

---

---

# IL PARLAR FRANCO

---

---

## FRANCO LOI

AL TRAGUARDO DEGLI OTTANT'ANNI

IO



PIER GIORGIO  
PAZZINI  
STAMPATORE EDITORE

## LE LINGUE DI FRANCO LOI

di Edoardo Zuccato

Loi – è banale dirlo – è il maggiore poeta in milanese del dopoguerra, e tuttavia sarebbe impossibile intraprendere l'analisi approfondita del suo lavoro senza coinvolgere altre lingue. Mi riferisco non solo ai passi in genovese (lingua paterna) e in colornese (lingua materna) che compaiono occasionalmente nelle sue opere, quanto soprattutto all'italiano, la cui presenza non è riducibile a uno sfondo che si può ignorare focalizzando l'attenzione solo sull'oggetto principale dell'indagine, cioè il milanese. Del resto, Loi è stato come pochi altri un poeta immerso nel suo tempo, il quale è caratterizzato da una babelica commistione il cui esito estetico non poteva essere un improbabile monolinguismo. Poiché io non sono un dialettologo né un linguista, la mia analisi, pur non esulando da alcuni dati fondamentali tratti da queste discipline, prenderà soprattutto in considerazione gli aspetti stilistici della lingua di Loi, sulla base anche della mia esperienza vissuta del dialetto.

### Fedeltà e invenzione: l'«espressionismo» del primo Loi

Salutata a ragione come la rivelazione di un nuovo, grande talento poetico, la prima raccolta importante di Loi, *Stròleggh* (1975), si è subito segnalata per la peculiarità del suo linguaggio. In una nota introduttiva al testo, Loi stesso ha sentito il bisogno di indicare che «Il milanese è usato liberamente, come si è andato memorizzando dalle esperienze di lavoro, di attività politiche e di svago dal 1938 al 1960. Nelle composizioni brevi, più che in *Stròleggh*, sono serviti vocaboli d'altre regioni, persino stranieri».<sup>1</sup> Poiché è difficile immaginare, ad esempio, un Caproni che scrivesse, «ho usato l'italiano liberamente, come l'ho memorizzato fra il 1912 e il 1937», appare evidente che Loi, con questa strana nota, ha cercato di «mettere le mani avanti» per prevenire le osservazioni che avrebbe suscitato il suo uso molto libero del dialetto, evidente già dalla nuova grafia da lui adottata su consiglio di Dante Isella.<sup>2</sup>

1. F. Loi, *Stròleggh*, Einaudi, Torino 1975, p. XXV.

2. La grafia tradizionale del milanese, stabilizzata nel secondo Settecento, è modellata sul francese. Le differenze principali da quella usata da Loi stanno nell'uso delle doppie (che è sempre stato abbastanza instabile) e delle vocali arrotondate. La vecchia grafia usa «u», «ó» e «œu» dove Loi usa i più chiari «ü», «u» e «ö», ma



Per non rimanere nell'astratto, vediamo direttamente nei testi il lavoro di Loi sulla lingua milanese, in modo da chiarirlo anche a chi non la conosce. Se prendiamo *Stròleggh*, troviamo nella prima pagina questo passo:

e l'era l'aria, o l'era la granisa  
di tilli al Leuncavall che grapelaven  
d'un duls smuccius e d'un umbrià d'arbrisa,  
o l'era Casurett, tra i câ stramorta,  
che la strugiúla al campanil de gesa

In pochi versi, per altro di apertura del testo, appaiono diverse parole di difficile comprensione, o parole comuni utilizzate in un'accezione inusuale: "granisa" (che Loi traduce con "graniglia ghiaccia"), "smuccius" ("smoccioloso"), "grapelaven" (reso con "penzolavano a grappoli", mentre il verbo "grapelà" indica di solito "raccogliere quel che resta sulle viti dopo la vendemmia"), "umbrià" (un arcaismo che Cherubini traduce con "arrezzare"), "arbrisa" (tradotto insieme alla parola precedente come "un ombreggiare di fogliami mossi dalla brezza"), "stramorta" (tradotto come "allungata stanca e morta"; più comune dell'aggettivo è il participio passato del verbo, "stramortî"), "strugiúla" (reso come "disselciata scivola"). Non si troveranno queste parole né nel classico dizionario ottocentesco di Francesco Cherubini né nei dizionari milanesi più recenti (scientificamente molto meno affidabili), e quando vi appaiono, come nel caso di "grapelà" e "umbrià", hanno un significato diverso. Siccome le procedure messe in atto da Loi sono molteplici e riguardano tutte le parti del discorso, conviene andare per ordine.

Partendo dai sostantivi, notiamo nelle prime sei o sette pagine di *Stròleggh*, al di là di vocaboli comuni e facilmente riconoscibili, molti lemmi inusuali riconducibili, pur nella loro varietà e abbondanza, ad alcune "categorie". Ecco una campionatura di esempi:

italianismi (relativamente frequenti)

- "i broll" ("gli orti")
- "al spiöv di lüs lampiun" ("spiöv", "spiovere")
- "bòtul" ("botolo")
- "de l'invesíbel müsica del feng" ("dell'invisibile musica della finzione", frase dal sapore di calco sull'italiano)

confusione si ingenera a volte nella vecchia grafia poiché la "o" non accentata vale in certi casi per "u" italiana, in altri per "o" (ad esempio, "con lor" va letto "cun lur").

arcaismi (non frequenti)

- “zéfir” (“*vento di ponente*”; i dizionari riportano solo “zefirètt”; il termine è in bilico fra italianismo e arcaismo letterario)

formazioni simili a parole composte (comuni, ad esempio, in greco, inglese o tedesco, ma al limite di tenuta nelle lingue romanze)

- “vus una liutaria” (“*una liuteria di voci*”)
- “culmègn penser” (“*pensieri di tetti e comignoli*”)

gergo

- “ciaba” (“*ciabattino*”, ricavato dall’italiano)

Molto ricca la paletta di invenzioni fra gli aggettivi:

italianismi

- “smuccius” (“*smoccioloso*”; calco sull’italiano: l’aggettivo non esiste in questa forma in dialetto, dove “muccià” o “smuccià” vogliono dire “*mozzare, spuntare*”)
- “erma” (di leopardiana memoria)
- “malius surris” (“*malioso*” è un prestito dall’italiano)
- “figür silent” (“*figure silenti*”: l’aggettivo è un calco sull’italiano)
- “recalcitrus” (“*recalcitrante*”, adattamento dall’italiano)

aggettivi deverbali

- “caminera” (“*camminante*”, costruito dal verbo “caminà” con l’aggiunta del suffisso -er / -era, usato per formazioni di questo genere)
- “quel gelusià s’ciarèll” (“*quell’aver gelosia limpida e ingenua*”, dal verbo “s’ciarì”)

aggettivi insoliti (rari, adattati o inventati, in genere desostantivali)

- “al lacc briglius” (“*al brigliginoso delle stelle della via Lattea*”)
- “bibiana” (“*interminabile e fresca*”; Cherubini riporta che “devot de santa Bibiana” significava “*gran bevitore, solenne beone*”)
- “glissetera” (“*profumata e fuggitiva*”)
- “slünascent” (“*illunati dalla luna*”; in milanese si può applicare il suffisso -ent del participio presente anche ai sostantivi per formare aggettivi con un senso di intensità e continuità di azione nel tempo)

avverbi usati in funzione di aggettivi

- “câ sbiess” (“*case sbilenche*”: “sbiess” è un avverbio, usato di solito nelle forme “de sbiess” o “in sbiess”, “*di traverso*”)



sostantivi usati in funzione aggettivale

- “smiròld beless” (“*balenanti bellezze*”, ovvero guizzanti come serpi; “smiròld”, termine non comune, significa “biacco”)
- “mund franguell” (“*mondi fringuellanti*”)
- “i lün zardín” (“*i lunari giardini*”)
- “Vulv Casurett” (“*Casoretto come una vulva*”; “vulv” è un italianismo, usato qui in forma plurale, anche se la traduzione lo dà come singolare)

Fra le forme verbali troviamo:

verbi desostantivali (frequenti)

- “la lüna che la cera / el möv di omm” (“*la luna che fa di cera / il muoversi degli uomini*”)
- “sü i sogn ch’aj tecc inferma” (“*sui sogni degli uomini che sotto i tetti s’ammalano*”, costruito sull’aggettivo “infermo”).
- “la m’unda” (“*mi trascina come un’onda*”)
- “m’inviurava” (“*mi offriva come una viola*”)
- “l’urganin brunchiava” (“*l’organino bronchiava*”)
- “quel gelusià” (“*quell’aver gelosia*”)
- “m’invarigula e fajoppa” (“*mi avvolge e mi chiude nel bozzolo*”)

italianismi (occasionalmente)

- “scend” (al posto dell’idiomatico “veggen giò”)

Nelle parti invariabili del discorso si notano:

preposizioni usate in modo non idiomatico

- “i sogn ch’aj tecc inferma” (“*i sogni degli uomini che sotto i tetti s’ammalano*”: la forma che ci si aspetterebbe è “sott aj tecc”)

omissione di preposizioni

- “lüs lampiun” (“*luci dai lampioni*”)
- “nagott che va la foppa” (“*un nulla fatto di nulla che procede verso la morte*”: la forma normale sarebbe “va a la foppa”)

preposizioni inventate

- “medan” (“*come*”, neologismo)

omissione di congiunzioni

- “l cör ciuscatt par brascia ’n’üseléra” (“*il cuore che vuole ubriacarsi sembra abbracciare un’uccelliera*”: la forma abituale è “par che brascia”)

Nella sintassi si notano molte meno irregolarità e deviazioni dalla norma. Appaiono con una certa frequenza anacoluti ed ellissi, che per altro sono tipici della logica 'a salti' della poesia in generale:

E mí, che 'l pass dansàss,  
 slargàss de l'aria,  
 e là, 'me 'n inventàm, par aqua ferma  
 sü Casurett la lüna che la cera

*E io, certo che il mio passo danzasse / e s'allargasse e addolcisse l'aria negli spazi, / là, come se io me l'inventassi, vedevo come acqua ferma / su Casoretto la luna che fa di cera* (ma il testo milanese, letteralmente inteso, suona: "E io, che il passo danzasse, / allargarsi dell'aria, / e là, come un inventarmi, sembra acqua ferma / su Casoretto la luna che fa di cera")

Questo vale anche per i periodi più complessi (come ad esempio la lunga frase di apertura del poemetto), spesso costruiti non secondo una chiara concatenazione sintattica, ma sulla base di criteri di associazioni di idee o di accostamenti non logici, ovvero andando "poeticamente" per la tangente.

Devo sottolineare a questo punto due cose. La prima, che diverse fra queste 'irregolarità' dipendono anche da esigenze metriche, di rima o, più genericamente, musicali (ad esempio, l'uso di "scend" è stato sicuramente dettato anche dalla necessità di un monosillabo per chiudere quell'endecasillabo). La seconda cosa da tenere presente è che alcune delle mie definizioni potrebbero essere sbagliate. Ad esempio, "ciaba" è un termine che non ho mai incontrato altrove e, dal tipo di parola e dal contesto, presumo si possa trattare di gergo ultralocale, idioletto del quartiere o del caseggiato descritto nel passo in questione. Si tratta, comunque, di un italianismo, perché "ciabattino" non è parola dialettale (si usa "calzular" oppure, ormai obsoleto, "bagatt"). Ma potrei benissimo essere in errore. La cosa interessante, comunque, è che così suona a chi conosce il milanese ma non ne ha condiviso l'uso gergale in quel luogo a quel tempo. Altrettanto difficile identificare l'origine dei vocaboli che ho collocato per mancanza di meglio nella categoria 'insoliti', ovvero definire quanti di essi siano stati inventati del tutto dall'autore e quanti siano usi gergali, parte di idioletti oppure invenzioni che non hanno preso piede più estesamente nel parlato. In effetti, il problema di fondo è proprio questo. Si tratta, pertanto, di chiarire bene che cosa si intende quando si afferma che una lingua è 'inventata', ovvero che si discosta in modo vistoso dalla norma.



Infatti, meno una lingua è codificata e attestata per iscritto, meno è possibile stabilire che cosa sia norma e che cosa non lo sia. L'italiano, come la maggior parte delle lingue nazionali, possiede in tutti i settori della società una serie di istituzioni, strumenti e testi (la scuola, le biblioteche, gli archivi, i tribunali, i giornali, le grammatiche, ecc.), i quali, malgrado la grande variabilità nello spazio e nel tempo, ci permettono in genere di stabilire con discreta sicurezza, anche per periodi lontani, come la lingua venisse effettivamente usata, ovvero quale fosse la norma e quali le deviazioni. Per i dialetti il discorso è molto più sfuggente, perché la loro attestazione scritta è limitata alla letteratura e poco altro, con qualche eccezione 'illustre' come il veneziano, che è stato usato anche come lingua scritta della burocrazia. Più difficile ancora, infine, stabilire se una certa espressione avvertita come deviante sia frutto di immaginazione poetica o se l'autore l'abbia raccolta da qualche estroso parlante, come invenzione estemporanea che non si è diffusa tra la popolazione. Tutte le lingue vivono di continue trasformazioni e invenzioni, e meno esse sono codificate, più il margine di libertà creativa è ampio. Non è certo un caso se tutte le odierne lingue nazionali abbiano vissuto l'epoca di massima creatività nella loro fase iniziale.

Loi stesso è tornato più volte sull'argomento cercando di chiarire la sua posizione, come in questa nota contenuta ne *L'angel*:

Mi si dice spesso che il mio non è milanese. Certo non è il milanese della tradizione. Ma io l'ho ascoltato in un periodo, 1937-1957, in cui molti cambiamenti sono intervenuti nel parlato, sia per l'intromissione di vocaboli di altri dialetti – è un periodo di forti immigrazioni interne indotte, per integrarsi, a parlare il milanese più che l'italiano – sia per il mutamento sintattico, a causa dell'influsso della lingua italiana, attraverso la scuola, la radio, il cinema, i giornali. Inoltre ci sono le esigenze metriche e ritmiche a cui ho spesso adattato la sintassi. Inoltre mi sono sempre sentito libero nell'uso e nell'invenzione linguistica, proprio come liberi ho sentito i parlanti nelle varie situazioni in cui li ho ascoltati.<sup>3</sup>

Mi pare che qui venga messo in luce un punto nodale. Lui è cresciuto in quella che allora era l'estrema periferia della città, dove la presenza di operai immigrati era altissima. Naturale dunque, come sempre avviene in contesti sociali di quel genere, che la lingua prevalente (allora il milanese) subisse un processo di 'creolizzazione', per dirla alla Nadiani, cioè di contaminazione con le lingue che gli im-

3. F. Loi, *L'angel*, Mondadori, Milano 1994, p. 410.

migrati portavano con sé. Questo può spiegare, almeno in parte, il carattere 'non puro' della lingua di Loi. Non si tratta di un fenomeno insolito né unico, tanto è vero che oggi la stessa cosa si sta ripetendo nei confronti dell'italiano (come pure dei dialetti) nelle zone a massima concentrazione di extracomunitari, una delle quali, curiosamente, è proprio il quartiere a nord est di Piazza Loreto in cui Loi è cresciuto, dove forse – chissà mai – vive già adesso un nuovo Loi, stavolta di origini tunisine o peruviane o altro, che fra mezzo secolo racconterà la sua Milano, con altre parole per altre vicende.

Se tale è il fondo storico, è opportuno aggiungere a questo punto il lavoro di Loi poeta, che lui stesso chiarisce in una nota riferita al momento in cui stava creando il personaggio del Borghese di *Sogn d'attur*:

Ricordo che in quel periodo ero giunto, nel mio tentativo di sciorinare 'tutto quello che avevo dentro', ad una tale libertà espressiva che, all'interno della musica lombarda, mi ritrovavo un variegatissimo vocabolario d'ogni regione e nazione. Forse anche le poche letture d'allora. [...] Ero giunto a quella fase del lavoro in cui la lingua diventa disarticolata e permeabile alla materia, quindi agevole, nelle sue radici cosmopolite, così affine all'élite borghese.<sup>4</sup>

Malgrado il passo si riferisca alla lingua di quel personaggio, credo che in realtà descriva con efficacia il meccanismo di fondo del Loi fabbro di lingua: una libertà interiore che, muovendosi sul confine fra conscio e inconscio, sotto il calore di una grande pressione emotiva tratta la lingua come un materiale infinitamente plasmabile. Se anche non ce l'avesse raccontato lui, la produzione del primo Loi ci mostrerebbe da sé di essere la creazione di un poeta travolto dalla lingua, sgorgata come un magma i cui elementi costitutivi si sono spesso fusi sotto un'altissima temperatura emotiva. L'espressionismo di Loi è nato da una procedura inversa rispetto a quello di Tessa: in Tessa la lingua si è via via rarefatta, riempiendosi di pause ritmiche e spazi bianchi fino a frantumarsi; in Loi la lingua si è condensata fino a raggrumarsi, sopprimendo parti del discorso e creando nuove parole nel processo di fusione. Per citare ancora Loi:

Credo di non essere posseduto da una lingua così profondamente, intimamente, come dal milanese. [...] il mio atteggiamento verso i dialetti è di semplice rispetto di quel che accade quando vengo travolto dalle im-

4. F. Loi, *Teater*, Einaudi, Torino 1978, p. XXIX.



magini. La mia attenzione consiste nell'appropriatezza della forma alla materia incandescente e incantatrice dell'inconscio. Ho vissuto troppo a lungo tra il popolo per non apprezzarne la grande capacità inventiva e non sapere cosa significhi 'ascoltare la creatività umana', o per avere soggezione del 'parlato' o fidarmi troppo della forza espressiva di qualsiasi dialetto. Non capisco nemmeno gli scrittori che deformano le lingue o usano il lessico come reperti *ad usum ingenii*.<sup>5</sup>

In sintesi, direi che la posizione del primo Loi si può riassumere con la formula usata nel titolo di questa sezione: da un lato fedeltà a un tempo, un luogo e un contesto sociale, dall'altro libertà inventiva, giustificata non come un'operazione di sperimentalismo letterario, ma come un modo di accostarsi alla lingua tipico di luogo, tempo e contesto sociale in cui essa è stata appresa dall'autore. Ovvero, siamo di fronte a un'inventività legittimata dalla fedeltà, etica ed emotiva, a un ambiente. L'unica ambiguità che resta da chiarire è il riferimento alla 'tradizione', quella più volte citata nei passi sopra riportati come la lingua milanese a cui Loi non si è attenuto. Messo in quel modo, potrebbe sembrare che il milanese comunemente parlato a metà Novecento fosse in larga misura quello che appare nei testi di Loi, mentre chiunque ne abbia fatto notare la stranezza è un passatista aggrappato a una lingua e una cultura milanese che esiste ormai solo nei libri, quella, appunto, della 'tradizione'.<sup>6</sup> Le cose non stanno però in questo modo. Oggi come in passato, quando mi è capitato di ascoltare qualche conversazione in milanese per strada, la mia comprensione è stata in genere totale, benché il mio dialetto sia un lombardo di provincia più conservativo e in molte cose diverso dal milanese cittadino. Non mi succede mai, come invece avviene nei testi del primo Loi, di dovermi fermare ogni poche parole per interrogarmi sul senso di un termine che intuisco solo a fatica o per niente. È vero, dunque, che il

5. F. Loi, *L'angel*, cit., p. 403.

6. Effettivamente, ci sono state anche reazioni inquadabili in questa ottica, come ad esempio la corposa antologia *Letteratura dialettale milanese* curata da Claudio Beretta (Hoepli, Milano, 2003), che include una vasta sezione di poeti contemporanei in cui spicca l'assenza di Loi. Una prospettiva del genere nasce da un pregiudizio comune anche oggi nell'accostarsi ai poeti dialettali. Si tratta di un'anacronistica aspettativa 'verista', la quale prevede che un dialettale 'registri' fedelmente il vernacolo parlato intervenendo su di esso il meno possibile, al che si aggiunge di solito, "come facevano i grandi poeti dialettali del passato". Chiunque dia un'occhiata anche veloce alle edizioni critiche dei grandi dialettali antichi si renderà conto quante parole obsolete, arcaismi, artifici letterari e libertà espressive compaiano nelle loro opere, che è davvero ingenuo ritenere passive trascrizioni della lingua 'realmente parlata'.



dialetto che Loi ha ascoltato a metà Novecento era in forte trasformazione, ma è altrettanto vero che lui ci ha messo parecchio di suo modificandolo per fini estetici. Nel passo sopra citato, Loi scrive di non capire “gli scrittori che deformano le lingue o usano il lessico come reperti ad usum ingenii”, ovvero gli avanguardisti che utilizzano le lingue a loro note come depositi di rottami da utilizzare al di fuori di ogni normativa (anzi, contro ogni normativa). E tuttavia non si può non notare che la poesia del primo Loi una punta di piede in quei territori l’ha messa. Certo, i presupposti teorici, le motivazioni etiche e le finalità erano diversissime, ma i risultati presentano a tratti delle curiose analogie, il che non sorprende del tutto considerando che avanguardia ed espressionismo sono due territori contigui.

### Milanese e italiano: traduzione e altro

Nelle prime raccolte di Loi non appaiono commenti sulla traduzione, ma è interessante che da *L'aria* in poi egli abbia sentito l’esigenza di esprimere il suo punto di vista, forse dietro sollecitazione dei lettori. Ne *L'aria* la nota critica sulla lingua delle poesie si conclude con questa breve frase: “La versione che accompagna in italiano la lettura dei versi non è una traduzione, ma un semplice supporto, un aiuto all’intelligenza della lingua lombarda”.<sup>7</sup> La questione sembra definita in modo chiaro e semplice: le mie versioni, dice Loi, non sono traduzioni poetiche ma traduzioni di servizio, letterali ed esplicative del testo milanese. Nelle raccolte successive, tuttavia, compaiono interessanti precisazioni sul tema. In *Bach* Loi scrive: “Sulle versioni ci sarebbe ancora molto da dire. Io preferirei un glossario, molto ragionato”. Poi ripete che non si tratta di traduzioni (cioè traduzioni poetiche, presumo) ma di ausili alla lettura, aggiungendo però: “Qualche volta il piacere della versione italiana mi ha fatto scegliere parole lontane dal mero senso dialettale”.<sup>8</sup> In *Liber* questa nota è riprodotta con un’interessante variante finale: “Cosciente intanto che l’uso che io faccio e ho sentito fare delle parole [milanesi] può anche non corrispondere alla tradizione, e che alcuni vocaboli hanno diversi strati e significati. Avrei infatti preferito pubblicare le mie poesie, oltre che con una dizione italiana, anche con un glossario, ma esigenze editoriali me l’han-

7. F. Loi, *L'aria*, Einaudi, Torino 1981, p. VI.

8. F. Loi, *Bach*, Scheiwiller, Milano 1986, p. 11. Forse non è un incidente che in questa raccolta le versioni italiane siano stampate a fronte e non a piè di pagina, come nelle raccolte precedenti. Inoltre, le traduzioni sono accompagnate per la prima volta da occasionali note linguistiche a piè di pagina.



no sempre impedito”.<sup>9</sup> In questa sede appare notevole lo sforzo di evitare a tutti i costi la parola ‘traduzione’, forse sotto l’influsso della concezione negativa che la tradizione crociana ha sempre attribuito al termine. Ma la questione, evidentemente, ha continuato a toccare Loi, che ne *L’angel* ci è tornato sopra articolando con ulteriori varianti la nota che andiamo esaminando. Loi ora afferma che “non si tratta di una vera e propria traduzione, ma di un semplice supporto alla lettura” (che cosa sia una “vera e propria traduzione” non viene chiarito neppure qui). Viene poi ripetuta la frase sull’uso non tradizionale del milanese e sulla presenza della stratificazione storica nel significato dei vocaboli, “alcuni dei quali sono completamente intraducibili.” In questo caso, tuttavia, l’editore ha concesso a Loi di includere un glossario esplicativo, “che permette non solo di ovviare alle difficoltà della lingua, ma anche situare i versi in un contesto, segnalare i molteplici sensi di un vocabolo, distinguere l’ascolto dall’invenzione, e persino suggerire echi della poesia”.<sup>10</sup>

In sintesi, Loi sembra affidare alla traduzione italiana una funzione meramente esplicativa e al glossario, quando è stato possibile inserirlo, una funzione di spiegazione e suggerimento della poesia – un’opinione che personalmente trovo curiosa, poiché credo che una traduzione ben fatta lasci intravedere la poesia dell’originale, mentre le note testuali abbiano una funzione solo esplicativa. Ma, pareri personali a parte, la traduzione in Loi ha davvero quella funzione? Vediamo alcuni esempi dalle pagine di apertura di *Stròleggh* già prese in esame sopra, partendo da questo: “un strià chiumíss e vus una liutaria / ch’al lacc briglius e al mund criava”, reso come “un far sortilegi che traversa chiomante il cielo e una liutaria di voci / che al brigliginoso delle stelle della via Lattea e al mondo gridava”. Qui il senso offerto dalla traduzione si intuisce a malapena se si legge solo l’originale. È davvero arduo intuire che “lacc briglius” significhi “brigliginoso delle stelle della via Lattea” (a prescindere dal fatto che “brigliginoso” è una traduzione che richiede a sua volta di essere tradotta); e lo stesso dicasi per “un strià chiumíss” reso con “un far sortilegi che traversa chiomante il cielo”, in cui la parola “cielo” non esiste nell’originale, ma è intuibile a fatica solo dal contesto. In altri termini, la prima cosa che colpisce il lettore che conosce il milanese sono le vistose eccedenze della versione italiana, le quali, più che chiarimenti, sono spesso interpretazioni o aggiunte *tout court*. Gli esempi sono numerosi (le aggiunte sono indicate dalla sottolineatura):

9. F. Loi, *Liber*, Garzanti, Milano 1988, p. 11.

10. F. Loi, *L’angel*, cit., p. 411.



“ai pé che svara” = “*ai piedi che divergono variando il passo per gioco*” (qui la traduzione è una sorta di glossa che mette in luce i significati compresenti in “svara”)

- “che ’l pass dansàss, / slargàss de l’aria” = “*certo che il mio passo danzasse, / e s’allargasse e addolcisse l’aria negli spazi*”

- “erma” = “ascosa e sapiente” (un italianismo tradotto con una perifrasi interpretativa)

- “la sbiava” = “*fa impallidire e sbiadisce gli oggetti*”

- “e mí, l’è ’n fiur, un ciall, un va del firisèll” = “*e io mi sento un fiore in un giardino di fiori, un chiacchierare, un andare come sor-sate di vino chiarello frizzo*” (“ciall”, propriamente, sta per “sciocco, chiacchierone”)

- “pulver di omm che passa e par che stemper” = “*polvere degli uomini che passano e sembra che stemperata in aria*” (“stemper”, che è un prestito dall’italiano, usato così corrisponderebbe a “*che stemperi*”)

- “che per la piassa danza sciabelent” = “*che per la piazza danza a gambe sciabolanti*” (“sciabelent” vuol dire “sciancato, zoppicante”; la traduzione punta all’etimologia della parola, ma se uno leggesse solo il milanese difficilmente penserebbe a quanto dice l’italiano)

- “che lívren fâ d’argent” = “*che finiscono volando la loro vita fatte d’argento*”

- “nagott che va la foppa” = “*un nulla fatto di nulla che procede verso la morte*” (“foppa” vuol dire letteralmente “fossa”)

Sarebbe pedante continuare oltre. Credo che questi esempi siano più che sufficienti a mostrare come le traduzioni di Loi non siano letterali, ma esplicative e spesso aggiuntive. Come tutte le traduzioni, sono anche delle interpretazioni – in questo caso piuttosto marcate – del testo di partenza. La tendenza è quella di sovraccaricare di senso un originale già in sé molto denso (come ad esempio in “nagott” tradotto con “un nulla fatto di nulla”). Il lettore è spinto a leggere il milanese in una certa direzione, spesso inattesa, il che è tanto più vero quando siamo di fronte a vocaboli ed espressioni, non infrequenti, di difficile comprensione. Non essendo possibile rinvenirli nei dizionari, l’unica risorsa a cui affidarsi rimane la traduzione dell’autore. Anche per questo motivo – ovvero la mancanza di alternative nella comprensione materiale del testo – a mio parere la traduzione non va considerata un’escrescenza secondaria (una mera didascalia, come vuole Loi), ma una parte integrante del testo. Questo rende ragione anche della ricercatezza e delle invenzioni presenti nell’italiano al di là del milanese.



A mio modo di vedere, in sintesi, l'italiano è fin dall'inizio intrecciato a filo doppio con il milanese di Loi, non solo per la cospicua presenza di prestiti e calchi nel milanese, ma anche per un surplus di senso che sovente solo la traduzione suggerisce non essendo possibile prelevarlo altrove, specie dove il milanese devia dalla norma. Questa situazione non è una peculiarità unica di Loi o della poesia dialettale recente. Altrimenti non si capirebbero, per citare un paio di esempi, le note lessicali esplicative in italiano che già nel Seicento Carlo Assonica inserì nella sua versione in bergamasco della *Gerusalemme liberata* o due secoli più tardi il Belli in calce ai suoi sonetti, un fenomeno che la poesia neodialettale ha solo intensificato. La presenza ormai stabile della traduzione d'autore in italiano rende le poesie dialettali degli strani bi-testi, in cui l'originale non può prescindere completamente dalla traduzione (così come, del resto, nessuna delle due tradizioni culturali, dialettale e italiana, può prescindere completamente dall'altra).

### Sotto il segno dell'endecasillabo: la seconda fase della poesia di Loi

Il passaggio alla seconda fase della poesia di Loi avviene tramite il crescente dominio dell'endecasillabo, che si afferma nel corso degli anni Ottanta come il perno attorno al quale si struttura la sua poesia. Nella prima fase Loi si era collocato in una posizione a mezza strada fra prendere come unità di misura la parola singola oppure il verso, come mostra sia il lavoro più accanito sulle singole parole, sia la presenza di versi non endecasillabi, anche se spesso si tratta solo di endecasillabi spezzati graficamente sulla pagina in due o tre versi più brevi. Da *L'aria* in poi anche queste spezzature scompaiono e, simultaneamente, il dettato si fa più limpido, scorrevole e meno denso. La sintassi, invece di rapprendersi, fa snodare la poesia da un verso all'altro con un andamento più melodioso e sostanzialmente privo di scossoni, spezzature e salti bruschi. Ciò ha aperto la strada alla realizzazione di un'opera di vastissimo respiro come *L'angel*, che richiedeva un andamento più piano – trecento pagine di strada sterrata sono ardue da affrontare, sia per chi scrive che per chi legge. Quel che si attenua in densità espressiva viene ampiamente recuperato in cantabilità, di cui la partitura sinfonica de *L'angel* offre infiniti esempi:

Mì sun pari a quèl giass che se fa aqua  
 e vöj de aria pö spariss nel nient,  
 un nient che fâ de aria amô piang aqua  
 e l'aqua nel vègn giò l'è giass o név:  
 sun mì che pensi ma mì che sun pensâ,

e d'aria i mè penser paròll d'amur  
 che denter l'aqua fan penser de nient,  
 ché amô i reflèss s'enventen i penser  
 e mì nel crèss del nient me fù la vita  
 che semper sta ne l'aria e dré del giass,  
 'me l'umbra che ne l'umbra la se quièta,  
 el ridd che sta nel giögh di sò vardàss.

*Io sono simile a quel ghiaccio che si fa acqua / e vuoto d'aria poi sparisce nel  
 nulla, / un niente che fatto d'aria ancora piange acqua / e l'acqua nel venir  
 giù è ghiaccio o neve: / sono io che penso ma io che sono pensato, / e d'aria i  
 miei pensieri parole d'amore / che dentro l'acqua creano pensieri di niente,  
 / ché ancora i riflessi si inventano i pensieri / e io nel crescere del nulla mi  
 faccio vita / che sempre sta nell'aria e dietro il ghiaccio, / come l'ombra che  
 nell'ombra si fa quieta, / il ridere che ristà nel gioco dei suoi guardarsi.<sup>11</sup>*

Per quantificare il cambiamento, pur se in modo orientativo, si possono sondare, scegliendo un caso fra i tanti possibili, le prime trenta pagine di *Aquabella* (2004), in cui si trovano poche tracce delle deviazioni che abbiamo rilevato sopra. Ho notato solo tre parole che non conoscevo (il cui significato, per altro, era facile da intuire), mentre qua e là emergono forme come “ragna” (abbreviazione, a fine verso per fini metrico-rimici, di “ragnera”, “ragnatela”), “la gioia lüna” (“la gioia luna”, stavolta conservato come tale anche nella versione italiana), verbi desostantivali di sapore dantesco come “par che s'inferna” (“sembra infernarsi”), italianismi (“memorià”, “ricordare”), neologismi (“falament”, “erroneamente”), oltre a occasionali versi ipermetri (“Cum' in alegher i stell sura al pensà”; “tucca del veder la storia a memurià”; “per la quistiun di debit cerca de tâs / porta passiensa per nünch pòr caghindoss”) e ipometri (“A quèl vèssegh no! E par ghe sia”). Anche la traduzione resta sempre piuttosto aderente al senso letterale dell'originale, ed è notevolmente meno esplicitiva e interpretativa rispetto a quella delle prime raccolte. Su questa trasformazione Loi ha sentito il bisogno di fare alcune interessanti puntualizzazioni in *Aquabella* (2004):

Qui ho voluto sottolineare la vicina attinenza tra *L'angel*, *Isman* e *Aquabella*. Ma qualcuno ha scritto che tutta la mia poesia va considerata un unico poema. Certo c'è una differenza fra *Stròlegh*, *Teater* e i libri seguenti. Ma è più una differenza espressiva che sostanziale. Non credo che le poesie qui raccolte siano così lontane dallo spirito di quei poemi.<sup>12</sup>

11. F. Loi, *L'angel*, cit., pp. 310-313.

12. F. Loi, *Aquabella*, Interlinea, Novara 2004, p. 86.



È certamente vero che esiste una continuità di fondo nello spirito di tutte le opere di Loi, intendendo con ciò, credo, quel sentimento di irrazionalistico vitalismo e di afflato popolare antimoderno evidente pure dentro la forte impronta politico-ideologica dei primi libri. Eppure c'è anche un pizzico di falsa ingenuità nell'affermazione di Loi, che non può certo ignorare come in poesia una differenza espressiva diventi, sempre e giocoforza, una differenza sostanziale. Soprattutto nei versi, la forma è sostanza e parte essenziale del significato. In effetti, parallelamente all'andamento più disteso e meno martellato nel ritmo, si nota nei libri più recenti di Loi una crescente attenzione a temi astratti, speculativi e metafisici. Il relativo vocabolario, che era rimasto ai margini del discorso nelle prime raccolte, ci offre qualche spunto per completare la nostra analisi stilistica. Questo richiede però una premessa.

Contrariamente a quanto spesso si pensa, il problema di un poeta che voglia dare valore 'universale' alle sue affermazioni non è generalizzare, ma calarsi nel particolare. Il linguaggio è in sé costituito di universali: quando dico 'sedia', evoco con cinque lettere un'intera classe di oggetti, ovvero miliardi di cose di forma, colore, materiali diversi, tutte utilizzate per sedersi. Lottando contro una generalità che sta sempre sull'orlo della genericità, la poesia cerca di rappresentare l'universale tramite il particolare: se sono un bravo poeta o un bravo artista, raffigurerò tutte le sedie attraverso *una* sedia specifica, in modo che essa costituisca un'esperienza ricca di significato e ampiamente rappresentativa della sua classe di oggetti. Rispetto alle parole delle grandi lingue nazionali, che svolgono il loro ruolo svincolandosi dal localistico, le parole dei dialetti sono per loro natura più radicate nel particolare, nello specifico individualizzato. I dialetti non sono mai 'andati a scuola' e il modo di ragionare che portano inscritto al loro interno non è quello per astrazioni, tipico delle grandi lingue di cultura, quanto un pensare l'astratto tramite il concreto. Le lingue orali, così come sono state parlate dall'*homo sapiens* analfabeta per il 99,9% della sua esistenza, sono di per sé più vicine al modo di procedere della poesia, soprattutto in un caso come quello dell'Italia, la cui lingua nazionale è stata diffusa 'a tavolino' e reca ancora oggi l'impronta, forse indelebile, della sua matrice accademico-cortigiana.

Tuttavia, le prerogative del vernacolo vanno smarrite quando si vogliono affrontare direttamente anche in dialetto l'astratto e il generale. Nel secondo Loi spiccano due procedure che puntano in questa direzione: da un lato l'uso di un vocabolario proprio della speculazione astratta, dall'altro la ripetizione quasi ossessiva di alcune parole, spesso in rima (*vent, nient, sentiment, lüs, vus, aria, umbra*, ecc.), di

cui il brano conclusivo de *L'angel* sopra riportato è un buon esempio. La ripetizione, per sua natura, carica le parole di valore simbolico, indebolendone la forza referenziale. Se all'effetto incantatorio della ripetizione si aggiunge quello prodotto dalle rime, dalla maggiore cantabilità e dal vocabolario a volte astratto, il risultato è uno spostamento della poesia verso le regioni del simbolismo, in cui il linguaggio tende a chiudersi musicalmente su se stesso. Tale procedura inverte la caratteristica distintiva della parola dialettale, con il suo spiccato ancoraggio nel vissuto storico, individuale e collettivo. Nella nuova situazione non c'è un significato circoscritto, nello spazio e nel tempo, che un poeta dotato fa zampillare; il problema è quello inverso, cioè suggerire significati sfuggenti per mezzo dell'incantamento sonoro, oppure ritagliare un senso nitido in parole astratte offuscate dall'eccesso d'uso. In contesti del genere, il dialetto si trova a dover lottare nelle stesse condizioni dell'italiano, avendo però le spalle intellettualmente meno coperte. Certo, questa è una zona limite della poesia di Loi, che pur avendola battuta con frequenza negli ultimi libri, l'ha spesso combinata con i modi espressivi sviluppati in precedenza, come avviene, ad esempio, in gran parte de *L'angel*, poema che, sotto questo aspetto, costituisce un punto di equilibrio fra le due modalità espressive di Loi, così come, a mio parere, la sintesi più rappresentativa del suo memorabile lavoro.