



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

**UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES**

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Italien

«Un magnifico gioco»

**Analisi filologico-tematica
di due raccolte (quasi) inedite di Elio Scamara,
con edizione critica e commentata
di alcune poesie selezionate**

**In allegato la raccolta completa
*Er fontàna del zeed***

par

Matteo Giottonini

Directeur: Matteo M. Pedroni

Expert: Ariele Morinini

Session d'été 2022

Indice

Introduzione	1
La lingua: il dialetto di Lavertezzo	3
Editi e inediti	7
La parte invisibile	8
A Nàiade	9
Er fontàna del źeed	10
“Il Pellicano”	12
Un altro libro è pronto	13
Le prose e le bozze	15
La poetica di <i>Er fontana del źeed</i>	16
Ricordi in poesia	17
Al bando l’elegia!	20
Edizione critica e commentata	22
Nota al testo	22
El prevòst	24
Faraóst per una gesa	27
Er osterìa del cavall del rè	30
El predè	33
El patèer bonoriiv der ateo in scalàda solitària	35
Er óra der grán lüüs	37
Casciaduu	40
Er gripp	42
Er üültima invèrn	44
I “Brüder”	47
El frà der Madòna	50
El scòpp	52
I foritt, el pà padrómm a er meséria	54
Er squaretèla nel smööí	58
Er bandéra	61
Er füsilerìa	64
I fuciliéri	67
El gniff-gnaff	70
A gh’èva un tàuru	73
Er còmpagnia	75
El capott da soldaad	77

Vüna di tánt lezióói	80
Nemisa bèlora	82
Amisa bèlora	85
Er stanza del vescuv	87
El pitóór	90
I bugitt del confessionári	92
Ninfe	95
Scenari aperti	97
Conclusione	98
Bibliografia	100
Fonti inedite	100
Fonti edite	100
Allegato 1	102

Introduzione

La scelta di intraprendere questo lavoro è stata generata da diversi fattori. In primis, la conoscenza personale con Elio Scamara, nato nel 1930 e scomparso nel gennaio del 2011; con lui condividevo l'origine verzaschese e la residenza, nella frazione “al piano” del comune di Lavertezzo. La lettura delle sue poesie in dialetto di Lavertezzo mi incuriosì e appassionò sin da bambino, tanto da farmi scrivere, all'età di 11 anni, un testo in simil-poesia proprio in *quel* dialetto in memoria di mia nonna, che lessi durante il funerale (previa correzione di Elio). Nei suoi versi, talvolta oscuri e per me incomprensibili – con quel dialetto nettamente più “puro” di quello “contaminato” parlato tra le mura di casa – potevo trovare un mondo affascinante, appartenente a un passato cronologicamente vicino ma nella realtà dei fatti lontanissimo.

Pur mantenendo costantemente un atteggiamento molto modesto nei confronti della sua poesia, Scamara rappresenta (assieme ad Anna Gnesa, per la prosa) l'unico esempio di letteratura verzaschese “nativa” di un certo livello mai esistito, pure se lui rifiuterebbe quasi certamente una definizione del genere; d'altronde, il titolo di questo *mémoire* è preso da un suo testo inedito, risalente ai primi anni '90: «Non mi ritengo uomo di cultura o scrittore, nemmeno poeta [...] poiché ciò che faccio per me è soltanto un magnifico gioco». Desideroso di approfondire maggiormente la sua opera, venni a sapere – tramite la vedova Elda – della presenza in casa Scamara di «un paio di cose» scritte ma rimaste inedite. Alla prova dei fatti, e con mio sommo stupore, quel «paio di cose» semidimenticato in un armadio si riveleranno invece ben due raccolte complete intitolate *A Nàiade* ed *Er fontàna del zeed*. Dopo aver diligentemente trascritto i dattiloscritti al computer, l'idea iniziale prevedeva l'analisi e l'edizione critica di almeno una delle due raccolte, ma ben presto mi sono dovuto rendere conto che questo avrebbe richiesto un quantitativo di tempo sproporzionato, in rapporto al lavoro in questione. Desideroso di non far cadere nell'oblio il pregevole risultato di tale «magnifico gioco», ho dunque scelto – su consiglio del direttore del *mémoire* – di ridurre parzialmente il campo d'azione.

La prima parte del lavoro consta di un excursus iniziale nel quale viene mostrato l'importante ruolo del dialetto per Scamara e per la sua poesia, seguito dall'analisi del destino occorso alle sue produzioni poetiche successive al 1995, anno di pubblicazione della sua seconda – e ultima – raccolta. A seguire, un'analisi filologico-tematica più generale sulle due raccolte inedite: queste verranno messe in relazione tra di loro, con

l'intero corpus letterario scamariano e con una produzione forse minore ma che, agli occhi del poeta, doveva evidentemente assumere grande importanza. Si tratta de "Il Pellicano"¹, Bollettino d'informazione del Comune di Lavertezzo oggi non più stampato ma sul quale Scamara pubblicò moltissimo materiale, tra cui non poche poesie: materiale sì edito, ma in buona parte dimenticato. La seconda parte del lavoro consiste nell'approfondimento di 28 poesie, ovvero quelle apparse su "Il Pellicano" che trovano riscontro in almeno una delle due raccolte inedite; di ogni componimento (proposto in dialetto e in traduzione) si potrà leggere la storia editoriale, un commento introduttivo, una nota metrica, un apparato critico (ricavato dallo studio delle eventuali varianti presenti sui testimoni precedenti) e alcune note esplicative a singoli termini o versi.

In allegato, alcune tabelle che mostrano in un unico colpo d'occhio le differenti derivazioni delle poesie che compongono le due raccolte inedite (a complemento delle ipotesi formulate nel testo, in merito alla loro storia editoriale) e la raccolta completa intitolata *Er fontàna del zeed*.

Un ringraziamento di cuore va alla famiglia di Elio Scamara, in particolar modo alla figlia Donatella e alla vedova Elda, per avermi dato libero accesso a tutti i testi inediti.

Ringrazio anche Silvio Foiada per le preziose informazioni fornitemi sul passato verzaschese e Rezio Barloggio per quelle su "Il Pellicano": a tutti, grazie *na môtona!*

¹ Il Pellicano", Bollettino d'informazione del Comune di Lavertezzo, Municipio di Lavertezzo; d'ora in poi solamente "Il Pellicano".

La lingua: il dialetto di Lavertezzo

Il protagonista della principale svolta stilistica della poesia ticinese in dialetto fu Giovanni Bianconi, negli anni Quaranta del Novecento: il verzaschese d'origine, mostrando una via alternativa ai componimenti prettamente campanilistici e memoriali allora in auge, aprì la strada ai poeti dei decenni successivi. Da allora, le produzioni dialettali si moltiplicarono sempre più, fino a giungere agli anni Ottanta e alle raccolte di autori come Gabriele Alberto Quadri, Fernando Grignola, Pino Bernasconi e Giovanni Orelli².

Scamara si affacciò su questo proliferante palcoscenico nel 1990, con la pubblicazione de *Il nonno di frassino*³ (definitiva «prova per molti aspetti sorprendente»⁴), alla quale farà seguito cinque anni dopo *La mano*⁵, dimostrando di essere una delle voci più interessanti del tempo. Ai tempi, se confrontata con quella della vicina Italia, la neo dialettalità ticinese accusava accusato un ritardo di una decina d'anni, presentando però non poche convergenze: ad esempio, prendendo in considerazione unicamente gli aspetti che coinvolgono Scamara, si denotavano punti in comune «fra le frequenti, generalizzate incursioni nella rusticità e l'idea pasoliniana del dialetto come “categoria temporale” anteriore ai tentacoli dell'industrializzazione»⁶, così come «tra le regressioni quasi generalizzate (specie però in Canonica, Orelli e Scamara) nel territorio vergine, antiletterario, mitico di un'inconscia infanzia e gli arretramenti nel dialetto-utero»⁷.

Per Brevini, le «suggerzioni della scrittura dialettale [...] nascono anche dal vedere per la prima volta rappresentata graficamente una parola fino ad allora esclusivamente vissuta nella dimensione orale»⁸, mentre per Mengaldo le espressioni poetiche in dialetto più rilevanti «tendono a nascere in dialetti periferici, in assoluto o entro la loro regione, privi o poverissimi di tradizione letteraria: sicché il nuovo poeta deve, tanto per cominciare, inventarsi un sistema grafico opportuno»⁹.

Scamara si trovò dunque di fronte l'improbabile compito di dover mettere per iscritto una lingua per la prima volta, lingua per la quale non sembra abusato il concetto che Pasolini

² Sull'evoluzione poetica dialettale ticinese cfr. BONALUMI, MARTINONI, MENGALDO 1997, pp. 23-25., ma anche GRIGNOLA 1995, pp. 68-71.

³ Elio SCAMARA, *Il nonno di frassino*, Locarno, Tipografia Stazione, 1990 (d'ora in poi solamente *Il nonno di frassino*).

⁴ BONALUMI, MARTINONI, MENGALDO 1997, p. 26.

⁵ Elio SCAMARA, *La mano*, Locarno, Dadò, 1995 (d'ora in poi solamente *La mano*).

⁶ MARTINONI 1996, p. 155.

⁷ ibidem.

⁸ BREVINI 1990, p. 64. Sull'evoluzione neodialettale italiana, cfr. BREVINI 1999 pp. 3210-3225.

⁹ MENGALDO 2000, p. 8.

usò per il suo friulano di «lingua antichissima eppure del tutto vergine»¹⁰; eppure, egli vi si dedicò anima e corpo, traendo probabilmente spunto dalla precedente opera di Lurà¹¹ ed elaborando una serie di «Regole per la trascrizione del dialetto»¹² che incluse nel paratesto introduttivo delle due raccolte che pubblicò, specificando quali fossero state le scelte che aveva compiuto nel decidere la resa in termini di significanti; scelte dettate da un profondo studio, ma anche da inclinazioni personali e dalla resa poetica del termine¹³. Questa sua lunga e caparbia ricerca culminerà nel 2005 con la pubblicazione di *Gergo d'intesa*¹⁴, vocabolario del dialetto di Lavertezzo, ma le innumerevoli indecisioni sulla corretta grafia e accentazione di alcuni termini, attestate in sede critica delle 28 poesie analizzate nella seconda parte di questo *mémoire*, così come l'uso di forme diverse di un termine tra la poesia e il vocabolario, testimoniano il continuo fermento linguistico-normativo operato da Scamara. La compilazione di *Gergo d'intesa* dovette richiedere al poeta un impegno non indifferente (in particolar modo pensando al fatto che egli si mosse in questi ambiti da completo autodidatta), a testimonianza dell'affetto provato per il suo dialetto ma non solo: oltre alla volontà di far sì che la gente possa in qualche modo riscoprirlo¹⁵, Scamara volle dargli una vita letteraria, sì da poterlo utilizzare per attestare il passato con ineguagliabile efficacia. Un sentimento, quello provato nei confronti di quella “civiltà contadina” (del quale egli sentiva di essere uno degli ultimi testimoni¹⁶) che si mescola con un'esplicita volontà di resistenza, dichiarando quella che Mengaldo descrisse come «la protesta dell'intellettuale dialettologo contro il movimento antidialettale prodotto dalla società moderna, di cui sente più gli effetti catastrofici che quelli positivi»¹⁷.

¹⁰ Citazione tratta da AGAMBEN 2019, p.20.

¹¹ LURATI, PINANA 1983.

¹² Queste regole sono presenti anche nelle due raccolte inedite; sono presenti a corredo della raccolta completa allegata a questo *mémoire*.

¹³ Degno di nota in tal senso il punto 18: «Alla vocale “u” chiusa, pesante, ma suono autentico, spesse volte preferisco la “o”, pure chiusa», cfr. allegato 1.

¹⁴ SCAMARA 2005. D'ora in poi, solamente *Gergo d'intesa*.

¹⁵ Degna di nota è la conclusione dell'introduzione all'inedita raccolta *Er fontana del zeed*, della quale Scamara parla come di «un riconoscimento verso i miei lettori, – alla mia Gente –, ai difensori del dialetto, senza dei quali ogni parola parrebbe dispersa in una nebbia e il colore si stingerebbe nel deprecabile tramonto».

¹⁶ Il fenomeno è ben descritto da Brevini: «Da una parte c'è il poeta, con il suo appassionato appello alla differenza, con il suo bisogno di testimoniare l'originalità di un mondo, di una cultura e di un'esperienza nel linguaggio che le ha accompagnate; dall'altra una società onnivora e omologante, che ha disintegrato, «confuso» ogni identità [...]» (BREVINI 1990, pp. 30-31).

¹⁷ MENGALDO 2000, p. 7.

La millenaria tradizione di quel mondo, inevitabilmente perduto, Scamara non tenta però di farla rivivere, bensì di ricordarla. Lo fece tramite i suoi «ricordi di fanciullezza»¹⁸ che inglobano i ricordi di un'intera comunità, ma soprattutto con quella lingua che parla del passato e di tutto quell'universo "socio antropologico": una lingua che Scamara sentiva come la più naturale, con la quale aveva imparato a conoscere quello stesso mondo che egli percepiva forse di aver abbandonato e con il quale voleva rinsaldare il legame.

Scamara prelevò dunque il dialetto dalla vita di tutti i giorni e lo mise per iscritto, sfruttandone le peculiarità e coniugandolo con le ampie ricerche compiute nel frattempo, fenomeno questo non circoscritto unicamente all'ambito verzaschese ma proprio anche di altri suoi "colleghi", impegnati come lui nella stessa «ricerca filologico-lessicale (con intrusioni nelle varietà rustico-alpine e nei gerghi) che sottrae il dialetto alla quotidianità per individuarne le potenzialità foniche e le valenze profonde»¹⁹.

Le caratteristiche del dialetto di Lavertezzo sono state abilmente sfruttate dallo Scamara: la scelta, sempre molto precisa, di un lessico con tratti quasi unici gli permise di creare immagini tanto allusive quanto suggestive²⁰. Nei suoi versi, suono delle parole viene quasi sempre privilegiato alla dimensione metrica, con l'unione tra i tratti fonetici del dialetto di Lavertezzo e il significato del termine scelto che si dimostra capace di creare una comunità d'intenti tra parola e senso, tanto difficile da trovare quanto quasi infallibilmente garante di una qualità poetica elevata.

Recandosi a Lavertezzo, località oggi giorno conosciuta ben al di fuori dai confini nazionali, si può quasi captare un'analogia tra il suo dialetto e l'ambiente circostante che Scamara aveva certamente colto. A dispetto della bellezza del suo fiume, questo dialetto «aspro e scontroso e, proprio per questo, altamente evocativo»²¹, dai molti suoni gutturali e dalle fonetiche scontrose, può facilmente rimandare alla posizione del paese, racchiuso tra le alte pareti boschive e rocciose della Mara e della Soriva²².

¹⁸ Dall'introduzione di Scamara alla raccolta inedita *Er fontàna del zeed*.

¹⁹ BONALUMI, MARTINONI, MENGALDO 1997, p. 27.

²⁰ «Una importante componente della poesia di Scamara [...] è la ricchezza di immagini che sorreggono i suoi versi, configurate in ambito mnemonico, fantastico, allegorico e simbolico, e pure con visioni di forza immaginativa.» GRIGNOLA 1990, p. 13.

²¹ CECCARELLI 2009, p.121. Lapidariamente, Grignola definì alcune particolarità dialettali verzaschesi come «misteri fonetici» (cfr. GRIGNOLA 1990, p. 12). Un breve resoconto degli aspetti fonetici di questo dialetto, pur se esteso a tutta la valle, lo si trova in LURATI, PINANA 1983, pp. 45-86.

²² Si tratta delle due vette principali che circondano il paese, la prima situata a SW e l'altra a N, ricordate in varie poesie dello Scamara (cfr. *Mio padre*, nella raccolta *Il nonno di frassino*).

Di questo era verosimilmente conscio anche il poeta, o quantomeno lo si può immaginare leggendo un'annotazione (che sa di sentenza) presente in alcune pagine inedite: «è senz'altro il più chiuso, quasi barbaro, di tutti i dialetti della valle».

L'intento di Scamara voleva però andare oltre la mera questione letteraria, spingendosi fino alla difesa del dialetto: egli, tramite i suoi versi, voleva difatti lanciare un grido d'allarme per rendere attenti lettori e dialettofoni. In uno dei primi numeri de "Il Pellicano" ecco come descrisse la sua scelta di scrivere proprio in dialetto:

È una scelta. – Una crociata per un processo di legittimazione a voler sottrarre queste parlate popolari dal ghetto di inferiorità? – Si dice che il dialetto stia per morire. Per carità non prendiamolo a bastonate. La storia ci insegna che tante lingue sono morte insieme ad altrettanti regni in decadenza. Solo una lingua nuda e stracciona può morire. Figurarsi noi che siamo stati al gioco e tenuto il passo: dagli zoccoloni alle scarpette a punta o quadrate, dai vestiti con le toppe alle cravatte a tinta unita, dai capelli a zazzera alla brillantina mista al polverone dello "stradone", fieri su velocipedi di marca. D'altro canto, non è una crociata limitata al nostro orticello, ma è una visione, parlando della cultura italiana, che spazia dalla Sicilia alla valle Bedretto, dalle regioni di etnia ladina alla California, patria di nostri emigranti.²³

Siamo qui lontani da quei tentativi di "rianimazione artificiale" del dialetto che vengono talvolta portati avanti in questi ultimi anni, cercando in tutti i modi di far sopravvivere qualcosa che non dà più alcun segno di vita e portando avanti un'omologante *koinè* dialettale²⁴. Scamara era consapevole di lavorare con (e su di) una lingua reale e viva, seppur moribonda, e provava perciò a darle ossigeno in più modi (per quanto l'accanirsi su di una lingua sia da più parti visto come il punto di non ritorno verso la sua morte definitiva²⁵), innanzitutto forma letteraria ma pure classificandola in un vocabolario. Egli usa il dialetto e lo lavora, tentando di adattarlo al tempo che passa: per evitare di dover celebrarne il funerale anticipatamente – sintomo ultimo di una lingua che non evolve più – lo unisce al latino imparato al catechismo o a scuola, al tedesco militaresco o dei turisti che affollano i suoi luoghi, all'inglese della televisione e ad altri dialetti della valle (nella fattispecie, in *Er fontana del zeed*, quello di Brione Verzasca, paese natale della moglie), fino a coniare termini dialettali ripresi dall'italiano. Un plurilinguismo che diviene parte dello sforzo mirato a perdere il meno terreno possibile nei confronti della lingua standard; un adeguarsi al tempo che passa, da porre in correlazione con il vissuto di Scamara,

²³ SCAMARA 1997a, p. 16.

²⁴ «Il dialetto non può aver a che fare con riesumazioni o imbalsamazioni "da riserva". Deve essere sentito come guida (al di là di qualunque ipotesi sul suo destino) per individuare indizi di nuove realtà che premono ad uscire.» (BREVINI 1990, pp. 30-31). Interessante pure la nota di Giovanni Orelli, nell'introduzione a un suo divertente e poco noto testo: «[...] la forza, sì la forza, che spinge a difendere il dialetto non è, non vuole essere, una generica, epidermica lode al tempo passato, venata di nostalgia.» ORELLI 2000, p. 6.

²⁵ cfr. MENGALDO 2000, pp. 6-7.

emigrato dalla montagna ma con la quale seppe sempre mantenere un legame in continua evoluzione, capace di testimoniare il passato e al contempo cercare di adattarsi al mondo moderno.

Editi e inediti

Le prime (e uniche) due raccolte poetiche di Scamara²⁶, datate 1990 e 1995, gli permisero di farsi conoscere anche al di fuori dai confini cantonali²⁷, oltre che di ottenere vari riconoscimenti. Negli anni seguenti, non se ne resterà con le mani in mano: se il suo impegno si sposterà maggiormente sul fronte della ricerca lessicale, una parte delle sue produzioni poetiche vedrà la luce su differenti pubblicazioni. Prendendo spunto dall'analisi fatta da Pietro De Marchi sull'ultimo Giorgio Orelli²⁸, anche la produzione di Scamara seguita alla pubblicazione della sua seconda opera è suddivisibile in due parti. In quella definibile come "parte visibile" sono contemplate le poesie di Scamara pubblicate dopo il 1995:

Pubbligate su "Il Pellicano"²⁹,

- *Vento ladro* (n° 9, ottobre 1998)
- *La promessa dell'ultimo Natale* (n° 10, dicembre 98)
- *El prevòst* (n° 11, aprile 1999)
- *Chill piòdòd der fim* (n° 15, aprile 2000)
- *Faráost per una gesa* (n° 16, settembre 2000)
- *Er osteria del cavall del ré* (n° 26, aprile 2003)
- *El predè* (n° 28, ottobre 2003)
- *La preghiera crepuscolare dell'"ateo" in scalata solitaria* (n° 32, ottobre 2004)
- *Er óra der grán lüüis* (n° 34, marzo 2005)
- *Casciadóó* (n° 35, luglio 2005)
- *Er Mama l'è nada a Locarn a compra um Tóós* (n° 36, ottobre 2005)
- *La baionetta arruginita* (n° 36, ottobre 2005)
- *La grippe* (n° 37, dicembre 2005)
- *Er üültima invèrn* (n° 37, dicembre 2005)
- *El frà der Madòna* (n° 39, luglio 2006)
- *El scópp* (n° 39, luglio 2006)
- *I ioritt, el pà padrómm a er meséria* (n° 40, ottobre 2006)
- *Er squaretèla nel smöói* (n° 41, dicembre 2006)
- *Er bandéra* (n° 41, dicembre 2006)
- *Er füsìleria* (n° 42, marzo 2007)
- *I fuciliéri* (n° 42, marzo 2007)
- *El gniff-gnaff* (n° 43, luglio 2007)
- *A gh'èva un tàuru* (n° 43, luglio 2007)
- *Er còmpagnia* (n° 44, ottobre 2007)

²⁶ Per una scheda biografica e letteraria completa: CECCARELLI 2009, p. 117.

²⁷ Da notare, su tutti, l'inserimento nel Meridiano sulla poesia dialettale, cfr. BREVINI 1999.

²⁸ cfr. DE MARCHI 2015.

²⁹ Tale elenco non comprende i testi in prosa o di carattere storico pubblicati su "Il Pellicano", così come le poesie dichiaratamente riprese dalle due raccolte edite.

- *El capott da soldaad* (n° 44, ottobre 2007)
- *Linea 23, Locarno-Cugnasco* (n° 45, dicembre 2007)
- *Vüina di tánt lezióói* (n° 46, aprile 2008)
- *Nemisa bèlora* (n° 47, agosto 2008)
- *Amisa bèlora* (n° 47, agosto 2008)
- *I tosóói di spacasèss* (n° 47, agosto 2008)
- *Er stanza del vescu* (n° 48, novembre 2008)
- *El pitóór* (n° 48, novembre 2008)
- *Natàl 2008* (n° 49, gennaio 2009)
- *I bugitt del confesionári* (n° 49, gennaio 2009)
- *Ninfe* (n° 50, maggio 2009)
- *Vento ladro* (n° 51, giugno 2010 – completamento della poesia sul n° 9)

Pubbligate su “Bloc Notes” 34, 1996 (cfr. MARTINONI 1996)

- *Er nosa levatrice*
- *Er óra der grán lüüs* (poi anche su “Il Pellicano” n° 34)

Pubbligate su *Delle insubri nepoti* (cfr. DOTTA ET AL. 2003)

- *Er füsileria* (poi anche su “Il Pellicano” n° 42)
- *Er gripp* (poi anche su “Il Pellicano” n° 37)
- *Er üültima invèrn* (poi anche su “Il Pellicano” n° 37)
- *Ninfe* (poi anche su “Il Pellicano” n° 50)

Pubbligate (postume) su “Il Cantonetto” (cfr. CECCARELLI 2009)

- *El prevòst* (già su “Il Pellicano” n° 11)
- *Er osteria del cavall del ré* (già su “Il Pellicano” n° 26)

Pubbligate (postume) su *Dialètt che canta* (cfr. CEREGHETTI, PEDROJETTA 2022, pp. 253-261)

- *Contrapèès*
- *El tèrmenn del ragriüpamént*
- *Scióra maèstra*
- *Er régola del trii*

La parte invisibile

A fare da contraltare al materiale edito è la “parte invisibile”, produzione scritta che non uscirà mai dai cassetti di casa Scamara e teoricamente tardiva rispetto a *La mano*.

Rientra qui il molto materiale parzialmente riscoperto di cui si accennava nell’introduzione, in particolar modo le due raccolte poetiche inedite. Entrambe si presentano come complete e pronte per un’eventuale pubblicazione, essendo dotate di una struttura definita, un notevole apparato paratestuale e un’organizzazione interna in sezioni. Le poesie sono state scritte al computer, stampate e inserite in due raccoglitori direttamente dal poeta, ma non vi sono riferimenti cronologici; nemmeno la famiglia riesce a fornire indicazioni precise sulle date di creazione dei componimenti oppure del loro inserimento in una delle due raccolte. Nella loro memoria, il modo di lavorare del padre e marito era molto riservato e lasciava trapelare poco del suo *modus operandi*;

chiedeva consigli, ma unicamente per questioni informatiche legate all'impaginazione o alla stampa, pur se talvolta proponeva alla famiglia (e in modo particolare alla figlia) poesie da poco terminate per un commento.

Agli inizi, Scamara utilizzò la macchina da scrivere, mentre queste due raccolte verranno scritte al computer, tramite un programma di videoscrittura. Alla base, stavano però sempre un foglio e una penna, ma delle molte bozze cartacee ne sono state conservate solo alcune e non riguardano i materiali poetici inediti qui analizzati.

A Nàiade

La prima silloge analizzata, intitolata *A Nàiade*, si presenta come un dattiloscritto pronto per essere inviato a un eventuale editore: a riprova di ciò, la presenza di un cospicuo paratesto con due prototipi di copertina, entrambe recanti l'immagine di un dipinto. Assieme al titolo (con il sottotitolo *Poesie*) è presente in una delle due la dicitura dell'editore locarnese Armando Dadò³⁰. Seguono due pagine di regole per la trascrizione del dialetto e una pagina di frontespizio con titolo, sottotitolo³¹, autobiografia³², didascalia dell'immagine di copertina, dedica, indice delle poesie e un testo introduttivo; nel bordo superiore di quest'ultima pagina si trova la scritta (manuale) «Introduzione prof. Martinoni Renato»³³. La raccolta contiene 98 poesie, divise in due sezioni (senza titolo) e con una struttura molto peculiare: la prima sezione ospita 49 poesie scritte in italiano; la seconda 49 poesie scritte in dialetto di Lavertezzo, con a lato la traduzione in italiano. La particolarità sta nel fatto che i titoli delle poesie che compongono le due parti sono sempre gli stessi: quelli della prima parte sono però in italiano, mentre quelli della seconda in dialetto.

A titolo di esempio:

- la prima poesia della prima parte è intitolata *Il prevosto*;

³⁰ L'editore locarnese, di Scamara, aveva già pubblicato *La mano*; su mia richiesta diretta, ha però confermato di non aver mai ricevuto delle bozze o una richiesta di stampa per questa raccolta. L'ideazione della copertina è dunque da considerarsi unicamente come un esperimento personale.

³¹ Vi si legge *A Nàiade - Ninfa della fonte* e poco sotto *Elio Scamara, Poesie in lingua e dialetto*.

³² «Elio Scamara. E' nato a Lavertezzo il 5 marzo 1930, e dal 1961 stabilitosi a Lavertezzo Piano. Autodidatta. Si è dedicato alla forma dialettale a partire dal 1982, ricevendo una segnalazione nel 1986 e vincendo nel 1988 il concorso "Premio Città di Bellinzona". Nel 1992 ha vinto il "Premio letterario Città di Legnano, Giuseppe Tirinnanzi" sezione dialettale».

³³ Il testo non è presente: si tratta verosimilmente di un auspicio. Martinoni si era già occupato in precedenza di Scamara, redigendo la prefazione a *La mano*, ma soprattutto citandolo e inserendolo in numerose pubblicazioni e antologie (cfr. MARTINONI 1996; MARTINONI 1997).

- la prima poesia della seconda parte è intitolata *El prevóst* ed è corredata dalla sua traduzione in italiano, intitolata *Il prevosto*; si tratta però di un testo completamente diverso da quello della prima parte, con il quale condivide solo il titolo.

Alcune osservazioni possono contribuire a rivelare la sua datazione: innanzitutto, la breve autobiografia inserita a inizio raccolta non cita la pubblicazione di *La mano*; inoltre, le regole grammaticali adottate da Scamara si presentano sottoforma di elenco numerato e con la stessa lezione de *La Mano*, mentre ne *Il nonno di frassino* si trattava di un enunciato maggiormente uniforme e con alcune differenze testuali. Entrambi gli elementi concorrono nell'indicare una composizione di questa raccolta precedente al 1995³⁴: è dunque da considerarsi, in alcune sue parti, quale ipotesto dal quale Scamara preleverà per la composizione delle raccolte successive a *Il nonno di frassino*. Considerando le due partizioni, saranno ben undici i componimenti ripresi in *La mano*, considerando i testi in dialetto e le relative traduzioni³⁵.

Er fontàna del zeed

La seconda raccolta, intitolata *Er fontàna del zeed* (tradotto in «La fontana dell'acchiapparello»³⁶), si presenta anch'essa come un dattiloscritto pressoché pronto per la consegna a un editore. Dispone di un cospicuo paratesto: dopo un testo introduttivo (*Nota dell'autore*) troviamo il frontespizio con titolo, sottotitolo (*Elio Scamara – Poesie in dialetto con trascrizione a fronte*), una breve autobiografia schematica³⁷, una dedica in versi, l'elenco numerato delle poesie (in dialetto e poi in italiano) e le regole grammaticali³⁸. La raccolta consta di 64 componimenti, sempre in dialetto di Lavertezzo con a fronte la traduzione in italiano redatta direttamente da Scamara. Sono presenti tre sezioni: *Etnánz al specc* (17 poesie), *Er specc de prefuir* (17 poesie) ed *El specc et drévia* (30 poesie). Va ad ogni modo fatto notare come questa raccolta, nella forma del raccoglitore che ho avuto il privilegio di poter analizzare, fosse ancora da terminare nei

³⁴ Curiosamente pure *Il nonno di frassino* è assente nell'elenco; presente invece il premio Giuseppe Tirinnanzi, ottenuto nel 1992, per cui l'omissione della prima raccolta è da imputare a un errore.

³⁵ Per i dettagli, cfr. allegato 1.

³⁶ Il titolo in dialetto è presente pure nella fascetta cartacea sul lato del raccoglitore; è però scritto da mano ignota e sbagliato (vi si legge *ER FONTANA DEL ZED*).

³⁷ Il testo è molto simile a quello del dattiloscritto di *A Nàiade*, con l'aggiunta però delle pubblicazioni evidentemente avvenute nel frattempo: «[...] Nel 1995 ha pubblicato il libro: *La mano*. [...]». Per il testo integrale, cfr. allegato 1 (anche per gli altri elementi paratestuali citati).

³⁸ Si tratta delle stesse regole presenti in *La mano* e *A Nàiade*.

dettagli. Tralasciando i numeri di pagina modificati manualmente (errore quasi certamente dovuto alle carenti capacità informatiche), dall'indice trapelano non poche incertezze: alcuni titoli differiscono dal componimento effettivamente presente, mentre altri sono segnati con un *NO* di fianco ma sono invece presenti. Se le riprese da *A Nàiade* in *La mano* sono quasi sempre identiche, tranne alcune piccole modifiche, quando Scamara definì il testo delle poesie che saranno poi inserite in *Er fontàna del zeed* agì con differenti modalità, riscontrabili nel dettaglio grazie alle tabelle presenti in allegato.

Talvolta riprese semplicemente titolo e testo (integralmente o solo in parte), talaltra unì parti di componimenti che in *A Nàiade* portano lo stesso titolo nelle due partizioni. In molti casi i due testi paralleli (ovverosia con lo stesso titolo ma con due testi diversi) daranno vita a due componimenti differenti ma che sono mantenuti vicini³⁹.

La composizione di questa raccolta è probabilmente da ipotizzarsi negli anni successivi alla pubblicazione de *La mano* (1995), ma la stesura delle poesie risale in buona parte dei casi ad anni precedenti, come testimoniato dalle molte riprese da *A Nàiade*: saranno difatti ben 39 i testi che vi trovano riscontro, quasi due terzi dell'intera raccolta; il fatto che alcune poesie (o parti di esse) presentino lezioni antecedenti sia a *La mano* sia a *Er fontàna del zeed* contribuisce a creare una precisa sequenzialità: *A Nàiade* è dunque probabilmente da considerarsi come archetipo di queste due opere, inizialmente ideata come raccolta da stampare a sé, ma nel tempo degradata a raccoglitore generale di bozze⁴⁰ dalle quali poter prelevare alla bisogna per altre composizioni e per la creazione dell'altra raccolta.

³⁹ A titolo di esempio: il testo di *La donnola* (inserita nella prima parte di *A Nàiade*) verrà ripreso in *Nemica donnola* (trentesima poesia di *Er fontàna del zeed*), mentre la parallela *Er bèlora* (inserita nella seconda parte di *A Nàiade*) verrà ripresa come *Amisa bèlora*, trentunesimo componimento. Il testo in dialetto di *Nemica donnola* (ovverosia *Nemisa bèlora*) non trova invece riscontro in *A Nàiade*.

⁴⁰ A testimonianza di ciò, la scritta presente sulla striscia cartacea sul lato del raccoglitore che contiene la silloge, dove si può leggere *A NAIADÉ – BOZZE*.

La figlia del poeta ricorda la grande delusione provata nel 1995 al veder scelto il titolo *La mano*, nonostante il padre parlasse già da diverso tempo di privilegiare *A Nàiade*, titolo a lei più gradito; la motivazione alla base della decisione del poeta di non portare avanti questo progetto ci è tuttavia ignota.

“Il Pellicano”

Avvicinandoci maggiormente al focus di questo *mémoire* va ora chiarito il ruolo de “Il Pellicano”, Bollettino d’informazione comunale del Comune di Lavertezzo⁴¹, che traeva il nome dall’animale presente sullo stendardo comunale. Editto a scadenze irregolari (ogni 2-4 mesi) tra il 1996 e il 2010 e destinato a tutti i fuochi del Comune, contava in media una ventina di pagine che racchiudevano informazioni politiche, culturali e legate alle differenti manifestazioni organizzate sul territorio.

La sua redazione fu affidata all’allora docente comunale Rezio Barloggio (nipote di Scamara, che si occuperà anche dell’edizione di *Gergo d’intesa*), al quale si uniranno alcuni collaboratori che, con i loro testi, contribuirono a tenere in vita quest’apprezzata pubblicazione. Tra di essi, aggregatosi al gruppo redazionale già a partire dal secondo numero, pure Elio Scamara: i suoi apporti si riveleranno variegati, suddivisi tra brevi testi in prosa, ricerche storiche e poesie.

All’interno di questi contributi, le poesie saranno ben quarantacinque; ventotto di queste sono prese in esame in questo lavoro (ossia quelle che trovano riscontro su *Er fontàna del zeed* e, tranne cinque, pure in *A Nàiade*), mentre delle restanti diciassette, dieci provengono dalle due raccolte precedentemente pubblicate (sette da *Il nonno di frassino* e tre da *La mano*) e sette sono presenti unicamente su “Il Pellicano”. La netta differenza riscontrabile tra i componimenti che trovano riscontro nelle due raccolte inedite e questi ultimi sette (scritti prevalentemente in italiano, con una varietà e ricerca linguistico-fonetica inferiore rispetto ai testi precedenti e spesso in stretta relazione con argomenti specifici del periodo di pubblicazione – come ad esempio il Natale, oppure le elezioni statunitensi del 2008 – o con articoli pubblicati nelle pagine precedenti, è argomento in più per fissare la stesura delle poesie di *Er fontàna del zeed* nella seconda metà degli anni ’90. D’altronde, il declino della scrittura poetica di Scamara sembra trasparire già in un testo pubblicato su “Il Pellicano” nel 1996, nel quale egli stesso ammise come «Più che scrivere devo mettere a posto quelle che ho»⁴².

Il maggior interesse per gli aspetti linguistici (che confluiranno in *Gergo d’intesa*) e la volontà di agire primariamente in favore del dialetto faranno sì che *Er fontana del zeed*, verosimilmente ideata nella seconda metà degli anni ’90 come raccolta a sé, cambierà

⁴¹ Lavertezzo è Comune di origine e di residenza di Scamara; fino al 2020 era ancora scisso in due parti (retaggio della transumanza dei verzaschesi tra valle e piano, cfr. BROGGINI 1996): una in Valle Verzasca (laddove Scamara nacque e crebbe) e una affacciata sul Piano di Magadino, altresì nota come Riazzino, dove si trasferì e mise su famiglia.

⁴² SCAMARA 1996, p. 19.

ruolo: con il passare degli anni, il poeta la considererà e utilizzerà vieppiù come “serbatoio poetico” dal quale prelevare componenti da proporre ai lettori de “Il Pellicano”, a riviste o a eventuali concorsi letterari, apportando ai testi le eventuali correzioni o modifiche del caso.

Un altro libro è pronto

Nello stesso testo del 1996 citato poc’anzi, Scamara rivelò di avere un libro quasi pronto per la stampa, molto probabilmente proprio *Er fontàna del zeed*: «A venticinque anni ho incominciato a scrivere poesie in lingua su dei minuscoli foglietti, per lo più abbonamenti scaduti. Ora sono qui a dire che ho pubblicato due libri, che un altro è pronto»⁴³. Quattro anni dopo, intervistato in occasione di un documentario televisivo, ammetterà come i libri quasi pronti da pubblicare siano diventati addirittura due⁴⁴: ad aggiungersi alla silloge poetica, è plausibile ipotizzare la presenza di *Gergo d’intesa*.

La compilazione del vocabolario, in realtà, impegnerà lo Scamara molto più di quanto da lui inizialmente previsto sul fronte della ricerca lessicale ed etimologica, assorbendolo tanto da fargli probabilmente accantonare, per un certo lasso di tempo, l’idea di pubblicare la raccolta inedita che giaceva nei suoi cassettei – ma che nel frattempo stava già iniziando a diffondere tramite “Il Pellicano”. Il vocabolario vedrà la luce solo nel 2005, dopo non poche peripezie: non riuscendo a trovare un editore che supportasse questo suo lavoro, Scamara investì molto tempo – e soprattutto denaro – per riuscire a vedere pubblicata la sua opera. Proprio le ingenti spese e i mancati introiti legati alle vendite, inferiori al previsto, contribuirono verosimilmente a fargli decidere di non dare alle stampe *Er fontàna del zeed* nonostante fosse ormai terminata da anni, bensì di pubblicarla a puntate su “Il Pellicano”. La sua pubblicazione, nei suoi ultimi anni, fu a dir poco tormentata a causa di alcune critiche che, nel tempo, generarono il progressivo calo di motivazione della redazione. Consapevole del fatto che molte sue poesie avrebbero rischiato di non vedere mai la luce, Scamara dovette quindi scegliere con grande attenzione quali poesie di *Er fontàna del zeed* far pubblicare⁴⁵.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ cfr. VENZIANI 2000.

⁴⁵ Dialogando con Rezio Barloggio è emerso come la scelta della poesia non avvenisse in maniera predefinita e/o concordata con la redazione: Scamara si presentava alle riunioni editoriali con i testi pronti da pubblicare, senza sapere quali sarebbero stati gli argomenti degli altri articoli.

La storia del Bollettino comunale si interruppe definitivamente con il n° 51, pubblicato nel mese di giugno del 2010; senza questa interruzione, Scamara vi avrebbe probabilmente fatto apparire tutte le poesie di *Er fontana del zeed*. Il criterio alla base della scelta di cosa pubblicare rimarrà sconosciuto (anche perché il poeta mancherà l'anno seguente), ma a saltare all'occhio è come la suddivisione interna in tre parti della raccolta sia rispettata: delle ventotto poesie selezionate, nove provengono dalla prima parte, altrettante dalla seconda e dieci dalla terza. Come evidenziato dalle tabelle presenti in allegato, spesso su di un numero singolo viene pubblicata una coppia di poesie che a loro volta si trovano vicine nella raccolta (ad esempio *Nemisa belòra* e *Amisa belòra*): segno tangibile di una precisa volontà poetica, oltre che di un sovrasenso che le comprenda entrambe. Scamara scelse inoltre (tranne in un caso) di pubblicare tutte le poesie di *Er fontana del zeed* che avevano già trovato spazio su altre pubblicazioni o che erano state segnalate a concorsi letterari⁴⁶.

La versione dei componimenti presente su "Il Pellicano" è senza ombra di dubbio attestabile come la volontà ultima dell'autore⁴⁷, supposizione confermata dal fatto che la forma delle poesie sia pressoché identica a quella di *Er fontana del zeed*: alcune lezioni differenti o erronee, modificate o corrette manualmente dall'autore direttamente sul dattiloscritto, si presentano sul Bollettino comunale nella loro forma definitiva. A riprova di quest'ipotesi troviamo una nota, datata marzo 2006, nella quale Scamara annunciava la pubblicazione, nei numeri successivi de "Il Pellicano", di alcuni componimenti inediti (pur se alcuni erano già apparsi in numeri precedenti)⁴⁸; una seconda nota, di pochi mesi più tardiva, rivelava da un lato il titolo della raccolta e dall'altro la volontà dell'autore di non darla alle stampe⁴⁹.

In definitiva, si può attestare con buona certezza sia che *Er fontana del zeed* è inconfutabilmente da considerarsi come successiva a *La mano*, sia che tra le due raccolte inedite è l'unica che Scamara abbia effettivamente avuto intenzione di dare alle stampe.

⁴⁶ Nella fattispecie su "Bloc Notes" (cfr. MARTINONI 1996) e in relazione al concorso del Circolo operaio educativo (cfr. DOTTA ET AL. 2003).

⁴⁷ Su questo concetto, cfr. ITALIA, RABONI 2010.

⁴⁸ «È mia intenzione, mia e della redazione, proporre ai nostri fedeli lettori una serie di poesie dialettali inedite, tradotte, o meglio, trascritte in lingua. [...]». SCAMARA 2006, p. 10.

⁴⁹ «"La fontana dell'acchiapparello" ne sarebbe il titolo virtuale. La sostanza è composta da poesie inedite, redatte in dialetto con versione in lingua. Questo lavoro non diventerà però il nuovo libro di Elio Scamara, bensì un "romanzo a puntate" che potremo apprezzare, numero dopo numero, sul nostro Pellicano. [...]». *La fontana dell'acchiapparello*, in "Il Pellicano", n° 39, luglio 2006, p. 12.

Le prose e le bozze

Come si vedrà in sede di commento, le poesie pubblicate su “Il Pellicano” sono quasi sempre corredate da un testo in prosa, di lunghezza variabile, in collegamento più o meno stretto con la poesia. La data di nascita di tali prose è però cronologicamente difficile da determinare: non si sa, difatti, se Scamara abbia dapprima composto la poesia per poi scrivere la prosa (in modo da agevolare in qualche modo la comprensione delle poesie pubblicate su “Il Pellicano”), se la loro nascita fosse stata simultanea, oppure se il poeta si fosse lasciato ispirare dalla prosa per successivamente comporre i versi.

A venirmi parzialmente in aiuto è Donatella, figlia di Scamara, la quale mi ha fatto avere tre taccuini che furono di Elio, zeppi di annotazioni, ritrovati proprio durante la stesura di questo *mémoire*. Tralasciandone uno, privo di riferimenti temporali e con le bozze di alcune poesie che confluiranno ne *Il nonno di frassino*, gli altri due risalgono al periodo 2003-2005⁵⁰. Scorrendoli – e cercando di decifrare la scrittura – si nota come in entrambe non vi sia praticamente traccia dei testi delle poesie presenti nelle due raccolte inedite o su “Il Pellicano”, bensì unicamente di alcuni testi in prosa. Nel primo taccuino sono presenti molte annotazioni personali, “brutte copie” di lettere e di discorsi da tenere in occasione di serate letterarie, ma pure alcune bozze di poesie non presenti nelle raccolte inedite, così come svariati frammenti di prose. Vi si possono ritrovare le bozze di molti testi che saranno poi pubblicati su “Il Pellicano”, sia di quelli a carattere storico/genealogico sia di quelli che saranno pubblicati assieme alle poesie.

Il secondo taccuino, datato 2004-2005, ospita molte bozze di racconti brevi che trovano talvolta riscontro in tematiche evocate in alcune poesie di *Er fontàna del zeed*⁵¹, così come di alcuni testi che verranno pubblicati su “Il Pellicano” negli anni successivi⁵²; è inoltre presente un elenco di numeri del suddetto bollettino informativo (per l’anno 2006) con l’indicazione della poesia e del testo che vi saranno pubblicati. La presenza di tali bozze, cronologicamente corrispondenti alle pubblicazioni delle poesie e dei testi, fa dunque propendere per la prima delle tre ipotesi evocate in apertura di paragrafo⁵³.

⁵⁰ La datazione è resa possibile da alcune annotazioni personali, come ad esempio l’inizio di una lettera dove Scamara scrive di avere 73 anni; sul secondo taccuino, molte annotazioni si rifanno alla pubblicazione, presentazione e distribuzione di *Gergo d’intesa*, opera datata 2005.

⁵¹ Da notare pure come nei bloc-notes, ai titoli delle poesie, è spesso affiancato il numero di pagina del raccoglitore di *Er fontàna del zeed*, a dimostrazione di come la raccolta fosse completa da tempo.

⁵² A titolo d’esempio, sono integralmente presenti il testo *Quando la cravatta non serve* e la relativa poesia *La preghiera crepuscolare dell’ateo in scalata solitaria*, pubblicati su “Il Pellicano” n° 32, ottobre 2004.

⁵³ L’ipotesi è confermata anche dall’unico caso in cui Scamara specificò la data di composizione: in calce alla pubblicazione della poesia *Casciadó* (“Il Pellicano” n° 35, luglio 2005) egli aggiunge «Mentre scrivo mi trovo a Montedato. Fuori c’è aria natalizia (Natale 2004). [...]».

Così come sul piano linguistico e lessicale, anche in ambito “narrativo” Scamara esercitò verosimilmente un lavoro continuo su quanto creato, attingendo al mondo evocato dalle poesie scritte alcuni anni prima, per poi finalizzare il tutto in un testo da pubblicare su “Il Pellicano”, permettendo in tal modo sia al lettore di contestualizzare la poesia e di facilitarne la comprensione sia al poeta di esprimere la sua *verve* narrativa.

La poetica di *Er fontana del zeed*

Dai dattiloscritti inediti citate in abbrivio di questo lavoro emergono considerazioni rilevanti in merito alla poetica scamariana di queste raccolte inedite: se la sua “maturità” poetica rimarrà tematicamente coerente ai suoi esordi, lo stile subirà invece una leggera metamorfosi. Scriveva lo Scamara degli esordi: «Tra la retorica, la rima, l’ermetismo ho scelto la via del quotidiano, la via che tutti possono capire, la via del banale. Non è da pensare che sia la via più facile, perché qui c’è un gioco di parole, bisogna lavorare nel banale cercando di non cascare nella banalità. Questo tenendo alto il contenuto della poesia»; e ancora: «Avrete notato che non uso rime o rimette; se ne ho inserita qualcuna è proprio per dire: non scrivete così. Questa, beninteso, è una mia opinione personale. Essendo il dialetto povero di sinonimi, si arrischia di scrivere delle bosinate che tutt’al più vanno bene per carnevale».

Rileggendo le poesie de *Il nonno di frassino* e mettendole a confronto con quelle di *Er fontana del zeed* si delineano alcune analogie ma pure elementi che, lungo il cammino poetico dell’autore, sembrano essersi mutate e maturate. Se l’aspetto metrico è quasi sempre tralasciato e le rime rimangono molto rare e non volute (tranne in rarissimi casi⁵⁴), l’aspetto formale e strutturale sembra venir osservato maggiormente rispetto al passato. In alcuni componimenti, ad esempio tramite un largo uso di riprese anaforiche o consonanze (anche interne), il poeta crea un vero e proprio reticolo sonoro che racchiude i versi, sfruttando abilmente le peculiarità della lingua. La carenza di rigore formale non compromette però la qualità del testo e non determina in alcun modo un abbassamento del registro poetico: l’assenza di una norma metrica generalizzata viene compensata dal privilegiare la bellezza e la completezza che si generano tra senso e suono e che sono insite nel termine dialettale scelto dal poeta.

⁵⁴ Esempio il caso di *A gh’èva un tàuru* (settima poesia di *Er fontana del zeed*), dove la rima è fatta unicamente con termini in italiano.

Ritornando al confronto con le affermazioni “giovanili” del poeta (pur se al tempo del suo debutto poetico aveva già una sessantina d’anni), lo Scamara di questi versi maturi – editi o meno – preleva sì dal banale, ma circondandolo in misura maggiore di una fitta e spesso imperscrutabile coltre di allusioni e sottintesi, con addirittura l’ermetismo palesemente appropinquato in più di un’occasione⁵⁵. Nei versi si susseguono continuamente immagini altamente evocative ma che rimangono il più delle volte misteriose: se questo, da un lato, è sintomo di maggiore libertà interpretativa per chi legge, d’altro lato ne può rendere difficile l’avvicinamento, in particolar modo se in assenza di un aiuto esterno alla comprensione come possono esserlo le prose introduttive elaborate da Scamara per “Il Pellicano”.

Ricordi in poesia

Tematicamente, *Er fontana del zeed* segue in buona parte lo stesso filo conduttore delle due raccolte edite; lo si può evincere già dall’abbrivio del testo introduttivo: «Un altro libro, altre frasi. Gli stessi ricordi sugli stessi sentieri. Percorrendo per via veloce i fatti autobiografici più significativi, con una composizione principalmente narrativa, rievoco ricordi di fanciullezza [...]»⁵⁶. Nell’analisi dell’evoluzione del corpus poetico non va però dimenticato come una parte consistente delle poesie che compongono *Er fontana del zeed* siano già presenti in *A Nàiade* (seppur in forme variabili, dal definitivo all’embrionale; pure il testo introduttivo riprende parecchi elementi da quello precedente, compresa la parte dei «ricordi di fanciullezza»), a riprova del fatto che l’idea di affacciarsi sul proprio passato personale albergava da lungo tempo nella mente del poeta. La suddivisione della raccolta in tre capitoli – dietro, di fianco e davanti allo specchio – potrebbe far supporre un diverso atteggiamento dell’uomo rispetto al suo avanzare negli anni, con l’arrivo della maturità (anticamera della fine) quale culmine di tutta una serie di rituali iniziatici, grazie ai quali l’uomo può finalmente riconoscersi in quanto tale. Il poeta, nell’introduzione, ne dà però una lettura linguistica, legata alla traduzione del dialetto in italiano: «La divisione in capitoli confidando nello specchio? Per dire che non sempre sono rimasto fedele al testo dialettale, cioè non una traduzione alla lettera, cioè una sovrapposizione riguardosa verso ciò che, in definitiva, è senso di poesia»⁵⁷.

⁵⁵ Tra le 28 poesie analizzate, da segnalare soprattutto *El patèer bonoriiv der ateo in scalàda solitària*, mentre nella raccolta completa (cfr. allegato 2) *Er régola del trii*.

⁵⁶ Per il testo completo, cfr. allegato 2.

⁵⁷ Per il testo integrale, cfr. allegato 2.

Ad essere qui maggiormente presente, rispetto ai versi confluiti nelle prime due raccolte, è proprio l'impronta autobiografica: il poeta, ormai anziano, rivive con gli occhi e col sentire del bambino il suo passato, evocandolo con una serie di istanti catturati e trasportati sulla carta. Il pensiero di Scamara in merito alla sequenza dei vari componimenti rimarrà ignoto, ma osservandone la disposizione e le differenti tematiche approcciate si evince come si tenda a seguire un vago cammino autobiografico (pur se il testo introduttivo non lo metta in evidenza, dicendo unicamente di voler rievocare dei ricordi).

Questo sembra essere testimoniato, ad esempio, da una maggior densità di poesie inerenti all'infanzia e all'adolescenza nella parte iniziale, rispettivamente la vecchiaia in quella finale; ma anche dall'assenza di poesie con riferimento alla religione nel capitolo centrale, idealmente collegabile a quell'età nella quale tipicamente ci si allontana dalla chiesa, spinti da un moto di "ribellione"; oppure dalla presenza limitata al capitolo centrale di riferimenti al servizio militare.

Partendo dai ricordi del padre, retroscena della venuta al mondo di Scamara, si dipanano lungo i versi la sua infanzia, i giochi da bambino e l'avvio alla fede cattolica, l'adolescenza con le sue prime maliziose curiosità nei confronti dell'altro sesso (approcciate da molto lontano e debitamente tenute a freno dal rigore e dal senso di colpa), il militare, l'età adulta (con le sue passioni e i suoi vizi), via via fino ad arrivare alla terza età, periodo quasi coevo alla scrittura e luogo di approdo ma pure di riflessioni sempre più profonde e spirituali (a riprova di ciò, basti leggere *Faraóst per una gesa*). A fianco di animali – da reddito e selvatici – si materializzano nei versi i "luoghi del crescere", quelli di tutti i giorni: la casa, la scuola, la chiesa, i luoghi di lavoro⁵⁸; in mezzo ad essi, la casa natale di Aquino (evocata in più d'un componimento scelto per "Il Pellicano), porto sicuro dal quale partire seguendo lo scorrere del fiume, alla scoperta di quel mondo esterno che aspettava al di fuori della valle.

L'emigrazione oltrefrontiera (o oltreoceano), ben presente nella prima silloge e protagonista di molta letteratura ticinese novecentesca (basti citare Martini e Bianconi), è qui riproposta in chiave minore e legata alle contingenze della vita che portarono lo Scamara a ricercare un lavoro in pianura. In tal senso, il suo percorso incarna e simboleggia quello dello spopolamento citato in precedenza: il martiniano "dilemma

⁵⁸ «Stanze, stalle e pascoli disagiati fanno da scenario a un'infanzia trascorsa nel segno dell'interrogazione e della scoperta, della passione e del turbamento: sensazioni che ritorneranno, rivisitate, nel cuore dell'uomo maturo.» (CECCARELLI 2009, p. 119).

dell'emigrante" si ripresenta in più occasioni⁵⁹ anche in *Er fontana del zeed*. Se il cuore è rimasto ancorato alla valle, la vita scorre invece altrove: contrapposizione veicolata anche dal confronto/conflitto tra il suo dialetto natìo e quello più pomposo e vicino all'italiano, il «parlàà ar ingrànda».

In Scamara la religione – ma si potrebbe dire, in senso più ampio, la spiritualità – è fortemente presente⁶⁰, tanto da essere parte costitutiva e di riflesso indispensabile della vita quotidiana di un tempo. Insofferente nei confronti di un atteggiamento ritenuto “oppressivo” proprio di un certo modo di intendere la fede, nella fattispecie strettamente legato alle rigide direttive impartite nell'orfanotrofio-seminario e gli ancor più rigidi dettami del catechismo (sentiti come un vero e proprio *mos maiorum*), il poeta troverà rifugio in una spiritualità ai limiti del pagàno, dando vita a un mondo soprannaturale composto da elementi mistici che rappresenta il suo marchio di fabbrica poetico.

In questa coesione tra riti sacri e profani, l'acqua si fa potente elemento simbolico e metaforico, mostrandosi presente sin dal titolo: ricordo dei giochi infantili, ma al contempo veicolo della memoria⁶¹ trasformandosi in fonte battesimale, vasca per un bagno purificatore o sorgente di vita. Una spiritualità ibrida, quella dell'autore, che non (si) risparmia critiche e domande, ma che al contempo rimane strettamente legata al mondo cattolico, dimensione ai tempi apparentemente imprescindibile e pregnante del quotidiano di tutta la comunità.

⁵⁹ Concetto elaborato anche in CECCARELLI 2009, p. 120, con riferimento a *Il fondo del sacco* (cfr. MARTINI 1970).

⁶⁰ «Certamente ho un grande rispetto per ciò che è religiosità e tradizioni, anzi le sostengo. Denuncio tuttavia una certa educazione di allora spinta al limite. Tra esortazioni e menzogne, ci inculcavano anche paure, angosce e la timidezza che ancora adesso ci fa da alone. Credevamo e basta. Senza pensare: poiché le basi del religioso e del politico erano talmente combacianti da presumere che dietro ci fossero soltanto storie rosa o miracoli da invocare in chiesa o fuori chiesa.» (SCAMARA 1997a, p. 16).

⁶¹ Lo ricorda lo stesso Scamara in un documentario, dove legge e commenta – tra le altre – l'omonima poesia che conclude *Er fontana del zeed*: «Adesso i turisti tedeschi ogni tanto li vediamo mettere le mani in acqua come se la mettessero in una pira sacrificale. Ma noi con il rumore della fontana sentiremo sempre le parole di una volta» (cfr. CALVI 2005).

Al bando l'elegia!

Nonostante Scamara sia figlio e testimone di una Verzasca in pieno cambiamento⁶² e sia conscio dei cambiamenti in atto, con colossali stravolgimenti socioculturali e geografici in atto (basti pensare alla fine della civiltà contadina e all'inarrestabile spopolamento che ne seguirà, oppure alla costruzione della diga che modificherà per sempre la valle), nei suoi versi egli è capace di non cedere mai al rimpianto o, peggio ancora, al sentimentalismo. Come a seguire il noto proclama orelliano («Giura: non scrivere mai patetiche elegie sul tuo paese che sarà deturpato»⁶³), va qui in scena un riandare al passato dove però, pur criticando e rifiutando tra le righe la modernità imperante, non si cede mai alla nostalgia del “prima” ma – se del caso – si preferisce analizzare “l'oggi”.

In tal senso, alcune considerazioni fatte da Ceccarelli sulle prime due sillogi trovano pieno riscontro anche in relazione a *Er fontana del zeed*:

Scamara non si abbandona alla nostalgia, non insegue il ricordo degli affetti familiari e del campanile, e neppure narra di un lontano idillio agreste. La sua poesia non è mai malinconico rimpianto di tradizioni e costumi ormai tramontati, bensì osservazione partecipe e spregiudicata – e talvolta ironica –, è evocazione partecipe, spesso maliziosa.⁶⁴

Nessuno spazio per il lamento malinconico o l'elogia bucolica di una valle frastornata e vieppiù irricognoscibile, dunque, bensì l'osservazione attenta di frammenti di tempo.

Il poeta, come ricorda Martinoni, si trasforma in una sorta di fotografo:

Scarso – anzi, verrebbe da dire, inesistente – è comunque lo spazio concesso al rimpianto: perché l'autore [...] sa osservare, ora allontanandole ora osservandole con occhi partecipi e insieme ironici e spregiudicati, godendo e – a volte – irridendo, le schegge di tempo fatte rivivere: anche per stornare le facili concessioni al sentimentalismo, quasi a voler dire che le due vite – quella di un tempo e quella moderna – sono in qualche modo impermeabili tra loro.⁶⁵

Andando ancor più indietro già Grignola, introducendo *Il nonno di frassino*, annotava:

Ma evidentemente egli scava ben più in profondità, non accontentandosi della pura e semplice evocazione sentimentale, del banale verseggiare dei luoghi comuni, del rimpianto e della patetica nostalgia del “bel tempo che fu” (a prescindere dal fatto che resta tutto da dimostrare come “bello” lo sia poi stato veramente).⁶⁶

Con la consueta e meticolosa attenzione alle piccole cose del quotidiano (tanto di un tempo, quanto moderne), nei suoi versi Scamara ricrea quel mondo già evocato nei suoi

⁶² Ricorderà Scamara in uno dei molti servizi televisivi a lui dedicati: «Io sono nato a Lavertezzo, nel periodo in cui cambiava il mondo perché dall'agricoltura siamo passati a dover cercarci un lavoro perché si cominciarono a vedere i soldi», cfr. VENZIANI 2007.

⁶³ ORELLI 2003, p. 107.

⁶⁴ CECCARELLI 2009, p. 117.

⁶⁵ MARTINONI 1997, p. 255.

⁶⁶ GRIGNOLA 1990, p.10.

esordi poetici, in una mescolanza di elementi reali che si tramutano in entità immaginifiche, quasi eteree e fatate, con il sacro che si fa profano – e viceversa.

Tramite quel vero e proprio «arcano, estroso microcosmo poetico»⁶⁷ evocato, ci riappaiono le consuetudini di un tempo, la realtà vallerana e agricola nella quale Scamara vide la luce; una realtà tanto povera da costringere la madre, a seguito della prematura scomparsa del padre, a inviare lui e il fratello in orfanotrofio, ma che non viene semplicemente narrata dal poeta. Passaggio obbligatorio che precede alla sua messa in versi è la sua deformazione, grazie alla quale episodi apparentemente banali o senza particolare valenza assumono una dimensione epica, trasformandosi in iniziazioni sia personali sia collettive, legate a un'intera società che sta vivendo una fase di passaggio culturale e che è in via d'estinzione (e quindi da testimoniare).

L'abilità di Scamara sta nell'aver saputo recepire l'aspetto immaginifico di particolari minimi che quasi nessuno osserva, dettagli di vite apparentemente semplici ma che lui ha saputo cogliere, creando un *epos* moderno. L'ambiente degli anni trascorsi in valle, tanto isolato quanto ostile, contribuisce certamente a favorire una tale visione, da sommarsi a una cultura popolare trasmessa oralmente sin dalla notte dei tempi, fatta di persone e luoghi specifici che possono però trovare riscontro lungo tutto l'arco alpino – e non solo. Considerando la raccolta nel suo complesso, emerge come il suo sottotesto fondante, ancor più che il percorso biografico dell'autore, siano i riti di passaggio che ne scandiscono le tappe obbligatorie (e, con la sua, quelle della vita di ciascuno).

Alcuni personaggi assurgono in tal senso al ruolo di sacerdoti: una madre molto presente, un padre scomparso troppo presto ma che malgrado ciò è stato capace di lasciare un'impronta notevole nel figlio; ma pure il prevosto, la maestra, le suore dell'orfanotrofio, gli avvinazzati avventori dell'osteria di famiglia o alcuni personaggi singolari e suggestivi (uno su tutti: la «Pùcia» di *I foritt, el pà padrómm a er meséria*), così come alcune figure femminili tanto misteriose quanto maliziose o il medico che sgrida l'anziano (e accanito) bevitore e fumatore. Allo stesso modo, alcuni luoghi si trasformano in siti rituali (la casa natia, l'osteria, la chiesa, la casa anziani), dove celebrare i differenti episodi che si rincorrono durante lo svolgersi di un'esistenza.

⁶⁷ GRIGNOLA 1990, p. 11; la definizione è ad ogni modo calzante per tutti i componimenti di Scamara.

Edizione critica e commentata

Nota al testo

Come anticipato nell'introduzione, propongo qui l'edizione critica e commentata delle 28 poesie che Elio Scamara decise di pubblicare su "Il Pellicano", prelevandole dalla raccolta inedita *Er fontàna del zeed*.

Allo scopo di ottenere una maggiore fluidità testuale, nei commenti, nell'apparato critico e nelle note specifiche delle poesie ho utilizzato alcune sigle che vado qui a esplicitare (tra parentesi il riferimento alla bibliografia finale):

- **D** = *Delle insubri nepoti* (DOTTA ET AL. 2003)
- **GERINT** = *Gergo d'intesa. Vocabolario del dialetto di Lavertezzo e Valle Verzasca* (SCAMARA 2005)
- **LSI** = *Lessico dialettale della Svizzera italiana* (LSI)
- **N** = *A Nàiade*
 - o **N1** = la prima parte di *A Nàiade*, contenente poesie in italiano
 - o **N2** = la seconda parte di *A Nàiade*, contenente poesie in dialetto con relativa traduzione in italiano
- **P** = "Il Pellicano", con l'aggiunta del numero (P1 = "Il Pellicano" n°1, ecc.)
- **PARVAL** = *Le parole di una valle* (LURATI, PINANA 1983)
- **Z** = *Er fontàna del zeed*

La lezione messa a testo è quella di "Il Pellicano", della quale si riprende anche la veste grafica, con la versione dialettale della poesia suddivisa verticalmente in versi e la versione in italiano posta sotto, suddivisa anch'essa in versi ma orizzontalmente.

I fogli che compongono il raccoglitore di *A Nàiade* sono fotocopie in bianco e nero: questo rende impossibile stabilire l'eventuale presenza di differenze cromatiche (e quindi cronologiche) dei vari segni di correzione presenti. I testi di *Er fontàna del zeed* sono invece originali e vi si possono riconoscere più tipologie di segni. Gli interventi – di mano del poeta – sono divisibili in almeno quattro interventi autografi eseguiti direttamente sui fogli con quattro materiali scrittori differenti: una penna nera (**Z¹**), una penna blu (**Z²**) successiva alla penna nera⁶⁸, una matita (**Z³**) e una matita rossa (solo in una poesia, non presente tra le 28 analizzate); questi ultimi interventi sono stati fatti in un momento non

⁶⁸ Definibile in base ad alcune correzioni, fatte in penna blu, su correzioni precedenti fatte in penna nera.

definibile cronologicamente. Non sono qui stati considerati gli interventi autografi sui numeri di pagina, essendo dovuti non a una volontà di modificare l'ordine delle poesie, bensì di correggere i frequenti errori di digitazione⁶⁹. Tutti gli interventi sono da considerare come tardivi, essendo andati persi quelli contemporanei alla composizione.

Il commento e la storia critica di ogni poesia sono organizzati con il seguente ordine:

- storia editoriale del testo con cronologia delle pubblicazioni;
- commento;
- nota su struttura e metrica;
- testo in dialetto, seguito dalla versione in italiano;
- apparato critico
- eventuali note, a commento di termini o versi puntuali.

Note sull'apparato critico

Vengono segnalate eventuali lezioni differenti, sia sul titolo (*tit.*) sia nei versi, rispetto alla lezione presente su “Il Pellicano”⁷⁰; la presenza di una T in apice (ad es: 1^T) segnala laddove ci si riferisce ai versi tradotti in italiano.

La maggior parte delle varianti sono di tipo formale e provengono dai due dattiloscritti: correzioni di errori di battitura ma pure molte modifiche fonetiche, a testimonianza del continuo lavorare di Scamara sulla resa grafica del suo dialetto citata precedentemente.

Per quanto concerne gli altri testimoni, MARTINONI 1996 presenta unicamente due varianti sostanziali, non contemplando alcune aggiunte autografe effettuate sul dattiloscritto, mentre CECCARELLI 2009 riprende in maniera identica le lezioni de “Il Pellicano”.

Interessanti (e cospicue) sono per contro le lezioni su D (DOTTA ET AL. 2003): questo testo, che raccoglie 4 componimenti inviati da Scamara a un concorso dialettale, presenta molte varianti formali di accentazione e di resa fonetica dei termini (unicamente nel testo dialettale); in generale, si nota un tentativo di “addolcire” alcune sonorità forse ritenute troppo ruvide (leggendo «cinch» anziché «cinq», oppure la congiunzione «ed» anziché «et»). Non sappiamo però se si tratti di modifiche volute dell'editore del volumetto o dallo Scamara stesso; questa seconda ipotesi appare però molto improbabile, avendo egli da sempre esaltato tale ruvidezza.

⁶⁹Scamara, avvicinato al computer in tarda età, era poco avvezzo all'uso dell'informatica – come testimoniato personalmente dalla figlia Donatella.

⁷⁰ Per tale lavoro mi sono avvalso di alcune formulazioni filologiche standard (cfr. ITALIA, RABONI 2010).

El prevòst

La poesia è pubblicata su P11, nell'aprile 1999 (con la dicitura «inedita») assieme alla prosa *Una gita a *** (Pasqua 1945)*, e nella stessa forma su “Il Cantonetto” (CECCARELLI 2010, p. 118) in un contributo in memoria di Scamara. È il secondo componimento di Z; il testo è frutto dell'unione di due componimenti di N: i vv. 5-10 sono ripresi da *Il prevosto* (N1.1), mentre i vv. 1-4 e 11-20 da *El prevòst* (N2.1).

Scamara anticipa la tematica di questa poesia nella *Nota dell'autore* inserita all'inizio di Z: «Incontreremo la figura del caro don Pozzi “El prevòst” che tra qualche pettegolezzo o maldicenza reale, pratica tramandata e filosofia del sopravvivere, ci dà una spintarella quale equilibrio tra la psiche e la soma», così come nel testo a commento di *Il prevosto* (N1.1): «Autobiografico: questo vecchio sacerdote era il mio confessore spirituale e il mio sorvegliante durante il periodo delle vacanze [...]». L'occasione poetica scaturisce dal ricordo di un incontro tra il poeta e uno dei suoi fratelli con Don Eugenio Pozzi, prevosto di Lavertezzo dal 1924 fino al 1944, anno della sua morte. Il sacerdote valmaggese viene descritto in maniera molto cruda e realista, delineando una vita disordinata, povera e attorniata dallo sporco: un'immagine lontana da quanto ci si potrebbe aspettare da una figura ecclesiastica ma che, al contempo, lo assimila alla gente comune e ai loro quotidiani problemi di sopravvivenza, usuali in un ambiente ostico come poteva essere quello di una valle montana negli anni '40 del XX sec. Dai versi è possibile immaginarsi tanto la casa quanto l'esistenza stessa del «Prevòst», divisa tra gli obblighi canonici – ricordati dal «promemoria vünc» e dal «canderèè» – e gli utensili quotidiani come il «fümaröö», legato alla sua attività di apicoltore. Ne emerge la figura di un prete scombinato ma al contempo umile e generoso, che non esitava a togliere a se stesso – nella fattispecie: il miele – per poter dare agli altri. L'antitesi tra il bianco dei capelli, paragonato al candore di un agnello, e l'unto sulla tonaca crea inoltre un rimando diretto alla figura biblica del pastore che pasce le sue pecorelle: una sorta di *imitatio Christi* (ricordata anche dai «maai sbogià» del v.5) e una generosità unica nel suo genere, tanto da rimanere nella memoria di molti per decenni, come ricordato in un recente documentario («Il solo che aiutava era Don Pozzi di Giumaglio, era generoso. Ma dagli altri neanche 5 centesimi!»): a parlare è Gemma Lunardi, in dialogo con Scamara, cfr. CALVI 2005). Questi versi tratteggiano un personaggio preciso e collocabile nel tempo ma portano al contempo un messaggio più ampio che racconta di come la figura

dell'anziano sacerdote incarni il messaggio originale del cristianesimo, fatto di umiltà e di povertà, di condivisione e di vicinanza alla gente.

Struttura e metrica: 20 versi eterometrici, senza rime (con consonanza ai vv. 3 e 16), suddivisi in una strofa di 16 versi e una quartina.

U s ciamàva Prevòst:
(don Eugenio Pozzi, da Giumaglio).
Cavill bínc cóme un peurìgn
a el sperlùsii del lóód sóra l cözz.
L'èva vecc, povràsc a i maai sbogjà: 5
in der scrivania um promemòria vunc:
– ringraziare, scusare –
a i lètri miga vèrt
scompifà tra um canderèè
a el fùmaröö di avigètt. 10
Un dì, che a passàva via cól me fradell,
a fáá el gir del lècc,
cón na tolina da quàttro litri,
u gh'à ciamuu sü in cà,
per daagh um po' d'ameer 15
– de solit l'èva na cügiaràda perüügn –

Cand l'po' lì per бүtäá
el me fradell ugh diis:
«Ch'um la faaga pöö miga pièna,
nèèh, sciór prevòst!» 20

El prevòst// Si chiamava Prevosto:/ (don Eugenio Pozzi, da Giumaglio)./ Capelli bianchi come un pecorino/ e il luccicare dell'unto (di pecora) sulla veste./ Era vecchio, poveraccio e scialatore:/ sullo scrittoio un promemoria paraffinato:/ – ringraziare, scusare – / e il plico inevaso,/ scompigliato tra un candeliero/ e il fumaiole per apicoltori./ Un giorno, che passavamo, mio fratello ed io,/ a distribuire il latte,/ con un secchiello di quattro litri,/ ci ha chiamati in casa/ per darci un po' di miele/ – di solito era una cucchiata per ciascun parrocchiano –./ Mentre stava per versare/ mio fratello gli dice:/ «Non lo faccia mica pieno,/ nevvero, signor prevosto!»

3. bínc] bínc N2 (aggiunta autografa dell'accento) 19^T. non lo faccia mica pieno] non lo faccia mica Z² (aggiunta autografa di *pieno* con penna blu)

1. *Prèvost*: il fatto che non venisse chiamato per nome e l'utilizzo della terza persona singolare al v. 19 mostrano il rispetto dovuto alla figura del prete 3. *peurìgn*: all'interno di un sistema incentrato sull'*imitatio Christi*, pare evidente la similitudine con l'agnello, simbolo biblico d'innocenza e una delle definizioni di Gesù ("Agnello di Dio") 4. *Lóód...cözz*: l'«unto della lana delle pecore» (GERINT, s.v. *lóód*), a testimonianza dell'attività agricola portata avanti dal sacerdote, si scontra con il «cözz», «abito talare» (GERINT, s.v. *cözz*) che però Scamara interpreta

più semplicemente come «veste»), a riprova delle due anime di Don Pozzi 5. *maai sbogìa*: in lingua viene sciolta la metafora, riportando «scialatore» anziché “con le mani bucate” 6. *vunc*: «unto» (GERINT s.v. *vunc*), ma curiosamente Scamara lo interpreta come «paraffinato», aggettivo che ricorda la carta solitamente usata dai salumieri e che in questo caso potrebbe alludere a un suo possibile riciclo a mo’ di foglio per annotazioni 7. *ringraziare, scusare*: l’inciso in lingua, che sembra essere un vademecum comportamentale del sacerdote, si mostra come l’unico tentativo – tanto simbolico quanto linguistico – di rimettere ordine 8. *lètri miga vèrt*: le “lettere non aperte” contribuiscono a disegnare l’immagine di un personaggio inadempiente e disordinato all’eccesso 10. *fùmaröö*: nel suo vocabolario, Scamara annota «“fumariolo” per apicoltori (da promuovere come neologismo sia in dialetto che in lingua?)» (GER.INT. s.v. *fùmaröö*), ma il termine è recensito in LSI come voce di Lavertezzo: «affumicatore, apparecchio con cui si fa fumo negli alveari» (LSI s.v. *fùmaröö*). L’attività di Don Pozzi come apicoltore, così come la sua povertà, mi è stata confermata oralmente da Silvio Foiada, classe 1939, memoria storica del Comune di Lavertezzo 11. *fradell*: si tratta verosimilmente del fratello Aldo (classe 1928) con il quale il poeta condivise il destino dell’orfanotrofio-seminario 12. *gir del lècc*: al tempo era pratica comune di alcune famiglie quella di donare alimenti a Don Pozzi, a causa della sua scarsissima disponibilità economica 16. *de...perüügn*: precisazione che fa capire come anche la distribuzione del miele fosse pratica consueta; «perüügn» è tradotto con «ogni parrocchiano», segno tangibile del sentirsi tutt’uno tra comunità civile e comunità cattolica 17-20. *Cand...Prevòst*: La quartina finale riporta la battuta del fratello, sottoforma di discorso diretto, ed è aperta a più possibilità interpretative: la richiesta di non riempire completamente il cucchiaino di miele potrebbe essere dettata non tanto da un senso di repulsione a causa del sudiciume facilmente immaginabile, quanto piuttosto dalla volontà di deridere bonariamente e dal sentirsi quasi in colpa nell’accettare il dono, a causa del suo stato di ristrettezza economica

Faraóst per una gesa

Pubblicata su P16 nel settembre 2000 (con la dicitura *inedita*) assieme alla prosa *L'itinerario: Mogno. Meta: una chiesa*, a un breve testo di commento iniziale e due spiegazioni lessicali in coda al componimento. È il quarantaduesimo componimento di Z, dove sono pure presenti le due spiegazioni lessicali; i vv. 1-6^T sono ripresi da *Il ferragosto* (N1.41).

La chiesa in questione, come rivela il titolo in italiano, è quella di Mogno, minuscolo villaggio in Val Lavizzara salito agli onori delle cronache nel 1986 a causa di una valanga che lo travolse completamente, distruggendo pure l'oratorio secentesco. Il santuario verrà ricostruito ex novo pochi anni dopo, tra il 1992 e il 1996 e la nuova chiesa, progettata nientemeno che da Mario Botta, diventerà celebre in tutto il mondo per la sua conformazione peculiare. Scamara rivela in più luoghi tale riferimento: nell'introduzione autoriale a Z («Una chiesa o “La Chiesa” in ricordo di un noto architetto: nuova la concezione – vecchia la convinzione di una parte dei fedeli [...]») ma pure nei vv. 7-9 di N1.41 («Domani, quelli del Rionale/ intrecceranno preci/ in una chiesa ovale»). Su P16 la poesia è accompagnata sia da una breve prosa che, in chiave ironica, racconta della gita di un gruppo di pensionati in visita alla suddetta chiesa, sia da un'ulteriore nota: «Lo spunto è nato dalla fatica e dall'indifferenza di un operaio blasfemo durante la costruzione di una chiesa». Il titolo italiano potrebbe far riferimento al lungo percorso burocratico reso necessario per la costruzione della chiesa. In tal senso Scamara si fa portavoce di questi dubbi, raggruppati nei versi centrali: la paura per la possibile caduta di un'altra valanga, che avrebbe dovuto far desistere dal ricostruire in quel luogo; quella per lo smodato afflusso di turisti che ne sarebbe conseguito; fino alle critiche per la forma del santuario, agli antipodi delle abitazioni tradizionali. Non c'è però traccia di qualsivoglia condanna: una visita al cantiere e l'inaugurazione del manufatto permettono invece, all'occhio (e all'orecchio) del poeta, di stabilire un confronto tra il mondo secolare, materiale e quello mistico. Il confronto emerge già dal titolo dialettale, dato che “Ferragosto” è termine solitamente usato per l'inaugurazione di una casa, come ricorda in nota lo stesso poeta: «Faraóst: da ferragosto, festeggiamento per la casa in tetto: si issava un piccolo abete sul tetto quindi il padrone della casa offriva la cena agli operai» (GERINT s.v. *faraóst*). È però l'intero componimento ad essere incentrato sul paragone tra il passato ormai distrutto e il presente – foriero di timori più o meno sensati – rappresentato dalla nuova chiesa; un passato da intendersi anche come quella “vecchia”

fede cattolica, vissuta dai coetanei del poeta, che permeava l'intera società e il cui declino si può intravedere già nell'atteggiamento dissacrante dell'operaio. Un faticoso lavoro di gruppo per innalzare qualcosa (il crocifisso del v. 6?) che, nei versi, sembra voler rappresentare una società vieppiù secolarizzata, dove la costruzione-chiesa (e ancor più il suo architetto) prendono il sopravvento sul lato spirituale. Il vino, che nella liturgia cristiana si fa sangue di Cristo, è messo a confronto con quello tracannato all'osteria e con il sudore del muratore blasfemo: si generano in tal modo le due domande conclusive, nelle quali il poeta sembra volersi chiedere quale senso dare oggi alla passione di Gesù Cristo e, per estensione, all'intero messaggio cristiano.

Struttura e metrica: 14 versi eterometrici, suddivisi in quattro strofe disposte in ordine decrescente di versi (6, 5, 2 e 1), collegate foneticamente tramite rima o assonanza (ai vv. 1, 4, 5, 7, 8) e riprese anaforiche (nella seconda strofa), ma senza uno schema preciso.

Dar tavèrna u vegnìva sü
 odóór et vign a et büstèmm.
 «Inssèma : – Ó ó, issa ! –»
 Büceer inverzoo.
 Stimm et süduu: 5
 sür cróós et sass a trè dimensióói.

Tánt a s' à sgnoruu
 tánt a s' à temüü:
 der nèv in lüina
 der sgent in na tüürbora 10
 der sàgoma tónnda.

Del stortaçöll di campanitt.
 Nel Passio: che stimm ch'u gh vrà el vign?

Che sens che u gh vrà el sanq?

Iter per una valanga,/ ossia, per la Chiesa di Mogno // Dalla taverna saliva/ odor di vino e di bestemmie./ «In coro: – O, issa! –»/ Calice riverso./ Stigma trasudato:/ sulla monolitica croce tridimensionale.// Tanto si è parlato,/ tanto si è temuto:/ di neve a valanga,/ di gente a fiumana,/ di sagome tonde.// Del torcicollo di campanili./ Nella passione: che sapore avrà il vino!// Che senso avrà il sangue!

13^T. passione] Passione Z

2. *odóór...büstèmm*: l'immagine sinestetica contribuisce alla mescolanza sacro-profano presente in tutto il componimento 5. *stimm*: termine presente due volte nella poesia ma con due

traduzioni differenti («stigma» e «sapore»); Scamara aggiunge una nota lessicale a margine del testo su P16 e in Z: «stimm: da stima al masch.: odore, colore, sapore; si diceva del vino novello girato tondo tondo in una scodella di maiolica: bómm e bell stimm», mentre sul vocabolario il termine è definito come «colore; odore; gromma; sedimento in un recipiente; [...]» (GERINT s.v. *stimm*). Le due traduzioni sembrano concorrere ad avvicinare il mondo mistico a quello materiale: se *stigma* rimanda genericamente a un'impronta o un marchio (cfr. TRECCANI, s.v. *stigma*), legandosi in tal senso alle stigmate di Gesù ma connotando nel testo i segni lasciati dal sudore dell'operaio; *sapore* rimanda invece alla dimensione olfattiva e gustativa propria del vino, che però inserito nel contesto liturgico della Passione va a connotare il sangue di Gesù

7. *sgnoruu*: il verbo *sgnora* non è presente in GERINT o in PARVAL; c'è però *sgnóór*: «(Brione) il tale che parla poco, vale poco, rende poco» (cfr. PARVAL s.v. *sgnóór*); in LSI si trova invece l'attestazione della voce di Sonogno *s'gnolóo*, "Fiacco, senza vigore, esaurito" (LSI s.v. *s'gnolóo*). La traduzione in "parlare" potrebbe dunque far pensare a un parlare stanco, per dare adito a critiche di poco conto

10. *tüürbora*: il termine dialettale («turba; massa; ciurma», cfr. GERINT s.v. *tüürbôra*) rende maggiormente l'idea della sua traduzione in lingua, collegandosi foneticamente alla turbolenza creata dalla valanga, i cui effetti potrebbero essere paragonati all'invasione turistica

12. *del...campanitt*: a differenza dei primi tre elementi (vv. 9-11), testimoni di timori effettivi, quest'immagine metaforica potrebbe indicare un sentimento di invidia delle altre chiese di valle, più povere e certamente meno frequentate di quella di Mogno. Il riferimento al campanile, praticamente assente nella chiesa progettata da Botta, potrebbe essere legato al fatto che l'altezza dell'edificio è di 17 metri, esattamente come il campanile della chiesa distrutta

13. *Passio*: libro della liturgia cattolica, solitamente letto a più voci durante il Venerdì Santo in occasione della commemorazione della passione e morte di Gesù

Er osterìa del cavall del rè

Publicata su P26 nell'aprile 2003 assieme alla prosa *Sirio*, e nella stessa forma su "Il Cantonetto" (CECCARELLI 2010, p. 120) in un contributo in memoria di Scamara. È la quarantottesima poesia di Z; il testo è frutto dell'unione di due componimenti di N, con alcune lezioni diverse: alcuni versi sono prelevati da *Il cavallo a dondolo* (N1.48) ma disposti diversamente e con lezioni modificate. Questo il componimento integrale: «Equino donato:/ mondo matto di Caligola./ Altri, con il muso d'ariete,/ contro il maniero: avanti,/ con permesso, pezzo di legno scabro/ o glabro rubato al vecchio.// Dalla terra dei Mitanni,/ bianca scopa di betulla,/ riempi di polvere/ lo scalpicciare dello scozzone:/ chiasso di dragoni,/ ghigno nella morsa,/ ridere nel vento.// Mio padre stagliava cavalli./ Mio padre regalava cavalli». La versione dialettale riprende invece dai vv. 8-15 di *El cavall a dondolo* (N2.48): «El me, chel del me pà, de vott agn:/ nodüü cón el föögh/ – um lègn inzaruu ent a crós,/ a i gangüüi, da finimént –/ u rigàva el stradómm,/ u inverzàva el mött,/ tra i strafirà di droos/a zafà et orìna», così tradotti in italiano: «Il mio, quello di mio padre, di otto anni:/ trapassato con il fuoco/ – un legno infisso a croce / e finimenti di gomitolì spaiati –/ segnava lo stradone,/ solcava la cotica,/ tra sferzate di alni e zaffate di orine».

Componimento incentrato sui ricordi d'infanzia dell'autore (testimoniato sin dall'abbrivio, dove specifica che si parla di suo padre) e quindi decisamente oscuri; Scamara sembra però venire in soccorso del lettore con alcuni testi a corredo della poesia. Se il breve testo introduttivo su P16 esula in buona parte dal componimento, la parte centrale della prosa *Sirio* ci porta invece *in medias res*:

A tarda sera, arrivò in casa un carrocciaio. Chiedeva un po' di riparo per il cavallo e, per sé, un angolo di fienile. Aveva problemi a un mozzo del suo carro. Dimenticavo di dire che in casa mia ci stava anche un'osteria e che la zia che interruppe il Rosario, per pranzo, aveva cucinato per diversi carrettieri. Menù: polenta e capretto, mezzo litro di vino e 5 centesimi di sigaro, il tutto per un franco e 5 centesimi. Con loro si trovava una donna che puzzava come il suo cavallo. Lei si accovacciava dietro il suo carroccio lasciando il solco nella sabbiolina della cunetta, gli uomini, no, "annaffiavano" ovunque, anche, alto, sui muri. Ma quell'odore, che qualunque video mai potrà emanare, ci faceva maturare. Bastava una scopa o un pezzo di frasca tra le gambe per portarci in lunghe galoppate, lungo lo stradone polveroso o sul sentiero di strame. Perbacco, bisognava pure inventare qualcosa...l'inedia non era di casa!

Il poeta, fattosi adulto e tornato in quei luoghi tempo dopo, si trova a rimembrare le antiche fantasie, come emerge da una parte dell'introduzione a Z: «Così arrivo davanti alla casa paterna "Osteria del Cavallo del re". Tra la calce corrosa trovo infissi anelli. Lì

dovrò attaccare i miei cavalli di betulla – mio padre bruciava cavalli – e rovesciare il mio secchio.» L’osteria in questione era quella “del Molino”, situata ad Aquino (frazione di Lavertezzo Valle) nella casa paterna dello Scamara, dove visse durante i suoi primi anni. In quel periodo a gestire la mescita, e pure un piccolo negozio, con inoltre alcune camere da affittare a eventuali viaggiatori, era Taidina, zia del poeta, che sarà poi sostituita dalla sorella Agnese fino alla chiusura definitiva, attorno alla metà del XX sec. Il tempo dei ricordi è probabilmente definibile nei primi otto anni di vita del poeta, prima della morte del padre Giacomo (avvenuta prematuramente nel 1938): un mondo da bambino, nel quale si mescolano i primi giochi in legno con storie fantastiche, forse generate da racconti di viaggiatori o da qualche libricino recuperato chissà dove; un mondo che lui vede scorrere via sulla strada che passa proprio davanti casa ma che ogni tanto si arresta, permettendogli di aggiungere tessere al suo mosaico immaginario. Un mondo che esiste solo nella fantasia di un bambino, un circo immaginifico dove il bambino diventa cavallo – e viceversa – e nel quale anche un’osteria di valle può trasformarsi in una reggia. Un’irrealtà della quale anche il poeta-bambino sembra però essere cosciente: sa bene che sono pezzi di legna da ardere e non il cavallo-senatore di Caligola, ma ciò non toglie che il sogno continui a fare breccia, trasformando una scopa fatta di legno nel più bello dei destrieri.

Struttura e metrica: 19 versi eterometrici, suddivisi in cinque brevi strofe (da 2, 5, 5, 3 e 4 versi). Presenza di rime ai vv. 1-2, 9-10, non inserite però in uno schema preciso; molti legami fonici, in particolare nei vv. 8-12, con una forte presenza del nesso /GN/. Strutturalmente, riprese anaforiche (ai vv. 1, 2 / 3, 6 /13, 16, 17) ed epiforiche (vv. 1-2).

El me pà u destaìava cavèll!
El me pà u vendèva cavèll!

Miga el cavall matt del Calìgola:
ma töcch et lègn rüstìg,
o lisc rubuu al nonn. 5
Miga el Din-Dan petüruu, fora der üss del rè:
ma decc scià dar tèra di Mitanni.

Biánéa scua et bedöóa
impieniss et pólvra el trampignáa di scozzóoi;
vèrgna et dragóoi, 10
ghìgn in der brìglia,
ghignàda nel vent.

Ti gh'è voott agn. Noduu cón el föögh,
e gangüüi da finimént.

– Damm er criniera: cavall matt: anc mò na sèma! – 15

Ti riigá el stradómm.

Ti invèrza el mött:

tra strafirà et droos

a zafà et orìna!

L'osteria del cavallo del re// Mio padre stagiava cavalli./ Mio padre regalava cavalli.// Non il cavallo matto di Caligola:/ ma pezzo di legno scabro,/ o glabro rubato al vecchio./ Non il Din-Dan laccato, sull'uscio di casa del re:/ ma proveniente dalla terra dei Mitanni.// Bianca scopa di betulla/ riempi di polvere lo scapicciare degli scozzoni:/ chiasso di dragoni,/ ghigno nella morsa,/ ridere nel vento.// Hai otto anni. Trapassato con il fuoco/ e finimenti di gomitol spaiati./ – Dammi la criniera, cavallo matto: per una volta ancora –.// Tu segni lo stradone./ Tu solchi la cotica,/ tra sferzate di alni/ e zaffate di orine.

1. *El me pà*: il padre del poeta, Giacomo Scamara (1886-1938) morì quando il figlio aveva solo 8 anni. Praticò la professione del tagliapietre: l'intagliare cavalli è da intendersi come un lavoro artigianale per la creazione di oggetti in legno, usati dai figli come giocattoli *destaiàva*: il verbo *destaiàà* non è presente in GERINT o in PARVAL, ma lo è in LSI: «sramare, sfrondare, togliere i rami dal tronco» (LSI s.v. *destaiá*) 3-7. *Miga...Mitanni*: strofa costruita con una struttura precisa, basata sulla ripetizione di una negazione alla quale fa seguito un'affermazione (*miga...ma*) e che elenca le fantasie del bambino; questi, inizialmente, precisa di sapere di non aver a che fare con cavalli veri bensì unicamente con dei pezzi di legno, salvo poi attribuirgli caratteristiche quasi mitiche 3. *Caligola*: imperatore romano (12-41 d.C.) noto per la diceria secondo la quale avrebbe eletto come senatore il proprio cavallo; da notare come la prospettiva di Scamara è però rovesciata rispetto alla visione comune: non è l'imperatore ad essere considerato pazzo bensì il cavallo, concetto che tornerà nei versi successivi *din-dan petüruu*: «Cavall a dóndolo? Rözz: Din-Don» v. 3, *Il cavallo a dondolo* (N1.48) *Mitanni*: regno mesopotamico noto per l'addestramento dei cavalli, i cui membri sono storicamente considerati tra i primi addestratori 8. *bedööia*: grazie alla loro flessibilità, era abitudine frequente usare rami di betulla per produrre scope (cfr *bedööia* in GERINT) 9. *scozzóoi*: tradotto in italiano con «scozzoni», termine che indica genericamente gli ammaestratori di cavalli (cfr. TRECCANI s.v. *scozzone*); non presente nei vocabolari dialettali presi in questione, potrebbe estendersi a definire gli avventori squattrinati dell'osteria, se inteso come derivato del termine *scózz*, usato per definire chi è rimasto senza soldi (cfr. GERINT, s.v. *scózz*; PARVAL s.v. *scózza*), inserendosi in tal modo nel rimescolamento tra realtà e fantasia operato dal poeta-bambino 10. *dragóoi*: corpo militare a cavallo (cfr. TRECCANI, s.v. *dragone*) 13. *Ti...agn*: Il «Ti» iniziale, ripreso nella quartina finale, fa sembrare che l'io poetico si rivolga direttamente al cavallo, ma il riferimento all'età potrebbe anche far pensare a un'immedesimazione del bambino nello stesso cavallo (da notare il fatto che il 1938, quando il poeta aveva per l'appunto 8 anni, fu l'anno della scomparsa del padre Giacomo 13. *noduu*: il poeta interpreta con "trapassato": da intendersi probabilmente come legato alla marchiatura a fuoco dei cavalli (cfr. GERINT s.v. *noda*; ma anche LSI s.v. *nodá*) 14. *gangüüi*: plurale di *gàngài*, "resto di matassa di lana" (cfr. GERINT s.v. *gàngài*; LSI s.v. *gangái*); forse i fili che uscivano dai finimenti scuciti del cavallo *cavall matt*: torna il «cavallo matto» del v. 3; qui però l'età dell'adolescenza fa capolino, e con essa l'abbandono dei giochi infantili: «ancora una volta» e poi basta *stradomm*: termine comunemente usato dagli abitanti della valle per definire la strada cantonale della Verzasca, costruita a fine Ottocento (cfr. GERINT, s.v. *strada*) 19. *orìna*: rimando alla prosa presente in P, a quel mondo fatto di odori che potevano contribuire far crescere un bambino

El predèè

Publicata su P28 nell'ottobre 2003 assieme alla prosa *L'Ave Maria di Schubert*. È la trentanovesima poesia di Z; i vv. 1-16 sono ripresi da *Er ricèta* (N2.19).

La pubblicazione su P è corredata da una prosa con molti riferimenti alla pratica del fieno di bosco e alla difficile vita dei contadini di montagna, che torneranno nei versi. La poesia, autobiografica (testimoniata in tal senso anche dalla presenza della zia Taidina, sorella del padre Giacomo), rimane di non facile interpretazione, ma è testimonianza della capacità dello Scamara di scovare occasioni poetiche nelle piccole cose della vita quotidiana. L'ammissione iniziale di essere «vissuto per dei nonnulla» sembra essere testimonianza della povertà nella quale l'autore è cresciuto, propria peraltro di tutte le famiglie contadine del tempo; tale condizione portava a considerare il ventriglio di gallina – o di gallo – un piatto prelibato (cfr. GERINT s.v. *predèè*), da condividere con gli altri membri della famiglia anche in età adulta. Lo smarrire un altro oggetto considerato un «nonnulla», il ciondolino che permette di chiudere una cerniera lampo, diventa occasione per riflettere sull'importanza delle piccole cose che oggi non vengono nemmeno più considerati, data la poca importanza che viene loro data. Il tema della perdita, ricordato dalla continua ricorrenza di «perdüü» e, assieme a lui, di altri verbi al participio passato, si fa qui centrale: in tempi dove le possibilità economiche scarseggiavano, il «pumpurlìgn» smarrito assume la stessa valenza di un anello e poi della fede nuziale. Il poeta, memore di come il gallo fosse responsabile di quel primo sparimento, incolpa l'animale – non sappiamo se a torto o meno – anche per gli altri oggetti; oggetti che, nel frattempo, diventano simboli della gioventù che andava esaurendo il suo tempo, di una vita scandita dalle fasi obbligatorie del percorso che porta all'età adulta (lavoro, servizio militare, matrimonio) delle quali il gallo è testimone. Ogni volta un gallo diverso, v'è da credere: e tuttavia idealmente sempre pronto a rammentarlo.

Struttura e metrica: 20 versi eterometrici, divisi in tre strofe (7, 4, 4 e 5 versi). Presenza di alcune rime (vv. 9, 11, 15), talvolta interne (v. 7), senza però uno schema preciso.

Ò vivüü per naotöögn
– de chel de galina a faag anc mò sempro a metà :
gorüüs chil etnánz,
gorüüs chil et dre –.
Tasc pienn et rataplamm:
una ranèla, um bulómm, um dado:

5

quaicoss ch'ù immas'ciàssa, quaicoss ch'ù dondàssa:

el pumpurlign der RI-RI.

Er zia

Taidina la r' à trovuu

nel predè del gall der fèsta.

10

U gh' é stecc tri mis: e sgià coruu.

Ò perdüü un anell in tra temporell e spigói

mandè cón el fil a sbalz:

um pizapóla da rècluta:

mai pü trovuu!

15

Un dì ò perdüü el tondìgn der feda.

Tütt i volt ch' a viig el gall,

a trova er scüsa,

cent mila scüüs,

da sgavaagh er coscénza!

20

Il ventriglio/ Sono vissuto per dei nonnulla/ – di quello di pollastra faccio sempre ancora a metà:/ buongustaio chi mi ha preceduto,/ buongustaio chi mi segue –./ Saccocce piene di cianfrusaglie:/ una rondella, un bullone, un dado:/ qualcosa che annestasse, qualcosa che penzolasse:// il ciondolino della RI-RI./ La zia Taidina l'ha trovato/ nel ventriglio del gallo festivo./ C'è stato tre mesi: e già fuso.// Ho perso un anello tra temporali e pagliettoni/ scesi con il filo a sbalzo:/ una confezione per soldati ventenni:/ mai più ritrovato!// Un giorno ho perso il tondo della fede./ Tutte le volte che vedo il gallo,/ trovo la scusa,/ centomila scuse,/ per scavargli nella coscienza!

2. ané mò] anc mò N2 (aggiunta a mano dell'accento acuto) 9. zia] zia N2 (aggiunta autografa del puntino) 5. tasc] tasc N2 7. immas'ciàssa] immas'ciàssa N2 13. cón el fil] cól fil N2 20. coscénza] còscénza Z

3-4. *goriüs...dre*: la divisione è probabilmente da intendersi come quella del ventriglio suddetto con i fratelli e le sorelle (3 maggiori e 2 minori), suddivisi in due versi ma equiparati – idealmente anche nella distribuzione di tale leccornia – tramite la ripresa anaforica 5. *rataplamm*: «Voce onomatopeica che imita e indica il suono prodotto da tamburi e tamburini.» (TRECCANI s.v. *rataplàn*) 7. *RI-RI*: nota fabbrica produttrice di cerniere lampo, con sede nel Mendrisiotto 10. *gall der fèsta*: il gallo che si uccideva e mangiava in occasioni speciali, ad esempio per solennità particolari 12-13. *o...sbalz*: riferimento al lavoro del fieno di bosco, praticato in Verzasca – così come in tutto l'arco alpino – fino a metà del secolo scorso e consistente nell'andare a falciare il fieno selvatico fin sulle cenge più discoste dei monti per poi inviarlo a valle grazie al «filo a sbalzo», rudimentale metodo di trasporto su fune (presente nella prosa in P28: «Il sabato si rientrava insieme al filo disceso con il filo a sbalzo») 12. *spigói*: «Fieno di scarso valore» (LSI s.v. *spigòm*); il termine italiano «pagliettoni» è usato per definire il loglio (*Lolium perenne*), una delle erbe foraggere più comuni 14. *pizapóla*: la traduzione in italiano fatta da Scamara («confezione») è quantomeno curiosa, alla luce del fatto che GERINT alla voce *pizapóla* recita «mangime per polli» (così come LSI) 16. *Un dì...feda*: culmine di un climax d'importanza di quanto smarrito (anello>confezione da recluta>fede nuziale) 17. *gall*: «In paese, un gallo rosso già penzolava dal muretto, aveva ormai interrotto la sua lirica!», recita il finale della prosa in P28

El patèer bonoriiv der ateo in scalàda solitària

Publicata su P32 nell'ottobre 2004, dove è integrata all'interno del testo in prosa *Quando la cravatta non serve*. È la quarantesima poesia di Z, già presente in N1 e intitolata *La preghiera crepuscolare dell'ateo in scalata solitaria* (N1.35).

In questo caso poesia e prosa si fondono, rendendo necessaria la ripresa dell'ultima parte del testo pubblicato su P32. Dopo alcuni paragrafi – non si sa se autobiografici o meno – dove si racconta di un'uscita di gruppo sul ghiacciaio del Basòdino, durante la quale uno dei partecipanti si salvò dalla caduta in un crepaccio grazie al fatto di essere in cordata con altri, Scamara sposta il focus su di sé:

I miei sono altri scenari. Sempre in solitudine, poiché il sabato e la domenica sono giorni dedicati al prossimo che stanza verso più basse quote. Quella mattina ero presto in vetta. Lo spettacolo, un giorno di vento, era palpabile. Mi accorsi che avevo alle spalle Ungaretti, quattro parole, e mi illuminai. Nascosta dentro la torretta, una gavetta che conteneva tutto ciò che un alpinista può lasciar scritto: soprattutto i sentimenti di primo getto. Il giorno prima avevano avuto nebbia. Ero tra i fortunati e la gamella si eccitò.

Guardo
ammiro
concerto
devo
o non devo
vedere

Diamole un titolo, ma sì, di otto lettere, come il testo: *La preghiera crepuscolare dell'ateo in scalata solitaria*.

Scamara, in veste di escursionista e talvolta di alpinista, percorse sentieri e conquistò vette lungo tutta la sua valle e non solo. Il poeta non si accontenta però dei panorami maestosi che si aprono agli occhi del camminatore: la montagna, per lui, si fa simbolo della dimensione individuale e scenario di una costante tensione interiore, testimoniata sin dal titolo, alla ricerca di un suo posizionamento nei confronti dell'esterno. Nella volontà di privilegiare scenari forse più modesti – ma meno frequentati e rinomati – è forse da leggersi la ricerca di quella solitudine d'altura, dove verosimilmente il pensiero germoglia più nitido che altrove. La vetta, seppur generica (su moltissime trova difatti posto un cumulo di pietre o un basamento di una croce, con al suo interno un libretto nel quale i passanti possono iscrivere il loro passaggio), diventa culmine del pensiero mattiniero: una «preghiera» di un «ateo» (non a caso, forse, su quella cima non c'è una croce), termini antitetici che mettono al centro l'uomo, solo e solitario, che si affida tuttavia alla spiritualità.

Il richiamo a Ungaretti e alla sua poesia più celebre esplicitano come Scamara privilegi in questo caso la via ermetica, affidando il suo pensiero non a quattro bensì a otto parole (pur se egli scrive «lettere»), anch'esse formulate in prima persona e potenzialmente propizie a molteplici interpretazioni. La scelta di tradurre «bonoriiv» con «crepuscolare» – quantunque il suo significato, nel vocabolario dello stesso Scamara, sarebbe di «mattiniero» (GERINT s.v. *bônóra*) – potrebbe non essere stata fatta casualmente: senza scomodare il crepuscolarismo, il termine rimanda a significati che vanno oltre l'aspetto temporale e che ne ampliano il senso, verso un senso di preghiera maggiormente indefinito. In tal senso, pur senza la necessaria simmetria metrica, in questi brevi versi si potrebbe leggere una somiglianza proprio con Ungaretti e con alcuni suoi componimenti (simili agli *haiku* giapponesi) inseriti nella raccolta *L'allegria*; terzine incentrate su di una poetica che mira a espandere l'aspetto individuale in direzione dell'universale e dell'infinito. Proprio come le meditazioni e le domande senza risposta di Scamara, isolato sulla sua modesta vetta ma con lo sguardo dischiuso verso l'esterno.

Struttura e metrica: due terzine, con uno schema metrico non particolarmente connotato (3-3-4 + 2-5-2 in dialetto; 2-3-3 + 2-4-3 in italiano). La versione in dialetto, presente solo in Z, risulta foneticamente più efficace o quantomeno più “attraente” se confrontata alla sua traduzione: la prima terzina vede l'anafora di «A...», con la stessa vocale poi molto presente nei tre versi: «A vArdA/ A stüdiA / A mAchìna»: 8 volte in 19 lettere. Il numero otto è centrale – tante sono le parole del componimento, quelle del titolo e le /a/ presenti – e non scevro da componenti simboliche, basti pensare al fatto che a questo numero è comunemente associato “l'infinito”. Pure nella seconda terzina il dialetto è foneticamente molto più efficace, con l'anagramma speculare «DEEV/VeDEE», intercalato da quel «mIgA» che si oppone tanto dal punto di vista semantico quanto da quello fonetico.

A varda
A stüdia
A machìna

A deev
O a deev miga 5
Vedè

La preghiera crepuscolare dell'ateo in scalata solitaria// Guardo/ Ammiro/ Concerto//
Devo/ O non devo/ Vedere

Er óra der grán lüüs

Già in “Bloc Notes” (cfr. MARTINONI 1996), è pubblicata su P34 nel marzo 2005 (con la dicitura «Pubblicata su Bloc Notes 34») assieme alla prosa *Il fulmine*. È la cinquantunesima poesia di Z; la traduzione discende dai vv. 1-8 de *L’ora della grande luce* (N1.45): «Mi accostai silente./ Giù, giù/ il fiume Osola covava sotto il gelo./ Spade di ghiaccioli tintinnavano,/ omicide/ nell’ora di sole/ e un fringuello si accontentò/ dei semi dell’arancia...».

La pubblicazione su P34 è corredata dalla prosa *Il fulmine*, nella quale si narra di un drammatico incidente occorso a un giovane pastore:

[...] Poi, al calar del giorno, nel breve volgere di una mezzoretta, il cielo si convertì in un roteare apocalittico di nubi cumuliformi e tempesta. Il vento ingobbiva i larici. Le saette attaccavano da ogni direzione. A testa bassa, la mandria si precipitò verso il rifugio. Nel mentre, una palla, dai colori di...quel cielo, stette per qualche momento fuori a giostrare, indi, entrò nella stalla, accasciò, colpì, uccise. Creò una voragine e sparì nell’abisso. Ma dentro la buca, insieme alle mucche, giacque un uomo, un giovane, un ragazzo, un pastore. Provò a rialzarsi, cadde. Poi di nuovo ricadde. Si mise a invocare la madre e si trovò tra le braccia del padre. Il ragazzo passò due giorni in compagnia del dolore di due ferite aperte, finché un elicottero poté filtrare tra la nebbia (un ritardo può essere imputato alla nebbia o all’insuperabilità dei riali). L’abbraccio con la madre fu di ringraziamento. A Dio. Al miracolo. Non lo disse subito mentre gli fasciava le ferite: – Mamma, se questo è il segnale, il mio richiamo, la mia rinuncia alla montagna che tanto amo, potrei anche farmi prete! [...]

Come confermatomi dalla famiglia, il riferimento è reale e si rifà a un episodio della vita di Osvaldo Gaggetta, nato e cresciuto a Lavertezzo, purtroppo prematuramente scomparso, che nei primi anni ’70 del Novecento fu colpito da un fulmine mentre si trovava su di un alpeggio di una valle laterale della Verzasca. Decenni dopo egli diventerà effettivamente sacerdote, a differenza dello Scamara che – alla morte del padre – verrà inviato all’orfanotrofio Maghetti di Lugano, con la prospettiva di entrare in seminario, ma che a 18 anni abbandonerà la tonaca per riprendere la via di casa. Moglie e figlia del poeta ricordano come anni dopo un fulmine entrò anche nella loro casa di Aquino: possibile punto d’incontro tra le due storie di vita? Su P34 si trova anche un’ulteriore annotazione dell’autore che precede la poesia: «Si dice che si passa attraverso un tunnel con tanta luce e voci angeliche. Si dice anche che si va di fretta», come a ricordare i racconti delle cosiddette esperienze di “pre-morte”. I versi evocano immagini nitide ma al contempo misteriose e discordanti, visione che sembrano effettivamente rinviare a uno stato di coma provocato dalla «grande luce»: il fulmine? Oppure il coma stesso? Oppure, ancora, si tratta di un omaggio alla paradisiaca luce di dantesca memoria?

In quest'ambientazione mistica si uniscono due scenari contrapposti, suddivisi tra il freddo, solitario e glaciale inverno (con un ambiente ovattato, "bloccato" dal gelo, dove la scorrevolezza del fiume nascosto sotto il ghiaccio sembra venir ricreata dall'uso fonosimbolico di /s/) e la calda estate, passata in compagnia di maliziose ed enigmatiche presenze femminili. Questo è da leggersi, probabilmente, come rappresentazione della sempiterna tensione tra ragione e sentimento, insita nella scelta tra l'intraprendere il cammino sacerdotale o meno, così come in quella (molto presente in Scamara) tra l'abbandonare la povera valle natia e lo scendere in città, seguendo l'onda della modernità. La divisione è evidenziata nel distico finale, con il ritorno alla vita e la presa di coscienza di quanto successo. In pochi attimi l'intera vita scorre davanti agli occhi dell'io poetico, mettendolo di fronte a una scelta che contraddistinguerà il prosieguo della sua esistenza.

Struttura e metrica: 15 versi eterometrici, suddivisi in tre strofe (7, 5 e 3 versi) di grandezza decrescente, senza rime ma con assonanze (da notare il v. 7, costruito da un trisillabo e un quadrisillabo assonanti: «DER ARmA DER ARAnzA»).

A m visina adaasi.
 Sgiü, sgiü, er fim der Osora
 la cua sótt al giis.
 Spaad et giasciöö i terlinga, süicida,
 in der óra et zuu, 5
 a um fringuell u s conténta
 der arma der aránza.

Al bar der città
 ti beev dal büceer dar gámba:
 ti impàra a incavaláá i sgenücc, 10
 cói fèmenn dai unc lungh e róss
 e dar bóca püssèè róssa del giasciöö.

Ò passuu alca un'óra:
 um pò dar dì,
 um pò dar nöcc. 15

L'ora della grande luce// Mi accosto silente./ Giù, giù, il fiume Osola/ cova sotto il gelo./ Spade di ghiaccioli tintinnano, suicide,/ nell'ora di sole,/ e un fringuello si accontenta/del seme dell'arancia.// Al bar della città/ bevi dal calice a stelo,/ impari a incavallare le gambe,/ con le donne dalle unghie lunghe e rosse/ e dalla bocca più rossa del ghiacciolo.// Ho trascorso soltanto un'ora:/ un poco di giorno,/ un poco di notte.

2. *Osora*: nome dialettale del fiume Osola, dal nome della valle che sale dietro Brione Verzasca (paese natale della moglie Elda) 4. *terlinga*: termine onomatopeico («percuotere qualcosa per ottenerne un suono» GERINT s.v. *terlingáá*) 7. *arma*: «anima; midollo delle piante [...]» (GERINT s.v. *arma*) e, nel dialetto di Brione, «nocciolo» (LSI s.v. *arma*) 12. *giasciöö*: nella prima strofa è usato per descrivere i ghiaccioli che si formano a seguito del congelamento dell'acqua, mentre qui diventa un gelato da paragonare al rossetto che colora le labbra di un'avvenente compagnia femminile; la presenza del colore rosso, simbolo di passione, contribuisce a creare un ambiente opposto al precedente; da notare inoltre l'uso della bilabiale /b/ a evocare una "rotondità" che entra in contrapposizione fonetica con gli aspri suoni della prima strofa 14. *dar di*: Scamara aggiunge una nota: «Dar di: dovrebbe essere al maschile: dal di, ma...gran bella storpiatura quelli di Brione», con «quelli di Brione» aggiunto manualmente a matita su Z. Da notare che nella lezione presente su MARTINONI 1996 tale annotazione conclusiva non è presente.

Casciaduu

(in dialetto nostro e nel più “gentile” dialetto del Trentin)

Publicata su P35 nel luglio 2005 (unicamente in forma dialettale) assieme alla prosa *Il bracconiere*. È la sessantunesima poesia di Z; nessun riscontro con N.

Poesia che si inserisce tra le più emblematiche delle 28 scelte per “Il Pellicano”: la lunga prosa a corredo della pubblicazione traccia dapprima le gesta di un bracconiere che si avventura nelle Centovalli, per poi continuare con un ricordo autobiografico:

Ero un ragazzino quando mio padre imbracciò l'arma verso un ignaro merlo mentre passava il Weber, geologo svizzero tedesco che, oltre i sassi martellava anche il cervello dei verzaschesi: “Non valeva la pena di un colpo!”. Ero un ragazzino e non mi riuscì di giudicare mio padre. Nel proseguito, quante volte mi è riuscito difficile giudicare me stesso! A sera il Weber si mangiò una larga bistecca cucinata dalla zia Taidina che abitava in casa nostra. Mio padre, con una lunga forchetta, fece abbrustolire “al sale” il povero merlo, che poi tagliò in quattro. In un pentolino a lato arrostita una trotella piccola, ma piccola. Mi era rimasta attaccata ad un pezzo di ferro ricurvo.

Dopo la poesia, aggiunge ancora un P.S.:

P.S. Mentre scrivo mi trovo a Montedato. Fuori c'è aria natalizia (Natale 2004). L'agrifoglio è carico di colore vermiglio. Da due anni non scorgo il becco di un merlo. Mi dicono che hanno preso un virus. Prima ancora mi dicevano che gli ex corvi del Pizzante avevano distrutto le covate. E prima ancora davano la colpa al signor Nicolas Flobert, il fabbricante di un giocattolo che uccide. Caro arrugginito flobert, a guardia nella tua garitta. Una vita ci sei stato. Ora posso concedertelo: non hai proprio colpa, non hai mai avuto colpa. Il botto per uno che si fa beccare è come il tuono dirompente, in questo nostro piccolo epicentro di sicure instabili.

A emergere dai pochi versi è l'attestazione della capacità del poeta di alternarsi e “giocare” con un altro dialetto, unendoli simbolicamente con la rima tra i vv. 1 e 2 nonostante la lingua differente. Al contempo, egli certifica la scontrosità del proprio dialetto (in antitesi con il più «gentile» dialetto trentino), già anticipata nel sottotitolo e testimoniata dai suoni aspri del primo verso; questi lasciano però immediatamente spazio alla maggiore musicalità dell'altro dialetto, anticipata dal programmatico e onomatopico nome di famiglia «Trentinn». In linea generale, al di là del *divertissement* linguistico, a trasparire dai versi sembra essere la figura di un cacciatore per antonomasia (anche perché, da inchiesta familiare, Scamara non fu mai cacciatore e neppure bracconiere, così come non ebbe grandi rapporti con il Trentino, fatta salva l'origine materna del genero) e del suo rapporto con una generica «preda», la cui origine selvatica è meglio riconoscibile in dialetto: il guardarsi negli occhi, come per riconoscersi alla pari, potrebbe essere letto come metafora del rigetto di quella violenza, non giustificata dalla fame o della sopravvivenza ma unicamente dal desiderio di sopraffazione. La centralità

dell'occhio, testimone proverbialmente fedele della propria anima, è bifronte: il cacciatore che mira l'animale è a sua volta osservato dalla «preda».

Struttura e metrica: un distico in rima (composto da un endecasillabo e un settenario) e una terzina (con versi eterometrici, senza misure canoniche).

Agh èva el servàdig in der mira.
El siòr Trentinn se gira.

Elo el me diir:
– Adesso, sì,
che i se varda n ti oci! –

5

Cacciatore// Avevo la preda nella mira./ Il signor Trentinn si gira.// Mi dice:/ – Ora, sì,/ che si guardano negli occhi! –

Tit. in *Z* intitolata *Casciadóó*, mentre il titolo tradotto non presenta il sottotitolo
3. diir]dir *Z*

Note critiche: Su P35 non c'è la traduzione in italiano; è presente solo su *Z*, ed è quella qui messa a testo.

Er gripp

(dal francese: “grippe”, influenza spagnola, 1914-1918)

Già su DOTTA ET AL. 2003, viene pubblicata su P37 nel dicembre 2005 (con la dicitura «Segnalata al concorso: Circolo Operaio Educativo, Lugano, 2002») assieme a un breve testo introduttivo; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *Er üültima invèrn*. È la ventiduesima poesia di Z; nessun riscontro con le poesie presenti in N.

Come si evince dal testo su P37, protagonista del componimento è il padre del poeta: «Come si può raccontare, una storia vera, in poche parole: di una persona cara che mi aveva concepito otto anni prima. Così mi è stata raccontata. Poco più di una telefonata. Poco più della telefonata giunta in paese.» Al ricordo di un figlio per il padre – quello di Elio per Giacomo Scamara (1886-1938) – si unisce quello di un avvenimento tragico di inizio XX sec., la terribile epidemia di influenza (definita “spagnola”, dall’origine delle sue prime attestazioni) che tra 1918 e 1920 falciò l’intera Europa, colpendo violentemente anche la Svizzera e il Ticino. Il padre del poeta riuscirà però a sopravvivere, passando tuttavia a miglior vita due decenni più tardi a causa delle complicazioni di una polmonite. Questi pochi versi («poche parole») ci portano subito *in medias res*: al centro della scena, un uomo malato nudo, ritrovatosi – non sa nemmeno lui come e perché – in una camera d’ospedale allestita alla bell’e meglio in un albergo luganese. Da subito ci viene mostrato il dolore solitario di un uomo, abbandonato e infreddolito, vittima dell’ignoranza del funzionamento della «grippe»; in un continuo cambio di focus tra il padre e gli infermieri, i «quàtru sanitàri» appaiono lontani, immersi nel gioco e indifferenti al dolore altrui. La malattia viene «assecondata» in qualche modo – ma in questo caso il dialetto «condida via», “condita via”, rende maggiormente l’idea – fors’anche a causa delle continue sollecitazioni e dei contagi fuori controllo (situazione ben nota pure ai giorni nostri), così come dalla stanchezza generata nel personale sanitario, probabilmente improvvisatosi tale, incapace di rispondere alla gravità della situazione. La sensazione, suggerita da queste poche ma evocative immagini, sapientemente cesellate da Scamara (basti notare il v.7, costituito da due sintagmi di tre sillabe ciascuno con una forte consonanza e l’alternanza delle vocali /U-A-I / A-O-E/, a creare grande musicalità), è quella della lontananza, della noncuranza patita da un uomo sofferente, del freddo generato dall’assenza di contatto e testimoniato dall’assenza di un dialogo, di una richiesta di aiuto rimasta vana. Emergono qui gli «altri due» sanitari: uniche figure salvifiche, nel loro piccolo. Per quanto scarsa possa essere l’efficacia di una

«lügàniǵa», appare quantomeno come simbolo di interesse per l'altro, di calore umano trasmesso. Solo alla fine, il poeta ci ricorda come quell'uomo steso non sia una persona qualunque bensì «el me pà»: tre sillabe, «poche parole» che costruiscono il ricordo di un padre scomparso troppo presto.

Struttura e metrica: 10 versi, suddivisi in 5 strofe (5, 1, 3 e 1 versi), con alcuni endecasillabi (vv. 1-3, 5-6), novenari (vv. 8-9) e trisillabi (vv. 7, doppio, e v. 10). Assenza di rime ma molte consonanze, anche interne (ad esempio la ripresa di «Lügàgn» in «lügàniǵa», ad aprire e chiudere il componimento).

U s'è truvuu ar Otèl Spléndid da Lügàgn,
biótt sóra na bardèla militàra.
Er fevra der gripp l'èva condida via
cón un pò et sáá amáár.
e cón er àqua frègia del rubinètt. 5

I quàtru sanitàri i sgiügàva ai cart.

U gh'à dicc: «A gh'ò frècc».
Di èlt düü, intánt, i gh rudiva
una lügàniǵa sbuiénta.

Al me pà. 10

La grippe/ (dal francese: influenza spagnola 1914-1918)// Si è trovato all'Hotel Spléndid di Lugano,/ nudo su una branda militare./ La febbre della "grippe" veniva assecondata/ con un poco di sale amaro/ o con l'acqua fredda del rubinetto.// I quattro sanitari giocavano a carte.// Ha detto loro: «Ho freddo»./ Altri due, nel mentre, gli portavano/ una luganiga bollente.// A mio padre.

tit. In Z intitolata solamente *Er gripp*, senza sottotitolo.

1. truvuu] truvú D 1. Otèll] Otèll D 1. Lügàgn] Lü`gágn D 2. militàra] militara D 3. fevra] févra D 3. condida] condida D 4. cón un pò et sáá amáár]con un pò ed saa amár D 5. cón er àqua] con er aqua D 6. I quàtru sanitàri i sgiügàva] I quatru sanitari i sgiügava 7. U gh'à] U gh'a D 8. intánt] intant rudiva] rudiva D lügàniǵa] lü`gáni`ǵa D me] mé D

1. *Otèl Spléndid*: si tratta verosimilmente dell'odierno Hotel Spléndid Royal di Lugano, fondato nella seconda metà dell'Ottocento e chiamato, ai tempi, unicamente "Hotel Spléndid"; viene descritta una situazione d'emergenza ma probabilmente consueta al tempo dell'epidemia, quella di camere d'albergo utilizzate come lazzaretto 4-5. *cón...rubinètt*: presunti metodi curativi della grippe che riportano alla mente i molti annunci pubblicitari di prodotti "miracolosi" presenti sui giornali dell'epoca

Er üültima invèrn

Già su DOTTA ET AL. 2003, viene pubblicata su P37 nel dicembre 2005 assieme a un breve prosa senza titolo; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *Er gripp*. È la cinquantottesima poesia di Z; nessun riscontro con le poesie presenti in N.

Il componimento, pubblicato su P37 assieme a una poesia sul padre Giacomo, è incentrato sulla madre del poeta, Genoveffa Scamara (1903-1991), pure al centro della prosa che accompagna la pubblicazione:

Una famiglia Luchessa ebbe, per vari anni, il compito di sagrestano. Erano quattro fratelli e una sorella. Seri nel loro lavoro, affabili e generosi fuori della chiesa. Si è soliti dire che si buttavano nel fuoco per farti un piacere. Del “Fonssò”, detto bonariamente “Cicatabàc”, volevo parlare. All’osteria non disdegnava di annodarsi le ginocchia come un contorsionista del “Circus Nius”. In chiesa invece faceva un altro numero: il virtuosismo nell’accendere le candele, cioè, tenendo la canna con una mano sola. Da quel momento partivano le scommesse tra noi mocciosi e si contavano i secondi sulle dita. Anche mia madre febbricitante si ricordò del “Fonssò”. Lui di candele se ne intendeva. Mi disse: – Portami da lui –. Ma il “Fonssò” era già partito finendo in un fossato assieme al suo “contropedale”.

Dopo i tre versi iniziali si apre un lungo discorso diretto nel quale il poeta dà voce alla madre malata, che sembra voler incitare il figlio all’azione – su modello del mitologico figlio muto di Creso – e al non rimanere inerme di fronte alle situazioni drammatiche della vita. Il riferimento può essere basato sull’effettiva situazione di salute della madre, la quale trascorse gli ultimi anni della sua vita presso la figlia Dina, nella casa di Verzuolo (frazione di Lavertezzo Valle), ma il poeta ci vuole parlare di uno spirito desideroso di uscire da un corpo “complicato” e problematico come può essere quello di una persona anziana, smanioso di muoversi e non di rimanere immobile in attesa della fine. Se il corpo non risponde più agli stimoli, lo spirito non sta fermo, pregando il figlio («Ti, tóós») di riportarla a casa sua, alle sue origini. Questo è il pretesto tramite al quale il poeta somma ricordi di un tempo, comici aneddoti con protagonista il sacrista Fonssò (al secolo Alfonso Luchessa) riportati tanto in prosa (nel testo iniziale e in un altro su P27) quanto in poesia. I fatti mi sono stati personalmente confermati da Silvio Foiada, che ben ricorda le acrobazie del Fonssò per accendere le candele e le risate dei bambini (lui compreso) che lo osservavano dal fondo della chiesa; spesso i compiti da sacrestano erano svolti dopo aver eufemisticamente passato molto tempo all’osteria, motivo per il quale l’accensione dei ceri diventava compito arduo e di lunga durata. Diciannove versi che ci raccontano dell’impari lotta contro la fine imminente, cercando rifugio in un dolce passato che non c’è più e che mai più ritornerà.

Struttura e metrica: 19 versi eterometrici, suddivisi tra tre strofe (7, 10 e 2 versi), senza rime.

El zuu u crodàva dal tècc.
 Er máma la spostàva er cadríga
 da mussàghenn là i pee.
 «Che máá et tèsta! Che paroll incrosà!
 Ti, tóós, figlio muto et Creso, pòrtum 5
 distánt: da famm moov el sanq.
 A gh n'ò pü a cara da staa ent pen sta càpia toracica!

Portum al me paiis.
 Portum ner mèa gesa.
 – A i Sacrista i smorzàva i candèèr alt 10
 cón el stüzìgn et tola:
 a el Fonsso Cica u i pizàva cón er cana lunga:
 cón na mágn in tasca: quantu temp a indüiináá el bambaas:
 che scióó!
 Pöö u s brüsàva i diid a pizass er pipa, 15
 o a smorzáá el lüm tra el dedómm a el signánt,
 o a difénd er fiàma pi panott metüü a bòcia –.

A t'ò trapassuu el föögh
 cón sti mái et cera!»

L'ultimo inverno// Il sole cadeva dal tetto./ Mia madre spostava la sedia/ per mostrargli i piedi./ «Che male di testa! Che parole incrociate! / Tu, figlio mio, figlio muto di Creso, portami/ lontano: ho bisogno di muovere il sangue. / Non ci sto più a stare in questa gabbia toracica!// Portami al mio paese./ Portami nella mia chiesa./ – E i Sacrestani spegnevano le candele alte/ con il cappuccio di latta: / e il Fonsso Cica le accendeva con la canna lunga// con una mano in tasca: quanto tempo per indovinare la bambagia:/ che show!// Poi si bruciava le dita ad accendersi la pipa, / o a spegnere il lume tra il pollice e l'indice, / o a proteggere la fiamma dentro le manone messe a palla –// Ti ho trapassato il fuoco/ con queste mani di cera!»

tit. üültima] última D

1. crodàva] crodava D 2. máma] mama D 2. spostàva] spostava D 3. mussàghenn là i pee] mussaghen lá i péé D 4. máá et] maa ed D 4. paroll incrosà] paròll incrosá D 5. tóós] tós D 5. et Creso] ed Creso D 6. distánt] distant D sanq] sangw D 7. pü] pú D 7. ent] ént D 7. càpia toracica] capia torácica D 8. Portum al me paiis] Pòrtum al mé pais D 9. Pòrtum] Portum D 9. gesa] gésa D 10. Sacrista] Sacrista D 10. smorzàva] smorzava D 10. candèèr] candér D 11. cón el stüzìgn et tola] con el stüzzign ed tòla D 12+12.^T Fonsso] Fonso Z¹ (sul bordo destro del foglio aggiunge manualmente s) Fónso D 12. pizàva cón] pizzava con D 13. cón na mágn in tasca] con na magn in tas' éa D 13^T. Con una mano] con la mano Z 13. temp] témp D 13. indüiináá] indüinaa D 13. bambaas] bambás D 14. scióó] scióo D 15. brüsàva] brüsava D 15. pizass] pizzass D 16. smorzáá] smorzaa D 16. dedómm] dedóm D 16. signánt] signant D 17. fiàma] fiama D 17. panott] panòtt 17. metüü] metú D 18. trapassuu] trapassú D 19. föögh] fögh 20. cón sti mái et cera] con sti mai ed céra D

1. *zuu...tecc*: il sole che “cade dal tetto” si può intendere tanto in maniera letterale (dove «sole» sta per la luce che emana, in via di sparizione essendo giunto il tramonto) quanto metaforica, facendo forse allusione – così come il titolo – agli ultimi giorni della madre

4. *Che máá...incrosà*: le due immagini – una reale, l’altra metaforica – rimandano probabilmente a uno stato confusionario, intricato come le «parole incrociate», dovuto alla febbre denunciata nella prosa introduttiva

5. *Ti...Creso*: riferimento alla mitologia greca: Ati, figlio del re di Lidia, Creso, e ritenuto muto dalla nascita, parla per la prima volta intervenendo in difesa del padre mentre quest’ultimo stava per venire ucciso durante un combattimento

5-6. *pòrtum...distant*: l’enjambement mette in risalto il termine «distant», segnalandolo come termine chiave, così come la triplice ripresa di «portum» (“portami”), a segnalare la supplica della madre al figlio affinché agisca

10. *candèèr alt*: ceri, solitamente alti e stretti e posti su di un candelabro, presenti sull’altare maggiore (la struttura che si erge dietro l’altare solitamente usato dal celebrante) e la cui fiamma era giocoforza posizionata (tra altare, candelabro e candela) molto in alto

11. *stiüzìgn et tola*: oggetto in uso ai sacrestani, consistente in un lungo bastone con all’estremità un cappuccio di latta usato per spegnere i ceri e, sopra o di fianco, una miccia per accenderli

12. *Cica*: soprannome legato alla pratica, un tempo frequente, del masticare foglie di tabacco

12. *cana lunga*: lungo bastone con una miccia all’estremità usato per accendere i ceri (v. note precedenti)

13. *bambaas*: «cotone, nastro per le lucerne a petrolio» (GERINT, s.v. *bambaas*)

14. *che scioo*: il termine (assente nei vocabolari di riferimento) è un prestito anglofono (da *show*) usato per meglio descrivere la situazione esilarante

I “Brüder”

Pubblicata su P38 nel marzo 2006 assieme a una breve prosa senza titolo. È la tredicesima poesia di Z; il testo è frutto dell'unione di parti di componimenti di N: i vv. 1-8^T sono ripresi da I “*Brüder*” (N1.5), pur con modifiche di ordine dei versi e alcune lezioni differenti; i vv. 10-15 della versione dialettale sono i vv. 13-17 de I “*Brüder*” (N2.5).

Componimento che riporta alla gioventù del poeta, quando – a seguito della morte del padre, nel 1938 – venne inviato in un orfanotrofio-seminario di Lugano, gestito da alcune suore e pensato come iniziazione per una futura vocazione da prete. Stando ai ricordi di Agnese, sorella minore di Elio, si trattava dell'orfanotrofio Maghetti, situato in centro a Lugano, laddove oggi si trova il Quartiere Maghetti. In Scamara questo periodo genererà, negli anni a venire, una malcelata insofferenza nei confronti del potere esercitato autoritariamente. La famiglia ricorda i molti racconti di Elio in merito: a 18 anni tornò a casa, abbandonando definitivamente la possibilità di farsi prete, con negli occhi le molte violenze – psicologiche e fisiche, come la costante denutrizione – perpetrate dalle suore; per molto tempo, una volta rientrato a casa, la cattiveria vista e subita in quel luogo gli causerà incubi atroci. Questo periodo della sua vita, caratterizzato da una ferrea dottrina e da una carenza di qualsivoglia gentilezza all'interno dell'orfanotrofio verrà ricordata in molte occasioni, ad esempio in occasione di un documentario televisivo: «La religione nella mia poesia è un ricordo che mi trascino da ragazzo. Noi abbiamo avuto un insegnamento molto duro, molto ferreo, però nel mio scrivere metto in risalto l'educazione un po' troppo severa (...) dei nostri educatori, specialmente a scuola e in chiesa, che ci mettevano addosso soltanto paure, oltre le bugie» (cfr. CALVI 1991).

Aspetti di vita vissuta che verranno maggiormente enfatizzati nella prosa che accompagna la pubblicazione su P38, la quale anticipa alcuni elementi nei versi:

Dopo la morte di mio padre, avevo otto anni, la mia anagrafe fu tramutata in “orfano di padre”. Avevo una zia monaca che aveva delle “conoscenze” e fui subito “recapitato” in un orfanotrofio. Ci stavo male! Suor Santina ci metteva tutti sotto i piedi. Piedi che puzzavano di pollaio. Dico piedi fisici. Ci stavo proprio male! Non mi pareva necessario questo atteggiamento così maschio! In questo ambito mi misero in testa, oh come erano contenti, che facessi il prete. Apparentemente persi i più begli anni della mia fanciullezza. E lì, insieme alla mia crescita, crebbe la fame. Se mia madre avesse allevato qualche capra o gallina in più non sarei arrivato a certi groppi cronici allo stomaco. Per fortuna, una tantum, l'amore materno mi permetteva di conficcare i denti in una micca nera del Beresini. La micca era nera e rafferma. Non portava il marchio dell'incoscienza. Sì, non era quel mezzo miccotto troppo fresco, troppo allucinante, due bocconi con il Forsanose, oltretutto proibito dalla legge dei civili. Oltre questo dovevamo convivere con tre frati “muti”. Il loro paese era in guerra e a giudicarli a prima vista non tradivano il loro stato di frati minori o più giù.

Il componimento non è però un *j'accuse* direttamente rivolto a questo tipo di educazione, bensì contro la presenza, all'interno dell'orfanotrofio, di tre frati – verosimilmente francescani di un indefinito paese del nord – scappati dalla II guerra mondiale, i quali, nel loro essere in carne e non particolarmente bendisposti, diventano capro espiatorio per la fame patita. La critica rimane parzialmente insita nel contrasto tra le immagini evocate dai versi, brevi o brevissimi: alla realtà dei giovanissimi orfani e all'indigenza patita dal poeta e dai suoi compagni, fanno da contraltare i francescani «grassi», descritti nella loro ipocrisia ma senza mai affondare il colpo.

Struttura e metrica: 14 versi, suddivisi in tre strofe (8, 1 e 5 versi), con molte misure canoniche (endecasillabi ai vv. 1, 8 e 9, dunque ai lati della prima strofa e nel verso singolo; novenari ai vv. 3, 4, 6 e 10; settenari ai vv. 2, 14). Presenza di alcune rime (vv. 5, 12, 14) e consonanze (anche interne) ma senza uno schema preciso; da notare la presenza della rima a chiasmo tra «forzanOSE-crÓÓs / coleziOMM-pÓMM», questi ultimi in rima con i vv. 12 e 14.

I s incrosàva in di refetòri.
 Müt. Avàri. Fricc del nord.
 Grèss. Verteisèè. Lücid cóme rètt.
 Düsenticinquànta gramm et pagn frèsć:
 düü bocóói cón el Forzanose: e Bóna coleziómm! 5
 Dóó pómm et tèra e sáá, sign et cróós
 a “Sempliciter” (fetinn trasparént et less):
 e Bóna marénda e Bóna scèna!

Fam. Alca et pagn. Miga de mirècul !

I “Brüder” i fèva tre moinn: 10
 öcc al cel,
 maai in oreziómm
 e pöö maai inverzà sgiüü
 sótt al cintürómm.

I “Brüder”// Si incrociavano nei refettori./ Muti. Avari. Gelidi nordici./ Grassi. Scriminati. Lucidi come ratti./ Duecentocinquanta grammi di pane fresco:/ due bocconi con il Forzanose e Buona colazione!/ Due patate con il sale, segni di croce/ e “Sempliciter” – fettine di bollito –/ Buon pranzo e Buona cena!!! Fame. Di solo pane. Non di miracoli!!! Loro facevano tre moine:/ occhi al cielo,/ mani in orazione,/ poi mani rivolte in basso/ sotto il cinturone.

tit. in Z con sottotitolo (*Chel pagn frèsć!*), tradotto in (*Quel pane fresco!*)

5. Forzanose] Forzanóse Z 6.^T Due patate con il sale] patate e sale N2 7.^T fettine di bollito] fettine trasparenti di bollito N2

3. *verteisèè*: dal verbo «spartire i capelli» (GERINT s.v. *vêrtêisáá*), termine probabilmente caro allo Scamara in quanto legato a una delle possibili etimologie del toponimo “Lavertezzo” (cfr. GERINT s.v. *lavèr*). Da notare come la descrizione dei tre frati si presenti schematica: a un endecasillabo iniziale segue un elenco di sei termini divisi in due versi, con specularità tra i versi per quanto concerne il numero di termini usati per ogni definizione (1-1-3) 5. *Forzanose*: bevanda in polvere (il cui nome corretto è “Forsanose”) con effetto fortificante (la dicitura sulle confezioni recitava “Kraftnahrung”), prodotta in Svizzera dalla ditta Fofag di Volketswil e di uso frequente nella prima metà del XX sec 7. *Simpliciter*: probabile rimando all’appartenenza dei tre frati all’ordine francescano; i francescani minori sono effettivamente definiti come *simpliciter dicti*

El frà der Madòna

(el tornáá indré tra i càuri)

Publicata su P39 nel luglio 2006 assieme a un breve prosa intitolata *Il frate della "Madonna"*; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *El scopp*. È la quindicesima poesia di Z; riprende interamente *El frà del Madóna del Sass* (N2.11), dove manca però il v.1.

La montagna, spesso frequentata dallo Scamara – in particolar modo quella verzaschese – è al centro di questo componimento: vi si racconta però una frequentazione diversa da quella in giovane età, quando era unicamente sinonimo di faticoso lavoro, entrando in una sua concezione "alpinistica" ma che, rapidamente, si trasforma in teatro di sentimenti, amicizia e ragionamenti filosofici, pur senza eccessive pretese. Il brevissimo testo che accompagna la pubblicazione su P39 («Quel ragno nel bel mezzo del ghiacciaio ci stava davvero. Ma come poteva disporre del suo cordame se il filo era così labile? Ci stava sempre quella scommessa tra amici. È verità, non è verità?») anticipa una poesia che parla di amicizia e del filo sottile che può tenere unito un rapporto: un filo qui tirato da un ragno incrociato casualmente ad alte quote, una ragnatela che si trasforma simbolicamente nell'annodarsi della corda che unisce il destino di due persone e che può saldare un'unione. Due amici in cammino, confrontati a varie avversità e pronti a dirsi tutto: la montagna si trasforma in confessionale, dove potersi togliere un peso; in tal senso alcuni concetti, pur se elaborati diversamente, sono già presenti nei vv. 1-6 de *I frati del "Sasso"* (N1.11), poi ripresi in *El frà der "Madòna"* sulla raccolta *La Mano*: «Al frate confessore raccontai un sacco di miserie/ – ero assalito da dubbi maniacali –/ Naturalmente, di domenica,/ eravamo andati a tirare il filo a sbalzo,/ e fatto il filo alla falce fienaia,/ o annodato fili con giocose tarantole». La fatica del salire si fonde con quella del lavoro, in un calvario continuo che permette all'uomo, man mano che la quota aumenta, di lasciarsi alle spalle tutto il superfluo e di poter mostrare il proprio vero "io": un io-bambino, testimoniato da quel «ritorno tra capre» che rimanda all'innocenza dell'età puerile, aperto all'esterno e che non esita ad aprirsi al prossimo. Anche a un ragno, velenoso o meno.

Struttura e metrica: 15 versi eterometrici, divisi in due strofe (5 e 10 versi), con alcune misure canoniche (endecasillabi ai vv. 3-5, 10-12; settenari ai vv. 6-7 e 13; quinari ai vv.

14, 15). Rime identiche ai vv. 1-2 e 4-5), con consonanze e assonanze (anche interne, ad es. ai vv. 3-5 «nÁÁ»-«fÁÁ»).

– Reverendo padre, reverendo padre...–
«Reverendo becco, ho portato questo padre».
A náá lì ti prova un cèrto sollieev:
e ti parla, ti parla, de ropp mai fecc
o ané mò da fáá o ch' i stà mai fecc. 5

L'èva un dì et Fèsta.
De matìgn a bonóra
um s sèva in cordàda inssèma:
temp gram, nèv catìva.
Sóra i trimìla, un arài dai gámb lungh. 10
U diis: «Latrodectes? Cór cróos o sánza cróos?»
A pöö ané mò u diis: «Che ch'a impòrta,
Amicus Araneus,
tachet in corda
nel nöss taramüisc!» 15

Il frate della Madonna del Sasso/ (il ritorno tra capre)// – Reverendo padre, reverendo padre...– / «Reverendo becco, ho portato questo padre!»/ Andando lì provi un certo sollievo:/ e parli e parli di cose mai fatte/ o ancora da fare o che non stanno mai fatte.// Era un giorno di domenica./ Di buon'ora/ eravamo in cordata assieme:/ tempo gramo, neve cattiva./ Sopra i tremila metri, un ragno dalle lunghe gambe./ Dice: «Latrodectes? Con la croce o senza croce?»/ Poi dice ancora: «Che importa,/ Amico Ragno,/ mettiti in cordata/ nella nostra ragnatela!»

1-2. *Reverendo...padre*: il poeta gioca – forse in maniera irriverente? – con i termini, alternando «becco» e «padre»: abbassamento del sacro o santificazione del caprino? 11. *Latrodectes*: nome latino della famiglia di aracnidi della quale fanno parte la famigerata Vedova nera, *Latrodectus mactans*, e la poco meno pericolosa ma presente alle nostre latitudini Malmignatta, *Latrodectus tredecimguttatus* 11. *Cór...cróos*: riferimento al comune e pressoché innocuo “ragno croce”, *Araneus diadematus* *Amicus Araneus*: tradotto con «Amico Ragno», traducendo letteralmente dal latino; il termine indica altresì un ordine degli aracnidi

El scópp

(Er felicità del scapáá...

ançe se quai volt er incóscio um deslígá miga da chel frach.)

Pubblicata su P39 nel luglio 2006 assieme a un breve prosa intitolata *Il fucile*; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *El frà der Madòna*; è la quattordicesima poesia di Z; il testo è frutto dell'unione di più componimenti di N: la traduzione riprende interamente *Il fucile* in (N1.4), mentre il sottotitolo è ripreso – tradotto – dal testo introduttivo a *Il prevosto* (N1.1).

Componimento che rimanda agli anni passati dallo Scamara nell'orfanotrofio di Lugano e che trasporta il lettore nel magico mondo dei giochi dei bambini di quell'epoca, tanto poveri quanto pregni di fantasia e di voglia di evadere da quel verosimilmente triste quotidiano. A riprova di ciò, la consueta prosa d'accompagnamento su P39, omonima della poesia:

«Come in un film, la scena cambia: voglia di denudarsi, dalle meditazioni, dalle imposture imposte. Voglia di prati verdi, di montagne assolate o coperte di neve. Vestire una giacca imbottita con cappuccio, un paio di blue-jeans con orlo rivolto o una tonaca da prete con trenta bottoni poco importava, l'importante era guardare a vista quell'indiano che ti stava davanti.»

I riferimenti sono molteplici ma sempre relativi al percorso di vita del poeta: dalla «tonaca da prete», a ricordo delle aspettative che poggiavano su di lui per una carriera ecclesiastica, alle «imposture imposte» che rimandano ai maltrattamenti subiti tra le mura dell'orfanotrofio. La disperata volontà di ricercare una via di fuga da quella condizione vissuta come una costrizione si infrange però contro un mondo nel quale si è controllati a bacchetta e richiamati all'ordine – seppur a denti stretti – con un fischiello, interrompendo i brevi attimi concessi nei quali far sfogare il proprio “essere bambini”; un senso di libertà da scrollarsi però immediatamente di dosso, proprio come lo strame rimasto sulle tonache. La fuga riesce solo a «Don Pedro», personaggio irrealistico scaturito dalla fantasia infantile e dai racconti d'avventura di indiani e cow-boys; una fuga agognata e invidiata e potenziale fonte di felicità anche per il poeta, pur se nel suo caso unicamente sognata e mai realizzata. Una fuga che, a causa del senso di colpa costantemente inculcato fin nell'animo di quei giovani, si ricollegherà contro voglia agli incubi che perseguiteranno Scamara negli anni dopo la sua partenza dall'orfanotrofio (avvenuta a 18 anni compiuti), rappresentati dall'«inconscio» che non vuole lasciarlo in pace, tenendolo “legato” a quel passato e ai suoi tormenti. Illuminante, in tal senso, la

fonte di quel sottotitolo, ovverosia un breve testo introduttivo a *Il prevosto* (sec. XX) in N1, dove è chiamata in causa la dipartita di Don Pozzi (v. *El Prevòst*): «(...) La sua morte rappresenta la mia liberazione da certi incubi: “... anche se, talvolta, l’inconscio non mi slega da quel frac”.»

Struttura e metrica: 16 versi, suddivisi in due strofe (10 e 6 versi), senza rime e con scarse assonanze (vv. 12, 16).

In di siir cjaar et prima t stà
u s nááva fora de Lügàgn: Al Boschètt.
Ogni lègn u begnàva da füsill.
Ogni giavazz u begnàva da arma biánca.
El panètt a cöll sóra al cözz da prèved, 5
a el capelómm da mazáá indiàni:
ti l ciapàva ar góra
– ah, i máái adoss –
e ti cridàva ai parnairoor:
«Spüüda el sciatt, don Pedro». 10

Dal sciürell u saltava fora er smórfia:
a malavööía in fila per düü.
Ti puliva el tabaar del stramm:
pólvra de esplósiomm da masé.
Ar cúnta an mancàva sempru vügn: 15
el don Pedru u s n’èva nuu!

Il fucile/ (La gioia dello scappare.../anche se talvolta l’inconscio non mi slega da quel frac).// Nelle sere chiare di prima estate/ si andava fuori Lugano: al Boschetto./ Ogni legno serviva da fucile./ Ogni fuscello da arma bianca./ Il fazzoletto al collo sopra la vesta da prete/ e il cappello a tesa ad ammazzare indiani:/ lo prendevi alla gola/ – ah, le mani addosso –/ e gridavi alle lucciole:/ «Sputa il rospo, don Pedro!>// Dal fischietto usciva la smorfia:/ controvoglia, in fila per due./ Ripulivi la veste dallo strame:/ polvere di maschia esplosione./ Alla conta ne mancava sempre uno:/ don Pedro se ne era andato!

2. *Al Boschètt*: non meglio precisata zona di Lugano, forse da ricondurre all’omonima regione tra Paradiso e Gentilino (situata «fuori Lugano» e ai tempi pressoché non urbanizzata) 5-6. *El panètt...indiàni*: da notare la costruzione a chiasmo con il “fazzoletto al collo” (segno distintivo del cow-boy) e gli immaginari indiani da combattere che si alternano alla «vesta da prete» e al «cappello a tesa» propri del vestimentario dei sacerdoti di un tempo (basti pensare al cinematografico Don Camillo), segno dell’attenzione strutturale prestata dal poeta *ah...adoss*: probabile – e consueto – richiamo al non mettersi “le mani addosso”, anticipando il ritorno all’ordine della strofa successiva.

I íoritt, el pà padrómm a er meséria

Publicata su P40 nell'ottobre 2006 assieme a una prosa intitolata *La strega o la pazza*. È la ventottesima poesia di Z; il testo è frutto dell'unione di più parti presenti in N: i vv. 1-13^T riprendono i vv. 1-14 da *I capretti* (N1.18), mentre i vv. 18-20^T dai vv. 14-15 della stessa poesia; i vv. 21-36 riprendono invece interamente *I íoritt* (N2.18), con la sola modifica del nome della “strega”.

Dopo un avvio di componimento incentrato sul tragico destino di molti capretti al sopraggiungere della Pasqua (anticipato dal finale della prosa d'accompagnamento su P40: «Tratterò un passaggio nel mondo delle sconcertanti mattanze pasquali. C'è poco da rallegrarsi. Noi, avidi predatori, con quei capretti facevamo un crocchio congiunto, ma poi il pensiero partecipava discorde»), questo componimento trasporta il lettore in un mondo parallelo, dominato dalla magia e dal mistero. Vi si narra la vita della «Pùcia», personaggio realmente esistito (ma – come mi viene suggerito – del quale è meglio non rendere pubblico il nome, giacché i discendenti se ne ricordano ancor oggi) e che, nel microcosmo proprio di ogni villaggio vallerano, aveva nomea di strega. Scamara renderà manifesto in molti suoi componimenti il suo essere da sempre affascinato dal mondo dell'arcano e del magico; un immaginario stregonesco mitico e ideale che non trova però riscontro nella realtà. Nei versi emerge difatti una certa delusione nell'accorgersi, dinnanzi alla sua fossa, che la cosiddetta “strega” tale non era, bensì solamente una povera donna obbligata a escogitare i più disparati espedienti per tirare a campare. Testimone tanto di una decadenza morale molto diffusa ai tempi, quanto della miseria più totale che talvolta si fa foriera di una pessima reputazione. La Pùcia, una volta passata all'aldilà, viene trattata con il consueto rispetto dovuto ai morti, generando lo stupore del poeta-bambino. Addirittura, viene immaginata come una figura quasi mariana, votata alla sofferenza in vita ma destinata alle gioie del paradiso. La prosa introduttiva riprende molti di questi concetti:

Era una ladra, ma non ladra vera, poiché tutti tolleravano il suo gesto che era di sopravvivenza. Le streghe vere non rubavano. Erano giovani e belle. Coltivavano le patate e le piante da sballo nell'orto dell'inquisitore. Lì, in un cantuccio, una pianta erbacea, la Belladonna, la cui bacca nerastra e lucida avrebbe adulterato le loro pupille ignare. (...) E la vecchia strega cosa annuserà se non il fumo di legna marcita tratta dal fiume, se non la bruma autunnale senza più un frutto sui rami, se non quelle tre castagne tratte dal cavagno in dissesto? Come tutte le persone trapassate l'accompagnai al cimitero. Nella fossa rimossa di fresco la calarono giù. La terra non divampò. La croce non traballò. Soltanto allora mi accorsi che non era una vera strega, poiché fu donna,

poiché fu anche madre, poiché il suo sabba stava per stingersi oltre le montagne della Mara e della Soriva o nell'onda purificatrice del fiume che fluiva tra i gorghi sottostanti.

Questa poesia, una delle più lunghe ma anche delle più evocative di Scamara, riassume perfettamente quel mondo fatto di credenze e di oscure dicerie, nel quale la «Pùcia» si trasforma in eroina tragica. A disegnare un'immagine negativa della donna – e della sua famiglia tutta – contribuì la ristrettezza culturale di tutto quell'habitat sociale, intriso di paure e superstizioni ataviche dure a morire e tramandate di generazione in generazione; leggende alle quali la gente credeva quasi ciecamente, bisognosa di un capro espiatorio al quale forse addossare le miserie della vita. Laddove ci si potrebbe immaginare la fattucchiera andarsene con un sacco ricolmo delle interiora dei capretti, in previsione di compiere oscuri riti magici, la realtà racconta più probabilmente di un gesto di carità che permette a una famiglia di sfamarsi; simile è la reazione all'averla intravista orinare in piedi nel fiume: anziché considerarlo un gesto rozzo seppur comprensibile, contribuisce a evocare chi sa quali cerimoniali demoniaci. La fame e la miseria, tanto reali quanto drammatiche, non lasciano molto spazio alla magia e alla fantasia, disegnando invece una realtà di degrado morale e fisico oggi difficilmente immaginabile – seppur cronologicamente molto, molto vicina.

Struttura e metrica: 36 versi eterometrici, suddivisi in due parti (3, 4, 10 e 3 versi la prima; 7, 8 e 1 la seconda). Assenza di rime, ma molte assonanze (anche interne) e alcune riprese anaforiche, anche tra strofe differenti.

El bragiáá trémor del íurìgn
u vegnìva fracassuu sül sass.
Pöö sübet un alt.

El me pà u mazzàva e u spelàva
cóme ciapuu da raptus. 5
Tücc u s gh'èva i máái spórch
– er mèa máma cól carezzáá –.

El pà l'è dicc:
«Se tücc nói éaurii um es limitàssa miga
um dovréssa scanàss per éauri! 10
Tücc um gh'è i máái róss o spórch...!»
<Cóme chil der Pùcia ch'la poorta via i noss patàti
ent pel cözz vunc?>
Er Pùcia l'èva una vègia strega, che la firmàva cón er cróós,
che la portàva el nöss ladamm, 15
che la rubàva i noss pomm et tèra,
che la parlàva cói strióói.

– A sira el pà ur à ciamáada
e la s n'è náada
cól sac tiberuu – 20

Er Pùcia, ch'la portàva el nöss ladamm
l'è finida sótt ar cróos
inssèma ai só cozz.
Er máma la m'à dicc
che el scricc lücid u vrèva dii: “Antònia” 25
E che adèss l'èva in paradiis, cór permanénta
e vestida et sèda biánca.

«Ma, ilóra, la gh'èva un nóm, er strìa?»
Ma, ilóra, ar vress pü vedüüda, da et pós ar cantonàda,
a robáa i pómm, 30
o náa ar fim
a innociass cói dièuri.

E lì, im pee,
cón um pè possóó sóra ar àqua,
a pissáa in del pózz! 35

O che, fórsa, la naava namà per quèll?

I capretti, il padre padrone e la miseria// Il belare tremulo del capretto/ veniva fracassato sul sasso./ Poi subito un altro!// Mio padre uccideva e scoiava/ come preso da raptus./ Tutti si aveva le mani rosse di sangue/ – mia madre accarezzando –.// Mio padre disse:/ «Se noi caprai non adottassimo il numerus clausus,/ ci dovremmo scannare per capre!/ Tutti abbiamo le mani rosse, o sporche...!»/ «Come la Pùcia, che trafuga le nostre patate/ dentro la lezzosa guarnacca?» / La Pùcia era una vecchia strega che firmava con la croce,/ che portava il nostro letame,/ che rubava i nostri pomi di terra,/ che parlava con gli spiriti.// – A sera mio padre la richiamò/ e se ne andò/ con il sacco rigonfio –.

* * *

La Pùcia, che portava il nostro letame/ è finita sotto la croce/ insieme ad unti bioccoli./ Mia madre ha detto/ che lo scritto lucido voleva dire: Antonia,/ e che adesso stava in paradiso, con la permanente/ e vestita di seta bianca.// «Ma, allora, aveva un nome, la strega?»/ Ma, allora, non l'avrei più rivista, da dietro la cantonata,/ a rubare le patate,/ o andare al greto/ ad annottare con i diavoli,/ e, ritta,/ con un piede, morbido sull'acqua,/ a pisciare nel pozzo!// O che andasse soltanto per questo?

tit. capretti] cappretti N1 N2

22. cróos] crós N2 24. la m à dicc] la m à dicc N2 25. Antònia] Lucia N2 25.^T Antonia] Lucia N2 28. strìa] strega N2

nota critica: il v. 11 in P e in Z legge erroneamente *máá*; si tratta di una svista autoriale, dato che la versione in italiano riporta «mani», la cui corretta traduzione dialettale è *máái* (cfr. GERINT, s.v. *magn*)

1-3. *El...alt*: 11. Rimando a pratiche agricole tutt'oggi consuete: se il capretto nasceva maschio, le probabilità di superare la Pasqua erano pressoché nulle, dato che a interessare per l'allevamento erano le capre femmine, dispensatrici di latte e di capretti (di maschi ne bastavano pochi, unicamente a scopo riproduttivo); da notare la resa in versi dei truci gesti descritti: al belato insicuro (quasi onomatopeico con l'assonanza di /r/: «bRagiáá tRémoR del íuRìgn») fa seguito il colpo mortale, con un profluvio di /s/ («fracassuu Sül SaSS») 4-7. *El me pà...carezzáá*: responsabile dell'eccidio viene additato unicamente il «padre padrone», mentre la madre viene perdonata, precisando lei abbia le mani sporche di sangue unicamente a causa del carezzare i capretti condannati a morte, probabilmente in alternanza con il lavorare le carni 9. *um...miga*: tradotto con «*numerus clausus*», locuzione latina comunemente usata per indicare il «numero chiuso» (e in rima con «*raptus*»): riferimento all'esigenza di uccidere i capretti maschi citato in precedenza, per non doversi «scannare» a causa del fatto che, se si volessero allevare tutti i capretti, non ci sarebbe sufficiente nutrimento per tutti 13. *cózz viünc*: Scamara traduce, con un lessico ricercato e desueto, in «*lezzosa guarnacca*» (termine usato per definire «la lunga e rozza veste da lavoro del contadino», cfr. TRECCANI s.v. *guarnacca*); che il voler ingentilire la reale situazione di quella povera donna tramite il lessico voglia essere un tentativo di rimediare ai torti che l'intera società del tempo le fece? 14. *la...cróós*: il «firmare con la croce» era (ed è tutt'oggi) segno di analfabetismo; la croce torna anche nella seconda parte rimandando alla morte della Pùcia, la cui vita – si può ben dire – è metaforicamente trascorsa «in croce» 16. *pomm et tèra*: curiosa la scelta di non usare «*patàti*» come al v.12; da notare come, grazie all'uso di «*pomm et tèra*», il verso diventi endecasillabo 17. *strióói*: Scamara non traduce letteralmente «*stregoni*» bensì «*spiriti*», termine di più ampio respiro per definire un legame con entità soprannaturali, interlocutrici privilegiate per chi – come la Pùcia, nell'immaginario collettivo – è vicino al trascendente 18-20. *A sira...tiberuu*: Il riferimento, probabilmente, è alle interiora dei capretti che vengono riunite e donate alla Pùcia per sfamarsi 22. *l'é finida...cróós*: immagine metaforica per descrivere l'avvenuta morte della Pùcia 23. *cozz*: plurale di *cozza* («*incostrazione di sporcizia su animali e persone*», PARVAL s.v. *cozza*); Scamara traduce curiosamente con «*unti bioccoli*» (dove *bioccolo* assume significato di tessuto dall'aspetto disordinato, a ciocche, cfr. TRECCANI s.v. *biòccolo*): in tal senso il rimando è all'aspetto trasandato delle vesti della Pùcia 25. *scricc lücid*: il nome della defunta scritto sulla croce 25. *Antonia*: sul cambiamento di nome della strega (chiamata «*Lucia*» in *A Nàiade*) può forse aver giocato un ruolo il noto romanzo – presente nella biblioteca dello studio di Scamara – di Sebastiano Vassalli *La chimera*, incentrato sulla figura di una strega di nome Antonia; o forse, la sua messa in assonanza con «*strìa*» del v. 28 29. *cantonada*: «*luogo in cui ci si apposta*» (LSI s.v. *cantonada*), da intendersi come l'angolo di una casa, a segnalare come la presunta strega venisse spiata anche dai bambini, evidentemente influenzati da quanto sentivano in casa 33-35. *E lì...pózz*: «*oh, ló savèè!*: oh, puzzerà (dove piscia), detto di donna grama la quale, un tempo, pisciava in piedi; [...]» (GERINT, s.v. *savèè*).

Er squaretèla nel smööí

Publicata su P41 nel dicembre 2006 assieme a una prosa intitolata *Cara mamma* e una nota lessicale; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *Er bandéra*. È la quarantasettesima poesia di Z; i vv. 1-5 sono ripresi da quelli de *Lo scivolo* (N1.47).

Il testo che accompagna questa poesia anticipa i due componimenti pubblicati su P41, con alcuni elementi che ritornano in entrambe. Al centro troviamo sempre la madre del poeta, ricordata in un frangente di vita alla Monda (cioè ad Aquino):

Di mia madre volevo parlare, della vita grama per i troppi stenti, della vita fatta soprattutto di paure. – Che il fieno fosse abbondante, che il fulmine non ci piegasse le ginocchia – e ginocchioni ci faceva pregare nel cantuccio a lato del focolare. Questa donna che alla fine dei suoi giorni non ti chiede dell’ammontare dello stipendio, ma ti chiede se fai ancora il segno della croce e se accetti il suo perdono. Nella pozza del ranno, nell’ignoranza a distinguere, tra lascivia e liscivia, impari il sesso e il dovere. Il sesso il più grande tra i peccati, il dovere, la gogna dell’arcato confessionale. Ora ti ricordo, nel cuor della Monda, mentre ti rialzi presso il ruscello brumoso e , a fatica, reggi la gerla e un cavagno tra le orme profonde della disagevole nevata. – Madre, in che posso aiutarti? – – Il cavagno per te è pesante. Batti la neve lungo il sentiero, questa durerà fino a marzo. Ma, per te, sia un gioco! – Battere e torcere i panni con le mani arrossate, calpestare la neve più alta di te: tutto era un gioco!

Il ricordo del gioco si fa occasione per intraprendere un ragionamento più ampio, incentrato sull’educazione ricevuta e su una delle fasi di crescita di un bambino, l’ennesima “tappa evolutiva” di Scamara, evocata da frammenti di vita solo apparentemente insignificanti. Se da un lato, per il bambino, la tinozza del bucato diventa un immaginario mare-giocattolo in tempesta, dall’altro emerge seminascosta la malizia per il tramite degli indumenti intimi che la madre sta lavando; malizia tuttavia immediatamente censurata, essendo la lascivia (evocata dalla «lisciva») peccato mortale che porta all’inferno per la via maestra. Quello che era un gioco – cosa non lo è, per un bimbo? – improvvisamente non lo è più: il vento, che soffia tra gli abiti stesi e i lunghi capelli, si fa metafora delle novità del mondo “di fuori” e guida quel bambino verso gli anni seguenti verso la maturità, tenendo dietro a quella modernità che segue il corso del fiume e porta lontani. Un’agitazione interna e senza pausa, quella dell’io poetico: bandiera esposta al vento, ma al contempo carbone acceso e protetto contro lo spegnimento dalla cenere, simbolo di un passato inerme, di ciò che non è più, rimandando allo sdoppiamento già visto altrove.

Struttura e metrica: 18 versi eterometrici ma con una maggioranza di versi brevi o molto brevi, suddivisi in tre strofe (5, 9 e 4 versi). Presenza di alcune rime, una identica (vv. 7, 16) e una che collega il primo all'ultimo verso (vv. 1, 18).

Piòda sǵüràda.
 Coota, er máma la insaonáva um sgiööggh:
 squaretèla im mezz a belzitt de rovaard,
 a in der pozaràca l'à dicc:
 et «dona lascìva». 5

Centifüguu e metüü là a coos.
 Ónd et oblò: crocià et mar
 ner bògia del smööí
 – o nel gradèuru der liscìva –.
 Destendüü al zuu 10
 in di folà et vent.
 Descaviúu dal vèrd del bósé
 che u sguàza ent per fim:
 carbóm viiv, defendüü ent per scendra:

a beev, 15
 o már,
 o máma,
 dar sègia scotàda!

Lo scivolo nel ranno// Pioda levigata./ Curva, mia madre, insaponava un gioco:/ scivolo, tra panni discreti,/ e nella pozza disse:/ di «donna lisciva»./ Centrifugato e messo a cuocere./ Onde di oblò: crociate di mare/ nella tinozza del ranno/ – o nel gradevole della liscivia –./ Steso al sole/ nelle fughe del vento./ Scapigliato dal verde del bosco/ che guarda nel fiume:/ carbone vivo difeso nella cenere:// a bere,/ o mare,/ o madre,/ dal secchio inclinato!

1.^T Pioda levigata] Pioda trasudata N1 5. et «dona lascìva»] et dona lascìva Z 5.^T di «donna lisciva»] di donna lascìva N1 Z

1. *sǵüràda*: Scamara traduce con «levigata», da ricondursi all'antico gesto della lavandaia che strofina gli abiti stesi su di una pietra liscia (aggettivo derivato da *sǵüráá*, «pulire con energia; lavorare sodo», GERINT s.v. *sǵüráá*) 3. *belzitt de rovaard*: da intendersi come gli indumenti intimi; Scamara traduce – pudicamente – con «panni discreti», locuzione creata dall'unione di *bèlz* («panno; vestito; cencio», GERINT s.v. *bèlz*) e *rovàrd* («rispetto; tema; vergogna», GERINT s.v. *rovàrd*) 8. *smööí*: «ranno; sopra la tinozza del bucato si metteva una tela di lino per filtrare l'acqua bollente mescolata alla cenere (e carboni), la quale acqua, ossia *el smööí*, veniva poi evacuata da una spina.» (GERINT, s.v. *smööí*). Questa spiegazione giustifica le immagini evocate in questi versi centrali, dal carbone tra la cenere fino allo stendere i vestiti ad asciugare 18. *sègia scotàda*: Scamara, su P e su Z, aggiunge un'osservazione in merito in calce al testo: «secchio inclinato: secchio che serviva per il trasporto dell'acqua dalla fontana, quindi appeso ad un apposito supporto infisso nel muro; il contatto delle labbra con l'acqua fresca e con il bordo del

secchio, di rame, senza risvolto, senza sbavature se non le nostre bave...è un ricordo, un gioco, estivo o invernale, con sete o meno sete, con tosse o meno tosse, ma con la voglia matta di sentirsi sani e puri dentro».

Er bandéra

Publicata su P41 nel dicembre 2006 assieme a una prosa intitolata *Cara mamma*; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *Er squaretèla nel smööí*. È la diciassettesima poesia di Z; riprende *Er bandéra* (N2.46), con la modifica dell'ultima strofa.

Il ricordo della madre si sposta qui verso i suoi ultimi anni di vita, «alla fine dei suoi giorni», come precisato nella prosa introduttiva. Vi si legge, in questi versi, il grande affetto che può legare una madre a un figlio; una madre caratterizzata però dall'apprensione, preoccupata non tanto dello stato di salute del figlio quanto piuttosto del suo comportamento, pronta a fargli una ramanzina. È questa una poesia fatta di simboli che si intersecano, di bandiere intese in sensi plurimi e opposti. La bandierina colorata del Ferrini, autotrasportatore vallerano, ha il pregio di riportarci al passato, a quando era il mondo esterno a propagarsi in valle tramite le mercanzie che iniziavano ad espandersi ovunque; un tempo in cui una bandiera era un simbolo forte, che poteva denotare appartenenza e dietro al quale ci si poteva riconoscere. Con l'andare del tempo questa percezione si è però modificata, trasformando la bandiera in simbolo di un'apparente libertà che tutti e tutte possono rivendicare. Il progresso, giunto anche in una valle così remota grazie alle “quattro ruote” del Ferrini, spingerà molti a intraprendere il percorso inverso e andarsene – magari in sella a due sole ruote, ma a tutto gas – verso quel mondo esterno apertosi improvvisamente davanti ai loro occhi, dopo che le generazioni precedenti non si erano spesso mai mosse dal luogo natío.

I fattori socioculturali della dirompente rivoluzione culturale causata dall'abbandono della civiltà contadina sembrano però interessare unicamente il poeta, andatosene dalla valle per andare a guidare gli autobus di linea, rincorrendo «i “simboli” di un impiego, del benessere, della televisione, dell'automobile» (SCAMARA 1997b, p. 18). La madre è cosciente del fatto che il figlio è «in gir intórn al mónd» (v. 11), ma a contare per lei sono unicamente il desiderio e la speranza che lui si comporti bene, rimanendo ligio e osservante di quell'antica fede che, nella sua visione del mondo, non deve essere messa in secondo piano. Nella versione definitiva, qui a testo, Scamara chiude il componimento con una sorta di dichiarazione di resa nei confronti della forza del vento, come a volersi scusare per giustificare un comportamento verosimilmente non sempre integerrimo (o forse per il “tradimento” consumato?); nella versione su *A Nàiade* (N2.46) vi era invece un verso in più, che leggeva «Lo sai, madre, che non sono una bandiera!», riportandoci in tal modo a un altro concetto di bandiera, quello che designa un atteggiamento facile ai

cambiamenti (termine pure dialettale, cfr. GERINT s.v. *bandéra*). In quella volontà di distanziarsi nettamente da un simile pensiero si può ritrovare l'essenza dell'attaccamento di Scamara alla sua valle, un legame forse "fisicamente" meno presente (essendosi spostato in pianura) ma spiritualmente molto intenso.

Struttura e metrica: 20 versi eterometrici, divisi in tre strofe (da 7, 10 e 3 versi). Poche rime (una identica, vv. 14, 16) ma molte consonanze, anche interne, e riprese anaforiche. Leggendo in parallelo il testo dialettale e quello in italiano emerge immediatamente come, in particolare nella seconda metà del componimento, al momento del tradurre il poeta si sia concesso ampie libertà interpretative.

El banderìgn còr cróos róssa del dotóor.
 El banderìgn róss del Ferìgn:
 el nöss porta-pachitt.
 Er máma la ghigna:
 «Mèza tèsta et vedell, a m sciüsciómm». 5
 <Grandezza di seno naturale?>:
 l'à ghignuu luu, el Ferìgn.

Bandéra per er libertà de tücc.
 Er moto gasàda fora et giir.
 «Ti sé ané mò viv, 10
 ti, in gir intórn al mónd?>:
 la m diis... da pü levàda.
 «Denánz ar tóa bandéra ti márcia cón i bóói?
 Ti fecc el sègn der cróos?
 Ti dicc i orazióói? 15
 Ti l zèè, ané er cróos
 l'é na bandéra!»

<Ti l zèè, máma:
 da dów u punta el vent!
 E dóva la mira er asta!> 20

La bandiera/ La bandierina a croce rossa per il medico./ La bandierina rossa per il Ferrini/ – l'autotrasportatore commissionario –./ Mia madre ride:/ «Mezza testa di vitello e un succhiotto»./ <Grandezza di seno naturale?>:/ rise lui./Bandiera di libertà plurali./ La motocicletta spinta oltre il limite./ «Sei ancora vivo/ tu, in giro per il mondo?>:/ mi dice quasi spenta./ «Hai spiegato la bandiera/ nel segno del dovere?/ Hai detto le orazioni/ nel segno della croce?/ Lo sai, anche la croce / è una bandiera!>:// <Lo sai, madre:/ da dove spinge il vento!/ E dove punta l'azza!»

1-3. *banderìgn róss*: Silvio Foiada ricorda come i "camionisti" che operavano in valle avevano l'uso di apporre una bandierina colorata davanti al veicolo per segnalare la presenza o meno di

merci da vendere *Ferìgn*: si tratta di Mario Ferrini, autotrasportatore verzaschese; a lui è dedicata una poesia ne *Il nonno di frassino*, intitolato *El Ferìgn (Mario Ferrini)*. Il cognome, in questo caso, gioca a favore del poeta e della creazione della rima interna con «banderìgn» 6. *Grandezza...naturale*: il verso in italiano, quantomeno strano essendo pronunciato da un verzaschese, vuole forse contribuire ad amplificare l'immagine del "mondo esterno" che si fa strada in valle, anticipato da una modifica linguistica che mostra una certa volontà di distanziarsi dal dialetto 9. *fora et giir*: letteralmente "fuori giri", viene tradotta genericamente con «oltre il limite» 12. *da pù levàda*: la traduzione in «quasi spenta» sembra far credere che si parli della motocicletta, mentre invece il riferimento è sempre alla madre (letteralmente "da non alzata dal letto", cfr. GERINT s.v. *leváá*) 13. *Denáanz...bóoi?*: uno degli esempi più chiari di quanto accennato in precedenza in merito a come Scamara, a una traduzione letterale, preferisse una personale interpretazione. Il messaggio di fondo è tuttavia vicino e complementare, dato che la traduzione letterale leggerebbe "Davanti alla tua bandiera, marci con i buoni?" 20. *asta*: anche in questo caso la traduzione è divergente, dato che l'«azza» è un'arma medievale simile a un'ascia

Er füsilerìa

Già su DOTTA ET AL. 2003, viene pubblicata su P42 nel marzo 2007 assieme a una prosa omonima; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *I fuciliéri*. È la diciannovesima poesia di Z, il cui testo è ripreso interamente da *I “fucilieri”* (N2.12). Questa poesia è idealmente legata alla successiva, *I fuciliéri*: su P le due sono pubblicate congiuntamente, invertendo però l'ordine nel quale sono disposte in Z. Pure in N c'è un legame, dato che i due testi sono radunati sotto lo stesso titolo tra N1 e N2.

La prosa che la anticipa si lega solo in minima parte con la tematica trattata nei versi:

«Vorresti fare una biciclettata con noi, io con la morosa, fino al Campolungo? Portati la Lara. Le donne le mandiamo poi avanti con un mazzetto di fiori ciondolanti dallo zaino. Questa nebbia ci sarà utile...purché non perdiamo la direzione della “polveriera”...soprattutto dobbiamo evitare i vestiti mimetizzati...d'obbligo invece i calzettoni da diporto per cicloamatori. I militari sono in licenza domenicale. Dieci chilogrammi a testa...dieci per il vostro clan...mezzoretta all'alpe Zaria...un'altra a Fusio. Dai! Giù! Che sparata!»

Difficile intravedere un *trait d'union* tra la poesia e questo breve racconto, che sembra nascondere tra le righe una spedizione di bracconaggio a ridosso delle valli Leventina e Lavizzara, in alto Ticino. Viene maggiormente in aiuto una parte dell'introduzione a Z, laddove ricorda «Padri militaristi attaccati [...] ad una patria la quale “regalava” qualche coperta, un pezzo di “Emmenthal” o un viaggio di conoscenza geografica nella regione di prati senza sassi». L'esercito fa qui da sfondo a quel viaggio – altro, ennesimo rito iniziatico – che tutti gli abili al servizio militare erano obbligati a fare, dapprima per la scuola reclute e poi per i corsi di ripetizione: chi più e chi meno distante da casa, quella in grigioverde era il più delle volte la prima occasione per uscire dalla valle e (addirittura!) varcare il Gottardo. Davanti ai loro occhi disorientati e abituati a una realtà fatta di poche cose ma tanta fatica sulle montagne, si affacciavano quei «prati senza sassi» dell'Altopiano e le meraviglie racchiuse nel serraglio basilese, ben lontane loro dal bestiame e dai camosci da stanare. Anche in questo caso si tratta verosimilmente di ricordi autobiografici, dato che Scamara svolse una parte del servizio militare ad Aarwangen (AG), non molto lontano da Basilea. Con la quasi totale assenza della consueta disciplina militare (suggerita forse solo dalla metrica dei brevi versi centrali), lo spirito alla base di questi versi è all'insegna di una scanzonata giovialità, di un clima cameratesco all'insegna di vino e formaggio: un'occasione per svagarsi dalla routine della vita di tutti i giorni, che però è sempre pronta a palesarsi alla mente. Dalle esercitazioni di tiro alla caccia al

camoscio, tutto rimanda a quel pragmatismo proprio di chi ha disposto di mezzi limitati e si è sempre dovuto arrangiare a fare di necessità virtù.

Un susseguirsi frenetico e divertente di immagini multiformi (al quale fa forse rimando il titolo del componimento, che definisce l'azione continuata di armi da fuoco?), una sequela di precise istantanee leggermente stranianti che si concludono lasciando al lettore un dubbio: e se tutto sia stato unicamente un sogno, fondato sui racconti del papà o dei fratelli?

Struttura e metrica: 20 versi eterometrici, brevi o molto brevi, suddivisi in tre strofe (3, 13 e 4 versi). Non ci sono rime, ma alcuni termini vengono ripresi più volte in sedi differenti, legando tutto il componimento.

– Er cuèrta del mül impiçàda pen na rama!
Er muniziómm desoteràda da sótt am sprüüg!
Una zangá et Ementál a spass pi tèuri der casèrma!

– Ementál e vign de barisell! –
Per casciiáa a bass el camoss a gh'è necc tütt el caricadóo! 5
Un alt cólp per mazáa na vipera:
– ma che vipera! –
Mira grossa, mira fina. Bala vüza, bala móca:
pólvra cinésa e patàti in der abüüt!
Pass cadenzuu. 10
Màrcia fign a Basiléa.
A Basiléa el zoo.
Al zoo el serpénte boa:
gröss cóme er sègia der àqua!
I me fradell il zèva sgià: 15
– Lungh cóme er lòbia! –

Cinq piantóói da düü metri e mezz!
A m sóm pissóó adoss:
– A doveva portala ...dar alt cò der lòbia,
o stravargàla et là dar feradìna –. 20

La Fucileria// – La coperta del mulo impigliata sul ramo!/ La munizione dissotterrata dalla “grotta”!/ Un cuneo di Emmenthal a passeggio sui tavoli della caserma!// – Emmenthal e vino dalla botte! –/ Per accasciare il camoscio ci è voluto tutto il caricatore!/ Un altro colpo per uccidere una vipera:/ – ma che vipera! –// Mira grossa, mira fina. Pallottola aguzza, pallottola ottusa:/ polvere cinese e patate nella “butte”./ Passo cadenzato./ Marcia fino a Basilea./ A Basilea lo zoo./ Allo zoo il serpente boa:/ grosso come il secchio dell'acqua!/ I miei fratelli già lo sapevano:/ – lungo come la loggia! –// Cinque piantoni di due metri e mezzo!/ Mi sono pisciato addosso:/ – dovevo portarla all'altra parte della loggia,/ o farle scavalcare la ringhiera –.

tit. füsilerìa] füsilería D

1. müll] mull D 1. impicàda] impicàda N2 (aggiunta autografa dell'accento) impi`cada D 2. munizióm desoteràda] munizzióm dessoterada D 2. sprüüg] sprüg N2 sprüg Z sprügh D 3. zangá] zanga N zan`ga D 3. et Ementàl] ed Ementál D 4. Ementàl] Ementál D 4. barisell] bariséll D 5. cascíaá] cascíaa D 5. camoss] camóss Z D 5. necc] nécc D 5. caricadó] caricadóo D 6. mazáá] mazzaa D 6+7. vipera] vípera Z vípera D 8. grossa] gróssa D 8. Vüza] vüzza D 9. patàti] patati D 9. Abüüt] abüüt D 10. cadenzuu] cadenzú D 11. Màrcia] Marcia D 12+13. zoo] zòo N2 zòo D 13. boa] bòa D 14. der àqua] dar aqua D 15. me] mé D 15. fradell] ferdell N2 Z D 15. sgià] sgiá D 16. lòbia] lóbia N2 17. Cinq] cinq N2 (aggiunta autografa del puntino) cinch D 17. piantóoi] piantói N2 Z D 17. metri e mezz] métri e mézz D 18. A m sóm pissó adoss] Am som pissó adóss D 19. doveva portala] dovèva portàla Z dovèva portala D 19. portala...dar alt] portala dar alt N2 19. lòbia] lóbia N2 20. stravargàla et là] stravargala ed lá D 20. feradìna] feradina D

2. *sprüüg*: Scamara traduce tra virgolette con «“grotta”» questo termine quasi intraducibile, definibile come «rifugio, grotta naturale sotto rocce sporgenti o scavata sotto macigni» (GERINT s.v. *sprüüg*) 3. *zangá*: «pezzo di pane o formaggio» (GerInt s.v. *zangá*) 6. *móca*: «spuntato, privo di estremità» (LSI s.v. *mòcch*) 9. *pólvra cinésa*: polvere da sparo, storicamente inventata in Cina 9. *abüüt*: variante di un termine diffuso in tutto il Ticino con significato di «Zona, terrapieno del poligono di tiro dove sono situati i bersagli» (LSI s.v. *büüt*) 10-14. *Pass...àqua*: successione di versi brevi, quasi a richiamare – sotto forma metrica – l'andamento della marcia basilese nella quale sono impegnati i militi 17. *piantóoi*: «fusto di pianta femminile di canapa che si lascia nel campo per produrre la semente» (LSI, s.v. *piantón*) 19. *lòbia*: termine comunemente usato per definire il balcone, che nelle tradizionali case verzaschesi è lungo tanto quanto la casa (cfr. PARVAL s.v. *lòbia*); nella stessa definizione è citata una locuzione che potrebbe contribuire a spiegare i versi conclusivi: «*pissàa sgiüü dar lòbia*: è la risposta data al catechista in merito alla prima azione appena alzato» (ovvero “orinare giù dal balcone”)

I fuciliéri

(Goghèta...e gogóói?)

Pubblicata su P42 nel marzo 2007 assieme a una prosa intitolata *Mio padre*; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *Er füsilerìa*. È la diciottesima poesia di Z, il cui testo – nella versione tradotta – è ripreso da *I fucilieri* (N1.12).

Il legame con *Er füsilerìa* si tinge di grigioverde, in questo caso però con al centro il padre del poeta, concetto amplificato dalla pubblicazione su P42 di una sua foto in divisa da fuciliere. La prosa (il cui inizio rimanda inequivocabilmente al componimento “gemello”) rende eloquente l’omaggio filiale ma senza spiegare – come spesso accade nelle prose introduttive su P – il riferimento preciso:

Di mio padre volevo parlare, padre militarista attaccato alla bandiera dei nostri avi. Attaccato a un fucile e a una patria, la quale “regalava” qualche coperta, un pezzo di Emmenthal o un viaggio di conoscenze geografiche nella regione di prati senza sassi. In definitiva ci stavo bene dentro questa corteccia del cappotto militare, tra brava gente di fucile. E l’altro padre. Ai Valdell, ho provato a salire, ma forse è stata un’ultima volta. C’è una fontana ben riquadrata, l’ha sbazzata lui. Non è un monumento da giardini signorili per pesciolini rossi, ma ci bevono cinque vacche e trenta capre. L’arrivo della plastica ha sostituito le grondaie di legno. Un tubo di cinque millimetri ti porta alla sorgente: poco più di un rigagnolo, ma prezioso più dell’oro. L’oro può indurire fra i denti, l’acqua ti nutre i visceri. Immersi la bocca per baciarla. Non era il fiume Gange, ma era il Sacro. Sul sentiero dove svetta un faggio, incontrai una donna: snella e trasparente. Aveva la bocca dorata: lei con i motori ci sapeva fare, un poco meno con le curve sopra i burroni. Mi disse piano: – Il mare nasce dove due gocce s’incontrano! – Nel burrone c’era stata una notte intera, mi disse piano: – Ero abbracciata alla morte, con la faccia giù –. Poi continuò. – Torno qui tutti gli anni per convincermi che questa fontana dia un senso a ciò che è prezioso. La sua stessa insufficienza, il tubo che tira aria, è preludio a una siccità...o il concerto dei campani interrotto...o il belare...o il muggire...o il martellare di due braccia stanche – : (arida sarmenta, avrebbe detto Tito Livio).

L’annuncio di voler parlare del padre trova maggiormente riscontro nei versi: la figura paterna è esplorata tramite il suo legame con l’inseparabile fucile, rapporto consumato sotto le armi ma ancor di più da cacciatore. La battuta di caccia viene equiparata a una guerra: la lotta contro un presunto nemico si trasforma in quella contro l’animale selvatico da cacciare, in compagnia di «brava gente di fucile» (citando l’introduzione a Z), sulle montagne più aspre e in scenari bellici. Una caccia che non era già più praticata per necessità (pur se, probabilmente, era uno dei pochi modi per mettere nel piatto della carne o addirittura delle «leccornie» come la «fritüüra») quanto piuttosto per passione. Se il termine «goghèta» del sottotitolo («cibo prelibato, leccornia», LSI s.v. *goghéta*) sottintende alle frattaglie da cucinare, con «googòì» (accrescitivo di *göga*, «ignorante», PARVAL s.v. *göga*) si identificano i figli, i «tosòòì» (non sfuggirà la rima) in trepidante

attesa del rientro a casa del padre sul far della notte. Nessuna «sfida», nessuna volontà di imitare Dio togliendo la vita a degli innocenti, nessuna traccia di impavidi eroi o di disperati in preda ai morsi della fame: a spingere questi temerari a rischiare la vita tra i dirupi è semplicemente la passione. E se fossero loro, i *göga*?

Struttura e metrica: tre quartine e un verso singolo finale di versi eterometrici, generalmente lunghi. Nessuna rima ma molti legami fonetici, anche interni.

Cèrt, miga che u gh vèssa indoss er cossa del mazzáá
o u comandàssa süi prèè di èlt, a scópetà,
o u tegnissa a bada er stria lavatìva.
Cèrt, che el me pà, el scópp, ur adoràva.

Sü in alt, tra sassà: er compagnia de guèra. 5
Sciüráá, rimbómb e scoscendimént de bazaróí.
E pöö: – cricch – prima da vèss scià el nöcc: – bu –:
«Stesìra, tosóói, dai-dài: fritüüra cór aí».

Sfida al Signóór, ar Pàtria, ar Fam? 10
Cèrt che no: u gh'èva naótt da discütt
sür strategia militàra in divisa d'assàlt
o sur camóssa: mira nero-centro.

Vardáá o stravardáá? Al pass del gatt: regoord sconsgüüruu!

I fucilieri/ (Leccornie e minchioni?)// Di certo, non che covasse in core la serpe dell'uccidere,/ o entrasse in possesso di prati a fucilate,/ o tenesse a bada la strega delatrice./ Di certo, mio padre, il fucile, lo amava.// Su in alto, tra sassaie: sodali di guerra./ Sibilare, rimbombi e dirupare di macigni./ L'attimo di silenzio precedeva l'imbrunire nell'omertà:/ «Ragazzi, stasera, zittite: frattaglie con l'aglio»./ Sfida a Dio, alla Patria, alla Fame?/ Certo che no: non c'era da discutere/ sulla strategia balistica in divisa d'assalto/ o sul caprone di rupe: mira nero-centro.// Mirare o ammirare? Al varco: cimelio braccato!

tit. In N1 non è presente il sottotitolo
aí] ái Z

1. *er cossa*: la traduzione in «serpe» è uno dei pochi casi dove l'italiano riesce meglio a evocare la sensazione ricercata del dialetto, che leggerebbe letteralmente “cosa” (GERINT s.v. *cozza*), oppure, più minuziosamente, «interesse, passione, fervore, entusiasmo, partecipazione emotiva» (LSI s.v. *cozza*) 3. *stria lavatìva*: chiaro rimando alla figura della Pùcia (cfr. *I toritt, el pà padróm a er meséria*), qui apostrofata con due diversi epiteti (scansafatiche e delatrice) ma che in realtà si dimostra essere, come già evocato nella poesia a lei riservata, un personaggio verosimilmente inoffensivo 5-8. *Sü...aí*: in questa poesia Scamara, al momento di tradurre, si è concesso ampie libertà interpretative; nei versi in questione, l'interpretazione italiana esce senza

dubbio sconfitta, trasformandosi in un verso leggermente ampolloso e soprattutto perdendo per strada le onomatopее («rimbomb», «cricch») e la grande espressività che queste donavano al verso, oltre alla rima interna tra «dAĬ» e «AĬ»; il v. 7, letteralmente, leggerebbe “E poi – cricch – prima che arrivasse il buio: – bu –” 7. *cricch*: in questo caso l’onomatopea trova pure riscontro lessicale con il verbo *crićáá*: «azionare la maniglia» (GerInt s.v. *crićáá*) 12. *camóssa*: letteralmente “camoscia”, è interpretato più generalmente con «caprone di rupe», a ricordare il nome latino del camoscio, *Rupicapra rupicapra* 12. *mira nero-centro*: la locuzione rimanda al gergo del tiro ed è usata per indicare il centro dei bersagli 13. *Vardáá...sconsgüüruu!*: il significato letterale reciterebbe “Guardare o traguardare? Al passo del gatto: ricordo scongiurato!”. Intercede una differenza sostanziale tra «vardáá o stravardáá», che oppone due azioni simili, guardare e travedere (cfr. LSI s.v. *straguardá*) e «mirare o ammirare», che oppone invece due azioni diverse: il mirare con il fucile e l’ammirare, il contemplare (ammirare è verbo che ritorna spesso in Scamara, ad es. «Ammiro» al v. 2 di *La preghiera crepuscolare dell’ateo in scalata solitaria*) 13. *pass del gatt*: locuzione usata comunemente in tutto il Ticino, in ambito escursionistico-alpinistico, per definire un passaggio non semplice da superare: in tal senso, l’agilità del felino farebbe comodo. In Valle Verzasca il più noto “Pass del Gatt” si trova sopra Frasco 13. *regoord sconsgüüruu*: nel confronto tra le due varianti, emerge come in dialetto prevalga il punto di vista del figlio, felice per il «ricordo scongiurato»: forse da intendersi come sollievo per il fatto che il padre sia riuscito ad evitare di diventare un ricordo per i superstiti – vale a dire precipitare a valle? (in tal senso, «sconsgüüruu» potrebbe tradursi con «scacciare», cfr. LSI s.v. *scongiürá*); in italiano prevale invece la gioia per la cattura. Da notare come *scônsgüürèè* venga recensito in PARVAL come termine usato per definire i defunti che in vita non erano stati “stinchi di santo” ed erano perciò condannati a scontare la loro pena eterna sulle montagne, confinati su cenge quasi inaccessibili (cfr. PARVAL s.v. *scônsgüürèè* e *lapa*)

El gniff-gnaff

(e quattru müsóoi da osteria)

Pubblicata su P43 nel luglio 2007 assieme alla poesia *A gh'èva un tàuru*. È l'ottava poesia di Z, ripresa nella stessa forma e con lo stesso titolo da N2.8. *El gniff-gnaff* si pone in stretto collegamento con *A gh'èva un tàuru*: le due sono pubblicate assieme su P, sono posizionate una dopo l'altra in Z e, in N, sono riprese l'una da N2.8, l'altra da N1.8.

Protagonista di questi versi è la fase post-puberale di molti giovanissimi di un tempo, caratterizzata dal virus degli orecchioni (infezione nota come parotite endemica, per la quale il vaccino verrà somministrato solo dalla seconda metà degli anni '60) e dalle sue complicanze, tra le quali una forte febbre e la dolorosa infiammazione – con conseguente rigonfiamento – dei testicoli. I vaneggiamenti causati dallo stato febbricitante sembrano susseguirsi nella breve prosa introduttiva:

Quella sera mi misero a letto accaldato. La mia coscienza raggiunse il delirio: che razza di prete sarei diventato. Un pistolero. Un coniglio. Perfino i cori del Verdi avevano un'intonazione peccaminosa e il crepitio o raffica delle nostre voci bianche veniva zittito. Mi avvicinai ad una ragazza, giocava al dottore. Mi sanò più l'anima che il corpo. L'attributo non si era ridimensionato. Per il medico ero fuori pericolo. Rividi i miei compagni creduli. L'agnostico partì per le sinistre. Altri lo seguirono. Mi incamminai con Don Crispino: aveva un grosso mistero da svelarmi.

Il protagonista dei versi (l'io poetico parla di sé in termini impersonali), in preda agli orecchioni e ai relativi gonfiori, teme che gli sia riservato lo stesso destino di quasi tutti gli animali – da reddito e da compagnia – di sesso maschile che vivevano assieme a lui e alla sua famiglia, ovverosia la castrazione. Nel sonno delirante della febbre, in incubi accompagnati da un bagno di sudore, l'io poetico teme per il suo *burzìgn* dopo aver dovuto vedere quanto accadeva a quello dei gattini, dei capretti o degli agnelli a seguito delle dolorose – e non di rado mortali – operazioni di sterilizzazione. A quei tempi non era prassi andare da un veterinario e tutto veniva fatto *maison*, in maniera artigianale e senza preoccuparsi troppo delle sofferenze inferte, testimoniato nei versi tanto dalla «cobièta» e dalla «lama lusènta» quanto dalla «carìsna», così come dall'accelerazione finale e dal suo notevole uso di /t/ («violenTèè...cobièTa...lusènTa...TaiènTa»), consonante dentale il cui suono sembra rimandare all'atto del recidere. Il susseguirsi di versi brevi dipinge una realtà quasi diabolica, con immagini concitate che si avvicinano freneticamente e i termini onomatopeici *lüsént* e *taiént* che contribuiscono notevolmente allo scopo, così come le lame che entrano ed escono rapidamente dalle tasche. Un «deliri bestiall» del quale però sembra accorgersi solo l'io poetico, in virtù – forse – di una

differente sensibilità, in antitesi con la rozza violenza del rapporto uomo-animale che costituiva la consuetudine, con l'uomo posto in prima posizione, e gli animali considerati alla stregua di oggetti. Anche in questo caso viene evocato uno dei tanti "scalini" da superare nella lunga ascesa/evoluzione verso l'uomo adulto, con una punta di maliziosità nel verso finale, come a cercare di superare l'eventuale senso di colpa impresso nell'animo.

Struttura e metrica: 21 versi eterometrici, la maggior parte corti o molti corti, suddivisi in due strofe principali da 10 versi ciascuna e un verso singolo conclusivo. Alcune rime (vv. 14-16) e consonanze (specie tra i vv. 3, 20).

I lam i nááva
 e i vegnìva dai tasć,
 lüsént, taíént,
 im magn am žio,
 o am parént sterlómm, 5
 o a n inssenssuu.
 Ti í vedèva in sögn,
 i bocàsc inverzà:
 «A t crasta!»
 – E ti progàva el burzìgn cór magn sùdàda –. 10

Pöö u vegnìva i dì del gnif-gnaf:
 um deliri bestiall.
 Mi a í' ò vedüü i íoritt,
 i tititt, i gatitt,
 – povri masćitt! – 15
 a penáá nel sanq,
 nel sgunfi,
 ner carìsna: violentèè
 da na cobietà,
 da na lama lüsènta, taíénta. 20

– E intánt, a s tocàva! –

Gli orecchioni/ (e quattro musi d'osteria)// Le lame andavano/ e venivano dalle tasche,/ lucenti, taglienti,/ in mano ad uno zio,/ ad un parente senza prole/ o ad un insensato./ Le vedevi in sogno/ le bocche rovesciate:/ «Ti eviro!»/ – E toccavi il pendaglio con la mano sudata –.// Quindi venivano i giorni degli orecchioni:/ un delirio bestiale./ Ho visto i capretti,/ gli agnelli, i gattini/ – poveri maschietti –/ penare nel sangue,/ nel gonfiore,/ nella fuliggine: violentati/ da una corda,/ da una lama: lucente, tagliente.// – E intanto, toccavi! –

20. lama lusènta] lama: lusènta Z 20.^T lama lucente] lama: lucente Z

5. *sterlóm*: letteralmente “persona sterile”, ma che, soprattutto se unito a «parent» può significare anche «scapolo» (cfr. LSI s.v. *sterlón*) *a t crasta!*: riprende *a t evira* dalla poesia *A gh'èva un tàuru*, sin da N contigua a questa 10. *burzìgn*: letteralmente “borsino”, è una chiara metafora dei testicoli 18. *carìsna*: Scamara, in coda alla pubblicazione su P43, aggiunge una precisazione lessicale: «*carìsna*: fuliggine usata come disinfettante» 19. *cobièta*: «fune con all'apice un cappio» (GERINT, s.v. *cobièta*), utilizzata per le operazioni di castrazione 21. *tocàva*: da notare il legame con alcuni verbi dei versi precedenti, a creare uno schema rimico con *nááva* del v.1 e *progàva* (rima interna) al v. 10.

A gh'èva un tàuru

(...pöö un'osteria...)

Publicata su P43 del luglio 2007 assieme a una prosa omonima e la poesia *El gniff-gnaff*. È la settima poesia di Z; il testo, nella versione tradotta, è ripreso da *Gli orecchioni (Parotite endemica)* (N1.8).

Al centro di questi versi troviamo la casa natale del poeta: una casa che non è solo abitazione ma anche osteria, negozio, punto di ristoro e talvolta di alloggio – favorita in questo dal suo essere passaggio obbligato sull'unica strada carrozzabile che corre lungo la valle. In virtù del suo aver dato i natali al vescovo Aurelio Bacciarini (cfr. *Er stanza del vescuv*), l'edificio è stato venduto negli anni '80 del Novecento a una comunità ecclesiastica italiana che ha in seguito provveduto a una ristrutturazione completa, snaturando però l'antica disposizione dei locali. È la memoria della moglie e della figlia del poeta che può ricreare l'ambientazione originale, ricordando come uno dei locali al pianoterra, munito di tre grandi tavoli e di un bancone, fu adibito a osteria. La breve prosa che anticipa il testo ci racconta proprio del poeta-bambino e del suo rapporto con il mondo degli avventori del bar, immerso in quell'inconfondibile "microclima" proprio delle bettole di paese che costituirà la cornice ideale per un altro dei tanti rituali di passaggio presenti nella poesia di Scamara:

Giorni di iniziazione. O restavi te stesso o potevi incappare nel vortice, per esempio, degli "assetati". Si trattava di convivere con clienti troppo euforici e burloni. Inevitabile il giovanile ripudio...che poi si tramutò in sana compagnia. C'erano altri problemi a livello di paese, di valle, di cantone, da risolvere, uno sopra tutti, l'unione pacifica...e magari, tra tante divergenze, nasceva spontaneamente un inno all'amore, una nenia, la voce dell'osteria.

Il ruolo primario della casa di Aquino, agli occhi del bambino, è però quello di «casa mia». L'osteria viene solo dopo, ma – come detto – basta molto poco a crearla: sono sufficienti un tavolo, finanche cariato, e quattro sedie per altrettanti «müsóói sgangherèè». Incalzato dagli avventori che minacciano di avventarsi su di lui e sulla sua virilità con il seghetto del traforo (rimandando alla vicina *El gniff-gnaff*), egli sembra tuttavia consapevole di quanto questi fossero innocui: «musi sgangherati», a ricordo di quelle macchiette che sono presenza fissa nelle bettole, depositari di un'autorità che si erano dati autonomamente, ancorati a quello *Stammtisch* al quale un bambino aveva osato tentare di fissare il suo «Trafòro».

Struttura e metrica: 12 versi, suddivisi in due quartine e un distico finale; con una struttura precisa: la prima quartina è composta da quattro quinari, la strofa centrale da tre versi di misura crescente (5, 10 e 15 versi), mentre il distico finale è composto da due versi da 13 sillabe. Oltre alla ripresa anaforica del titolo all'inizio di ogni strofa, da notare come le rime siano fatte unicamente con termini in italiano (vv. 3-4, 6-7 e 10-11, considerando «osterìa» termine in lingua).

A gh'èva un tàuru
e quàtro cadriig
in “casa mia”
e pöö un'osteria.

A gh'èva miga el post 5
da francáa er smorza del Trafòro
a el resegign a podèva miga daghel “loro”
im giiva:
«A t evira».

A gh'èva un tàuru incairuruu in “casa mia” 10
a quattru müsóoi sgangherèè da osteria.

C'era un tavolo.../ (e poi un'osteria)// C'era un tavolo/ e quattro sedie/ in casa mia/ e poi un'osteria.// Non c'era posto/ per affrancare il morsetto del “Traforo”/ e il seghetto non potevo darlo loro:/ dicevano:/ «Ti eviro»// C'era un tavolo cariato in casa mia/ e quattro musì sgangherati da osteria!

9. «A t evira»] «Atevira» Z 9.^T «Ti eviro»] «Tieviro» Z 11.^T da osteria] d'osteria N2

6. *Trafo*: comune attrezzo da bricolage, usato spesso nelle scuole in occasione dei corsi di attività manuali. In merito ai termini in italiano, Scamara fa un'annotazione (pubblicata su P, ma già presente su Z) in calce alla poesia: «Per motivi di rima ho usato alcune parole in lingua o il parlare “ar ingranda” sull'esempio di una domanda che un'anziana compaesana ha posto a me, ancora “ragazzino con cravatta”,: «A gh en dee, vüü, de “latte” ai conili? Ne date, voi, latte ai conigli?»: latte, anziché: lècc.»

Er còmpanià

Pubblicata su P44 nell'ottobre 2007 assieme a una prosa omonima e all'altra poesia *El capott da soldad*. È la ventitreesima poesia di Z; nessun riscontro con le poesie presenti in N.

Ricordi di caserma, di commilitoni, di ordini e bagordi, di sentinelle addormentatesi e tenenti furiosi: nessuna guerra in corso, però, spazio quindi alla libera uscita e alle sue situazioni tragicomiche, fotografate dalla prosa d'accompagnamento:

Reminiscenze di guerre finte, giochi di strategie militari. Il nevischio copriva il cannone e le spalle perché mi ero addormentato. L'occhio puntato tra buchi neri e stelle. Poi una mano calda mi svegliò. Seppi in seguito che fu un comprensivo ufficiale. Brave le nonne svizzere che, per tutta la notte, fecero la spola tra la casa e il cannone con caffè bollente, kirsch e ciambelle di pane pepato. Prima che dovessimo partire le donne ci invitarono nell'ampia stalla per una cantata tutta del sud. C'era il Giott, il Luigi, un Pedrazzo poschiavino: che dono la voce! Al Giott era arrivata tra le mani una chitarra. La nonna più anziana si era premunita di una fisarmonica, di quelle piccole, costruite in loco. Portava un costume del Solothurn con un'ampia balza sopra i polsini e il cappello a raggiera le conferiva l'aspetto di regina. Il Giott entrò, così, di traverso. Era un valzer. Lei lo guardò, fece un cenno poi un sorriso: Chopin, op.69, detto "Valzer dell'addio". La piccola fisarmonica si fece ancor più piccola, tanto da scomparire dentro l'abbondante grembo. Ad annunciare la fine della guerra arrivò un tenente. La voce era quella di un uomo stizzito e geloso, una voce da gracchio, poiché rifiutò anche la ciambella. Bisognava rompere la festa e liberare i cannoni (anticarro) dalla neve. Un bacio alla Regina. E la Regina pianse!

L'ordine, riportato nel finale di prosa dal tenente «stizzito», si propaga anche ai versi: il riferimento è, come in altri componimenti, al periodo del servizio militare, nel dettaglio al momento della formazione della compagnia a partire dalle differenti sezioni. Facile immaginarsi, al comando «Da her», un nugolo di soldati muoversi in ogni direzione – teoricamente in maniera ordinata – per poi ricongiungersi e formare la propria sezione. Il poeta cerca di ritrovarsi in un caotico mondo che si gira e si rigira, venendo sballottato qua e là in balia degli "zucchini". Come l'ubriaco che cerca a più riprese di inserire la chiave nella toppa e infine vi riesce, anche al poeta riesce di trovare il proprio collocamento: in tal senso, l'essere inserito in una sezione con verosimilmente pochi ticinesi non aiuta, ma in suo soccorso giunge l'imprecazione che permette di riconoscere un suono "di casa" e di orientarsi. Senza cercare eccessivamente fantasiose chiavi di lettura, il poeta sembra qui raccontare in senso generale dell'importanza del sentirsi comunità e – di riflesso – il timore del sentirsi isolato, lontano dal paese natìo e senza più alcun punto di riferimento. Si tratta della sensazione verosimilmente vissuta da molti

verzaschesi (così come da chi proveniva da altre valli) ritrovatisi di punto in bianco al di fuori dalla loro terra: in città, a militare o nella ressa di porti d'oltreoceano.

Struttura e metrica: una strofa di 13 versi e un singolo verso conclusivo, senza rime, con alcune riprese anaforiche.

Í à cômponiid er seziómm.
Cói sezióói er cômpanià.
Í à dicc: «Da her»
– U vuu pöö dii: sgariiv
e pöö nee inssèma...– 5
Mi a s sèva in tèrza, ma
a m sóm truvuu per mèscá.
Ogni züchìgn u gh'èva um cúü insci...
Ò pensuu ar ciaav del ciöcch:
– se el mund u giira...– 10
e a m sóm truvuu nel böcc der seradiüura.
Vügn u sbota: «P*** D***»
da una bota pen um stinéc.

– Vügn di ses südisti del rösc –

La compagnia// Hanno composto la sezione./ Con le sezioni la compagnia./ Hanno detto: «A me»/ – Vuol dire: rompete il rango,/ poi riunitevi...-/ Io ero in terza, ma/ mi sono trovato nella mescola./ Ogni zucchini aveva un culo così.../ Ho pensato alla chiave del briaco:/ – se il mondo gira...-/ e mi sono trovato nel buco della serratura./ Uno sbotta: P*** D*** (Porco Dizionario)/ per una botta sullo stinco// – Uno dei sei sudisti del branco

Da Her] Daher Z

1. *Seziómm*: è una delle componenti gerarchiche dell'organizzazione dell'esercito svizzero, dove una compagnia è composta da più sezioni 3. *Da her*: gergo tecnico militare, in questo caso segnale di “rompere le righe” in quanto compagnia per poi riunirsi tra le differenti sezioni 8. *züchìgn*: nel gergo colloquiale ticinese, epiteto vagamente offensivo per definire gli svizzerotedeschi (cfr. LSI s.v. *züchín*) 8. *u gh'èva...insci*: l'espressione “avere culo”, nel gergo ticinese, indica l'avere fortuna. Contestualizzando, si può ipotizzare come il poeta invidiasse i camerati svizzerotedeschi, in netta maggioranza e parlanti tutti lo stesso idioma, facilitati nel riuscire a ritrovarsi e organizzarsi 9. *ciöcch*: Scamara traduce con «briaco», termine toscano per “ubriaco”; Scamara, come confermato dalla figlia, trascorreva molte ore chino sul dizionario dei sinonimi e contrari: questa ne è verosimilmente una delle prove 12. *P***D****: viene censurata quella che sembra essere a tutti gli effetti una bestemmia (con un numero di asterischi che sembra però aleatorio); da notare la scelta di «Porco Dizionario» nella versione in italiano, rivolta contro uno degli strumenti più usati dal poeta ma che include pure – mimetizzandola – l'imprecazione in questione 14. *südisti*: probabile riferimento ai ticinesi presenti nella sezione, talvolta scarsamente considerati dai camerati d'Oltralpe tra le fila dell'esercito, se non addirittura disprezzati (sentimento peraltro spesso reciproco).

El capott da soldaad

(mostrina: nööv; colóór: giàld)

Pubblicata su P44 nell'ottobre 2007 assieme a una breve prosa omonima; sullo stesso numero è pubblicata anche la poesia *Er còmpanià*. È la ventunesima poesia di Z; il componimento riprende alcuni versi da *Il cappotto militare* (N1.13): i vv. 1-13^T sono ripresi interamente. I vv. 17-21^T (tranne l'inciso al v.18) sono ripresi dai vv. 19-22, sempre di N1.13.

La brevissima prosa omonima che anticipa la poesia su P44 anticipa quello che sarà il futuro del «capott da soldaad», tramandato da nonno a nipote: «– Non sei andato a fare guerre, caro capotto, ma hai vinto tante battaglie, prima fra tutte le grandi influenze annuali. Poi, sull'alpe, i temporali. Tutto nascondevi, sudore, delirio. Sì, sull'alpe quel giorno è nato un pargolo. Notte fredda. Senza esitare hai propiziato l'evento sotto il tuo ventaglio paterno –.». Scamara, in più luoghi (nella prosa introduttiva a *I fuciliéri* e nell'introduzione a Z) parla del cappotto militare come di una corteccia, strato protettivo che si fa barriera contro le avversità esterne; diversamente, nei versi, il cappotto assurge a pretesto per dare voce al «pà grand» (termine dialettale per “nonno”) e alle sue riflessioni. I pensieri che ne scaturiscono, relativamente critici, sembrano attaccare la concezione stessa dell'esercito: in tal senso, i differenti usi del cappotto in questione citati poc'anzi mostrano come a prevalere sia un'ottica pragmatica e concreta (rimarcata pure in N2.13, vv. 5-9: «Prima da náá a finii in bind/ da dovráá da nèv,/ us èva impieniid/ de càtori e de piöcc/ in di ströi di montàgn», «Prima di essere tagliato a fasce/ da usare in tempo di neve/ si era riempito/ di tarme e di pidocchi/ nei giacigli di montagna»). Poco importa dei bottoni dorati o delle tarme: è sufficiente che serva a qualcosa, nella fattispecie a combattere il gelo dell'inverno. In questa sorta di piccolo manifesto antibellico, centrale è la domanda – che rimane senza risposta – che il nonno si pone: «Ma dóa l'é el nemiis?» (v.16). Da Marignano in avanti (1515), la Svizzera non ha mai più combattuto nelle varie guerre scoppiate sul continente; ciononostante, ci si esercita continuamente per testare la capacità di risposta a un eventuale attacco. Un mondo fatto di una morte unicamente astratta, ma la realtà del milite elvetico con la baionetta in canna non gli impedisce di ragionare. Al fronte, se mai si fosse dovuti intervenire realmente, ci sarebbe andata la povera gente, quella senza alcun motivo personale per provare inimicizia nei confronti di chi si ammassava nella trincea di fronte. Un susseguirsi di immagini per le quali mancano i riferimenti, ma che sanno tuttavia evocare un sentimento di vicinanza alla figura del «pà grand», obbligato a combattere e per il quale l'importante è «mirare al cappotto»: non tanto in termini balistici, quanto letterali. L'importante, in fin della fiera, è tornare a casa con quel cappotto sulle spalle che gli permetterà di sopravvivere e sotto al quale, volendo, può anche nascere la vita.

Struttura e metrica: 21 versi, divisi in 4 strofe (5, 4, 7 e 5 versi), con rime solo nelle prime due strofe (vv. 2-3, 8-9) e alcune riprese anaforiche.

El spacch fign ar martingàla
per giovinött descantèè,
o vecc, trapassèè, scadenzèè,
o – el Signór us tégniáa er esèrcit –
divisa d'onóor. 5

El pà gránd u disèva:
«Bègna miráá al capott!»
– U gh' èva i botóói indorèè,
e u gh' èva i böcc incamorèè –.

«Sparáá ar sgent ch' la márcia 10
e la t tò etnánz cantàndo!
Sparáá al soldaad ch' a scaapa:
cunìli!

Tütt um bataiómm fecc et Cristiègn. 15
Metüü a sbaionetáá cón i “Sinistri”.
Ma dóa l' é el nemiis?»

Ul disèva el pà gránd
– mai ur vress mazàda, er Mosca –:
u portàva i bind et pèzza,
a, el capott, u gualivàva 20
chèla poca carcagnáda de nèèv.

Il cappotto militare (mostrina: nove; colore: giallo)// Lo spacco fino alla martingala/
per giovanotti eleganti,/ o vecchi “trapassati” scadenzati,/ o – Dio si prenda gli eserciti! –
/ divisa d'onore.// Il pa' grande diceva:/ «Bisogna mirare al cappotto»./ – Aveva i bottoni
dorati/ e aveva buchi di tarne –.// «Sparare alla gente che sfugge/ e ti travolge cantando!/
Sparare al soldato che fugge:/ coniglio!// Tutto un battaglione fatto di Cristiani./ Messi a
sbaionettare tra le “Sinistre”./ Ma dov'è il nemico?»// Lo diceva il pa' grande./ – Mai
l'avrebbe uccisa, la Mosca –./ Portava le bende di pezza/ e, il cappotto, agguagliava/ quel
calcagno di neve.

tit. soldaad] soldàd N

2. *descantèè*: nei dizionari di riferimento se ne trova riscontro unicamente sottoforma di verbo ma con il significato di «sbrigarsi» (ParVal s.v. *descantass*). L'ampio uso di aggettivi in -èè, sommato all'uso di termini estesi e che "riempiono la bocca" («bataiómm», «sbaionetáá») fa pensare a una certa ironia sul significato solenne del cappotto e dei suoi orpelli

4. *el Signór...esèrcit*: riferimento al «Signore, Dio degli eserciti» di Isaia 22:12?

6. *pà gránd*: LSI ne attesta il significato come «nonno» (LSI s.v. *pà*) ma non in Verzasca bensì in Valle Maggia, segnale degli scambi – anche linguistici – che correvano sul crinale che separa le due valli

15. *“Sinistri”*: probabile riferimento al diffuso sentimento di pericolo, all'interno della politica interna elvetica, per l'espansione dell'ideologia socialista nel continente europeo. Il termine entra in contrasto con il «battaglione di Cristiani» del v.14, a dimostrazione di come la propaganda ufficiale dipingesse la lotta alle idee socialiste come una guerra di religione

18. *Mosca*: l'iniziale maiuscola rimanda alla capitale russa, evidentemente vista come epicentro del pericolo succitato

Vüna di tánt lezióói

Pubblicata su P46 nell'aprile 2008 assieme a una breve prosa omonima e un'altra prosa intitolata *Fuoco e cenere*. È la ventitreesima poesia di Z, ripresa interamente da *Er óra et latign* (N2.3).

Il bambino che cresce nella natura, a stretto contatto con un gran numero di animali, vede tutto quanto Madre Natura comanda di fare agli animali affinché la specie si propaghi; questo genera, nell'animo di quel bambino, domande alle quali le madri faticano solitamente a trovare risposta. In questo caso, però, niente bambini sotto le foglie dei cavoli o portati dalle cicogne, bensì una sana e pragmatica lungimiranza, testimoniata dalla prosa introduttiva:

Educazione sessuale. È stato così facile per mia madre: “Tutto è sesso, tutto è seme. Dall'impollinazione degli alberi, alla naturalezza degli animali a voler ricevere o dare il seme. Tra questi animali anche la mucca Stella e il caprone Cröcch. Che ci fa il gallo, tutte le mattine sopra le galline? Che tu sappia. Tutto ciò è indispensabile per l'iniziazione dentro il cosmo dell'amore! Figlio mio, preparati!»

Il confine tra una “sana” attività sessuale e la lussuria è sottile, ed è facile cadere nella bestialità e nel peccato capitale: il poeta sembra però volersi parzialmente smarcare da quell'educazione cristiana imperniata sul senso di colpa e su una visione pudica e timorata della sfera sessuale. Facendo proprio il noto detto latino *In medio stat virtus*, la sua visione ritiene inutile imporre dettami che vanno contro le leggi della natura, nonostante una differenziazione tra uomini e bestie sia tuttavia da mantenersi: tutti aspetti da insegnare alle giovani generazioni. All'elenco degli animali osservati nelle loro manifestazioni di ardore riproduttivo (improntate sulla sfida con un avversario) viene aggiunto l'uomo, separato graficamente ma – osserva il poeta – poco distante dagli atteggiamenti bestiali dei versi precedenti, costantemente a rischio di travalicare il confine e tornare a uno stato primordiale. L'educazione sessuale è presente tra le materie scolastiche solo da poche decine d'anni: eppure, ci ricorda il poeta, il sesso è attività antica tanto quanto il mondo – tanto che tutti, anche i più «intrég», capiscono come la si pratici. Se non durante i corsi più prettamente scientifici, non sarebbe il caso di inserirla in quelli di storia? Siamo qui lontani dai proclami di “liberazione sessuale” sessantottini, ideologie francamente antitetiche alla realtà vallerana e che avrebbero avuto difficoltà ad attecchire: ad essere privilegiato è un sano realismo, consapevole dei fatti e della natura dell'uomo, liberatosi dai tabù polverosi dei secoli passati.

Struttura e metrica: 15 versi, suddivisi in tre strofe di misura decrescente (6, 5 e 4 versi): la prima con versi di misure differenti; la strofa centrale con versi dai 9 ai 12 versi, con almeno due endecasillabi e con una struttura identica, con ripresa anaforica, che si propaga all'inizio dell'ultima strofa; la quartina conclusiva con tre quinari e un verso da 6 sillabe. Nessuna rima, tranne alcune interne (in particolare «vedüü» ai vv. 7-12).

A ne l zò pöö pü sgià miga
 se abinàla ar stòria
 o ar òra et “edücaziómm sessüàla”,
 tant l'é vecc el mund,
 a r sgent intréga 5
 – ma sempru la gh'è rüàda –.

Ò vedüü tör a intemnää el mött.
 Ò vedüü titt cón el sanq ner léngua.
 Ò vedüü böcc cór onóór perdüü: i cörn.
 Ò vedüü ghètt a cavass i öcc. 10
 Ò vedüü camüss cón er bava ar bóca.

Ò vedüü ómenn.
 Sì, ch'a í'ò vedüü!
 Quánta fadiága
 a misürass cói bescé! 15

Una delle tante lezioni// Non so proprio/ se abbinarla alla storia/ o all'ora di educazione sessuale,/ tanto è vecchio il mondo,/ e la gente arretrata/ – sebbene ci sia sempre arrivata –// Ho visto tori solcare la cotica./ Ho visto arieti con il sangue nella lingua./ Ho visto caproni con l'onore perso: le corna./ Ho visto gatti cavarsi gli occhi./ Ho visto camosci con la bava alla bocca.// Ho visto uomini./ Eccome li ho visti!// Quanta fatica/ a contrapporsi alle bestie!

13. li ho visti] gli ho visti Z (cassatura di *gli* e aggiunta autografa di *li* con la penna blu)

5. *intréga*: tarda di comprendonio (cfr. GERINT s.v. *intrég*) 7. *intemnää el mött*: verbo usato in differenti ambiti ma sempre riferito al togliere la prima parte di qualcosa (cfr. ParVal s.v. *intemnää*); in questo senso, ci si può immaginare il toro che scava nel terreno con il muso 8. *titt...léngua*: gli arieti sono soliti, come molte altre specie, prendersi a testate per stabilire i rapporti gerarchici in funzione dell'accoppiamento; non sono inconsueti i casi nei quali arrivino a procurarsi fuoriuscite di sangue 9. *böcc...cörn*: in questo caso la sfida avviene in maniera simile agli arieti; la differenza sta però nel fatto che i caproni (altresì detti “becchi”, da cui «böcc») sono muniti di grandi corna, mentre gli arieti – perlomeno nelle razze ovine diffuse in Ticino – no

Nemisa bèlora

Publicata su P47 nell'agosto 2008 assieme alla prosa *Donnola*; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *Amisa bèlora*. È la trentesima poesia di Z, ripresa interamente da *La donnola* (N1.39).

Se oggi la donnola (*Mustela nivalis*) è vista da tutti come un piccolo e grazioso animale selvatico (raro a vedersi e il più delle volte confuso con la martora o la fàina), un tempo era considerata alla stregua di uno spietato e diabolico killer. Scamara gli dedica ben due componimenti, posizionati uno prima dell'altro già su N, ai quali su P premette un'unica prosa introduttiva:

(Donnola, tardo latino: domnula: signorina per le sue mosse aggraziate. In dialetto la signorina diventa bella donna). Se durante una scampagnata ti fosse capitato di incontrare questo simpatico mustelide la serata si sarebbe riempita di fatti incredibili, di misteriose particolarità, ma a nessuno sarebbe risultato che qualcuno fosse morto, o soltanto morso, o soltanto “soffiato”. Classifichiamola tra i simpatici animaletti che giocano a nascondino tra le nostre baite o tra le pietraie lungo i nostri sentieri montani, E, per carità, quell'aggeggio, ossia la lupara, lasciamolo appeso alla cavicchia.

La pessima nomea di cui questo piccolo mustelide carnivoro godeva era dovuta alla sua natura predatoria: la donnola si nutre infatti di piccoli animali (roditori o uccelli), non disdegnando di attaccare animali da reddito di media-piccola taglia (o anche l'essere umano, nel caso si sentisse estremamente minacciata). Da qui alla costruzione di un terrificante immaginario collettivo, il passo fu breve. La donnola fu temuta e stigmatizzata per secoli, considerata come dispensatrice di un veleno mortale che inoculava tramite i denti, così come di un soffio che si pensava sufficiente a uccidere qualcuno: «vi era la credenza che avesse il dente avvelenato come i serpenti e che rincorresse, per questo bisognava distrarla buttandole il cappello o il fazzoletto» (GERINT, s.v. *bèlora*; cfr. anche PARVAL alla stessa voce: «bestiola temuta e sfuggita quasi incarnasse uno spirito vendicativo; [...] era talmente temuta che vi era chi integrava le litanie pregando così “a preste, fame et bèlora libera nos a domine”»). I versi ci descrivono questa visione arcaica, tramandata nei secoli e appartenente ai «nöss vecc piégn et dièuri» ma che affonda le sue radici nella superstizione e nella paura dell'ignoto, spesso propagandata con l'«acqua santa»: il maligno era ovunque, donnola compresa (in tal senso l'etimologia, basata sul latino “DOMNULA” – quindi espandibile all'intero genere femminile – non è forse casuale; cfr. DELI s.v. *donnola*) ed era da combattere con ogni mezzo. La paura inceppava il pensiero e al contempo metteva tra le mani un'arma: la risposta più frequente era difatti il piombo o, in alternativa, trappole artigianali nelle quali la malcapitata veniva

schiacciata da una grossa lastra di pietra. Ad emergere, tra le righe, è il cambiamento di approccio indotto alla fine della civiltà contadina. Il poeta si fa portatore di una visione tanto diversa quanto “moderna” della natura, lontana da eventuali timori scaramantici: non più una natura matrigna, dispensatrice di avversità contro la quale combattere per trarne sostentamento, bensì qualcosa da ammirare ed osservare, lasciandosi ammaliare – come fosse una «bella donna» – da un animaletto selvatico incontrato durante un’escursione.

Struttura e metrica: 17 versi eterometrici divisi in tre strofe (9, 4 e 3 versi), con la strofa centrale rinchiusa tra due versi identici. Due soli versi in rima (vv. 3-4), ma con numerose consonanze (in particolar modo di /b/, nella prima parte del componimento) e assonanze.

Per um bómm töcch um’ à sgiüguu a scondèta,
nel labirinto der gana.

– Bèlora, o belòra? –

Che la s fà bèla, curiósà o blagòra?

Im primm ti gh büüta là um belzìgn, 5

pöö la vegnerà a maíatt: bestiómm!

Ma prima anc’ mò ut mazzerà el velénu.

– Il diis i nöss vecc piégn et dièuri
a et àqua sánta! –

E ti spaara. 10

Lògica del primm istinto?

Esperiéncz cór cràina a tracòla?

E ti spaara.

Per quèst l’è crapàda

cói dent piantéé in der sóa carn medéma, 15

in na cagnàda et rabbia:

sánza er redénzio.

Nemica donnola// Per un buon tratto giocammo a nascondino,/ nel labirinto di pietraie./
– Bèlora o Belòra? –/ Che si fa bella? Curiosa o vanitosa?/ Come prima cosa le butti uno stracchetto./ Poi verrà a mangiarti: bestione!/ Ma prima ancora ti ucciderà il veleno./ – Lo dicono i nostri vecchi pieni di diavoli/ e di acqua santa! –// E spari./ Logica del primo istinto?/ Esperienze ad armacollo?/ E spari.// Per questo crepò/ con i denti infissi nelle sue stesse carni:/ in un morso di rabbia:/ irredenta.

4-5. *Che...blagòra*: il poeta sembra qui giocare con la lingua, in particolare, a favor di rima, con «bèlora» e col susseguirsi di /b/, /e/ e /l/ («BÈLora...BELòra...BÈLa...BLağòra...BELzìgn») 6. *bestiómm*: sentenza – a posteriori – che condanna l’ignoranza? Oppure epiteto rivolto a coloro che si illudevano di scampare il pericolo con un «belzìgn»? 12. *Esperiéncz...tracòla*:

letteralmente “esperienze con il fucile a tracolla” (v. GERINT s.v. *cràina*); Scamara sintetizza invece metonimicamente con «esperienze ad armacollo», altra definizione di quel modo di portare l’arma

15. *Cói...medéma*: riferimento al fatto che la donnola, quando morde per attaccare qualcuno, rimane notoriamente per lungo tempo con i denti infissi nella carne della vittima

17. *redénzio*: sono note alcune locuzioni dove il termine assume valenza di “rimedio” (PARVAL s.v. *redénzio*); l’origine è forse dal latino ecclesiastico e da quel «redemptio» presente nel finale del Salmo 130, il noto *De profundis* cantato durante i funerali: «quia apud Dominum misericordia,/ et copiosa apud eum redemptio» Salmo 130, 7), rimando alla redenzione promessa dal sacramento della confessione. Il voler morire irredenta, mordendosi rabbiosamente, sembra voler rappresentare i timori dei vecchi che vedevano in lei tratti satanici: suicidandosi, grazie ai denti avvelenati, eviterebbe difatti il paradiso

Amìsa bèlora

Pubblicata su P47 di agosto 2008 assieme alla prosa *Donnola* (comune a entrambe le poesie pubblicate su P47); sullo stesso numero è pubblicata la poesia *Nemisa bèlora*. È la trentunesima poesia di Z, ripresa interamente da *Er bèlora* (N2.39).

Posta in stretto collegamento con la precedente, questa poesia presenta però una differente connotazione della donnola, che da «nemica» diviene infine «amica». L'inizio rimanda però alle ataviche e insensate paure, con tre occasioni di incontro scaturite in altrettante risposte: la fuga «ali ai piedi», il tentativo di salvarsi distraendola con un fazzoletto e – in ultima ratio – il fucile. Questo rapporto, però, subisce una metamorfosi: «chela...volta» funge da nuovo punto di partenza. Messa al bando i timori, l'incontro avviene presso un valico alpino, luogo simbolico per “andare oltre” le dicerie dei vecchi e approdare nel mondo della conoscenza. I tre metodi qui evidenziati per contrastare il (presunto) pericolo mortale della donnola, evocati nelle prime tre strofe, sono ripresi a rovescio nella strofa finale: niente più «ali ai piedi» per fuggire, né fucile per sparare. Il fazzoletto, usato in precedenza per sviare l'attenzione della donnola e tentare di salvarsi (da un pericolo che in realtà tale non era), funge da testimone del cambiamento: il «soffio mortale» è appallottolato nel fazzoletto e messo da parte. Il pericolo è non solo scampato, bensì – così sembrerebbe – superato per sempre. Dalla lotta “tra bestie” il rapporto si evolve, come anticipato nel commento alla poesia precedente: la donnola si fa idealmente portavoce di una natura che l'uomo è tenuto a rispettare, con la quale finalmente può entrare in sintonia.

Struttura e metrica: 10 versi eterometrici, divisi in quattro strofe strettamente collegate alle quattro differenti occasioni poetiche, introdotte dalla ripresa di «volta». Come nella poesia “sorella” che la precede, due soli versi in rima (vv. 8-9).

Er prima volta a gh'èva i ar ai pee.

Un'alta volta ar ò tendüüda cól panètt.

Un'alta volta la m'è rüada in cà:
ò fecc u pò et füm e anée um pò et föögh!

Chèla...volta la m'à spicióó ar bochèta: 5
né mi né lee um s'èva bütèè dar prèssa:
um sgiöögh da galantóói:

pü ar da svarapáá,
miga el scópp da scülatáá:
el sófi mortall in del panètt!

10

Amica donnola// La prima volta avevo le ali ai piedi.// Un'altra volta l'ho intrattenuta con il fazzoletto.// Un'altra volta mi è arrivata in casa:/ ho fatto un po' di fumo e anche un po' di fuoco!// Quella...volta mi ha aspettato alla bocchetta:/ né io né lei eravamo buttati dalla fretta:/ un gioco da galantuomini:/ non più ali per volare,/ non più fucili da sgrillettare:/ il soffio mortale nel fazzoletto!

6. *bütèè dar prèssa*: locuzione della quale non si trova traccia sui vocabolari di riferimento; con «buttati dalla fretta» si intende comunque l'essere di fretta 9. *scülatáá*: «sgrillettare, far scattare il grilletto» (LSI s.v. *scülatá*), da intendersi dunque come “sparare” 10. *el sófi*: Scamara annota in calce alla pubblicazione su P47 «sófi, soffio: come per i serpenti, vi era la credenza che il morso della donnola – così pure il soffio – fosse velenoso.»

Er stanza del vescuv

(Aurelio Bacciarini, Vescovo)

Publicata su P48 nel novembre 2008; sullo stesso numero è publicata la poesia *El pitóór*. È la trentaseiesima poesia di Z; nessun riscontro con le poesie presenti in N.

Al centro di questo componimento (dal titolo identico a un notissimo romanzo di Piero Chiara – ma le somiglianze terminano qui) troviamo una delle figure che, durante il XX sec., fecero conoscere la Verzasca a tutto il Cantone: Mons. Aurelio Bacciarini, vescovo della Diocesi di Lugano dal 1917 fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1935. La sua storia si lega alla famiglia Scamara per il tramite della casa (con annesso mulino) di Aquino, frazione di Lavertezzo; l'edificio vide i natali del vescovo (il cui padre era mugnaio) ma venne successivamente venduto a Giacomo Scamara, padre del poeta, che lo ampliò ulteriormente. La casa, già presente in altri versi e in contributi su "Il Pellicano" (su P29 è riprodotta una sua fotografia d'epoca), è oggi di proprietà di un'organizzazione clericale italiana che l'ha però ristrutturata e "snaturata" rispetto all'antica conformazione interna; questa viene però descritta dettagliatamente da un volume agiografico incentrato sulla figura di Mons. Bacciarini:

Essa trovasi in una località isolata di nome Aquino, che un tempo si poteva chiamare indifferentemente anche «ai Molini». Il molino è scomparso, ma il nome è rimasto legato alla casa, sulla quale appunto si legge ancora oggi la scritta: «Osteria del Molino». [...] La casa è addossata per il lungo alla strada carrozzabile. Dal piano stradale si entra direttamente al secondo piano della casa: a sinistra è un piccolo locale ad uso di cucina; a destra, un locale più grande, destinato quale «sala» per gli avventori. [...] Al piano sottostante si scende per una piccola scala interna che conduce all'unica cameretta, poco più alta di una persona, e larga qualche metro di più. [...]. (CATTORI 1945, pp. 12-13)

Tale cameretta, come conferma la famiglia del poeta, era proprio quella dove nacque Mons. Bacciarini, da loro volgarmente chiamata «Stanza dei fagioli» dato che vi venivano fatti seccare e conservare i fagioli raccolti, anche in vista della semina dell'anno seguente. La miseria della casa di Aquino viene biblicamente vista come quella di Betlemme; emblematici, in tal senso, i versi d'apertura: al di sotto della povertà esteriore che caratterizza la casa e l'osteria è nascosta la vera ricchezza, quella spirituale simboleggiata dal luogo di nascita del «vescuv». Come ricorda Silvio Foiada, le gesta del vescovo – in odore di santità, tant'è che il suo processo di beatificazione prenderà avvio già nel 1947 – scateneranno nelle famiglie di Lavertezzo e di tutta la valle un dilagante sentimento di *imitatio*: ogni famiglia doveva avere almeno un figlio maschio che seguisse la via del seminario e la famiglia del poeta non volle essere da meno, inviandone addirittura due (lo

stesso Elio e il fratello Aldo). Il poeta, pur abbandonando prestissimo il percorso che l'avrebbe condotto verso un'ipotetica veste talare (il fratello lo farà ancor prima), dimostra grande rispetto della dimensione del sacro: il peso della tradizione, per la quale un "santo" era nato in quegli abituri, genera però sentimenti contrastanti. La contrapposizione tra la povera e "volgare" realtà di abitanti – e avventori – della casa di Aquino e l'aura celestiale che ruotava attorno alla figura di Mons. Bacciarini emerge bene nella consueta prosa introduttiva su P48:

Qualcuno mi chiese se fossi indifferente ad abitare, a dormire, a discutere con un Vescovo invisibile nato nello scantinato di casa nostra, in Valle Verzasca. Oppure avessi recepito il rumore di passi o qualche parola sfuggita di bocca. Risposi: "Forse non ne sono degno". Lassù, al piano terra, si giocava a carte, si beveva vino. Fuori si colpiva tra boccia e pallino. Evidentemente trattavasi di ambiente d'osteria. Quindi, lungo questo viale, si poteva anche difendere la propria onorabilità con una sana scazzottata. Dicevo del piano terra. Il sito era ristretto. Qualcuno attendeva la notizia. Si fece posto passando con la sedia sopra le teste. Una donna arrivò: "L'è crodoo el camign". Un modo alquanto bizzarro per annunciare l'evento. Altri vollero saperne del sesso: "Maschio". Altri vollero saperne del nome: "Aurelio!" Quel fiocco rosso porpora lo avrebbe accompagnato per tutta la vita!

Le umili origini di quel vescovo («povero ed oscuro figlio dei monti Verzaschesi», CATTORI 1945 p. 13) fanno sì che la sua vita potesse venir equiparata al quotidiano di quella povera gente: quella che alla sua nascita giocava a bocce nel poco tempo libero e quella che, anni dopo, di fianco alla sua icona depone gli attrezzi da lavoro. Una spartizione del tempo tra chiesa e sopravvivenza che, a quei tempi, inglobava tutta l'esistenza terrena, incentrata su una fede forse ingenua e abitudinaria, ma che vedeva in quella figura – un vescovo, un Santo vivente, ma al contempo «vügn di nöss» – un'ancora alla quale aggrapparsi e affidarsi, unica speranza in una vita di stenti.

Struttura e metrica: 30 versi eterometrici, suddivisi in 4 strofe (4, 9, 5 e 12 versi). Quasi nessuna rima, ma presenza di molte consonanze e assonanze, anche interne.

Er reclàm: Osteria del Molino.
 Sótt ar reclàm: düü anell fissèè nel mü:
 per i èsenn, per i mü, per i cavèll:
 avànti e indré cón gragn e farìna.

Er osterìa? Um tàuru e quattru cadrìg 5
 a tüta na série de bardèll sgangherà.
 Sótt ar osterìa: er stanza del vèsclu
 – vegnüüda pöö er Stanza di Fasöö –
 Et zorént am comò: er damigiana der asèèd.
 – Um pelegrìgn l'è vegnüü a vedèla – 10

Um centrìgn sótt al retratt, um canderèè,
el zaki-boy cón er miscéla,
una ciav inglèsa.

El pelegrìgn u domandàva se l'èva povru.
Agh'o fecc vedèè er feradìna rüüsgina, i vedri rütt, 15
a el pestómm der asèèd a cupéé:
«Um s é stecc povri!
Senza i povri um s r ess miga vivüü!»

«A s iu de feed?»
«O, tanta feed! Um es er passàva da pà a tóós, 20
cóm as fà con el pagn!
Er mama l am portàva in gesa
e la gh er passàva cór àqua santa.
Pöö la verdèva el libru piégn et madonn
– che a sèva miga bómm a leensg –, 25
– Quèstu l'é vügn di nöss. Um fradell vèsclu,
um Sant:
vivüü cói povri,
nessüü da scióór,
ner Stanza di Fasöö! → 30

La stanza del vescovo (Aurelio Bacciarini, vescovo)// L'insegna: Osteria del Molino./ Sotto l'insegna: due anelli fissati nel muro./ per gli asini, per i muli, per i cavalli./ avanti e indietro con grano e farina./ L'osteria? Un tavolo e quattro sedie./ più una serie di sgabelli sgangherati./ Sotto l'osteria: la stanza del vescovo./ diventata poi la "Stanza dei Fagioli"./ Sopra una madia: la damigiana dell'aceto./ – Un pellegrino è entrato a visitarla –./ un centrino sotto il ritratto, un candeliere./ il decespugliatore con la miscela di olio e benzina./ una chiave inglese./ Il pellegrino domandava se fosse nato povero./ Gli ho mostrato l'inferriata arrugginita, i vetri rotti/ e la damigiana dell'aceto capovolta./ «Siamo stati poveri! Senza i poveri non saremmo vissuti!» / «Eravate di fede?»/ «Tanta fede! La si passava tra padre e figlio/ come si fa con il pane! La mamma ci portava in chiesa/ e ce la passava con l'acqua santa./ Poi apriva il libro zeppo di immagini/ – ché: non sapevo leggere –./ – Questo è uno dei nostri, un fratello vescovo;/ un Santo,/ vissuto con i poveri,/ nato da Signore/ nella Stanza dei Fagioli! →

2. *diiü...mü*: già nell'introduzione a Z si legge: «Tra la calce corrosa trovo infissi anelli.». Da notare la costruzione a chiasmo anELL-MÜ / MÜI-cavÈLL che incatena l'intera strofa 5-6. *um tàuru...sgangherà*: alcuni elementi sono già presenti in altri componimenti presenti in questo lavoro (cfr. le poesie *A gh'èva un tàuru* ed *Er osteria del cavall del rè*) 11-13. *Um centrìgn...inglèsa*: la descrizione degli oggetti presenti in quella che fu "la stanza del vescovo" mostra bene la mescolanza tra sacro e profano, equamente suddivisa: tre oggetti di carattere "ecclesiastico" (centrino, ritratto, candeliere) e tre "agricoli" (decespugliatore, miscela, chiave inglese) 26. *fradell*: termine da intendersi in senso lato, biblico, non essendoci legami parentali con la famiglia Scamara 29. *scióór*: termine traducibile genericamente con "ricco" ma che Scamara traduce in «Signore»; a tal proposito, nella prosa *Il giorno di Natale* su P29, del dicembre 2003, si può leggere: «Perché quel che è successo a Betlemme non poteva succedere da noi? . [...] A Lavertezzo al Morign c'è la casa dove è nato Mons. Aurelio Bacciarini e vicino una stalla».

El pitóór

Pubblicata su P48 nel novembre 2008; sullo stesso numero è pubblicata la poesia *Er stanza del vescuv*. È la trentasettesima poesia di Z; la versione tradotta è ripresa interamente da *Il pittore* (N1.33) – ma pure nella corrispettiva *El pitóór* (N2.33) viene ripreso lo stesso concetto: «“Cós t igh fè a chel quadro?”/ “Er crós.”/ “Ah-oh! Ti l vestiss!”» («“Cosa fai a quel quadro?”/ “La croce.”/ “Ah-oh! Lo vesti!”»).

Il riferimento alla genesi di questo breve componimento viene esplicitata in una nota autoriale, presente in tutti i testi analizzati (Z, N e P): «Lo spunto è nato facendo visita a un amico nel momento in cui stava apponendo, a matita, la croce del campanile su una tela appena acquistata». La chiesa in questione è verosimilmente quella di Lavertezzo valle (non a caso, su P48 è presente una fotografia della stessa risalente alla prima metà del XX sec.). La probabile scena da immaginarsi è quella di un pittore impegnato nel riprodurre il paese e la sua chiesa, stanziatosi nei pressi della casa di Aquino; anche la prosa *La pittrice*, su P50, è incentrata su di una vicenda simile: «Era ospite di casa nostra per alcuni giorni. Su comanda aveva un progetto, cioè un dipinto [...]».

Le scelte del pittore, che nel fissare su di una tela quanto vede – o meglio, quanto decide di mostrare – modifica e omette deliberatamente delle parti, si scontrano con quelle del poeta. Vengono così messe in risalto le differenti realtà riscontrabili a seconda del punto di vista assunto, così come il differente peso che è possibile dare a quanto si osserva. Ciò che per uno non è importante – la croce, ma anche una campana o una parte di un albero – per l'altro è fondamentale. I pochi versi di *El pitóór*, per quanto in superficie appaiano semplici, sembrano voler rimandare a concetti ben più intricati, inserendosi nel solco del millenario dibattito generato dalla celebre citazione oraziana *Ut pictura poesis*, la quale vedeva sostanzialmente un'equiparazione tra due differenti forme artistiche quali la poesia e l'arte figurativa. In tal senso, la dichiarazione d'inefficienza all'arte pittorica espressa da Scamara nella terzina conclusiva sancisce – implicitamente – l'abilità del poeta nell'esprimersi unicamente tramite l'arte della parola. L'episodio citato in precedenza (l'aggiunta manuale della croce al dipinto) accentua al massimo quel legame obbligatorio che vige tra l'arte pittorica e la dimensione spaziale: il poeta riporta qui inevitabilmente alla mente di molti lettori quel concetto estetico settecentesco (il cui capostipite fu Lessing) secondo il quale la poesia godrebbe di una capacità evocativa superiore rispetto all'arte figurativa grazie al suo legame con il tempo, anziché con lo spazio. Se il pittore è materialmente obbligato a rappresentare un singolo attimo (oltre a

mostrarsi, in questo caso, dipendente dalla luce e dall'ombra che lo protegge), al poeta è invece permesso sviluppare la sua arte pressoché senza limiti. Scamara, con la sua opera di ekphrasis dell'intero dipinto, comprova la capacità insita nella parola di descrivere l'intera genesi compositiva del quadro, così come i suoi esiti futuri: denunciando sia le differenze ravvisate tra la realtà e il dipinto (quindi un istante della stessa, "incatenato" sulla tela), sia la sua incapacità di cogliere quell'attimo "pregnante" che deve essere propria del pittore, egli attesta implicitamente la superiorità e la maggiore forza evocativa delle parole, aperte a più "porte" interpretative e concettualmente senza alcuna costrizione.

Struttura e metrica: 13 versi suddivisi in due strofe, la prima da 10 versi eterometrici e la seconda da 3 novenari, con una rima identica (vv. 3-4).

Per trii di l'é vegnüü
a rubáá er umbrìa del tècc.
El zuu u sparìva:
el pitóór u sparìva.
L'é spariid ancé um töcch der mèa cà: 5
er fenèstra, el biáné der calcìna.
Una cràpia: er stràda der gira.
– Er pèschia l'èva dareed pussèè bassa! –
Dar gesa l'é spariida ancé er cróós,
dal campanìgn er quàrta campàna. 10

Ò pruvuu a dovráá el penell:
an n'é sortiid naóta de bómm.
Fign er "Maja desnuda" ò vestiid!

Il pittore// Per tre giorni è venuto/ a carpire l'ombra del tetto./ Il sole spariva:/ il pittore spariva./ È sparito anche un pezzo di casa:/ la finestra, il bianco calcina./ Una crepa: la via del ghiro./ – L'abete era molto più basso –./ Dalla chiesa è sparita la croce,/ dal campanile la quarta campana.// Ho provato a usare il pennello:/ non ne è uscito nulla di buono./ Perfino la "Maja desnuda" ho vestito!

13. *Maja desnuda*: riferimento a una delle opere più celebri del pittore spagnolo Francisco Goya

I bugitt del confessionári

Publicata su P49 nel gennaio 2009 assieme a un brevissimo testo d'accompagnamento. È la decima poesia di Z; riprende interamente *I bugitt* (N2.10), dove manca però il conclusivo v.26.

Galline uccise, uova svuotate e mucche rimaste misteriosamente senza latte: colpa della terribile magia nera, la famigerata “fisica” (cfr. GERINT e PARVAL, s.v. *fisica*) alla quale venivano additati i fatti più incomprensibili e occulti, oppure delle malefatte di qualche dispettoso personaggio? Ancorché affascinanti, le risposte sono probabilmente terrene e da ricercare in scortesie di mano umana; in tal senso, una chiave di lettura la offre uno dei bloc notes ricolmi di appunti citato nelle prime pagine. Oltre a una fitta ricorrenza del nome «Omégo» – protagonista di questi versi e presente in più di una pagina di quei taccuini –, in una bozza di racconto si narrano le vicende di un giovane pastorello al lavoro su di un alpe, in compagnia di una persona chiamata proprio con quel nome. Al ritrovamento di una gallina morta con due buchi nel collo, si ricorda come proprio costui amasse tenere in tasca un coltellino affilatissimo; vi si narra inoltre di un serpente mostruoso che “svuotava” dal latte le mucche al pascolo (tutti aspetti, questi, che ritornano nella poesia). Su questi ricordi adolescenziali (non si sa però quanto veritieri) Scamara innesta la tematica del peccato, nella quale un ruolo preponderante è assunto dalla religione, come si nota dalla breve prosa che accompagna la pubblicazione su P49:

Con un ago si bevve un uovo e si mangiò pure la gallina. Poi andò a inginocchiarsi davanti al prete: «Peccati veniali, inezie tra poveri e ricchi, tra furbi e minchioni. Penitenza tre Pàter, Ave e Gloria...sottovoce...penitenza per piccoli polli».

Questo breve testo sembra esporre il *j'accuse* del poeta nei confronti della confessione e del suo togliere ogni responsabilità all'uomo, non permettendogli di capire fino in fondo la sua colpa e il peccato commesso, per quanto minore. Il sacerdote, nella poesia, dà quindi prova di lungimiranza, additando come colpevoli «le faine e i serpenti» ma aggiungendo «in te ipso» – ovverosia “in te stesso” – e dimostrando come egli confidi nella coscienza di ciascheduno, affinché combatta il “male” che ha dentro. L'enigmatico (per il volgo) assaggio di “latinorum” marca però la distanza che intercorre tra le parti, generando il travisamento del messaggio; l'egoistico intervento del solito Omégo traduce quelle oscure parole come una sorta di formula magica, alimentando l'odio verso delle bestie innocenti e permettendogli di continuare ad approfittare della paura altrui, sfruttando la tendenza di quella gente a cercare più comode – e inspiegabili, per quanto

omertose – soluzioni nell’arcano. 26 versi che si pongono in quello spirito di fondo che, pur comprendendolo e rispettandolo, si contrappone a quell’ignoranza (al limite della dabbenaggine) sulla quale la furberia approfittatrice può germogliare copiosa.

Struttura e metrica: 26 versi eterometrici, suddivisi in 5 strofe (da 7, 4, 6, 8 e 1 versi).

Rime identiche ai vv. 11, 15, 26 («Omégo», termine ripreso anche al v. 3).

Da notare come il dialogo diretto tra i due personaggi venga contraddistinto dall’uso di un diverso tipo di virgolette, a seconda dell’interlocutore.

Er Alfa la bütava via er galina
cón düü bugitt pel cöll.
Er Omégo ur penàva sü dar scarpàda.
«In sto mès i’è trè:
l’è el fuìgn, o r martòra, o um quài riccio». 5
«In che di ch’u càpita?»
«De solit, el sabu nöcc!»

«Er galina róssa la m fà i öv vöid,
cón düü bugitt».
«Vügn per cò?» 10
«Aé, or’à dicc er Omégo!»

«Er Biónda la và sempru
a fass mung dam sèrp,
là lì sótt am sprüg:
ul diis er Omégo». 15
«E dóv ul mèètt tütt chel lècc el sèrp?»
«Ooü Ma l’è gröss!»

«Ò parluu dai bugitt del prèved,
um à dicc:
– bisogna uccidere le faine e i serpenti: 20
in te ipso; va in pace, bonanima –».
«In te ipso?»
«Sì, ma mi al zò:
l’è na ricèta secréta per casciiáa via
tücc, chil móstri de bèò! 25

Ur’à dicc er Omégo!»

I fori del confessionale// L’Alfa buttava la gallina/ con due fori nel collo./ L’Omego la raccoglieva dalla scarpata./ «In questo mese sono tre:/ è la faina, la martora o il riccio»./ «In quale giorno capita?» / «Di solito, la notte del sabato»./ «La gallina rossa depone le uova vuote,/ con due forellini»./ «Uno per parte?» / «Sì, l’ha detto Omego!»// «La Bionda va sempre/ a farsi mungere dal serpente,/ là, sotto il rifugio:/ lo dice l’Omego»./ «Ma dove

mette tutto quel latte, il serpente?» / «O! Ma è grosso!»// «Ho parlato dai fori del prete,/ mi ha detto:/ – Bisogna uccidere le faine e i serpenti:/ in te ipso; va in pace bonanima – »./ «In te ipso?» / «Sì, ma io lo so:/ è una ricetta segreta per scacciare/ tutti, quei mostri maligni!// Lo ha detto l’Omego!»

2. cöll] cöll N2 (aggiunta autografa dell’accento) 14. sprüg] sprüg N2 (aggiunta autografa dell’accento)

3. *Omégo*: nome teoricamente maschile ma che viene misteriosamente introdotto dall’articolo femminile («er»); in coppia con «Alfa» può ricordare uno degli appellativi di Gesù nell’Apocalisse di S. Giovanni: «Dice il Signore Dio: Io sono l’Alfa e l’Omèga, Colui che è, che era e che viene, l’Onnipotente!» (Apocalisse 1, 8) 2. *düü bugitt*: classico segno lasciato dai denti della martora, quando riesce a intrufolarsi in un pollaio e mangiare le uova 12. *Er Biónda*: uno dei classici nomi che viene attribuito alle mucche, già presente in altri componimenti di Z (*Amóór bestiale*; *El cow-boy*) 14. *sprüg*: v. note allo stesso termine in coda a *Er füsilerìa* 16-17. *E dów...gröss!*: a far quantomeno dubitare dell’effettiva responsabilità del serpente, in merito alla mucca che viene munta di nascosto, dovrebbe essere il fatto che questi non si nutrono di latte: tanto possono l’ignoranza e la suggestione! 25. *móstri de bèo*: il termine “bao” è polisemantico («verme; spauracchio; diavolo», GERINT s.v. *bao*); in questo caso la traduzione «mostri maligni» accentua la sua dimensione negativa, fomentando le paure e l’odio verso quegli – in quel caso – innocenti animali. La messa in enjambement di «tücc» non fa che ampliare all’estremo il campo degli obiettivi da eliminare

Ninfe

Già su DOTTA ET AL. 2003, viene pubblicata su P50 nel maggio 2009 assieme alla prosa *La pittrice*. È la trentaduesima poesia di Z; in N sono presenti tre componimenti intitolati alle medesime ninfe (N1.30, N1.31, N1.32; N2.30, N2.31, N2.32), dai quali ci sono però solo poche riprese; i titoli in italiano di N1 (*A Nàiade, ninfa della fonte; A Driade, ninfa del bosco; A Oreade, ninfa del monte*) sono ripresi nei versi tradotti in P. Da notare come in *La mano* vi sia una poesia, omonima, che riprende il testo *A Nàiade* (N1.30).

Per quella che Scamara sa essere l'ultima occasione di vedere pubblicata una poesia di Z, ovverosia il cinquantesimo e penultimo numero di P, il poeta sceglie *Ninfe*. Il componimento, ai suoi occhi, deve dunque evidentemente possedere un valore peculiare: la sua valenza è testimoniata, ad esempio, dal fatto che in Z la poesia è situata in esattamente a metà dei sessantaquattro componimenti, mentre «Nàiade» diede addirittura il nome a quella che avrebbe dovuto (o potuto) essere la seconda raccolta.

Le tre ninfe qui evocate, prelevate direttamente dalla mitologia classica greca, sono divinità strettamente legate alla natura: spiriti pagani che abitano e proteggono un luogo, sorta di *genius loci* che ne mantiene l'armonia. Scamara, sin dalla sua prima raccolta, si è da sempre interessato alla dimensione sacrale della natura. Le tre ninfe che sceglie rappresentano gli elementi naturali tramite i quali è possibile riassumere integralmente l'ambiente naturale della sua Verzasca: acqua (Naiadi), boschi (Driadi) e monti (Oreadi), elementi onnipresenti in tutta la sua opera poetica, così come nei titoli delle raccolte. Le tre quartine rimandano a uno o più riti iniziatici, in questo caso più astratti e indefiniti rispetto ai componimenti analizzati nelle pagine precedenti. L'acqua che Nàiade gli rovescia addosso a mani aperte (rimandando anche a *La mano*) ci racconta di un battesimo pagano, di un bambino nudo e immaturo che conquisterà la maturità con il passare degli anni. Il legno di Driade si trasforma sia in «cavallo di legno», giocattolo già presente in *Er osterìa del cavall del rè*, ma pure in croce: sacro e profano si mescolano anche qui, con quel malizioso «nel bósć, dó ti m metèèva sótt» che ricorda un atto d'amore consumato però con il timore e la consapevolezza del peccato mortale commesso. Tutto questo porterà al bisogno di purificarsi di nuovo, con l'acqua del monte dispensata da Oréade: una richiesta di salire in altitudine che si fa metafora del volersi lasciare dietro le spalle il peccato per poter rinascere. Il rito è ancora una volta celebrato con l'acqua: acqua tanto pura che, per tornare alla purezza dell'infanzia, basta intingervi un dito.

Struttura e metrica: tre quartine di versi eterometrici, con una costruzione regolare; al nome della Ninfa (tre trisillabi, con sineresi di «Oréade», tutti in rima) seguono, in ogni terzina, due versi di lunghezza simile e un ultimo verso leggermente più lungo.

Nàide!
 Ti sverzàva a dóó mai
 a resentamm el viis
 cand, biótt, a mussàva el “zèrb”.

Driàde! 5
 Ti m' è fecc er cróós
 cón el cavall et lègn,
 nel bósé, dó ti m metèèva sótt.

Oréade!
 Rudissum sü ar sorgénta. 10
 A gh' ò besöögñ et aqua,
 dóó gótt, tant da bagnamm el dèèd.

Ninfe// Nàide! (Ninfa della fonte)/ Versavi a due mani/ per risciacquarmi il viso/ quando, nudo, ostentavo “l’acerbo”// Driàde! (Ninfa del bosco)/ Mi hai fatto la croce/ con il cavallo di legno,/ nel bosco, dove mi mettevi sotto.// Oréade! (Ninfa del monte)/Portami alla sorgente./ Ho bisogno di acqua,/ due gocce, per intingere il dito.

1. Nàide] Náiade D 2. sverzàva] sverzava D 2. dóó] dó D 3. viis] vis D 4. mussàva] mussava D 4. zèrb] zèrb D 5. Driàde] Driade D 6. fecc er cróós] fecc er crós D 7. cón] con D 7. et lègn] ed lègn D 8. nel bósé] bósc 8. metèèva] metèva D 10. sü] sú D 11. besöögñ et aqua] besógn ed aqua 12. dèèd] dèd

Scenari aperti

Molto ci sarebbe ancora da analizzare, approfondire e capire, sull'opera poetica di Elio Scamara: la mancanza di spazio, purtroppo, ha imposto una dolorosa cernita.

Un ulteriore approfondimento sarebbe necessario in merito alle traduzioni dal dialetto all'italiano⁷¹, delle quali si è sempre occupato direttamente il poeta: traduzione che, tuttavia, tale non è. Scorrendo le poesie analizzate nelle pagine precedenti (ma questo vale per l'intera raccolta), emerge immediatamente come in molti componimenti si sia optato per un'interpretazione, anziché una traduzione letterale⁷². Alla base di queste difformità, una prevalenza del «senso poetico» che porta però a un risultato da più parti visto come inferiore: questo giudizio è confermato sia da Brevini, per il quale le tante sfumature date dal dialetto si perdono quasi completamente nel passaggio all'italiano⁷³, sia da Grignola, per il quale «la versione in lingua è quasi sempre perdente. Perdente a confronto della spontaneità, incisività, coloriture e musicalità cantilenante di questo enigmatico, stupendo dialetto verzaschese che affonda culturalmente alle radici stesse della Valle e degli uomini»⁷⁴. Nei commenti alle poesie ho voluto proporre le traduzioni letterali o approfondire quella proposta unicamente dove le due varianti differivano di molto. Va tuttavia precisato che nelle 28 poesie analizzate questo fenomeno si osserva in maniera massiccia unicamente in pochi casi; più esempi si possono riscontrare nella versione integrale della raccolta in allegato.

Sarebbe inoltre possibile dedicare ampio spazio gli eventuali modelli poetici di Scamara: già Martinoni, in sede introduttiva de *La mano*, provò a stabilire alcuni precedenti, decretando infine la non necessità di un modello e biasimando la prassi che spesso obbliga a una «ricerca affannosa di padrini, di etichette, di atmosfere, di scuole»⁷⁵. Ritengo tuttavia sia doveroso fare un'osservazione basandomi su di un testo ripescato tra i documenti di Scamara, apparentemente inedito e risalente ai suoi esordi poetici⁷⁶.

⁷¹ L'osservazione fu già di Giovanni Orelli, il quale, commentando una poesia de *La mano* in occasione di un testo in memoria di Scamara, concluse affermando che «sul rapporto dialetto-italiano in Elio Scamara ci sarebbe parecchio altro da aggiungere». (ORELLI 2011).

⁷² Ciò è confermato dall'introduzione a *Er fontàna del zeed*, già citata in precedenza: «[...] non sempre sono rimasto fedele al testo dialettale, cioè non una traduzione alla lettera, cioè una sovrapposizione riguardosa verso ciò che, in definitiva, è senso di poesia» (cfr. allegato 2).

⁷³ cfr. CALVI 1991

⁷⁴ GRIGNOLA 1990, p. 15.

⁷⁵ MARTINONI 1995, p. 7.

⁷⁶ Il testo in questione, di poco successivo a *Il nonno di frassino*, fa parte di una serie di appunti dattiloscritti fornitimi da Donatella Scamara assieme ai due raccoglitori.

In un testo intitolato *Perché scrivere?* egli descrisse quella «sorta di metamorfosi» che lo portò a comporre versi:

«Ho cominciato a scimmiettare (in lingua), a scegliermi il preferito tra i poeti, a scegliere il modo e lo stile: poesia lunga, poesia corta, rima, ermetismo, versi incomprensibili e preoccupazione di non scopiazzare, bensì di restare fedele ad un certo “provincialismo”. Sono arrivato a “comprendere” Montale e Ungaretti e via via tutta la schiera di poeti italiani, ticinesi e alcune di altre lingue. Da Penna, Gatto, Sinisgalli ho appreso a concentrare e concentrare con poesie corte: ma non era ancora ciò che volevo. A questo punto ho provato a scrivere brani in prosa: stringatissimi e ad avvicinarmi a Pavese: Langhe, lavoro nei vigneti, sudore, emigrazione. [...] Prévert è stato un altro modello, per il suo modo naturale e semplice di esprimersi. A questo stadio, il provare a scrivere in dialetto, il passo è stato breve e devo dire che, pur incontrando certe inevitabili difficoltà, ci ho preso gusto.»

Tra i volumi presenti nel suo studio, questi “modelli” sono presenti in buon numero (in particolare Pavese, Vittorini, Fenoglio e altri neorealisti), così come alcune raccolte dei poeti citati (da notare la presenza di un copia di *Vita di un uomo*, la raccolta completa delle poesie di Ungaretti – unico poeta esplicitamente citato da Scamara in una prosa su “Il Pellicano”); al loro fianco, una nutrita rappresentanza ticinese (in particolare Martini e Bianconi per la prosa; Quadri, Grignola, Giorgio Orelli e altri per la poesia). Molto forte anche la presenza di opere saggistiche, legate al passato agricolo delle valli alpine ma pure ad aspetti “magici” delle stesse. Un lungo elenco di “fonti” alle quali Scamara attinse e che, molto probabilmente, hanno lasciato qualche traccia nei suoi versi.

Conclusione

«Così, ci vuole una certa angolazione spirituale
per capire il dono della Verzasca,
e non è data a tutti.»⁷⁷

In tutta onestà, a lavoro concluso, posso comprendere chi ritenga le poesie di Scamara – sempre in bilico tra il reale e l’onorico, ma con una netta preponderanza del secondo – come tutt’altro che agevoli da leggere. Finanche padroneggiando in maniera impeccabile la lingua, quell’ostico dialetto verzaschese che il più delle volte funge da primo e insormontabile ostacolo (ma va pur detto che in valle, al giorno d’oggi, pochi riuscirebbero a parlarlo e capirlo perfettamente senza un vocabolario sottobraccio), interpretare il pensiero del “poeta-conduttore” si rivela spesso un compito arduo.

Il consiglio che mi sento umilmente di dare a chi vorrà avventurarsi in questo percorso è quello di farsi afferrare dai suoni e dalla loro musicalità, facendosi trascinare lungo i versi:

⁷⁷ GNEA 1974, p.15.

in questo modo, eventualmente guidati per mano dalla traduzione/interpretazione dello stesso autore, si può quantomeno provare ad avvicinarsi all'essenza del testo, affidandosi ai sentimenti provati e raffrontandoli con tutto il contesto reale nel quale questi versi hanno visto la luce. Quella di Scamara è una poesia fortemente ancorata a terra, vicina al territorio e alla sua realtà del passato (senza fare lamentevoli confronti con il presente, bensì – talvolta – attaccandolo), ma che al contempo si libra nel cielo, dando via libera ai pensieri che scaturiscono da minimi frammenti quotidiani ed evocando immagini che in molti casi discendono da riferimenti che solo lo stesso Scamara potrebbe correttamente decifrare. Se le ipotesi generate dall'analisi "filologica" presente nella parte iniziale di questo lavoro sono tutto sommato fondate su prove testuali relativamente solide, il commentare e lo scavare in profondità nei versi di un testo poetico (per di più letterariamente quasi intonso) genera sentimenti diversi e distinti. La difficoltà di proporre un'analisi giocoforza soggettiva, basata su percezioni che possono divergere molto per ogni singolo lettore, studioso o critico che si approcci a questi versi, è al contempo la sua bellezza. Non può esistere giusto o sbagliato, bensì unicamente un dialogo con altri lettori, ognuno dei quali diversamente ricettivo. Definire la poesia di Scamara come "suggestiva" sembra riduttivo: aiutata in ciò da una lingua a dir poco peculiare, e pur se talvolta assume riferimenti spaziali o temporali definiti, l'abilità del poeta permette ai suoi versi di farsi carico di prospettive universali, non delimitate e senza una "data di scadenza".

Con questo *mémoire* spero di poter contribuire, seppur in minima parte, a dare maggiore visibilità all'opera poetica e letteraria di Elio Scamara, cantore e amante di una valle tanto aspra quanto affascinante, tra i pochissimi capace di vedere "oltre" la ruvidezza esterna del paesaggio e dei suoi abitanti e capire quel mondo.

Senza dubbio, l'auspicata futura pubblicazione della raccolta completa (il cui testo è qui presente in allegato) sarebbe un ottimo modo per omaggiare e tramandare il suo lavoro, esaudendo il desiderio della sua famiglia e portando a compimento quanto le circostanze della vita gli impedirono, permettendo altresì ai lettori di potersi gustare l'ottima fattura di questo «nuovo frutto» poetico⁷⁸.

⁷⁸ Il riferimento è all'introduzione della seconda raccolta di Elio Scamara, *La mano*, dove il prof. Renato Martinoni scrisse che «la sfida che Scamara – dopo *El nono et fràsenn* – torna a rivolgere "a sé stesso" si arricchisce, con *Er magn*, di un nuovo frutto: [...] da poter sperare che non sia l'ultimo, e neanche magari ancora il più buono» (MARTINONI 1995, p.10).

Bibliografia

Fonti inedite

Elio SCAMARA, *A Nàiade*, raccolta conservata a casa Scamara, Riazzino

Elio SCAMARA, *Er fontàna del zeed*, raccolta conservata a casa Scamara, Riazzino

Fonti edite

Raccolte poetiche di Elio Scamara

SCAMARA 1990 = Elio SCAMARA, *Il nonno di frassino*, Locarno, Offset Stazione

SCAMARA 1995 = Elio SCAMARA, *La mano*, Locarno, Dadò

Altre fonti di riferimento

P = «Il Pellicano», Bollettino d'informazione del Comune di Lavertezzo

SCAMARA 1996 = Elio SCAMARA *Il racconto, la poesia, il dialetto*, «Il Pellicano» n° 2

SCAMARA 1997a = Elio SCAMARA, *Usi, costumi, tradizioni, religiosità*, «Il Pellicano» n° 3

SCAMARA 1997b = Elio SCAMARA, *Il dialetto*, «Il Pellicano» n° 4

SCAMARA 2006 = Elio SCAMARA, *Dialetto*, «Il Pellicano» n° 38

Bibliografia critica

BONALUMI, MARTINONI, MENGALDO 1997= Giovanni BONALUMI, Renato MARTINONI, Pier Vincenzo MENGALDO, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Dadò

BREVINI 1990 = Franco BREVINI, *Le parole perdute: Dialetti e poesia del nostro secolo*, Torino, Einaudi

BREVINI 1999 = Franco BREVINI (a cura di), *La poesia in dialetto: Storia e testi dalle origini al Novecento*, Tomo III, Milano, Mondadori

CECCARELLI 2009 = Giovanna CECCARELLI, *Ricordo di Elio Scamara*, «Il Cantonetto», anno LVI, n° 5-6, Lugano, dicembre 2009, pp. 117-121

CEREGHETTI, PEDROJETTA 2022 = Giampaolo CEREGHETTI, Guido PEDROJETTA, «*Dialètt che canta*»: *Paesaggi reali e mentali della Svizzera italiana: antologia di testi editi e inediti tra Novecento e i giorni nostri*, Alla chiara fonte, Lugano

DE MARCHI 2015 = Pietro DE MARCHI, *L'orlo della vita di Giorgio Orelli: Notizie sull'inedito e proposta editoriale*, in Massimo DANZI e Liliana ORLANDO (a cura di), *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*, Atti del Convegno internazionale, Bellinzona 13-15 novembre 2014, Novara, Interlinea, 2015, pp. 243-254

GRIGNOLA 1990 = Fernando GRIGNOLA, *Per un discorso di poesia in dialetto anni novanta*, in SCAMARA 1990, pp. 7-16

GRIGNOLA 1995 = Fernando GRIGNOLA, *Le radici ostinate: Poeti dialettali della Svizzera italiana*, Locarno, Dadò

MARTINONI 1995 = Renato MARTINONI, *Il grappolo del cantastorie*, in SCAMARA 1995, pp. 7-10

MARTINONI 1996 = Renato MARTINONI, *Cinque dialettali (Canonica, Grignola, Orelli, Quadri, Scamara)*, «Bloc Notes» n° 34, pp. 153-176

- MARTINONI 1997 = Renato MARTINONI, *Elio Scamara*, in BONALUMI, MARTINONI, MENGALDO 1997, pp. 255-264
- MENGALDO 2000 = Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento: Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri
- ORELLI 2011 = Giovanni Orelli, *Ricordando Elio Scamara, poeta*, «Azione», 24 gennaio

Altri testi

- AGAMBEN 2019 = Giorgio AGAMBEN, *Prefazione*, in Pier Paolo PASOLINI, *I Turcs tal Friùl*, Macerata, Quodlibet
- BROGGINI 1996 = Romano BROGGINI, *Terricciuole ovvero Verzasca in piano*, Comune di Lavertezzo
- CATTORI 1945 = Emilio CATTORI, *Il vescovo Aurelio Bacciarini*, Lugano-Massagno, La Buona Stampa
- DOTTA ET AL. 2003 = Lilia PEDRINI DOTTA, Annamaria PIANEZZI MARCACCI, Antonietta SORMANI, Annamaria MION, Elio SCAMARA, *Delle insubri nepoti: Poesie dialettali*, Lugano, Circolo Operaio Educativo di Lugano
- GNESA 1974 = Anna GNESA, *Questa valle*, Locarno, Pedrazzini
- ITALIA, RABONI 2010 = Paola ITALIA, Giulia RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci
- MARTINI 1970 = Plinio MARTINI, *Il fondo del sacco*, Bellinzona, Casagrande
- ORELLI 2000 = Giovanni ORELLI, *Farciamm da Punt a Punt: Facezie dell'Alto Ticino*, Messaggi Brevi
- ORELLI 2003 = Giovanni ORELLI, *L'anno della valanga*, Bellinzona, Casagrande (I ed. 1965)
- TRIPALDI 2012 = Daniele TRIPALDI (Introduzione, traduzione e commento di), *Apocalisse di Giovanni*, Roma, Carocci
- UNGARETTI 2016 = Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo : 106 poesie : 1914-1960*, Milano, Mondadori (I ed. 1969)

Vocabolari ed enciclopedie

- DELI = Manlio CORTELAZZO, Paolo ZOLLI, *Il nuovo etimologico: DELI: Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999
- LSI = *Lessico dialettale della Svizzera italiana*, 5 voll., Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, 2004
- LURATI, PINANA 1983 (PARVAL) = Ottavio LURATI, Isidoro PINANA, *Le parole di una valle: Dialetto, gergo e toponimia della Val Verzasca*, Lugano, Fondazione Arturo e Margherita Lang, 1983
- SCAMARA 2005 (GERINT) = Elio SCAMARA, *Gergo d'intesa. Vocabolario del dialetto di Lavertezzo e Valle Verzasca*, Tipografia Cavalli, Tenero, 2005
- TRECCANI = *Il conciso, Vocabolario della lingua italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni TRECCANI, Roma, 1998
- SCARPA 2009 = *La Bibbia di Gerusalemme*, Mara SCARPA (a cura di), Bologna, EDB

Programmi televisivi

- CALVI 1991 = "Alfazeta", *Una tradizione che si rinnova*, Fabio CALVI, RTSI
- VENZIANI 2000 = "Il Quotidiano", *Paese che vai*, Romano VENZIANI, RTSI
- CALVI 2005 = "Storie", *I paròll...i è vita. La vita...sono le parole*, Fabio CALVI, RTSI
- VENZIANI 2007 = "Parte della nostra storia", *Un paese in poesia*, Romano VENZIANI, RTSI

Allegato 1

Confronto tra raccolte: derivazioni da N1 in *La mano* e in *Er fontàna del źeed*

	<i>A Nàiade, prima parte</i>	<i>in La mano</i>	<i>in Er fontàna del źeed</i>
N1.1	<i>Il prevosto (sec. XX)</i>		
N1.2	<i>La pianista</i>		
N1.3	<i>L'ora di latino</i>		→ <i>L'ora di latino</i> (Z2.11)
N1.4	<i>Il fucile</i>		→ <i>Il fucile</i> (Z2.14)
N1.5	<i>I "Brüder"</i>		→ <i>I "Brüder"</i> (Z2.13)
N1.6	<i>Gli zoccoloni</i>		
N1.7	<i>La "rivista"</i>		→ <i>La "rivista"</i> (Z2.4)
N1.8	<i>Gli orecchioni</i>		→ <i>C'era un tavolo</i> (Z2.7)
N1.9	<i>Torta di pane</i>		
N1.10	<i>I fori</i>		
N1.11	<i>I frati del "Sasso"</i>	→ <i>I frati del "Sasso"</i>	
N1.12	<i>I fucilieri</i>		→ <i>I fucilieri</i> (Z2.18)
N1.13	<i>Il cappotto militare</i>		→ <i>Il cappotto militare</i> (Z2.21)
N1.14	<i>Gente di paese</i>		
N1.15	<i>Amore bestiale</i>		→ <i>Amore bestiale</i> (Z2.24)
N1.16	<i>Porca vacca!</i>		→ <i>Il pascolo</i> (Z2.25)
N1.17	<i>Le vacche in calore</i>		→ <i>La mia vitellina</i> (Z2.26)
N1.18	<i>I capretti</i>		→ <i>I capretti, il padre padrone e la miseria</i> (Z2.28)
N1.19	<i>La ricetta</i>		→ <i>La ricetta</i> (Z2.38)
N1.20	<i>Il giornalista</i>	→ <i>Il giornalista</i>	
N1.21	<i>La siesta di Cleopatra</i>		
N1.22	<i>La chiesetta di Ditto</i>		
N1.23	<i>Il battesimo</i>	→ <i>Il battesimo</i>	

N1.24	<i>L'alba</i>		
N1.25	<i>Fiori di maggio</i>		
N1.26	<i>Colazione intorno al lago</i>		
N1.27	<i>Gli occhi</i>		
N1.28	<i>Gli altri occhi</i>		
N1.29	<i>Gli occhi degli altri</i>	→ <i>Gli occhi degli altri</i>	
N1.30	<i>Ninfe - A Nàiade, ninfa della fonte</i>	→ <i>La mano</i>	→ <i>Ninfe (Z1.32 e Z2.32)</i>
N1.31	<i>Ninfe - A Driade, ninfa del bosco</i>		
N1.32	<i>Ninfe - A Oreade, ninfa del monte</i>		
N1.33	<i>Il pittore</i>		→ <i>Il pittore (Z2.37)</i>
N1.34	<i>L'indifferenza</i>		
N1.35	<i>La preghiera crepuscolare dell'ateo in scalata solitaria</i>		→ <i>La preghiera crepuscolare dell'ateo in scalata solitaria (Z2.40)</i>
N1.36	<i>La croce di Maria</i>		
N1.37	<i>Le teste di ferro</i>	→ <i>Le teste di ferro</i>	
N1.38	<i>Gli insetti</i>		
N1.39	<i>La donnola</i>		→ <i>Nemica donnola (Z2.30)</i>
N1.40	<i>Le forbici</i>		
N1.41	<i>Il ferragosto</i>		→ <i>Iter: per una valanga, ossia, per la Chiesa di Mogno (Z2.42)</i>
N1.42	<i>Il telefono</i>		→ <i>Il telefono (Z2.45)</i>
N1.43	<i>Amica</i>		
N1.44	<i>Un giorno di fine luglio</i>	→ <i>Lacrima del sommozzatore</i>	
N1.45	<i>L'ora della grande luce</i>		→ <i>L'ora della grande luce (Z2.51)</i>
N1.46	<i>La bandiera</i>		
N1.47	<i>Lo scivolo</i>		→ <i>Lo scivolo nel ranno (Z2.47)</i>
N1.48	<i>Il cavallo a dondolo</i>		→ <i>L'osteria del cavallo del re (Z2.48)</i>
N1.49	<i>Giovanni, bracciante falciatore</i>		

Confronto tra raccolte: derivazioni da N2 in *La mano* e in *Er fontàna del žeed*

	<i>A Nàiade (seconda parte)</i>	<i>in La mano</i>	<i>in Er fontàna del žeed</i>
N2.1	<i>El prevòst</i>		→ <i>El prevòst</i> (Z1.2)
N2.2	<i>Er pianìsta</i>		
N2.3	<i>Er óra et latìgn</i>		
N2.4	<i>Il fucile</i>	→ <i>Il fucile militare</i>	
N2.5	<i>I "Bruder"</i>		→ <i>I "Brüder"</i> (Z1.13)
N2.6	<i>I zocri</i>		→ <i>I zocri</i> (Z1.5)
N2.7	<i>Er rivista</i>		→ <i>Scióra maèstra</i> (Z1.3)
N2.8	<i>El gnif-gnaff</i>		→ <i>El gniff-gnaff</i> (Z1.8)
N2.9	<i>Torta et pagn</i>		
N2.10	<i>I bugitt</i>		→ <i>I bugitt del confessionári</i> (Z1.10)
N2.11	<i>El frà der Madòna del Sass</i>		→ <i>El frà der Madòna</i> (Z1.15)
N2.12	<i>I fucilieri</i>		→ <i>Er füsilerìa</i> (Z1.19)
N2.13	<i>El capott da soldaad</i>		
N2.14	<i>Fèmenn de paés</i>		
N2.15	<i>Amór bestiàle</i>		
N2.16	<i>Porca vacá!</i>		
N2.17	<i>I vac in tor</i>		→ <i>El cow-boy</i> (Z1.27)
N2.18	<i>I ioritt</i>		→ <i>I íoritt, el pà padróm a er meséria</i> (Z1.28)
N2.19	<i>Er ricèta (el predèè)</i>		→ <i>El predèè</i> (Z1.39)
N2.20	<i>El giornalista</i>		
N2.21	<i>El dopomangiuu der Cleopatra</i>		
N2.22	<i>Er gesina da Ditt</i>		
N2.23	<i>El batésum</i>		
N2.24	<i>Er alba</i>		
N2.25	<i>Fiiür et másq</i>		
N2.26	<i>Colezióm intórn al lağ (Starlaresc 1989)</i>		

N2.27	<i>I öcc</i>		
N2.28	<i>Chil èlt öcc</i>		
N2.29	<i>I öcc de chil èlt (A Palma)</i>		
N2.30	<i>Ninfe - A Nàide, ninfa der sorgénta</i>		
N2.31	<i>Ninfe - A Driade, ninfa del bosc</i>		
N2.32	<i>Ninfe - A Oreade, ninfa der montàgna</i>		
N2.33	<i>El pitóór</i>		
N2.34	<i>Er indiferenza</i>		
N2.35	<i>El patèèr in scima ar montàgna</i>		
N2.36	<i>Er crós der Maria</i>		
N2.37	<i>I Tésta et fèr</i>		
N2.38	<i>I bèò (Er sigaràia)</i>		→ <i>Er sigaràia der fim (Z1.29)</i>
N2.39	<i>Er bëlora</i>		→ <i>Amisa bëlora (Z1.31)</i>
N2.40	<i>Er filastròca der frosèta</i>	→ <i>Forbici</i>	
N2.41	<i>El faraóst</i>		→ <i>Er rón dina (Z1.43)</i>
N2.42	<i>El teléfonn sanza fir (Dialecto di Brione)</i>		→ <i>El telefonàda (Z1.46)</i>
N2.43	<i>Amisa</i>		→ <i>Amicizi (Z1.55)</i>
N2.44	<i>Um dì et fign lüüi</i>		→ <i>Chill nòcc et lüüí</i>
N2.45	<i>Er óra der grand lüüs</i>		→ <i>Er régola del trii (Z1.49)</i>
N2.46	<i>Er bandéra</i>		
N2.47	<i>Er squaretèla</i>	→ <i>Il gioco del calcio</i>	
N2.48	<i>El cavall a dóndolo</i>		→ <i>Er osterìa del cavall del rè (Z1.48)</i>
N2.49	<i>El Gioanìgn</i>	→ <i>El Gioanìgn</i>	

Elenco delle poesie in Er fontàna del zeed e loro pubblicazione su “Il Pellicano”

La tabella, suddivisa in tre parti, elenca i titoli delle poesie che compongono *Er fontàna del zeed* suddivise nelle sue tre partizioni interne; nella prima colonna (Z1) vi sono le poesie in dialetto, nella seconda (Z2) le relative traduzioni in italiano. Sulla destra, contrassegnato da una freccia, si trova il numero de “Il Pellicano” sul quale sono pubblicate.

Prima parte: Etnánz al specc

Z1.1	<i>Contrapèès</i>	Z2.1	<i>Contropeso</i>	
Z1.2	<i>El prevòst</i>	Z2.2	<i>Il prevosto</i>	→ n° 11, aprile 1999
Z1.3	<i>Scióra maèstra</i>	Z2.3	<i>Signora maestra</i>	
Z1.4	<i>Er rivista</i>	Z2.4	<i>La “rivista”</i>	
Z1.5	<i>I zocri</i>	Z2.5	<i>Gli zoccoloni</i>	
Z1.6	<i>El tèrmenn del ragrüpamént</i>	Z2.6	<i>La pietra terminale (raggruppamento terreni)</i>	
Z1.7	<i>A gh'èva un tàuru</i>	Z2.7	<i>C'era un tavolo</i>	→ n° 43, luglio 2007
Z1.8	<i>El gniff-gnaff</i>	Z2.8	<i>Gli orecchioni</i>	→ n° 43, luglio 2007
Z1.9	<i>Er cavàgna</i>	Z2.9	<i>Il cavagno</i>	
Z1.10	<i>I bugitt del confessionári</i>	Z2.10	<i>I fori del confessionale</i>	→ n° 49, gennaio 2009
Z1.11	<i>Er óra et latìgn</i>	Z2.11	<i>L'ora di latino</i>	
Z1.12	<i>Vüna di tánt lezióói</i>	Z2.12	<i>Una delle tante lezioni</i>	→ n° 46, aprile 2008
Z1.13	<i>I “Brüder”</i>	Z2.13	<i>I “Brüder”</i>	→ n° 38, marzo 2006
Z1.14	<i>El scópp</i>	Z2.14	<i>Il fucile</i>	→ n° 39, luglio 2006
Z1.15	<i>El frà der Madòna</i>	Z2.15	<i>Il frate della Madonna del Sasso</i>	→ n° 39, luglio 2006
Z1.16	<i>Chil nöcc et lüüí</i>	Z2.16	<i>Quelle notti di luglio</i>	
Z1.17	<i>Er bandéra</i>	Z2.17	<i>La bandiera</i>	→ n° 41, dicembre 2006

Seconda parte: Er specc de prefir

Z1.18	<i>I fuciliéri</i>	Z2.18	<i>I fucilieri</i>	→ n° 42, marzo 2007
Z1.19	<i>Er füsilerìa</i>	Z2.19	<i>La fucileria</i>	→ n° 42, marzo 2007
Z1.20	<i>Una nòcc che</i>	Z2.20	<i>Una notte che</i>	
Z1.21	<i>El capott da soldaad</i>	Z2.21	<i>Il cappotto militare</i>	→ n° 44, ottobre 2007
Z1.22	<i>Er gripp</i>	Z2.22	<i>La “grippe”</i>	→ n° 37, dicembre 2005
Z1.23	<i>Er còmpagnìa</i>	Z2.23	<i>La compagnia</i>	→ n° 44, ottobre 2007
Z1.24	<i>Amóór bestiàle</i>	Z2.24	<i>Amore bestiale</i>	
Z1.25	<i>Er pastüüira</i>	Z2.25	<i>Il pascolo</i>	
Z1.26	<i>Er mèa vedelìna!</i>	Z2.26	<i>La mia vitellina</i>	
Z1.27	<i>El cow-boy</i>	Z2.27	<i>Il cow-boy</i>	
Z1.28	<i>I íoritt, el pà padrómm a er meséria</i>	Z2.28	<i>I capretti, il padre padrone e la miseria</i>	→ n° 40, ottobre 2006
Z1.29	<i>Er sigaràia der fim</i>	Z2.29	<i>La sigaraia del fiume</i>	
Z1.30	<i>Nemisa bèlora</i>	Z2.30	<i>Nemica donnola</i>	→ n° 47, agosto 2008
Z1.31	<i>Amisa bèlora</i>	Z2.31	<i>Amica donnola</i>	→ n° 47, agosto 2008
Z1.32	<i>Ninfe</i>	Z2.32	<i>Ninfe</i>	→ n° 50, maggio 2009
Z1.33	<i>Er trómba di scar</i>	Z2.33	<i>La tromba delle scale</i>	
Z1.34	<i>El tolómm del petròli</i>	Z2.34	<i>Il “bidone” del petrolio</i>	

Terza parte: El specc et drévia

Z1.35	<i>Mi, Ernesto, vescuv</i>	Z2.35	<i>Io, Ernesto, vescovo</i>	
Z1.36	<i>Er stanza del vescuv</i>	Z2.36	<i>La stanza del vescovo</i>	→ n° 48, novembre 2008
Z1.37	<i>El pitóór</i>	Z2.37	<i>Il pittore</i>	→ n° 48, novembre 2008
Z1.38	<i>Er ricèta</i>	Z2.38	<i>La ricetta</i>	
Z1.39	<i>El predèè</i>	Z2.39	<i>Il ventriglio</i>	→ n° 28, aprile 2003
Z1.40	<i>El patèèr bonoriiv der ateo in scalàda solitària</i>	Z2.40	<i>La preghiera crepuscolare dell'ateo in scalata solitaria</i>	→ n° 32, ottobre 2004

Z1.41	<i>Er cróos der Marià</i>	Z2.41	<i>La croce di Maria</i>	
Z1.42	<i>Faróst per una gesa</i>	Z2.42	<i>Iter: per una valanga, ossia, per la chiesa di Mogno</i>	→ n° 16, settembre 2000
Z1.43	<i>Er rónđina</i>	Z2.43	<i>La rondine</i>	
Z1.44	<i>El faraóst</i>	Z2.44	<i>Il ferragosto</i>	
Z1.45	<i>El teléfonn</i>	Z2.45	<i>Il telefono</i>	
Z1.46	<i>Er telefonàda</i>	Z2.46	<i>La telefonata</i>	
Z1.47	<i>Er squaretèla nel smööí</i>	Z2.47	<i>Lo scivolo nel ranno</i>	→ n° 41, dicembre 2006
Z1.48	<i>Er osterìa del cavall del rè</i>	Z2.48	<i>L'osteria del cavallo del re</i>	→ n° 26, aprile 2003
Z1.49	<i>Er régola del trii</i>	Z2.49	<i>La regola del tre</i>	
Z1.50	<i>El curtelìgn</i>	Z2.50	<i>Il temperino</i>	
Z1.51	<i>Er óra der grán lüüs</i>	Z2.51	<i>L'ora della grande luce</i>	→ n°34, marzo 2005
Z1.52	<i>El post libru in del libbru</i>	Z2.52	<i>La pagina libera</i>	
Z1.53	<i>I í à rudiid er òrghenn</i>	Z2.53	<i>Hanno portato l'organo</i>	
Z1.54	<i>El binòcul</i>	Z2.54	<i>Il binocolo</i>	
Z1.55	<i>Amicìzi</i>	Z2.55	<i>Dal medico...di fiducia</i>	
Z1.56	<i>Cameree, el me tè</i>	Z2.56	<i>Cameriere, il mio tè</i>	
Z1.57	<i>Er nossa levatrice</i>	Z2.57	<i>La nostra levatrice</i>	
Z1.58	<i>Er üültima invèrn</i>	Z2.58	<i>L'ultimo inverno</i>	→ n° 37, dicembre 2005
Z1.59	<i>Tèsta saràda</i>	Z2.59	<i>Testa salata</i>	
Z1.60	<i>Er lintèrna</i>	Z2.60	<i>La lanterna</i>	
Z1.61	<i>Casciaduu</i>	Z2.61	<i>Cacciatore</i>	→ n° 35, luglio 2005
Z1.62	<i>Campàna per um padrómm</i>	Z2.62	<i>Campana per un padrone</i>	
Z1.63	<i>Er gata crastàda</i>	Z2.63	<i>La gatta castrata</i>	
Z1.64	<i>Er fontàna del zeed</i>	Z2.64	<i>La fontana dell'acchiapparello</i>	

