PIERO GIBELLINI, *Per le «concordanze» del Belli* (1973), in *Il coltello e la corona*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 220.

<sup>4</sup> Cfr. CARLO MUSCETTA, *Cultura e poesia di Giuseppe Gioachino Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 429-431.

<sup>5</sup> Cfr. GIORGIO VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, il Saggiatore, 1963, 2 voll., II, p. 148.

<sup>6</sup> Così CARLO MUSCETTA, *Cultura e poesia di Giuseppe Gioachino Belli*, cit., p. 429. L'affermazione belliana di cui sopra è tratta da GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Appunti vari*, in *Lettere. Giornali. Zibaldone*, a cura di Giovanni Orioli, con un'introduzione di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi, 1962, p. 576.

<sup>7</sup> Così WALTER SITI, *Il "sor" Belli che dà voce all'inconscio in dialetto*, in «La Repubblica», 1° giugno 2014, p. 52.

<sup>8</sup> Con il termine "grottesco" intendo qui designare una qualità del (modo) comico caratterizzata dalla presenza del sinistro, seguendo in ciò FRANCES K. BARASCH, *The Grotesque as a Comic Genre*, in «Modern Language Studies», XV, 1, 1985, pp. 3-11. So bene che nell'ormai classico studio di Wolfgang Kayser il grottesco viene definito sulla base di altri elementi caratterizzanti: lo straniamento (*Entfremdung*) dell'universo, la rappresentazione dell'Es, il gioco con l'assurdo e il tentativo di dominare e scongiurare l'aspetto demoniaco del mondo (cfr. WOLFGANG KAYSER, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Tübingen, Stauffenberg, 2004, rist. dell'ed. del 1957, pp. 198-202). Questa formulazione mi sembra tuttavia manchevole per almeno due ragioni: l'eccessiva vaghezza e la sottovalutazione del potenziale comico insito nel grottesco.

XVI, lo abbiamo detto). Fin qui ci troviamo ancora nei limiti di ciò che viene convenzionalmente indicato come satira *ad personam*. A un livello più profondo, tuttavia, le frecce della satira belliana seguono come un moto ascensionale e finiscono per colpire un qualcosa di ben più generale, o per meglio dire un'istituzione: alludo chiaramente all'assolutismo monarchico, una forma di governo che Belli coglie nell'ora del suo tramonto, dall'osservatorio privilegiato dell'involuta Roma pontificia, e rappresenta mettendone in rilievo le caratteristiche di arretratezza e immobilismo, di prevaricazione e spregiudicatezza. Ma c'è dell'altro. In virtù della stessa torsione caricaturale operata sul Papa, che appunto lo de-forma e lo tras-figura, il poeta riesce inoltre a raggiungere un risultato francamente "comico": dà vita cioè a un personaggio fittizio e inverosimile, che ricorda in tutto e per tutto un fantoccio o un pupazzo clownesco<sup>9</sup>, e che pertanto non può fare a meno di suscitare nei lettori ilarità e persino simpatia. Ed è interessante notare come questa duplicità d'intenti (satirico e comico) riflette bene l'ambivalente posizione ideologica del poeta: ora di derisione ora d'indulgenza – specie negli ultimi anni della propria vita – verso l'*ancien régime*, ora di attrazione ora di disprezzo – soprattutto quando ne considera gli esiti più giacobini – verso il liberalismo. Ha dunque ragione Edoardo Ripari nello scrivere: «va subito dichiarata la difficoltà di trarre conclusioni definitive sui temi politici e ideologici del "canzoniere" belliano, le cui strutturali formazioni di compromesso e la cui forte caratterizzazione cronologica costringono il lettore a un approccio interpretativo sempre vigile di fronte alle infinite sfumature della diacronia»<sup>10</sup>.

Per comprovare questa tesi, mi riferirò adesso ad alcuni campioni testuali e li analizzerò nella prospettiva del sovrano scatenato. Scelgo di prendere le mosse da un celebre sonetto che reca in calce la data 21 gennaio 1832<sup>11</sup>:

*Li soprani der Monno vecchio*

C'era una vorta un Re cche ddar palazzo  
mannò ffora a li popoli st'editto:  
«Io sò io, e vvoi nun zete un cazzo,  
sori vassalli bbuggiaroni, e zritto.

Io fo dritto lo storto e storto er dritto:  
pòzzo vénneve a ttutti a un tant'er mazzo:  
Io, si vve fo impiccà nun ve strapazzo,  
ché la vita e la robba Io ve l'affitto.

Chi abbita a sto monno senza er titolo  
o dde Papa, o dde Re, o dd'Imperatore,  
quello nun pò avé mmai vosce in capitolò».

Co st'editto annò er Boja pe ccuriero,  
interroganno tutti in zur tenore;  
e arisposeno tutti: «È vvero, è vvero»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Sull'immagine del Papa-pupazzo, cfr. BARBARA GARVIN, *La «indignità» papale nei sonetti del Belli*, in GUIDO ALMANZI, BARBARA GARVIN, BRUCE MERRY, *Tre sondaggi sul Belli*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 55-58.

<sup>10</sup> EDOARDO RIPARI, *L'accetta e il fuoco. Cultura storiografica, politica e poesia in Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 29-30. Sul concetto di formazione di compromesso, cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, 1997<sup>2</sup>, p. 4.

<sup>11</sup> Si tenga presente che le date apposte da Belli ai propri sonetti non possono essere ritenute sempre affidabili. Molti componimenti sono infatti presumibilmente antedatati o postdatati; inoltre non è chiaro se l'indicazione cronologica in essi riportata si riferisce alla prima o all'ultima (definitiva) stesura.

<sup>12</sup> GIUSEPPE GIOACHINO BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di Marcello Teodonio, Roma, Newton & Compton, 1998, 2 voll., I, p. 387 (d'ora innanzi SR, seguito dal numero del volume e della pagina). Il testo in

Come si vede, l'*incipit* del sonetto sta sotto il segno dell'irrealismo più marcato. Ci invita in altri termini a entrare nell'universo finzionale della fiaba<sup>13</sup>. Chi la racconta, o meglio chi parla (il locutore), in questo componimento e più in generale nei *Sonetti* propriamente non è Belli (il quale piuttosto s'identifica con chi scrive: l'emittente), bensì il popolo romanesco – qui rappresentato dalla maschera che prende il nome di Peppe er tosto. È lo stesso poeta a metterlo in chiaro una volta per tutte: nell'*Introduzione* alla raccolta (della quale tra il 1831 e il 1847 si contano ben quattro stesure), i sonetti nel loro insieme vengono presentati come un documento, o meglio come un «monumento» di ciò ch'era allora la «plebe di Roma»<sup>14</sup>; alla stregua di un ritratto mimetico insomma, «senza ornamento, senza alterazione veruna»<sup>15</sup>, tale da risultare in tutto e per tutto simile al modello: «il popolo è questo; e questo io ricopio»<sup>16</sup>. In una frase soltanto, non a caso aggiunta tardi all'*Introduzione*, Belli sembra attribuire a sé stesso una qualche iniziativa d'autore: «Io non vo' già presentar nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia»<sup>17</sup>. Ciò che in prima istanza potrebbe sembrare una semplice dichiarazione d'imparzialità si rivela essere, a un'analisi più approfondita, un atteggiamento di distacco non privo di sprezzo. A mostrarcelo è ancora una volta l'*Introduzione*: benché possieda «un certo tipo di originalità»<sup>18</sup>, una genuina immediatezza («Tutto esce spontaneo dalla natura loro [dei popolani], viva sempre ed energica perché lasciata libera nello sviluppo di qualità non fattizie»<sup>19</sup>) e in più una notevole dose d'ingegno («Io qui ritraggo le idee di una plebe [...] in gran parte concettosa e arguta»<sup>20</sup>), afferma Belli rifacendosi ad alcuni canoni romantici per poi accantonarli, la plebe è «ignorante»<sup>21</sup>, «mancante di arte» (e dunque «di poesia»<sup>22</sup>); inoltre risulta composta da «idioti» che «nulla sanno o quasi nulla»<sup>23</sup> e pertanto si esprimono servendosi di una «favella tutta guasta e corrotta»<sup>24</sup>. Dinanzi ad affermazioni come quelle appena riportate sembra davvero difficile non concludere che l'autore ha ben poco da spartire con i popolani da lui plasmati. Di più: tutto sembra addirittura portarci a opporre Belli alla plebe romanesca<sup>25</sup>. Tuttavia, le cose non sono così semplici. Com'è stato ripetutamente osservato, l'opera del poeta si iscrive nel solco dell'ambiguità. Ragione, questa, di per sé sufficiente a far maturare il «sospetto che l'opposizione tra emittente e locutor[e] sia meno abissale di quanto non

---

questione è il 362 nei volumi curati da Teodonio, che ricalcano la numerazione proposta da Roberto Vighi, e corrisponde al 361 nell'edizione curata da Vigolo.

<sup>13</sup> Cfr. GÉRARD GENETTE, *Gli atti di finzione* (1989), in *Finzione e dizione*, trad. it. di Sergio Atzeni, Parma, Pratiche, 1994, p. 43.

<sup>14</sup> SR, I, p. 3. È bene osservare, sia pure di passaggio, che in questa *Introduzione* Belli impiega i termini “popolo” e “plebe” come fossero sinonimi. Resta però indecidibile se la ragione di ciò debba essere rinvenuta in un preciso dato storico, e cioè nel fatto che per tutto l'Ottocento a Roma non vi fu traccia di una vera e propria borghesia – vale a dire della classe sociale portatrice d'interessi generali e come tale capace di percepire l'esistenza di un nuovo soggetto storico costituito dal popolo –, o molto più semplicemente in un *usus* linguistico ancora in voga ai tempi di Belli (anche se nel frattempo c'era stato Giovanni Berchet).

<sup>15</sup> Ivi, p. 4.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Ivi, p. 3.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, p. 5.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ivi, p. 3.

<sup>23</sup> Ivi, p. 5.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Così UMBERTO CARPI, *L'intellettuale e la plebe nei «Sonetti romaneschi» di Giuseppe Gioachino Belli* (1975), in *Il poeta e la politica: Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori, 1978, pp. 35-79.

paia»<sup>26</sup>. Nel tentativo di chiarire ulteriormente quanto intendo dire, farò per un'ultima volta riferimento a un periodo tratto dall'*Introduzione* ai *Sonetti*:

io non m'illudo circa alle disposizioni d'animo colle quali sarebbe accolto questo mio lavoro, quando dal suo nascondiglio uscisse mai al cospetto degli uomini. Bene io preveggo quante timorate e pudiche anime, quanti zelosi e pazienti sudditi griderebber la croce contro lo spirito insubordinato e licenzioso che qua e là ne traspare, quasiché nascondendomi perfidamente dietro la maschera del popolano abbia io voluto prestare a lui le mie massime e il principio miei, onde esalare il mio proprio veleno sotto l'egida della calunnia<sup>27</sup>.

Siamo qui di fronte a una sorta di negazione freudiana, senza dubbio dettata anche da ragioni di prudenza. Nell'atto stesso di prendere le distanze dal plebeo, Belli lascia intendere che dietro lo schermo della sua grossolana ignoranza egli in parte dissimula la propria visione del mondo. Diciamolo con le parole di Gibellini: «nella voce dell'“idiota” [...], come nella voce del pazzo o del giullare, come nella voce di Renzo Tramaglino ubriaco e “poetta”, la verità può uscire, il Belli può identificarsi in parte col proprio personaggio: l'impulso a confessare è soddisfatto, il rimosso affiora sotto la veste della negazione del rimosso. La “maschera del popolano” dell'*Introduzione* cela dunque anche la voce di Belli»<sup>28</sup>.

Ma torniamo al nostro componimento. Vale la pena di soffermarsi innanzitutto sul v. 3, che nel complesso riformula in chiave ironica la definizione di “despota” data da Montesquieu in *De l'esprit des lois* (1748): «Un homme à qui ses cinq sens disent sans cesse qu'il est tout, et que les autres ne sont rien»<sup>29</sup>. La voce narrante del sonetto cede la parola all'autore del decreto: il Re menzionato in apertura, ma sarebbe forse più corretto dire il Papa-Re, avendo Belli per certo in mente il sovrano dello Stato Pontificio (lo dimostra bene l'impiego del sostantivo “Papa” in posizione preminente, al v. 10, lungo la serie tripartita che elenca per disgiunzione i rappresentanti dell'assolutismo). Si tratta di un verso divenuto proverbiale, anche per via della sua ripresa in una famosa scena del *Marchese del Grillo*. In questo punto, il tono irreal e favolistico del racconto cozza improvvisamente con la rappresentazione del potere davvero inaudito del Papa-Re. Nella prima parte del verso («io sò io»), un'evidente parodia di *Esodo* 3,14, Belli riesce in un'impresa che Teodonio ha definito imbattibile, «facendo valere sei lettere per cinque sillabe, a significare come la potenza del sovrano assoluto si dilati oltre le normali capacità umane, oltre la stessa misura delle parole». Ma l'impresa forse ancora più imbattibile è questa: in quelle stesse sei lettere e cinque sillabe, il poeta è inoltre capace di ritrarre un monarca che non solo se ne infischia bellamente di giustificare il proprio potere, ma addirittura dà prova di ritenerlo nient'altro che un'emanazione del proprio *ego*. Per quanto riguarda poi la seconda parte del verso, bisogna segnalare che il suo intento è quello di contrapporre al delirio di onnipotenza dell'identità dominatrice la totale impotenza dell'alterità subordinata, la quale viene squalificata e addirittura nullificata mediante una negazione («nun zete») rafforzata dall'elemento volgare a polarità negativa («cazzo»). A questo stesso fine collaborano anche i cinque versi successivi. Nel quarto, i sudditi sono di nuovo paragonati a nullità, stavolta tramite affermazione, grazie alla coppia di appellativi denigratori («vassalli» e «buggiaroni»), che insieme valgono qualcosa

<sup>26</sup> CESARE SEGRE, *Il teatro dell'Io nei «Sonetti» del Belli*, nell'opera collettiva *Giuseppe Gioachino Belli romano, italiano ed europeo*, Atti del Convegno, Roma, 12-15 novembre 1984, a cura di Riccardo Merolla, Roma, Bonacci, 1985, p. 332.

<sup>27</sup> SR, I, p. 4.

<sup>28</sup> PIERO GIBELLINI, *La Bibbia del Belli o dell'ambiguità* (1974), in *Il coltello e la corona*, cit., p. 27.

<sup>29</sup> MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, in *Œuvres complètes*, a cura di Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1949-1951, 2 voll., 1951, II, p. 249.

come «grandi mascalzoni») e in virtù dell'attribuzione agli stessi sottoposti del ben magro diritto di tacere. La seconda quartina, per parte sua, enumera (perlopiù metaforicamente) le enormi prerogative dell'autocrazia in un crescendo di paradossi: può raddrizzare quel che è storto e distorcere quel che è dritto (ovvero far tutto ciò che vuole), vendere i sudditi a un tanto all'etto (quasi fossero merce di nessun valore), disporre dei loro beni e pure delle loro vite come meglio crede. Degno di nota, sempre in merito a questa quartina, è il ricorrere del pronome personale «io» per ben tre volte (di cui due in posizione anaforica), a marcare una volta di più l'individualismo del Papa-Re.

È chiaro già a questa altezza: ci troviamo più che mai di fronte a una caricatura. Belli prende le mosse da un modello reale, il potere autocratico riconducibile al «Monno vecchio» (l'ultimo segmento paratestuale del titolo mi pare infatti alludere proprio all'*ancien régime*); quindi lo ritrae accentuandone gli aspetti egocentrici e scurrili, folli e perturbanti, spingendo in definitiva sul pedale del grottesco. A fare le spese di tutto ciò non è naturalmente il personaggio fuoriuscito dalla penna del poeta, bensì ciò a cui esso rimanda: la satira va cioè a colpire il modello di partenza, l'assolutismo monarchico incarnato dal papa in persona. Dal canto suo, il Papa-Re forgiato da Belli è talmente eccentrico e straordinario da non poter chiamare in gioco che una qualche solidarietà di tipo ludico. Egli consente ai lettori di abbandonarsi, entro lo spazio protetto dell'invenzione fiabesca e sia pure per un attimo, al principio di piacere. Meglio: gli permette di “far finta”<sup>30</sup> che il mondo sia una palla con cui giocare e quasi d'impersonare il *Grande Dittatore* che dà il nome a un notissimo film di Chaplin.

Passando infine alle ultime due terzine del sonetto, esse proseguono nell'obiettivo di degradare comicamente i popolani sudditi del Papa-Re. Nella prima viene enunciato l'arbitrario postulato per cui ai «vassalli buggiaroni» è consentito solo il silenzio: sono privi di qualsiasi «titolo» e pertanto devono arrendersi al fatto che le decisioni vengano prese dall'alto. Per come viene rappresentato nel nostro componimento, dunque, il popolo tutto è meno che “sovrano” e “illuminato”. Anzi, appare persino privo di una qualsiasi forma di “volontà”. Questo almeno sembra indicare la terzina che fa da chiusa del sonetto, proponendo un'immagine vivida e suggestiva: il boia, in funzione di araldo del Re, interroga i sudditi a proposito dell'editto e questi (senza dubbio per timore) dichiarano di non aver nulla da obiettare. Quasi a dire che il potere impazzito può aver presa solo dove vige la soggezione più conformista, pavida e remissiva<sup>31</sup>.

Affrontiamo ora l'analisi di un componimento (datato 9 ottobre 1835) in cui il Papa viene evocato ancor più nitidamente e già a partire dal titolo:

*Cosa fa er Papa?*

Cosa fa er Papa? Eh ttrinca, fa la nanna,  
taffia, pijja er caffè, sta a la finestra,

<sup>30</sup> Applico qui volutamente al caso di Belli l'apparato teorico e concettuale di Walton, secondo il quale le opere rappresentazionali funzionano pressappoco come le bambole dei bambini: fanno cioè da supporto ai “giochi di far finta”. Cfr. KENDALL L. WALTON, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* (1990), trad. it. di Marco Nani, Milano-Udine, Mimesis, 2011.

<sup>31</sup> In questo senso mi pare lecito istituire un parallelismo tra il finale del sonetto appena esaminato, che a sua volta verrà richiamato in una nota belliana a *Er fervorino de la predica* («al popolo diceva: è vero, Gesù mio, è vero»: SR, II, p. 667. Vighi-Teodonio 1788, Vigolo 1754), e la chiusa di un componimento che già a partire dal titolo richiama *Li soprani der Monno vecchio* (e che stando alle datazioni belliane è appena di due giorni precedente). Ecco in effetti quanto è scritto ai vv. 13-14 di *L'ommini der Monno novo*: «Iddio l'ommini, for de cinqu'o ssei, / tutti l'antri l'ha ffatti servitori» (ivi, I, p. 386. Vighi-Teodonio 361, Vigolo 350).

se svara, se scrapiccia, se scapestra,  
e ttiè Rroma pe ccamera-locanna<sup>32</sup>.

Lui, nun avenno fiji, nun z'affanna  
a ddirigge e accordà bbene l'orchestra;  
perché, a la peggio, l'úrtime minestra  
sarà ssempre de quello che ccommanna.

Lui l'aria, l'acqua, er zole, er vino, er pane,  
li crede robba sua: È tutto mio;  
come a sto monno nun ce fussi un cane.

E cquasi quasi godería sto tomo  
de restà ssolo, come stava Iddio  
avanti de creà ll'angeli e ll'omo<sup>33</sup>.

La domanda posta in apertura del sonetto è pressoché retorica. Se infatti consideriamo il solo ufficio che potrebbe legittimare la sua autorità, ossia la cura delle anime dei fedeli, il Papa non fa nulla. In compenso egli passa il suo tempo a sbevazzare, dormire, mangiare, prendere il caffè, affacciarsi alla finestra, divertirsi, togliersi i capricci e condurre una vita scanzonata, trattando così la città sulla quale governa come fosse una pensione. Al fine di far percepire davvero la spensieratezza del Papa, come pure di cadenzare e di moltiplicare le inutili faccende da lui svolte, Belli ricorre ad alcuni espedienti formali ben precisi: in primo luogo l'elenco (per asindeto)<sup>34</sup>, che permea di sé tutta la prima quartina, e in secondo luogo l'allitterazione in "s" al v. 3 (ve ne sotto ben sette, di cui tre con valore privativo), a suggerire anche sul piano dei significanti quanto il Papa sia esente da preoccupazioni. In virtù di tutto questo, mi sembra lecito sostenere che la figura del Papa assume i tratti caratteristici del fantoccio.

Capita spesso, nei *Sonetti*, che Belli conferisca al Papa delle fattezze buffonesche. A questo riguardo, mi limito a segnalare alcuni componimenti che ritengo particolarmente significativi. *Le faccenne der Papa* ritrae un Papa che si diletta nel far scherzi a un prelato, bagnandolo d'acqua («Lo porta a un gioco-d'acqua accost'accosto / e tte lo fà abbagnà ccome un purcino»), infilandogli polli arrosto nella tasca («e arriva ar punto de mettéjje infino / drent'in zaccoccia li pollastri arrosto») e facendogli lo sgambetto affinché cada («poi je fa la scianchetta, e, ppoverello, / je leva er piommo e jje fa ddà un bottaccio») <sup>35</sup>. Anche nel sonetto successivo, *Li pericoli der Papato*, viene rappresentata una scena circense: il Papa si prende una brutta batosta mentre gioca alla pentolaccia («In ner mentre ggià aveva arte le bbraccia / la gattasceca pe ccalà er bastone, / er Papa s'inchinò ggiú a ppecorone / pe llevajje la pila de llí in faccia. // Ghitanino che vvedde er zor don Màvero / in

<sup>32</sup> Sebbene non sia questa la sede per indugiare sul rapporto tra dialetto e lingua nei *Sonetti*, va almeno segnalato che a quest'altezza Belli inserisce una nota in italiano. Vi si legge: «Se fosse vero quello che qui asserisce il nostro romano, potrebbe san Pietro ripetere quanto già disse di Bonifacio: "Quegli che usurpa [sic!] in terra il luogo mio / Il luogo mio, il luogo mio che vaca / Nella [sic!] presenza del Figliuol di Dio"». L'impiego della lingua illustre, l'insinuazione del dubbio e infine la dotta citazione dantesca inducono a concludere che il poeta sta qui canzonando non solo il Papa, ma inoltre la *vox populi*. Per un inquadramento generale della questione, cfr. EDOARDO RIPARI, *La dialettica italiano-romanesco nei «Sonetti» di Giuseppe Gioachino Belli*, in «Studi e problemi di critica testuale», 72, 2006, pp. 119-151.

<sup>33</sup> SR, II, p. 585. Vighi-Teodonio 1708, Vigolo 1706.

<sup>34</sup> La ricorrenza di questo tropo nei *Sonetti* è stata notata da GIORGIO VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., I, pp. 115-125.

<sup>35</sup> SR, I, p. 1091, vv. 5-8 e 10-11. Vighi-Teodonio 1058, Vigolo 1059 (datato 15 gennaio 1834). Si ritiene che il prelato in questione sia monsignor Soglia, grande elemosiniere di corte.

quell'atto, ffu llesto a strillà: "Ffoco", / ma er tortóre era ggià ssopr'ar camàvero»<sup>36</sup>). Sull'immagine del Papa-pagliaccio insiste poi *A ppproposito*, che punta il dito sul naso del Papa, un naso tanto grande e rosso da sembrare quello di Pulcinella («un nasone accusí ardito, / che ppare Purcinella travistito / da Papa»<sup>37</sup>). Per giunta, come ogni Augusto (la spalla del clown bianco) che si rispetti, anche il Papa è infine contraddistinto da un'oralità smisurata e addirittura pantagruelica. Essa è rilevata soprattutto da due componimenti che si richiamano evidentemente al *topos* del paese di Cuccagna: mi riferisco a *La cucina der Papa* («Che ccuscina! Hai da dí pporto de mare. / Pile, marmitte, padelle, callare, / cossiotti de vitella e de vaccina, / polli, ova, latte, pessce, erbe, porcina, / caccia, e 'ggni sorte de vivanne rare»<sup>38</sup>) e al sonetto subito seguente, *La cantina der Papa* (al confronto della quale «Nun ce la pò, pper dio, piazza de Spaggna. / E llí ccipro, e llí orvieto, e llí ssciampaggna, / e mmàliga, e ggenzano, e ggranatina...»<sup>39</sup>). In un classico della storiografia medievale, che è comunque in grado di far luce su alcuni aspetti delle monarchie moderne, Kantorowicz ricostruisce la teoria del doppio corpo del re: stando ad essa, il sovrano dispone non soltanto di un corpo fisico, soggetto al divenire e alla morte, ma anche di un corpo politico; un corpo eterno e immutabile, questo, che passa da un regnante all'altro e che pertanto costituisce la vera e propria essenza della sovranità<sup>40</sup>. È curioso osservare come nel Papa plasmato da Belli la regalità sembri invece rimandare a una sproporzionata corporeità materiale che priva il potere sovrano dei suoi connotati sacrali. Tanto più in quanto una simile constatazione è in grado di spiegare, almeno in parte, come mai la figura del Papa susciti un effetto così clamorosamente ridicolo: in essa si riscontra infatti quello stesso inutile dispendio di energie psicofisiche cui Freud attribuisce il successo delle *gags* clownesche<sup>41</sup>.

Torniamo ora a *Cosa fa er Papa?* e riprendiamone la lettura. Poiché privo di figli da mantenere, il Papa non ha bisogno di affaccendarsi: la sua posizione lo mette infatti al riparo da ogni problema di sostentamento. A partire dalla seconda quartina, come si può ben vedere, il Papa assume dei tratti che risultano a prima vista disturbanti. Ciò diviene ancor più chiaro nelle due terzine che concludono il componimento: il Papa ritiene che tutto (a esprimere questa totalità troviamo ancora una volta l'elenco per asindeto: «l'aria, l'acqua, er zole, er vino, er pane», dove «vino» e «pane» credo rimandino alla terra per metonimia) appartenga a lui e a lui soltanto. Di più: negando un qualsiasi valore alla *caritas* cristiana, egli quasi si fregia della condizione solitaria di Dio prima della creazione

<sup>36</sup> Ivi, p. 1092, vv. 5-11. Vighi-Teodonio 1059, Vigolo 1058 (datato come il precedente). Il soggetto implicito di questi versi dovrebbe essere ancora Soglia, mentre Ghitanino pare alludere a Gaetanino Montani, primo cameriere e consigliere di corte.

<sup>37</sup> Ivi, II, p. 759, vv. 6-8. Vighi-Teodonio 1878, Vigolo 1843 (datato 20 gennaio 1837). Il motivo dello spropositato naso papale ricorre più volte nei *Sonetti*. Eccone altri esempi: il Papa ha «un canchero in ner naso» (*Er ceroto de Papa Grigorio*, in ivi, p. 740, v. 4. Vighi-Teodonio 1859, Vigolo 1824; datato 15 ottobre 1836), è «Nasone» (*La priscissione a Ssan Pietro*, in ivi, p. 817, v. 7. Vighi-Teodonio 1936, Vigolo 1901; datato 24 maggio 1837) e «r naso mó jj'è ddiventato un fico» (*Er naso*, in ivi, p. 902, v. 14: Vighi-Teodonio 2016, Vigolo 1982; datato 23 maggio 1843).

<sup>38</sup> Ivi, p. 698, vv. 4-8. Vighi-Teodonio 1818, Vigolo 1783 (datato 25 marzo 1836).

<sup>39</sup> Ivi, p. 699, vv. 6-8. Vighi-Teodonio 1819, Vigolo 1784 (datato come il precedente).

<sup>40</sup> Cfr. ERNST H. KANTOROWICZ, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale* (1957), trad. it. di Giovanni Rizzoni, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>41</sup> Cfr. SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it. di Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, in *Opere*, a cura di Cesare Musatti, Torino, Boringhieri, 1967-1979, 12 voll., 1972, v. pp. 169-170.

del mondo<sup>42</sup>. Questi dieci versi, il cui baricentro simbolico è costituito dalla rima «mio»/«Iddio», mi sembrano delineare con strabiliante forza espressiva l'incontenibile pre-potenza del Papa.

Anche il lato più inquietante e sinistro del Papa trova ulteriori riscontri nei *Sonetti*. Vale la pena di rammentare alcuni componimenti. Nel primo dei due sonetti intitolati *Er Papa* possiamo osservare il Papa far uso e abuso delle prerogative del potere assoluto («a ggenio suo pô lleggà e ssciojje / tutti li nodi lenti e cquelli stretti, / ce pô scommunicà, ffà bbenedetti, / e ddacce a ttutti indove cojje cojje. // E inotr'a cquesto [...] // cquà llui opre e llui serra bottega»), tante e tali da farlo identificare ancora una volta con Dio («llui commanna e sse ne frega, / ar monno, in purgatorio e in paradiso»)<sup>43</sup>. *Li Papati* afferma poi che ogni Papa, poco dopo la sua elezione, impara a utilizzare armi e più in generale oggetti contundenti («a mmaneggià li stijji») e si muta in una belva dotata di grinfie («jje cresc[o]no l'artijji»)<sup>44</sup>. Sul motivo degli oggetti contundenti e delle contusioni da essi provocate torna *La bbona stella*, dove il Papa percuote i sudditi e questi ultimi baciano lo stesso battente che li ha colpiti («dà mmazzolate de mano maestra / e la ggente je bbascia la mazzola!»<sup>45</sup>). In *Er motivo principale* il Papa è quindi raffigurato come colui che per il proprio fabbisogno personale decreta di punto in bianco d'imporre tasse («gabbelle») ai sudditi, divorando metaforicamente i loro cuori («Ho rrisoluto, / popolo mio, de rosicatte er core»)<sup>46</sup>. Ancora: il primo dei due componimenti intitolati *La mano reggia* mette in luce come il potere papale sia capace di valicare i limiti posti dalla legge («er Zanto Padre [...] // dà un baffo de penna a la sentenza»<sup>47</sup>). In *L'occhi der Papa*, infine, l'accento cade sul terribile sguardo del Papa («un par d'occhi da mette spavento, / manco fussi un cagnaccio de mascello»<sup>48</sup>). Come si evince da questa pur breve e limitata rassegna, il Papa di Belli presenta un'ambivalenza strutturale: in lui gli aspetti sgradevoli e perturbanti coesistono e anzi s'intrecciano con quelli più dichiaratamente comici. In ogni caso, si sente che il poeta non ha intenzione di squalificare il parto della propria immaginazione. Esso è in effetti tanto esagerato, sproporzionato e fuori della norma da porsi – se così si può dire – “al di là del bene e del male”. Meglio: appare talmente cinico e sfrontato da suscitare comunque più simpatia rispetto a un'ideologia assolutistica velatamente ipocrita, questa sì reale, tangibile e osservabile in quel di Roma.

Affido a un ulteriore sonetto (datato 6 novembre 1832) il compito di ricapitolare quanto ho finora sostenuto. Un semplice fatto di cronaca, vale a dire il trasferimento di Gregorio XVI dal Quirinale al Vaticano, da «Mmonte-cavallo» a «Ssampietr'invaticano» (presumibilmente dettato da

<sup>42</sup> Sul tema della solitudine divina (peraltro tipico di una tradizione marcatamente pessimista) nell'opera di Belli, cfr. GIUSEPPE PAOLO SAMONÀ, *Giuseppe Gioachino Belli. La commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 61-69.

<sup>43</sup> SR, I, p. 302, vv. 5-9, 11 e 13-14. Vighi-Teodonio 280, Vigolo 279 (datato 26 novembre 1831).

<sup>44</sup> Ivi, p. 972, vv. 6 e 8. Vighi-Teodonio 942, Vigolo 942 (datato 4 maggio 1833).

<sup>45</sup> Ivi, II, p. 372, vv. 10-11. Vighi-Teodonio 1498, Vigolo 1496 (datato 1° aprile 1835).

<sup>46</sup> Ivi, p. 148, vv. 5 e 13-14. Vighi-Teodonio 1278, Vigolo 1277 (datato 5 giugno 1834). La passione del Papa per i muscoli cardiaci triturati si riflette ancor più in un altro sonetto, nel quale l'espressione «rosicare er core» viene tuttavia intesa in senso letterale e suscita pertanto effetti patetici. Penso a *L'arrireaazione* (datato 2 giugno 1835), dove il Papa si diverte a torturare un uccellino: «pijja 'na tortorella e la conzegna / ridenno tra le granfie a l'uscclaccio [de rapina]. // Tutto lo spasso de Nostro Signnore / è de vedè cquela bbestiaccia indegna / squarciajje er petto e rrosicajje er core» (ivi, p. 436, vv. 10-14; Vighi-Teodonio 1561, Vigolo 1565). A questo riguardo Garvin ha giustamente osservato che il dente è l'«elemento simbolico delle operazioni del potere temporale della Chiesa, in un esercizio frenetico di *attività roditoria*» (BARBARA GARVIN, *La «indignità» papale nei sonetti del Belli*, cit., p. 79).

<sup>47</sup> SR, II, p. 424, vv. 12 e 14. Vighi-Teodonio 1549, Vigolo 1547 (datato 13 maggio 1835).

<sup>48</sup> Ivi, p. 885, vv. 3-4. Vighi-Teodonio 2000, Vigolo 1966 (datato 26 febbraio 1843).

ragioni igienico-climatiche), offre a Belli l'occasione di fantasticare come qualsiasi Papa, non appena viene eletto («cuanno è Ppapa»), assume le fattezze di un gigante, di un «colosso»:

*Er Papa*

Bisogna dí cch'er Papa cuanno è Ppapa  
diventi granne peggio d'un colosso,  
c'ogni pelo je creschi come un osso,  
e abbi ogn'occhio più ggranne d'una rapa.

Bisogna dí ch'er sagro culo grosso  
ne li carzoni vecchi nun je capa,  
e cche l'uscello je s'abbotti addosso  
come la pelle gonfia d'una crapa.

Perché a Ccaster-gandorfo a mman'a mmano  
papa Grigorio indegnamente ha ddetto  
a tutto-cuanto er popolo romano,

che cquanno torna a Rroma, poveretto,  
vò annà abbità a Ssampietr'invaticano,  
perché a Mmonte-cavallo ce sta stretto<sup>49</sup>.

Facendo leva su un reiterato impiego dell'iperbole<sup>50</sup>, il poeta ottiene un magistrale effetto plastico. La fisicità del Papa esplose proprio davanti ai nostri occhi: ogni singolo capello, ciascun occhio e l'«uscello» di lui vengono rispettivamente accostati a un osso, a una rapa, a una capra; i suoi pantaloni addirittura non riescono più a racchiudere il «sagro culo grosso». Nondimeno, a trasformarsi è qui non solo e non tanto la figura del Papa in una maschera farsesca, ma anche e soprattutto l'invettiva rivolta contro Gregorio XVI. L'accusa di dissolutezza, incontinenza e abuso di potere, basata sulla circostanza per cui il Papa estende ingiustificatamente i confini del proprio regno e non si accontenta di governare in un palazzo solo, cede infatti gradualmente il passo a un felice esercizio di creazione poetica e trapassa così nella fiaba, quasi nel *ludus*.

<sup>49</sup> Ivi, I, p. 445. Vighi-Teodonio 420, Vigolo 416.

<sup>50</sup> Il merito di aver rilevato che l'iperbole è uno dei tratti stilistici più frequenti nell'opera di Belli spetta ancora una volta a GIORGIO VIGOLO, *Il genio del Belli*, cit., I, pp. 178-180.