

NOTE SUL PIÙ ANTICO COMPONENTO POETICO IN DIALETTO ISTRIO TO DI DIGNANO D'ISTRIA, *SUL PICCATO*, DI MARTINO FIORANTI E SULLE SUCCESSIVE TRE VARIANTI

SANDRO CERGNA CDU 81'282+82-14(497.5Dignano)(093.3)
Dipartimento di studi in lingua italiana Sintesi
Università "Juraj Dobrila", Pola Dicembre 2015

Riassunto: Nel saggio si analizzano la versione originale manoscritta del più antico componimento poetico in dialetto istrioto finora rinvenuto, il sonetto *Sul peccato*, del dignanese Martino Fioranti e le successive tre varianti, di cui due ad opera del canonico di Barbana, Pietro Stancovich, ed una del dignanese Giovanni Andrea Dalla Zonca. Il sonetto del Fioranti, risalente al 1828 (o prima), è stato rinvenuto nell'archivio della Biblioteca universitaria di Pola nel 2008.

Abstract: The essay analyses the original manuscript of the oldest poetic document written in the Istrioto dialect ever found, the sonnet "Sul peccato", composed by Martino Fioranti, poet from Dignano/Vodnjan, and the successive three versions, two produced by the canon of Barbana/Barban, Pietro Stancovich, and one by Giovanni Andrea Dalla Zonca, from Dignano/Vodnjan. The sonnet by Fioranti dating back to 1828 (or even earlier) was found in the Archive of the University Library of Pola/Pula, in 2008.

Parole chiave: istrioto, dialetto, sonetto, Dignano, Fioranti, Dalla Zonca, Stancovich.

Key words: Istriot, dialect, sonnet, Dignano/Vodnjan, Fioranti, Dalla Zonca, Stancovich.

1. Cenni introduttivi

Fino al terzo decennio dell'Ottocento, l'Istria non conobbe alcun tentativo che testimoni l'impegno a favore di una sia pur marginale attività poetica in dialetto istrioto. Anche in seguito, a partire dai primi decenni del secolo – a quando risalgono le più antiche attestazioni scritte in tale idioma – e fino alla metà circa del Novecento, la produzione poetica istriota fu sporadica, frammentaria e, qualitativamente, di scarso valore estetico. Ciò nonostante, la sua rilevanza va colta nella particolare valenza documentaria che rappresenta per la storia della letteratura dialettale

dell'Istria romanza, seppur segnata da un ripiegamento entro “angusti orizzonti municipalistici [e dall’] involuzione provinciale”¹, da cui non si sottrarrà per tutto l'Ottocento e la prima metà del Novecento. Possiamo dire, anzi, che nel momento in cui la poesia in dialetto, in Istria, cominciava a conoscere una prima, discreta fioritura, nasceva già segnata dalla provvisorietà e dalla fragilità, aspetti peculiari a gran parte dei componimenti in dialetto di quell'età. Un'età che, riguardo alla letteratura in lingua standard, come scrive Bruno Maier, può

[...] essere distinta in due periodi, corrispondenti press'a poco alle due metà del secolo; e mentre la prima è essenzialmente romantica o [...] romantico-neoclassica, con sopravvivenze arcadiche, illuministiche, “preromantiche” e genericamente classicistiche o classicheggianti, la seconda è interprete e portavoce, su un piano ideologico, del movimento irredentistico [...]².

Questo secondo periodo, in cui, presso la maggioranza degli intellettuali istriani di cultura italiana, si registra il prevalere di sentimenti e tensioni volte all'affermazione del riscatto nazionale, si protrarrà, in un clima ideologico conflittuale “con i dominatori austriaci e con l'elemento slavo”³, fino alla fine della Prima guerra mondiale. Saranno fundamentalmente questi i motivi per cui la letteratura italiana dell'Istria di questo periodo si caratterizzerà soprattutto come una “letteratura di rievocazione storica”⁴, in cui a prevalere saranno studi e interessi di carattere storico, geografico, archeologico, etnologico, linguistico e documentaristico, volti a confermare, nel clima di forte contrapposizione etnico-culturale del tempo, il diritto nazionale italiano, in vista dell'attesa riunificazione al neo costituito regno d'Italia. Ecco perché, con ragione, Baccio Ziliotto può scrivere nel suo brillante manualetto:

Molti uomini d'ingegno e di grande cultura, che in altre condizioni avrebbero atteso a studi di più ampio respiro, sacrificarono ogni altra ambizione a quella, più meritoria, di rovistare gli archivi, d'interpretare le epigrafi, di scrutare il terreno⁵.

1 F. BREVINI, *La poesia in dialetto*, II, Arnoldo Mondadori, Milano, 1999, p. 2474.

2 B. MAIER, *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento*, Italo Svevo, Trieste, 1996, p. 45.

3 IBIDEM.

4 B. ZILIOOTTO, *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, 1924, p. 70.

5 IBIDEM, p. 69-70.

Ricordiamo, a tale proposito, soltanto i più illustri che in quei decenni rivolsero i loro interessi prevalentemente in direzione di un costante impegno di ricerca e di studio del passato, più o meno lontano, nei diversi campi del sapere: Tomaso Luciani, Pietro Kandler, Carlo de Franceschi, Carlo Combi, Pietro Stancovich, Marco Tamaro, Antonio de Madonizza, Bernardo Benussi, ecc. Accanto a questi, non meno importante fu l'impegno di altri personaggi che spesso, congiuntamente al fervore per la ricerca storiografica e documentaristica, coltivarono pure l'inclinazione creativa in versi o in prosa, per la quale, principalmente, meritano di essere ricordati. Così, nei primi sei, sette decenni dell'Ottocento, quando i modelli di riferimento sono soprattutto Leopardi, Manzoni, Alfieri, Parini ed altri, l'attardata scena letteraria istriana annovera tra i maggiori poeti Pasquale Besenghi degli Ughi (1797-1849)⁶, Michele Fachinetti (1812-1852), Iacopo Contento (1818-1854), nelle cui opere prevale l'anelito romantico o romanticheggiante, accompagnato da una visione mesta e disillusa, non raramente sfiduciata, della vita. A discostarsi da questa posizione romantica è invece, in quel periodo, Pietro Stancovich, la cui raccolta lirica *Versi* (1818) costituisce, secondo Maier, "un frutto tardivo, artisticamente gracile e modesto, della rimeria arcadico-accademica settecentesca"⁷. Ma il canonico di Barbana è per noi importante soprattutto perché lo troviamo, a più riprese, direttamente o indirettamente coinvolto nelle primissime manifestazioni che segnano la nascita della poesia istriota.

Il secondo importante periodo della storia letteraria della penisola, quando, dopo il 1861, come rileva Maier, nasce e si sviluppa "anche in Istria il fenomeno dell'irredentismo, che sembra essere una forma di secondo romanticismo (o di secondo Risorgimento), e impronta di sé la letteratura e la cultura istriane sino allo scoppio della Grande Guerra"⁸, annovera invece tra i poeti più importanti cui ispirarsi Carducci, Pascoli, Gozzano e i crepuscolari, D'Annunzio. Sono autori che informano la propria poesia dell'esperienza del decadentismo, abbandonando gli esiti

6 Il Benussi lo descrive "poeta e scrittore veramente straordinario, uno dei migliori lirici istriani [...]. Il suo carattere e la concezione pessimista della vita lo trassero all'arte romantica". Cfr. B. BENUSSI, *L'Istria nei suoi due millenni di storia*, Venezia-Rovigno, 1997 (Collana degli Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno /=Collana ACRSR/, n. 14), p. 623.

7 B. MAIER, *op. cit.*, p. 51.

8 IBIDEM, p. 44-45.

della letteratura verista e naturalista, in ciò modelli pure per numerosi poeti istriani, tra i quali si possono ricordare: il carducciano Giuseppe Picciola (1859-1912), Renato Rinaldi (1889-1914), nei cui versi riecheggiano stilemi e motivi pascoliani e la cui morte prematura, scrive Ziliotto, “gli impedì d’affermarsi il migliore poeta istriano dopo il Besenghi”⁹, i capodistriani Giovanni de Manzini (1838-1883) e Tino Gavardo (1891-1914), autori pure di poesie nel dialetto della loro città, così come lo fu il piranese Giovanni Tagliapietra (1813-1892). Vanno qui ancora menzionati – ma altri nomi si potrebbero aggiungere – Giovanni Bennati (1848-1918), Domenico Venturini (1874-1968), Giovanni Quarantotti (1881-1977). Si tratta, complessivamente, di una letteratura espressa essenzialmente in lingua italiana, politicamente impegnata, in cui l’impiego dell’italiano era correlativo agli aneliti e ai sentimenti nazionali che in quella si venivano enunciando. E quindi, una letteratura in cui il dialetto non poteva trovare altro che una timida, fugace accoglienza se, come ben spiega Ziliotto:

l’orizzonte spirituale e sentimentale istriano si restringeva sempre più, mano mano che la tensione della difesa nazionale s’inaspriva assillando i cuori e i cervelli. [...] La letteratura di questa terra al confine aspreggiata nei secoli dall’urto di genti straniere e dalle arti subdole e violenti di governi, fu essenzialmente di affermazione nazionale; e con ciò, non dimentichiamolo, essa ha assolto un nobilissimo compito. Che se poi la si vuole considerare dal solo punto di vista estetico, è forza confessare che essa non ha creato valori artistici imperituri, non ha impresso alcun moto decisivo alla letteratura italiana¹⁰.

Se la letteratura in lingua italiana nell’Istria del XIX secolo e dei primi decenni del XX – seppur innestandosi nel fecondo solco segnato da Carducci, D’Annunzio e Pascoli –, non riuscì a dare frutti esteticamente ammirevoli, molto meno vi riuscì, nello stesso periodo, la produzione poetica in dialetto, sia in istrioto, sia nell’idioma istroveneto. Per quest’ultima espressione, accanto ai succitati de Manzini, Gavardo e Tagliapietra, possiamo ricordare i versi di un altro piranese, Pietro Parenzan, pubblicati nel fascicolo *Del dialetto di Pirano* (Trieste, 1901) – interessanti per le

9 B. ZILIOOTTO, *op. cit.*, p. 94.

10 IBIDEM, p. 91-93.

contaminazioni, seppur esigue, con l'istrioto – e, soprattutto, quelli del maggior poeta dialettale triestino, ma di origini istriane, Giglio Padovan (1836-1895). Polifemo Acca, infatti – pseudonimo con il quale il Padovan firmava i suoi sonetti –, può essere qui ricordato poiché nella sua prima raccolta poetica, *Rime in dialetto veneto* (1875) alterna componimenti in dialetto triestino ad altri in istroveneto. Nella ristampa della silloge cui attenderà dieci anni dopo, l'autore si prenderà invece cura di differenziare le poesie composte nei due diversi codici. A tale sistemazione si atterrà pure il nipote Guglielmo che nel 1899 riproporrà la silloge, ampliata con componimenti inediti, con il titolo *Scritti editi e inediti di Giglio Padovan (Polifemo Acca)*¹¹. Qui, però, il Padovan ci è ancora interessante perché, nominandolo nel suo pregevole manualetto di letteratura triestina e istriana, Ziliotto si sofferma con una concisa considerazione sulla sporadica e attardata letteratura dialettale a Trieste. Lo studioso individua tale causa “nel fatto che il tipo idiomatrico triestino stentò a svilupparsi dalla precedente parlata ladina¹², nella quale don Giuseppe Mainati, ancora nel 1828, poteva comporre i suoi *Dialoghi piacevoli*”¹³. Sorge però ragionevole il dubbio se davvero fino all'aggiungersi del superstrato veneto non si siano avute testimonianze scritte di componimenti poetici in quell'antica parlata¹⁴. Dubbio, questo, pertinente pure alla tradizione letteraria dialettale dell'Istria romanza trovandosi, quest'ultima, contigua all'esperienza sostanzialmente simile di Trieste. Entrambe sono in tale contesto mancanti, a parte il Padovan per Trieste, di apprezzabili testimonianze che potessero avvicinarle alla coeva esperienza dialettale, molto più fervida e attiva, delle restanti regioni d'Italia.

11 Nell'*Avvertenza* al volume il curatore riporta la distinzione operata dallo zio, ricordando che “I componimenti recano nell'Indice l'indicazione del vernacolo a cui appartengono. Il triestino è quello della borghesia; l'istriano, quale viene parlato specialmente a Capodistria e a Parenzo” (G. PADOVAN, a cura di, *Scritti editi e inediti di Giglio Padovan / Polifemo Acca*, Trieste 1899).

12 Cioè *tergestina*, la parlata estintasi nei primi decenni del XIX secolo.

13 B. ZILLOTTO, *op. cit.*, p. 92-93.

14 A proposito del tergestino, scrive egregiamente Giulio Piazza: “Della vecchia parlata ladina di Trieste non si hanno che scarsi documenti poetici. Fino a pochi anni fa, non si conosceva che il sonetto d'autore anonimo, scritto nel 1796 nell'antico dialetto triestino-friulano, *per la consacrazione di un vescovo* e firmato semplicemente *Un ver triestin*. Poi, nuova luce su questi studi recarono le reliquie ladine scoperte da Attilio Hortis nelle carte triestine posteriori al 1550, le quali, come accenna il Cavalli, che le diede alla luce, stabiliscono l'anello di continuità dialettale fra il 1550 e il secolo scorso. E tra queste carte evvi un poemetto satirico inedito, che, secondo il Kandler, sarebbe del 1619, secondo l'Hortis non posteriore al 1709. E fu tale la parlata friulana che il Mainati, nei suoi *Dialoghi*, raccolse quando stava per spegnersi” (G. PIAZZA, “Giglio Padovan. Conferenza letta nella Sala della Società Minerva la sera del 13 di Maggio del 1896”, in G. PADOVAN, a cura di, *op. cit.*, p. 20).

2. I sonetti dignanesi

L'antica *Attinianum* conta, agli inizi del XIX secolo, circa 3.500 abitanti o, come scrive Egidio Ivetic

nel 1822 conta 3.688 abitanti; appare ed è classificata a partire dall'Ottocento come una cittadina, con numerose contrade interne, vie, piazze, negozi, *ostarie*, un'imponente chiesa, un altissimo campanile [...]. In verità è una cittadina di contadini, che coltivano le parcellizzate proprietà situate tutt'attorno alla località, spesso a chilometri di distanza. Perciò si usano carri, asini, muli [...]¹⁵.

Tra le personalità che più si distinsero in quel secolo, ricordiamo qui Giovanni Andrea Dalla Zonca (1792-1857), cui fu vicino, oltre che per l'impegno nell'attività amministrativa, anche per affinità culturale, Martino Fioranti (1795-1856). Al duetto dignanese non fu estraneo il canonico di Barbana, Pietro Stancovich (1771-1852), né altri vivaci ingegni dignanesi e istriani, tra cui Carlo De Franceschi, Tomaso Luciani, Bartolomeo Biasoletto, il cui schietto rapporto dialettico su varie questioni culturali che riguardavano l'Istria è testimoniato dalla feconda corrispondenza epistolare che tutti ebbero con l'eminente storico triestino Pietro Kandler¹⁶.

Spirito eclettico, il canonico di Barbana, accanto all'interesse per la ricerca di metodi innovativi nel campo della produzione agricola, coltivò pure quello più sensibile della composizione poetica. Oltre che per la raccolta di versi in lingua italiana, però, lo Stancovich ci è qui d'imprescindibile interesse in quanto ebbe un ruolo di eccezionale importan-

15 E. IVETIC, *La popolazione dell'Istria nell'età moderna*, Centro di ricerche storiche di Rovigno, Trieste-Rovigno 1997 (Collana ACRSR, n. 15), p. 287.

16 Vedi le cartelle "Lettere di Carlo De Franceschi a Pietro Kandler", "Corrispondenza De Franceschi Carlo – Kandler", "Corrispondenza dalla Zonca – Kandler" custodite presso l'Archivio Diplomatico della Biblioteca Civica di Trieste, coll. 21-D-6. Molte sono inoltre le lettere inviate da intellettuali istriani al Kandler e pubblicate da questo ne *L'Istria*. In una, inviata da Giovanni Andrea Dalla Zonca il 6 giugno 1849, il dignanese lamenta allo storico triestino di non aver ancora pubblicato su *L'Istria* la continuazione di una lettera in cui, rispondendo al Fioranti, chiariva alcune questioni attinenti la conformazione dei boschi nei dintorni di Dignano. Scrive il Dalla Zonca: "Nell'Istria, an. III, n. 8 Ella si compiacque d'ammettere la mia lettera Dei Bossi al Fioranti, ed a piedi della pagina 30 col. 1 d'indicare che il piano e le spiegazioni si daranno in altro numero. In alcun numero successivo però non comparvero, per mancanza certo della tipografia cui Ella li ha consegnati. [...] Quello che mi spiace in proposito, oltre la defezione delle notizie locali a migliore conoscenza del soggetto, si è, che il Fioranti tiene fino da allora pronta una risposta [...] in cui parla anche di altro, ne può quindi, ne vuole, ad onta di ogni mio eccitamento, rimetterla a Lei per l'inserzione, tanto più che teme con ciò di offendere la di Lei delicatezza. Nella mia sincerità non l'intendo come il Fioranti, ma come Lei scrivo, e perciò senza nessun riguardo verso di Lei che per nulla in proposito aggravo, La prego di provvedere il modo che la lettera mia abbia la completa sua illustrazione, gli associati e i lettori sieno soddisfatti, e nel Fioranti cessi ogni scrupolo eccessivo" (in *L'Istria*, an. IV, 1849, n. 35-36).

za nella redazione dei primi testi poetici in istrioto dignanese. Infatti, le correzioni e le aggiunte da lui apportate sul più antico manoscritto da noi rinvenuto in dialetto istrioto di Dignano (fig. 1), così come l'inclusione di un altro sonetto dignanese nel fascicolo della traduzione della *Parabola del figliol prodigo* che nel 1835 mandò allo studioso torinese Giovenale Vegezzi Ruscalla, dimostrano l'atteggiamento di familiarità e stima reciproca nei rapporti che legavano lo Stancovich al dalla Zonca e al Fioranti. Una conferma ulteriore a tale ipotesi ci è data pure da due componimenti in quartine, in istroveneto, riproducenti una scherzosa tenzone tra il Fioranti e il canonico di Barbana, dai cui versi si coglie il carattere di confidenziale amicizia e simpatia che univa i due poeti.

All'esistenza, quindi, nella Dignano d'inizio Ottocento di un propizio clima culturale, improntato di sincero amore e interesse per la storia e l'antica parlata della cittadina, e non alieno – possiamo arguire – alle istanze romantiche irradiate dalla coeva letteratura in lingua italiana, si deve la realizzazione scritta dei quattro sonetti in dialetto istrioto di Dignano, conservati presso la Biblioteca Universitaria di Pola, due dei quali sono oggetto d'analisi del presente lavoro.

Ammontano complessivamente a sedici le versioni dei componimenti rinvenuti in tre fondi dell'archivio della Biblioteca di Pola che interessano, direttamente o meno, le primissime manifestazioni scritte della poesia istriota. A questi va aggiunta la versione di un sonetto incluso nella *Parabola* stancovichiana conservata nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Si tratta, quindi, complessivamente, di diciassette testimoni così distribuiti:

Biblioteca Universitaria di Pola

1) fondo Martino Fioranti. Qui sono compresi:

- la versione del più antico sonetto manoscritto in idioma istrioto, firmato Martino Fioranti, il cui titolo recita: *In laudo del Siur Calonigo Trampus che i ho fatto una Pridiga in sul Piccato in Barbana*¹⁷ (fig. 1);
- la traduzione dello stesso nella versione croato-ciacava fatta da Pietro Stancovich sul verso del medesimo foglio, il cui primo verso recita: *Cume moi Predicaz, ja sam ostal;*

17 D'ora in poi, ogniqualvolta ci riferiremo a tale sonetto, lo indicheremo con il titolo *Sul peccato*.

- la versione di un componimento di Martino Fioranti in dialetto istroveneto, in quartine, dal titolo *Al Reverendissimo Sig.^r D.ⁿ Pietro Canonico Stancovich*;

- la versione di un componimento in risposta a quello, scritto da Pietro Stancovich nello stesso idioma, sempre in quartine, e intitolato *Al Gentilissimo S.^r Poeta Martino Fioranti*.

2) fondo Giovanni Andrea dalla Zonca. Tra gli altri documenti, sono compresi:

- tre versioni in istrioto dignanese del sonetto *Padre Predeicatoùr, i vaem savòu*¹⁸;

- una versione dello stesso sonetto in traduzione italiana;

- due versioni in istrioto dignanese del sonetto sul tema di un danno in campagna, dal titolo: *Xura un dagno de campaga* (fig. 2) e *Sura un dagno de campagna*;

- una versione in istrioto dignanese del sonetto *Sul piccato*;

- una versione in istrioto dignanese del sonetto *La spallareina dignagnisa defendo le siuritte* (fig. 2).

3) fondo Pietro Stancovich. Accanto ad altri documenti, vi troviamo:

- una versione del sonetto *Padre Predeicatoùr, i vaem savòu* nella versione stancovichiana: *Nel mentro che vâ vî de çà al nostro Predicadùr per zì al so Convento a Venezia ghe fem sto Sonitto* (fig. 3);

- una versione del sonetto *Xura un dagno de campagna*, che Stancovich intitola: *In Dialetto di Dignano del Sig. Martino Fioranti – Sonnitto – Sura un dagno de campagna* (fig. 4);

- una versione del sonetto *Sul piccato*, intitolato da Stancovich: *In lauda de un Predicadùr che jò fatto una Prediga sura el piccà – Sonitto del Calonego* (fig. 4);

- una versione di quest'ultimo nella traduzione croato-ciacava: *Jedàn Grisnik slissajuchi Prediku od Griha u Barban na dan 12. od Mar-*

¹⁸ Il sonetto soltanto più tardi, nella definitiva redazione dello Stancovich, riceverà il titolo con il quale sarà trasmesso nelle successive trascrizioni: nell'*editio princeps* di C. SALVIONI e G. VIDOSSICH, riportata nell'*Archeografo triestino* (Trieste, vol. VIII /1919/, p. 11), e, successivamente, nel *Vocabolario dignanese-italiano*, a cura di Miho Debeljuh, Trieste-Rovigno, 1978 (Collana ACRSR, n. 2), p. XXV-XXVI: "Nel mentro che vâ vî de çà al nostro Predicadùr per zì al so Convento a Venezia ghe fem sto Sonitto". Nel presente lavoro, ogniqualvolta citeremo il componimento, lo faremo con il primo verso del testimone più antico: *Padre Predeicatoùr, i vaem savòu*.

za 1828. se oberne na dobar put, i govori Gospodinu Predicaçu Sonnet (fig. 5).

Biblioteca Ambrosiana di Milano

1) fondo Bernardino Biondelli. Accanto ai numerosi manoscritti, vi si conserva:

- la versione del sonetto *Padre Predeicatoùr*, i vaem savòu nella redazione stancovichiana: *Nel mentro che v`a de cà al nostro Predicadùr per zì al so Convento a Venezia ghe fem sto Sonitto*.

Si tratta, quindi, di solo quattro componimenti originali resi, escluse le tre versioni delle traduzioni (una in italiano e due in croato-ciacavo) e le due dediche in istroveneto, in dodici differenti versioni. A queste si devono ancora aggiungere tre lezioni con varianti d'autore: due del testimone più antico del sonetto *Sul piccato*, e una relativa al testimone più antico del componimento *Padre Predeicatoùr*, i vaem savòu. Alla fine, ci troviamo di fronte ad un corpo di quindici differenti lezioni così distribuite:

1) *Sul piccato*:

- una lezione di Martino Fioranti (FIO1), fondo Fioranti;
- una lezione con varianti dello stesso Martino Fioranti (FIO2), fondo Fioranti;
- una lezione con varianti apportate sullo stesso manoscritto da Pietro Stancovich (STA1), fondo Fioranti;
- una lezione di Pietro Stancovich (STA2), fondo Stancovich;
- una lezione di autore ignoto ("azzurra") (ZON1), fondo Dalla Zonca.

2) *Padre Predeicatoùr*, i vaem savòu:

- una lezione di autore ignoto (ZON2), fondo Dalla Zonca;
- una lezione con varianti d'autore sulla stessa versione (ZON3), fondo dalla Zonca;
- una lezione di autore ignoto (ZON4), fondo Dalla Zonca;
- una lezione di autore ignoto ("azzurra") (ZON5), fondo Dalla Zonca;

- una lezione di Pietro Stancovich (STA3), fondo Stancovich;
- una lezione di Pietro Stancovich (STA4), fondo Biondelli.

3) *Xura un dagno de campagna*:

- una lezione di Martino Fioranti (FIO3), fondo Dalla Zonca;
- una lezione di autore ignoto (“azzurra”), fondo Dalla Zonca;
- una lezione di Pietro Stancovich (STA5), fondo Stancovich.

4) *La spallareina dignagnisa defendo le siuritte*:

- una lezione di Martino Fioranti, fondo dalla Zonca.

3. Sul più antico manoscritto in dialetto istrioto: il sonetto *Sul piccato*

Il componimento sul sermone tenuto dal canonico Sebastiano Tromba nella chiesa di Barbana, si trova custodito, insieme ad altri, dentro una cartellina la cui intestazione riporta la seguente dicitura: “Martino Fioranti – Barbana”, e sotto: 1822. Il sonetto è scritto con inchiostro scuro su foglio volante sbiadito e consunto, tendente a un colore giallastro, deteriorato dal tempo, di cm 18,8 x 27 (nel punto più lungo), con il margine sinistro e quello inferiore destro (dove forse stava scritta la data di composizione) lacerati, in seguito a lesione meccanica o roscchiamento.

L’attribuzione del sonetto a Martino Fioranti¹⁹ deriverebbe, oltre che dall’intestazione del fascicolo, soprattutto dalla firma posta in calce al componimento, sotto l’augurio *In santificàto de amoùr*, dove si legge: *Comparo Mart[*ein] Fioranto* e, ancora sotto: *Dig[*nano]*, seguito forse, originariamente, come accennato, dalla data di composizione. Sul verso del foglio si legge la versione dello stesso sonetto tradotta in croato-ciacavo da Pietro Stancovich.

Una prima, necessaria, osservazione, riguarda la grafia dello scritto. La realizzazione grafica del componimento, infatti, è assolutamente diversa da tutte le grafie in cui sono redatti i sonetti attribuiti a Fioranti. Ciò lascia arguire che questo sia l’unico autografo originale, scritto

19 Martino Fioranti, fu Andrea, nacque a Dignano tra il 12 e il 17 marzo 1795. Dal matrimonio con Rosa Giovanna Dalla Zonca ebbe cinque figli: Andrea, Caterina, Giovanni, Maria e Maddalena. Morì a Dignano il 24 luglio 1856 (in Državni Arhiv Pazin /= HR-DAPA/ [Archivio di Stato di Pisino]), *Status animarum 1853*, “Matične knjige Vodnjan” [I registri parrocchiali di Dignano].

personalmente da Martino Fioranti, mentre tutti gli altri manoscritti sarebbero soltanto delle copie ad opera di terzi. Senonché, ad alimentare ulteriori dubbi sulla questione intervengono altri due sonetti: *Xura un dagno de campaga* e *La spallareina dignagnisa defendo le siuritte* (fig. 2). Questi due componimenti, infatti, contenuti entrambi nel fondo dalla Zonca, sono scritti in una grafia identica a quella in cui sono redatti e sottoscritti gli atti d'ufficio del Comune di Dignano nei periodi in cui la carica di f. f. di podestà era ricoperta da Martino Fioranti²⁰. Ora, è lecito chiedersi se si tratti anche in questo caso di qualcun altro che scriveva al posto di Fioranti, cioè dello scrivano comunale (ma questi non poteva apporre in calce ai documenti la firma del funzionario!), oppure se ci troviamo di fronte a un caso di omonimia, di un Martino senior e di un Martino junior, entrambi con l'attitudine per la composizione in versi?

Dallo spoglio dello *Status animarum 1822*²¹, veniamo a conoscenza dell'esistenza di un omonimo del Fioranti, ossia di un Martino Fioranti fu Domenico, nato tra il 20-26 luglio 1774 e morto il 19 febbraio 1845²². È quindi lecito supporre la possibile presenza anche (o soltanto) di quest'ultimo alla messa officiata nella chiesa di Barbana dal *Calonigo Trampus*, dalla quale poi il non meglio identificato autore trasse spunto per la composizione del sonetto. Gli indizi che potrebbero condurci sia a una precisa datazione del sonetto, ossia confermare quella del 12 marzo 1828, apposta da Stancovich al titolo della sua traduzione croato-ciaccava, sia alla paternità dello stesso, ci sono dati dal nome del destinatario della lauda, il canonico *Prè Bastian Canunigo* (Sebastiano Tromba) che Stancovich aggiunse proprio sopra il segmento *del siur Calonigo Trampus* del titolo originale²³, nonché dall'appellativo *comparo* posto in calce dall'autore, prima della propria firma, Mart[*ei]n Fioranto. Riteniamo che l'indagine e la soluzione di queste due incognite, cioè la data precisa

20 Ricoprì già a ventitré anni, nel 1818, la carica di f.f. di podestà, e poi ancora in seguito, a varie riprese, tra il 1833 e il 1854 (HR-DAPA, "Comune di Dignano, 1813-1918). Vedi anche D. RIMONDO, *Dignano d'Istria nei ricordi*, Società Tipografica Editrice, Bagnacavallo, 1937, p. 101.

21 L'autore è il can. Giovanni Tromba. Vedi HR-DAPA, "Matične knjige Vodnjan".

22 In tal caso però dovremmo escludere che si tratti dello stesso Martino Fioranti ricordato dal Rimondo.

23 Del rapporto collegiale tra i due prelati testimonia una lettera inviata dal canonico di Barbana il 24 luglio 1834 al canonico Sebastiano Tromba in cui lo informa che dovendo recarsi per motivi di salute alle terme di Abano, farà lui, don Trampus, le "veci di F. F. di Arciprete, tanto negli affari Ecclesiastici, come negli affari dei Conti della Chiesa" (Biblioteca Universitaria di Pola, "Rukopisi naučne biblioteke" [Manoscritti della biblioteca scientifica], scatola VII).

in cui il sacerdote Sebastiano Tromba tenne messa a Barbana, nonché con quale dei due personaggi omonimi quest'ultimo era in rapporto di parentela acquisita, ci permetterebbero di arrivare alla formulazione di dichiarazioni più precise circa l'occasione e l'autore del sonetto. Purtroppo, il mancato consenso da parte del parroco di Dignano di permetterci una disamina dei documenti custoditi presso l'archivio parrocchiale come, d'altra parte, l'impedimento tecnico addotto da quello di Barbana, non ci consentono, per il momento, di esprimerci con assoluta certezza in merito alle questioni di cui sopra.

A proposito però della datazione, di non secondaria importanza risulta l'anno riportato nell'intestazione del fascicolo contenente il documento: 1822. Questo non si riferisce all'altro documento contenuto nel fascicolo, il componimento in quartine dedicato a Stancovich, in calce al quale l'autore non dimentica di aggiungere la data, "xmbre 1826". Il 1822, quindi, potrebbe rappresentare la data di catalogazione del sonetto all'interno del fascicolo, il che ne retrodaterebbe la creazione (qualora questa risalisse allo stesso 1822, o prima) di almeno sei anni dalla data apposta da Stancovich nel titolo della traduzione. Non potendo però confermare pienamente quanto finora ipotizzato, la posizione più appropriata cui attenersi in tale situazione ci sembra – concordando con il Rismondo – quella di ascrivere alla figura di Martino Fioranti, fu Andrea, attivo e impegnato a più riprese negli incarichi municipali, la realizzazione dei tre sonetti a lui già attribuiti: *Sul piccato*, *Xura un dagno de campaga* e *La spallareina dignagnisa defendo le siuritte*. Diamo di seguito la trascrizione delle quattro lezioni del sonetto *Sul piccato*, tentando, accanto all'analisi tematico-stilistica e comparata dei componimenti, anche, di volta in volta, un'esegesi testuale dei rispettivi testimoni che hanno portato, dalla versione del manoscritto originale, all'interpretazione "ufficiale" stancovichiana.

3.1. Trascrizione e analisi testuale della lezione più antica del sonetto *Sul piccato* (FIO1)

In laudo del Siur Calonigo Trampus che i ho fatto una Pridiga in sul Piccato in Barbana

Sonnitto

Compàro Pridigadùr mei i vo seintù

In sul piccato ancù a pridigà,

E tanta gran pagura mi jè chiapà,
Ch' el cour me salta in pitto che main più.
El Djavo four de Chiesa mi è osservà
Vuoldir in fessa che dixi de lù
E tanta rabbia i jè visto che l' hà bù
Che un cuorno della testa i gho cascà.
Mei subaito che arrivi a casa mèja
Catà me vadi un bon Confessadùr
Suoduoghe el sacco, e i piccài ch' el buttà vèja
E mai piùn voi piccà, perché in eterno,
Delle robe del moundo per amòur,
I no voi mei brusàme nell'Inferno.
In santificàto de amòur
Comparo Mart[*ei]n Fioranto
Dig[*nano]²⁴

Nella rappresentazione metrica, il componimento rispetta quasi interamente le tradizionali regole della versificazione italiana, realizzandosi tra la rima incrociata delle quartine e quella incatenata delle terzine, nello schema ABBABAABCDCEDE. L'autore del sonetto, possiamo quindi presumere, doveva possedere una notevole padronanza della composizione in versi, nonché una conoscenza non occasionale con la tradizione poetica italiana coeva e anteriore.

Colpisce subito la grafia dello scritto: si tratta di una scrittura cauta, quasi trattenuta che rivela una mal celata insicurezza. Le singole lettere nelle parole sono infatti sempre staccate le une dalle altre, non vi è fluidità né scioltezza nella composizione, dando così l'impressione che a scrivere fosse qualcuno che, seppure incline alla poesia, possedesse però scarsa padronanza con la scrittura, qualcuno cioè che scriveva con mano lenta e quasi esitante.

È da tale supposta insicurezza che osserviamo nell'autografo l'alternarsi tra diverse varianti nella rappresentazione grafica di alcuni lessemi e locuzioni, apportate già dalla stessa mano dell'autore, quindi

24 "In lode del Signor Canonico Tromba che ha tenuto una Predica sul Peccato a Barbana. Sonetto.

Compare Predicatore io vi ho sentito / Sul peccato oggi predicare, / E una tale paura ho preso, / Che il cuore mi sobbalza nel petto come mai prima. // Il Diavolo ho osservato fuori della Chiesa / Stava ad ascoltare cosa dicevate di lui / E tanta rabbia ho visto che l'ha preso / Che un corno gli è caduto dalla testa. // Non appena arrivo a casa mia / Vado a trovarmi un buon Confessore / Gli vuoto il sacco, e che butti via i peccati / E mai più voglio peccare, perché in eterno, / Per amore alle cose del mondo, / Non voglio bruciare all'Inferno.

In attestato d'amore, Compare Mart[*ein] Fioranto, Dig[*nano]".

prima che il foglio arrivasse in visione al canonico di Barbana. È il caso, per esempio, di *Piccato* che diventa *Peccà* nel titolo, poi nuovamente *piccato* al secondo verso; ancora nel titolo: la preposizione *al* subentra a *del*, *ha* diventa *jo*, *Prediga* diventa *Pridiga*, la relativa *che* passa a *cha*, la preposizione *a* viene apposta su *in* nella terza riga del titolo. Ancora: la locuzione *main più* al quarto verso diventa *mai più* per ridiventare poi *mai piùn* al dodicesimo verso; *coor* [intendendo naturalmente *cor*] su *cour*, *batto* con l'aggiunta sullo spazio soprastante di *in pitto* al posto di *salta*, entrambe al quarto verso; lo strano *Chiesia* per *Chiesa*, nonché *i je occhià* per *mi è osservà* al quinto verso. La presenza di queste varianti genetiche testimonia quindi una fase di elaborazione del sonetto intermedia tra la redazione originale (FIO1) e la prima revisione stancovichiana, effettuata direttamente sul manoscritto (STA1). Lo strato intermedio, dato dall'oscillare tra le diverse varianti genetiche viste sopra, rappresenta pertanto la lezione con varianti apportate dallo stesso Martino Fioranti, da noi indicata con FIO2.

Il componimento, come si legge già dal titolo, è una lauda dedicata al canonico Tromba, nella quale l'autore ringrazia il sacerdote per il sermone pronunciato durante una messa nella chiesa di Barbana, in seguito al quale si dichiara pentito dei peccati commessi, e si propone fermamente di non commettere più peccato. Esso si iscrive così nel filone della produzione didattico-religiosa d'ambientazione popolare, caratterizzato da un registro stilistico basso, a tratti quasi spregiudicatamente ingenuo, con un'elaborazione elementare dei nuclei tematici trattati, ma al contempo non priva, per noi oggi, di una nota ironico-giocosa dei concetti esposti. Quasi un controcanto a quella, poi, il sonetto non manca di un'attenta elaborazione metrico-formale: la cadenza perfetta della rima, il ritmo austero dell'endecasillabo cui si accompagna, tra il terzo e il quarto, e tra il settimo e l'ottavo verso, il lieve enjambement. Ciò conferma, come già accennato, una perizia poetica non superficiale, ma maturata su una lettura e un "colloquio" con la poesia coltivati con interesse e gusto sincero per il verso scritto, per la sua sentita possibilità di farsi canto della quotidianità e del suo vissuto, anche di quello più ambiguo e sfuggente come l'ultramondano, qui felicemente riportato attraverso un gustoso alternarsi tra il serio e il faceto.

Ed è attraverso questo sottile succedersi di disposizioni d'animo

in bilico, quasi, tra la realtà (il prete, il sermone, la sensazione di paura suscitata da quello, il fermo proposito di confessarsi) e la controparte fantastica (la visione del diavolo nella sua manifestazione irata e stizzita, la pena dell'inferno) che ci sembra di poter cogliere la peculiare *forma mentis* del poeta, sospesa tra l'iniziale *Unheimlich*²⁵ (“*E tanta gran pagura mi je chiapà*”) e la nota fantastica della visione (“*El Djavo four de Chiesa mi è osservà*”). Il suo pensiero si esplica compiutamente in un succedersi d'immagini che scaturiscono e si annullano all'interno di un appena abbozzato confronto dialettico tra reale e simbolico, felicemente mediato dalla sottile screziatura ironica dell'immagine del diavolo nella seconda quartina. È qui, o meglio tra la prima e la seconda quartina che si attua l'effimero passaggio dal piano della realtà a quello dell'immaginario: varchiamo la soglia senza accorgerci minimamente dell'avvenuta transizione. Il transfert del poeta-credente è al contempo il transfert del lettore: in un attimo dal terreno siamo accompagnati nell'aldilà, dal reale del *compàro pridigaur* si passa all'immaginario malefico del *djavo*.

Ma è nell'impossibilità del *djavo* ad essere solo immateriale, che si realizza lo scarto dal nostro orizzonte d'attesa e può, sorniona, insinuarsi l'ironia, il bizzarro, il comico-grottesco che ci fa sorridere perché viene a cedere il vincolo del serio e del grave. Difatti il diavolo, dall'introduttivo *Unheimlich*, passa subito dopo nel suo contrario, l'*Heimlich*, il conosciuto, una presenza nota; anche il luogo, lontano dall'essere un *locus suspectus* è, naturalmente, un luogo rassicurante, familiare, come può esserlo la chiesa (anche se la visione, e non potrebbe altrimenti, ha luogo *fuor de Chiesa*); ma il *clou* del familiare, e quindi dell'invalidamento del perturbante, lo si raggiunge nei seguenti tre versi dove si passa da un diavolo dapprima incontenibilmente curioso di sapere *che dixì* [voi, *compàro predicadur*] *de lù*²⁶, all'immagine irata e sdegnosa dello stesso in seguito alle parole pronunciate dal predicatore, fino all'apoteosi della sua goffaggine e della sua grossolana semplicità, tanto “*Che un cuorno della testa i gho cascà*”. Potremmo chiederci il

25 Termine tedesco introdotto da Freud per indicare il “perturbante”, ciò che suscita spavento. In S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino, 1969, p. 271 e ss.

26 Al posto del primo emistichio *Vuoldir in fessa*, il cui significato ci è sconosciuto, adottiamo, nell'interpretazione, la variante aggiunta da Stancovich nel suo immediato intervento sull'autografo: *Che stava in sculto*, che rimarrà poi tale. Forse la prima variante potrebbe significare “vuole sentire di nascosto” o “vuole sentire dalla faccia (bocca)”.

perché di questo sconfinamento così ambiguo; perché, dall'iniziale *gran pagura*, il poeta trascende nella *visio*, per poi, con la successiva terzina, riprendere il discorso interrotto. Difatti, la quartina sembra inserita a posteriori, staccata dal contesto, sembra aggiunta al posto di qualcos'altro, per tacere di qualcos'altro: essa non rivela, bensì simula, ma attraverso questo simulare si svela. Ciò che l'io poetico qui cerca di reprimere sono i peccati del poeta-credente Fioranti, i suoi sensi di colpa, che vengono invece metaforicamente resi attraverso la figura del diavolo. “*El Djavo fuor de Chiesa mi è osservà*” è il significante di una rimozione che non può ancora manifestarsi chiaramente, con la quale il poeta non può o non vuole ancora confrontarsi, e che rimanda all'incontro con il *confessadùr*. Ma la quartina è altresì interessante perché in essa ritroviamo in sintesi quell'oscillare di cui sopra tra il drammatico e l'umoristico: l'inizio potenzialmente angoscioso, infatti, concentrato nella figura del diavolo, si stempera rapidamente attraverso la rapida descrizione farsesca della situazione in cui ci viene presentato. E nel conferire tale tono umoristico-giocoso ai propri versi, nonché gnomico, l'autore giunge, ci sembra, ad assumere “un voluto atteggiamento di distacco e di superiorità che costituisce un meccanismo di difesa verso determinate situazioni atte a suscitare sofferenze”²⁷.

Con la terzina successiva siamo improvvisamente riportati alla realtà. Abbiamo nuovamente varcato la soglia, ora però nella direzione inversa. Dal rapimento mistico siamo di nuovo nel contingente, nel concreto: la *casa mèja* è il luogo della materialità e del corporeo, del piccolo nido che protegge, di quanto è e rimane familiare. Ecco, quindi, se alla fine non vi è differenza tra i due piani, se le due sfere esperienziali si integrano e si compensano vicendevolmente, la piena confutazione dell' *Unheimlich* nel discorso poetico di Fioranti e il trionfo del noto, del domestico e del confidenziale. Ma allora, è lecito chiederci, se anche esperienze visionarie come quella descritta da Fioranti rientrano nella sfera della quotidianità (il *djavo* è per l'autore una presenza consueta), non solo scompare il limitare tra l'una e l'altra sfera, ma la tendenza che si palesa è verso un fluido dissolversi dell'una nell'altra, dal cui offusca-

27 G. RESTA, *Il sogno di Orlando* (da “Ariosto e i suoi personaggi”, *Rivista di psicoanalisi*, III, 1957, p. 59-83), in M. CORTI – C. SEGRE (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Torino 1970, p. 152-153. Cfr. anche S. FREUD, *op. cit.*, p. 313-319.

mento si può uscire solo tramite la parola. Da qui l'importanza del *bon Confessadùr*, di chi guarisce per mezzo della parola (“*Catà me vadi un bon Confessadùr*”, che poi dalla variante apportata da Stancovich si farà, ancora più perentoriamente: “*Curri butaimi a pei del confessour*”). Perché, se la parola ha il potere di poter far *chiapà pagura*, ha anche quello taumaturgico di guarire. Scrive infatti Freud a proposito:

Originariamente le parole erano magie e, ancor oggi, la parola ha conservato molto del suo antico potere magico. Con le parole un uomo può rendere felice l'altro o spingerlo alla disperazione, con le parole l'insegnante trasmette il suo sapere agli allievi [...]. Le parole suscitano affetti e sono il mezzo comune con il quale gli uomini si influenzano tra loro²⁸.

E in quel “*Suoduoغه el sacco*” quanto c'è già di quello che sarà il metodo della futura cura dell'anima attraverso il discorso, la parola detta, sentita, esperita nella sua fisicità, la parola che *agisce* e la parola che si fa *cosa*, da abrader, raschiare, asportare via (“*e i piccài ch'el bùtta vèja*”) quando è portatrice di sofferenza, mediante l'azione di altre parole che risanano, rigenerano, come nello *chimney-sweeping*²⁹; o come leggiamo già negli scritti del presocratico Gorgia di Lentini (480-380 a.C. ca), quando sosteneva il potere esclusivo delle parole sulla psiche dell'uomo: “la parola è un gran dominatore, che con piccolissimo corpo e invisibilissimo, divinissime cose sa compiere; riesce infatti a calmar la paura, e a eliminare il dolore, e a suscitare la gioia, e ad aumentare la pietà”³⁰.

Con l'*explicit* dell'intera seconda terzina viene confermata invece la piena reintegrazione all'ordine della realtà contingente. Essa rappresenta anche l'anello di congiunzione con il momento iniziale; è la chiusa, il punto d'arrivo di un percorso poetico che è anche percorso esistenziale. Ma, ancora, essa rappresenta la sintesi fedele, attraverso l'opposizione dei due piani del transitorio (*moundo*) e dell'imperituro (*etierno*), e l'adesione ad una utilitaristica ed egoistica promessa di non *più peccà* dell'intera visione escatologica propria del Fioranti credente-poeta.

28 S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 21.

29 La cura “dello spazzare il camino”, secondo la celebre e felice definizione che ne diede Anna O., la prima paziente affetta da disturbi d'isteria e curata da Josef Breuer con il nuovo metodo “catartico” (Cfr. A. STARA, *Letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari, 2001, p. 26).

30 IBIDEM, p. 28.

Da un altro confronto ancora, però, non possiamo sottrarci, ossia da quello con un testo esemplare della letteratura didattico-religiosa, il poemetto *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona, vissuto nel XIII secolo e frate dell'Ordine dei Minori, nella quale descrive quali e quante siano le pene *peccatores puniantur incessanter*. Anche se con molta probabilità possiamo supporre l'influenza non irrilevante, ancora in pieno Ottocento, del poemetto di Giacomino sui sermoni coevi, e in particolare nelle chiese di paese – favorita, tra l'altro, dagli ottimi rapporti e contatti tra le cittadine venete e quelle dell'Istria veneta³¹, pochi sono però gli spunti che accomunano i due componimenti. Infatti, mentre Giacomino è tutto concentrato nella descrizione cruda e raccapricciante del *locus* infernale (“*Mai no fo veçù unca per nexun tempo / logo né altra consa cotanto puçolento [...]. // Asai g'è là ço bisse, roschi e serpenti, / vipere e basilischi e dragoni mordenti [...]*”), dei demoni che vi presiedono (“*Lì è li demonii cun li grandi bastoni, [...]. // Ked i çeta tutore, la sera e la doman, / fora per mei' la boca crudel fogo çamban, / la testa igi à cornua e pelose le man, / et urla como luvi e baia como can*”) e delle pene eterne che attendono il peccatore nella vita ultraterrena, sino a raggiungere esiti crudamente grotteschi e involontariamente comici come nella rappresentazione del peccatore preparato allo spiedo (“*Staganto en quel tormento, sopra ge ven un cogo, / çoè Balçabù, de li peçor del logo, / ke lo meto a rostir, com'un bel porco, al fogo, / en un gran spe' de fer per farlo tosto cosro*”)³², nell'autore istriano a prevalere non è tanto l'intento didattico-persuasivo attraverso la descrizione del regno della dannazione, quanto invece un più intimo e profondo afflato lirico scaturente attraverso la volontà di una propria, personale espiazione dell'errore; e c'è, soprattutto, come visto sopra, la necessità psico-

31 Rapporti proficui e stabili vi furono soprattutto in ambito ecclesiastico (accanto a quello economico, commerciale, culturale), con visite e permanenze, più o meno lunghe, di religiosi, tra le varie abbazie e confraternite dell'una e l'altra sponda dell'Adriatico. Particolarmente ben accolte furono, a Dignano, le visite dei frati cappuccini di Venezia, come rivela il titolo del sonetto *Padre predecatòur*, ma anche in questo il protagonista potrebbe forse essere un frate arrivato e fermatosi per un breve periodo a Dignano, di solito quello quaresimale.

32 “*Mai non fu visto né in nessun tempo / luogo o altra cosa tanto puzzolenti [...]. // Ci sono laggìu molte bisce, rospi e serpenti, / vipere e basilischi e dragoni mordenti [...]. // Li ci sono i demoni con grandi bastoni, [...]. // Perché essi gettano sempre, giorno e notte, / fuori, attraverso la bocca, un fuoco crudele, / hanno la testa cornuta e le mani pelose, / ed urlano come lupi e abbaiano come cani. // [...]. Stando in quel tormento, gli sopravviene un cuoco, / cioè Belzebù, fra i peggiori di quel luogo, / che lo mette ad arrostitire, come un bel porco, al fuoco, / su un grande spiedo di ferro per farlo presto cuocere*” (S. GUGLIELMINO – H. GROSSER, *Il sistema letterario. Duecento e Trecento*, Principato, Milano, 1993², p. 439).

logica del dire, dell'espellere attraverso la parola, per giungere così alla *catarsi* e al ricongiungimento con la comunità. Dalla tradizione religiosa e iconologica popolare, inoltre – e qui possiamo dire che Giacomino rappresenta senza dubbio un'*auctoritas* –, deriva al dignanese non solo l'elemento della fiamma eterna, ma pure quello del corno del diavolo, da lui però rimaneggiato in chiave felicemente comica e originale nell'episodio del grottesco incidente, in cui assistiamo alla caduta del corno per la grande irritazione e l'ira in cui era incorso il diavolo stesso.

A discostarlo invece dalla poesia del veronese è soprattutto un andamento più piano e controllato del discorso poetico, e anche se in alcuni versi compaiono punte di una più accentuata vivacità, nell'insieme possiamo però dire che nel sonetto di Fioranti, a differenza del veronese, a prevalere è sempre una vicinanza costante e sentita (su quattordici versi il pronome di prima persona singolare compare in ben dieci versi!) dell'io psicologico al dettato diretto dei versi. Infatti, da un pur approssimativo profilo del poeta, che possiamo abbozzare dai dati biografici e, oltre ai sonetti, dalla documentazione degli Atti municipali prodotti nel periodo in cui ricoprì l'incarico di f. f. di podestà di Dignano, l'immagine che emerge è quella di una personalità sensibile, ma anche precisa e diligente nell'espletamento dei propri compiti, attenta alle esigenze degli altri e agli avvenimenti della realtà cittadina. Lo dimostrano, da uno spoglio degli Atti, l'interessamento e la sollecitudine riposti da Fioranti nel soddisfare le varie suppliche inoltrate dai cittadini, come pure l'impegno a risolvere le piccole vertenze e i dissidi che naturalmente insorgevano tra gli abitanti della Dignano del tempo.

3.2. Trascrizione della lezione ritoccata da Stancovich direttamente sul manoscritto di Fioranti (STA1)

Per laudà Prè Bastian Canunigo Trampus che i jo fatto una Prediga sura el Piccà a

Barbana

Sonnitto

Compàre Pridigadùr i ve sintù

Zura i piccadi ancù a predigà,

E cussei granda pagura i jè chiapà,

Ch' el coor me batto in pitto che mai più.

El Djavo drejo de jesia i je occhià

Che stava in sculto per savì de lù
 Quil che disì e rabbia al ne jo bu
 Che un parstìer del so càò i ghè cascà.
 (poi: Tanta che un so parstier ghe xe calcà.)
 Mei subaito che arrivi a casa mèja
 Curri butaimi a pei del confessour
 E svuji el sacco santula mareja
 E mai piùn voi peccà, perché in eterno
 Delle robe del moundo per amùr,
 I no voi zì brusàmi in dall’Inferno.
 In santificàto de amùr
 Compare Mart[*ei]n Fioranto
 Dig[*nano]

Sull’autografo originale del componimento, Pietro Stancovich apportò, iniziando fin dal titolo, numerose varianti, per arrivare, con ritocchi più o meno notevoli, ad operare dei cambiamenti quasi in ogni verso del sonetto. Ci è ignoto come il canonico di Barbana sia venuto a contatto con lo scritto; è probabile che, visto il rapporto d’amicizia che univa i due, il foglio gli sia stato consegnato da Fioranti stesso, dal che deriverebbe la conferma di una implicita autorità goduta da Stancovich anche nel campo della filologia e della poesia dialettale³³, e in particolare all’interno della *cerchia dignanese*³⁴, dalla quale gli derivò, in seguito, la preziosa collaborazione del Dalla Zonca nella compilazione della *Parabola*, e forse anche di altri componenti del gruppo.

Ciò che immediatamente colpisce nell’accostarsi all’esplicazione dell’intervento stancovichiano sul testo è l’immagine aggrovigliatissima dello scritto. Il testo qui si ingarbuglia e si confonde fino a diventare “l’algoritmo di una enunciazione linguistica”³⁵. Infatti, sulla prima, originale stesura autografa di Fioranti, accanto alle tracce delle varianti da lui stesso apportate, si nota la presenza di una diversa grafia – quella di Stancovich – e quindi di un successivo strato testuale costituito da ag-

33 Ed è da ritenere che, se si interessò ad essa, non la intese alla stregua delle canzoni popolari che riteneva, come scrive in una lettera al vescovo di Parenzo, mons. Antonio Peteani, delle “bagatelle” (Cfr. G. VIDOSSICH, “La prima raccolta di canti popolari istriani”, *Pagine istriane*, I s., XI, 1913, p. 7-11).

34 Intendiamo con l’espressione i personaggi riportati in calce al più antico testimone del sonetto *Padre Predeicatòur*. Vi figurano tra i viventi: Giovanni Andrea Dalla Zonca, Antonio Bonassin, Martino Fioranti, mentre tra i “morti” sono annoverati: Francesco Dalla Zonca, Giovanni Micinci. Ma diversi altri intellettuali risultano attivi in quel periodo a Dignano. Si veda a proposito D. RIMONDO, *op. cit.*

35 C. SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999, p. 378.

giunte, sostituzioni e soppressioni di singoli termini, emistichi, fino alla commutazione e modificazione di interi versi. Il risultato grafico di tale esuberanza correttiva è un singolarissimo intrico di parole in cui a emergere, al di là della matassa grafica, è il fervido e prorompente sbizzarrirsi dell'immaginazione e dell'intuizione stancovichiane. Una tensione, questa, che possiamo cogliere dalla lettura ravvicinata del testo, quando ravvisiamo l'improvviso svelarsi degli strati che lo compongono, il sopravvento di un termine sull'altro, il permanere di un segno, di un frego, o di una più insistita sottolineatura. Emerge, allora, lo stile del canonico istriano, in altre parole quel particolare *Überraschung*, l'elemento sorprendente, lo scarto o deviazione dalla norma "impressa dalla personalità dell'autore al mezzo espressivo di cui si serve"³⁶ e che nel prete è tutto nella vivacità inventiva della parola, attraverso la cui auscultazione ci si rivela "l'indistinta interiorità"³⁷ del poeta.

L'intervento di Stancovich sul testo è deciso, perentorio, ad iniziare dal titolo: egli sa chi è il destinatario della lauda e lo pone subito in evidenza, aggiungendolo nello spazio soprastante il titolo: *Prè Bastian Canunigo*, cioè il sacerdote Sebastiano Tromba di cui purtroppo non siamo riusciti a reperire notizie più precise. L'aggiunta di questo importante riferimento, però, ci esime dalla possibilità di un'interpretazione equivoca sulla figura di chi fosse il reale destinatario del sonetto, in cui invece saremmo potuti incorrere qualora Stancovich non vi avesse apposto il nome. Infatti, in quel periodo troviamo vivente a Dignano un altro Tromba, anch'esso ecclesiastico: Giovanni, canonico capitolare e parroco di Dignano dal 1802 al 1836, la cui morte, "segnò lo scioglimento del Capitolo"³⁸.

A un attento confronto tra le due lezioni, appare subito evidente che le varianti apportate da Stancovich rappresentano spesso delle innovazioni sul piano del repertorio lessicale istrioto. Si tratta inoltre, non raramente, dell'immissione di elementi (lessicali, morfologici, sintattici) corrotti, cioè alterati nella loro trasposizione dal dominio della lingua standard o dall'istoveneto al dialetto istrioto di Dignano. Quindi, il raffronto è altresì interessante giacché testimonia un'evoluzione o, quanto-

36 D. ISELLA, "La critica stilistica", in M. CORTI – C. SEGRE (a cura di), *op. cit.*, p. 170.

37 IBIDEM.

38 D. RISMONDO, *op. cit.*, p. 105 e 108.

meno un cambiamento che, seppur piccolo, è indice di una diversa sensibilità e competenza nell'espressione dialettale, come pure di una diversa condizione sociale dell'autore. Tutte queste variabili, se interroghiamo con attenzione il testo, emergono evidenti.

Il nostro obiettivo qui è di indagare il componimento nella sua accezione poetica attraverso l'analisi delle sue specificità stilistico-formali e linguistiche, anche se ci è indubbiamente difficile o forse impossibile, rileggendo le diverse versioni a distanza di quasi due secoli, coglierne il significato autentico e primigenio. Potremmo chiederci, dunque, quale fu la ragione che spinse Stancovich a voler incidere così fortemente sul componimento di Fioranti? Cosa lo spingeva a ciò, se non era, soltanto, la ricerca di un riconoscimento della sua già confermata maestria poetica? Non poco, difatti, secondo il gusto classicheggiante del canonico di Barbana, nella scrittura di Fioranti andava ritoccato o necessitava una diversa elaborazione formale. Tale divergenza di poetica tra i due amici andrebbe forse letta come una conseguenza della più sentita querelle tra un sentimento neoromantico, nel quale si riconoscerebbe il Fioranti, e una concezione stancamente classicistico-arcadica della letteratura, di cui sarebbero testimonianza gli esercizi poetici di Stancovich. Infatti, è nelle numerose varianti aggiunte dal canonico che vediamo emergere le discordanze tra la sensibilità poetica dell'autore e quella del revisore del testo, che percepisce lo stile del suo più giovane amico molto dissonante dal proprio modello estetico e quindi, in quanto tale, da modificare³⁹.

Se, come emerge dal confronto testuale delle due lezioni, l'in-

39 Di una più risentita esuberanza caratteriale di Pietro Stancovich ci è dato sapere da due lettere che il vescovo Antonio Peteani inviò a Pietro Kandler, in seguito – presumiamo – a un rammarico di quest'ultimo per esser stato ingiuriato in uno scritto del canonico di Barbana. Nella prima lettera il vescovo si diceva molto addolorato per il fatto che “il canonico Stancovich ancora non abbia depresso quella smania di sfogare con ingiurie e villanie quel suo prurito di contraddire a chi scrive cosa, che non combini con le sue asserzioni [...]”. Nella stessa lettera, inviata da Parenzo il 27 febbraio 1846 il prelo, in chiusura della stessa, esprimeva il proprio rammarico per il fatto che il canonico di Barbana “abbia assalito pubblicamente V. S. in quel modo, indegno di uno che vuol essere scrittore, ed affatto contrario al carattere ecclesiastico di cui è fregiato”. E, dichiarandosi disposto a fare qualsiasi cosa “perché quell'opuscolo non fosse stampato, o almeno si omettessero i passi offensivi – chiede infine al Kandler di fargli sapere – le precise parole da lui usate in quello scritto, e le cose oscene, che contiene”. La propensione ad una facile irascibilità dell'animo di Stancovich è confermata inoltre dalla seconda lettera che il vescovo scrisse il 12 marzo dello stesso anno, in risposta a quella ricevuta il “3 corrente – in cui il Kandler lo informava – circa la disgustosa collisione col canonico Stancovich”. Nella stessa lettera Peteani infine si dichiarava soddisfatto del fatto che “almeno i passi ingiuriosi alla Sua persona saranno ommessi nell'opuscolo, che verrà stampato; – perché – le contraddizioni d'una testa riscaldata non fanno prova contro le ragioni fondate sopra solide basi [...]” (Biblioteca Civica di Trieste, *Archivio Diplomatico*, 21-D-6 2.60).

tento principale di Stancovich qui è essenzialmente quello di compiere una revisione formale dello scritto, nella successiva lezione, acclusa alla *Parabola*, il proposito sarà invece quello di raggiungere una espressività più armonica del testo poetico. Per arrivare a ciò il canonico interverrà soprattutto sull'aspetto eufonico della composizione, vagliando il testo sulla base della propria sensibilità estetica. Non mancano però anticipazioni in questo senso già in questa prima lezione di Stancovich, dove vediamo comparire allitterazioni che si manterranno, con lievi modifiche, anche nelle lezioni successive.

3.3. Confronto e analisi testuale tra la versione ritoccata di Stancovich (STA1) e quella autografa di Fioranti (FIO1)

Verso 1: *Compàre Pridigadùr i ve sintù* | (*Compàro Pridigadùr mei i vo seintù*). La prima novità che qui appare subito evidente è la sostituzione del più arcaico *Compàro* con il termine venetizzato *Compàre*; anche in seguito incontreremo immissioni di questo genere nel testo del sonetto. Osserviamo poi, in chiusura di verso, la semplificazione della coniugazione al tempo passato prossimo della prima persona singolare del verbo “sentire”, seguita dal complemento oggetto di seconda persona plurale. Qui Stancovich opera l’eliminazione del pronome personale *mei* mantenendo soltanto il pleonastico *i*, e sostituisce la particella pronominale di seconda persona plurale *vo* con la forma *ve*. Inoltre, sostituisce alla lezione dittongante *seintù* la variante *sintù*, anche questa divergente dalla forma lessicale istriota. Vedremo che nella successiva lezione il canonico ripristinerà la forma dittongante.

Verso 2: *Zura i piccadi ancù a predigà*, | (*In sul peccato ancù a predigà*,): la sostituzione di *In sul* con *Zura i* e la correzione di *peccato* in *piccadi* potremmo leggerla come una spia del rigoroso rispetto di Stancovich per la scrupolosa osservanza e l’esatta puntualizzazione dei precetti ecclesiastici e quindi, come insegnano le Scritture, non “il peccato” ma “i peccati”. Per la sostituzione di *e* con *i* in *predigà* vale quanto riportato per *Compàre* al verso 1.

Verso 3: *E cussei granda pagura i jè chiapà*, | (*E tanta gran pagura mi jè chiapà*): in questi due versi si coglie, in entrambi gli autori, l’oscillazione espressiva tra dialetto e lingua. Innanzitutto l’avverbio *cussei* che Stan-

covich sostituisce alla lezione autografa *tanta* è forma errata di *coussèi*⁴⁰; *gran* come scritto nell'originale non è forma istriota bensì troncamento dell'italiano "grande", mentre il corrispondente istrioto è *granda* o *grando* come giustamente reso da Stancovich. Alla versione *mi* di Fioranti vediamo che il canonico opta anche qui per la più breve variante *i*, come già illustrato per il verso 1.

Verso 4: *Ch'el coor me batto in pitto che mai più.* | (*Ch'el cour me salta in pitto che main più.*): qui dobbiamo innanzitutto precisare che la versione *coor* – così come si trova riscritta sull'autografo sopra la precedente versione *cuor* – va intesa per *cor*, che è la lezione giusta così come riportata dal dalla Zonca⁴¹. Interessante è però considerare anche la variante *cour* riportata nell'autografo da Fioranti, parlante nativo del dialetto istrioto dignanese. E ciò specialmente alla luce di quanto rilevato da Tekavčić e da Ursini sul fenomeno della dittongazione discendente nei dialetti istrioti⁴², stando ai quali la variante autografa dittongante potrebbe essere la realizzazione esatta dell'istrioto dignanese, in seguito poi mutata in *cor* (e, successivamente, in STA2, *cur*; fig. 5). Per la versione *batto* si è già detto che potrebbe essere stata soprascritta alla precedente *salta* già da Fioranti stesso. Tale lezione rimarrà pure nelle versioni successive. L'avverbio *mai* perde in Stancovich l'arcaico peduncolo *n*, realizzazione grafica della nasale velare ŋ, per diventare semplicemente *mai*.

Verso 5: *El Djavo drejo de jesia i je occhià* | (*El Diavo four de Chiesa mi è osservà*): anche qui, come al verso 3, osserviamo in Fioranti una contaminazione dalle strutture linguistiche dell'italiano, e in Stancovich una successiva ripresa di forme proprie del dialetto. Questo fatto ci sembra molto interessante poiché rivelerebbe, da una parte, una non indiscussa padronanza scritta del dialetto nativo da parte di Fioranti, e dall'altra, invece, un'encomiabile competenza dello stesso in Stancovich, che il dialetto dignanese lo avrà potuto apprendere soltanto dai contatti con i parlanti del luogo, salvo che lo stesso non si parlasse pure a Barbana. In *Djavo* abbiamo la semplice sostituzione della vocale *i* con la semivocale

40 Vedi in M. DEBELJUH, *op. cit.*, p. 59.

41 IBIDEM, p. 55.

42 Cfr. rispettivamente P. TEKAVČIĆ, "Problemi teorici e metodologici nella ricostruzione dell'istoromanzo", *Studia romanica et angliga zagabiensia*, Zagabria, vol. XLIII (1977), p. 42-47; F. URSINI, "I 'dittonghi discendenti' nell'istrioto di Rovigno: un problema fonetico", in *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, Pacini Editore, Pisa, 1983, p. 1217-1225.

j e, di conseguenza, una realizzazione fonica più accentuata. Poi, il canonico privilegia la lezione *drejo*, già soprascritta all'originaria *four* del manoscritto. Della prima il Dalla Zonca riporta *dreio*, mentre del secondo lemma non dà alcuna attestazione⁴³. Osserviamo poi sul manoscritto l'aggiunta, sulla versione originale di *Chiesa*, della seconda *i* che dà la singolare *Chiesia*, confermando quanto già sopra esposto a proposito della fluttuazione tra la realizzazione in lingua o in dialetto, sia in Stancovich, sia in Fioranti. Il canonico qui giustamente sostituisce l'originale con la variante dialettale *jesia*, non attestata nel vocabolario curato da Debeljuh – dove per “chiesa” troviamo invece il lemma *giàesa* –⁴⁴, ma comune nella versione istriota di Valle (anche se oggi non più usato). Un altro prestito dall'italiano in Fioranti è la corruttela di *è osservà*, sostituito da Stancovich con la più appropriata locuzione *je occhià*, decurtando anche qui il pronome di prima persona singolare *mei* dei suoi primi due fonemi, a favore del brevissimo *i*, e sostituendo la particella *è* con *je*. Il termine *occhià* non compare nel vocabolario del Dalla Zonca. Potrebbe forse trattarsi di esito precedente la palatalizzazione della velare intervocalica *k*, in seguito alla quale si sarebbe arrivati all'esito *ocià* /oč'čà/ nel senso di “adocchiare”. Di rilevante interesse è inoltre la protratta allitterazione “[...] *Djavo drejo de jesia* [...] *je* [...]”, il cui parallelismo fonico si riflette tutto, sul piano del significato, nell'ultimo termine *occhià*, dandoci quasi la percezione visiva di un gioco di rimandi speculari, di *visioni*, rilevando così il significato simbolico dello specchio e della vista del diavolo come *imago*.

Verso 6: ***Che stava in sculto per savì de lù*** | (*Vuoldir in fessa che dixì de lù*): ci è sconosciuto il senso del primo emistichio della lezione autografa originale. Facciamo quindi riferimento alla variante apportata da Stancovich, anche perché logicamente coerente con l'*explicit* del verso precedente, nel quale fa la sua comparsa la figura del diavolo. L'intera quartina elabora, verso per verso, un motivo connesso all'incontro con il malefico senonché, come visto sopra, il conturbante cede di fronte al *Heimlicht* del grottesco. Una lettura diversa dell'episodio ci viene invece offerta dall'applicazione a quello dell'interpretazione analitica junghiana. Se assumiamo l'esperienza descritta dall'autore come *proiezione*,

43 Vedi in M. DEBELJUH, *op. cit.*, p. 93.

44 IBIDEM, p. 139.

cioè come collocazione al di fuori di sé di parti inaccettabili della propria personalità, ciò che Fioranti riconosce *four* o *drejo de jesia* altro non è che il se stesso come “non vorrebbe essere”⁴⁵, corrispondente a ciò che Jung chiama *ombra*: “il lato inferiore, spregevole e primitivo della natura umana, l’ “altra persona” in noi, il nostro lato oscuro”⁴⁶; da qui, forse, la rappresentazione (in Fioranti) della figura del diavolo con l’immagine del *briccone*, quasi ad esorcizzarne la potenzialità devastante che può avere sull’Io. La figura del briccone o buffone, infatti, è legata alla celebrazione del carnevale e al capovolgimento dei valori e dell’ordine gerarchico che, in età medievale, faceva apparire il diavolo come la “scimmia di Dio”. Ma soprattutto, il briccone è visto da Jung come una “creatura goffa e inconscia [le cui] azioni riflettono inevitabilmente una relazione compensatoria con la coscienza”⁴⁷. Da rilevare anche qui l’allitterazione data dai tre termini alternantisi nel verso: “*stava [...] sculto [...] savì*”, dove la spirante prepalatale sorda riflette, sul piano semantico, un desiderio di silenzio, un intento, appunto, ottativo del soggetto.

Verso 7: ***Quil che disì e rabbia al ne jo bu*** | (*E tanta rabbia i jè visto che l’hà bù*): Stancovich costruisce il presente verso prendendo un po’ dal sesto e un po’ dal settimo verso della lezione originale. Potremmo dire che si diletta quasi a fare “copia e incolla” costruendo un verso che segua, logicamente, il discorso poetico del testo. E il discorso scorre limpido lungo l’intera quartina. Possiamo osservare ancora la realizzazione italiana standard del sostantivo *rabbia*, mentre il Dalla Zonca riporta *ràbbeia*⁴⁸.

Verso 8, 1^a variante: ***Che un parstièr del so càò i ghe cascà***. | (*Che un cuorno della testa i gho cascà*): di questo verso, da quanto possiamo osservare nell’autografo, Stancovich ci ha lasciato due diverse attestazioni. Una prima, questa sopra riportata, in cui apporta delle modifiche depennando direttamente i sostantivi *cuorno* e *testa*, nonché la desinenza *-la* della preposizione articolata ed aggiungendo immediatamente sopra le rispettive varianti (vd. sopra in grassetto). Tra le realizzazioni *ghe* e *gho* del pronome personale di terza persona singolare e plurale nel vocabolario del Dalla Zonca troviamo riportata la prima variante, ma è

45 C. GUSTAV JUNG, *Opere*, XVI, Boringhieri, Torino, p. 267, cit. in A. SAMUELS – B. SHORTER – F. PLAUT, *Dizionario di psicologia analitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1987, p. 105.

46 IBIDEM.

47 IBIDEM, p. 25.

48 Vedi in M. DEBELJUH, *op. cit.*, p. 216.

probabile che neanche la seconda fosse estranea al discorso trattandosi, molto probabilmente, della forma contratta della locuzione *ghe jo*. Per la voce *parstierà*, invece, non abbiamo trovato alcun riscontro nel vocabolario del dignanese.

Verso 8, 2^a variante: ***Tanta che un so parstier ghe xe calcà*** | (identico come sopra): in questa seconda variante, aggiunta nell'interspazio tra l'ottavo e il nono verso dell'autografo, come mostrato già per il verso 7 di STA1, Stancovich compone il verso attingendo un po' dal settimo e un po' dall'ottavo verso della lezione autografa manoscritta. Ne deriva un verso rifatto che con una minima variante andrà a costituire la lezione definitiva come riportata in STA2.

Verso 9: *Mei subaito che arrivi a casa mèja* | (*Mei subaito che arrivi a casa mèja*): è l'unico verso della lezione sul quale Stancovich non ha apportato alcun intervento. Il lemma *subaito* in Dalla Zonca è reso con *sòubeito*⁴⁹.

Verso 10: ***Curri butaimi a pei del confessour*** | (*Catà me vadi un bon Confessadùr*): anche qui Stancovich opera una riscrittura completa del verso. Le modifiche apportate però sono originali: “*Curri butaimi*” (“Corro a gettarmi”) anziché “*Catà me vada*” (“Vado a trovarmi”): nella prospettiva del canonico la figura del confessore, in quanto determinato (è *el confessour* al posto di *un*) è immanente al discorso poetico e quindi, in quanto tale, non vi è bisogno di andarlo a cercare. O, potremmo arguire, che Stancovich stesso si identifichi in *quel* confessore che attende di veder prostrato ai propri piedi, in segno di contrizione, l'umile peccatore? Diverso è invece, come vediamo, il pensiero di Fioranti. Per questi, infatti, il confessore deve ancora essere trovato, egli è, adattando al nostro testo lo schema di Greimas, l'Aiutante nascosto, ambiguo; qui la sua funzione di Protettore deve ancora compiersi, anche se ci è dato già intuire dagli ultimi quattro versi che essa si compirà ineluttabilmente. Difatti, nel sonetto di Fioranti vi ritroviamo tutte e sei le categorie individuate dallo studioso francese nell'analisi dei miti e delle favole:

Soggetto:	Fioranti
Oggetto:	Visone del Malefico

49 IBIDEM, p. 245.

Destinatore:	Dio
Destinatario:	Comunità dei credenti, Umanità
Aiutante:	<i>Confessadùr</i>
Oppositore:	Il <i>Djavo</i> ⁵⁰

Verso 11: *E svuji el sacco santula mareja* | (*Svoduoghe el sacco, e i piccài ch'el bùtta vèja*): a questo verso dalla sintassi scialba e ritmicamente monotono di Fioranti, Stancovich supplisce con un verso chiaro, scorrevole, dal ritmo cadenzato, ma al contempo leggero e armonioso cui perviene con la sostituzione del più breve e vivace *svuji* al posto dell'oscuro *Svoduoghe*, nonché dell'altrettanto briosa e chiara locuzione esclamativa *santula mareja* al posto del più strascicato “[...] e i piccài ch'el bùtta vèja”. Possiamo dire che la rassetatura qui era, come in pochi altri luoghi, necessaria oltre che opportuna per l'alleggerimento del corpo del testo, altrimenti eccessivamente gravato dalla prolissità traboccante del verso. Il poeta giunge, così, ad un ritmo più marcato, reso tale dalla cadenza più spiccata cui sottopone il dettato poetico. Va inoltre rilevata, come si accennava sopra, la protratta allitterazione nel verso della fricativa prepalatale š nei tre termini: *svuji el sacco santula*. È, questo, un passaggio per cui, come dirà Contini per Pascoli “partendo dalla semantica, immotivata, convenzionale [...], si scivola fuori della semantica e si va a cadere nell'interiezione, immediatamente motivata”⁵¹.

Verso 12: *E mai piùn voi peccà, perché in eterno* | (*E mai piùn voi peccà, perché in etierno*): qui osserviamo soltanto una minima intrusione nel testo originale con la sostituzione di *e* al posto di *i* in *peccà*, nonché la permanenza dell'allitterazione “*piùn [...] peccà, perché [...]*” richiamando anche qui, sul piano del significato attraverso il termine *eterno*, l'immagine speculare di un ripercuotersi costante e infinito: il *mai piùn* appunto, imperituro.

Verso 13: *Delle robe del moundo per amùr* | (*Delle robe del moundo per amoùr*): anche qui Stancovich si limita solo a cambiare il sostantivo dittongante di Fioranti con la variante non dittongante *amùr*.

Verso 14: *I no voi zì brusàmi in dall'Inferno*. | (*I no voi mei brusàme nell'Inferno*): l'ultimo verso del sonetto registra anch'esso una modesta

50 Cfr. A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano, 2002, p. 32.

51 G. CONTINI, “Il linguaggio di Pascoli”, in M. CORTI – C. SEGRE (a cura di), *op. cit.*, p. 189.

alterazione dall'originale: l'aggiunta del verbo *zì* ("andare") in luogo del riflessivo *mei*; il cambiamento della *e* in *i* in *brusàmi*, nonché la variante non dittongante al posto di quella dittongante del sostantivo *inferno* preceduto dalla preposizione di moto a luogo (qui ridondante).

3.4. Trascrizione e analisi comparata tra la seconda versione dello Stancovich, così come riportata nella *Parabola* (STA2), e la lezione precedente (STA1)

In lauda de un Predicadur
Che jò fatto una Prediga sura el piccà
Sonitto
Del Calonego⁵²
Compar Predigadùr mi v'è seintù
Sura i piccadi ancui a predigà,
E cussèi granda pagura i jè chiapà,
Che 'l cur me batto in pitto che mai 'n più.
El Djàvo four de Jesia i jè occhià,
Che stava in sculto per savì de lù
Quil che disì, e rabbia an de jo bù
Tanta che un so pastìer i go cascà.
Impena, che mei turni a casa meja,
Curri butaimi a pei del confessour
E svoi el sacco, santula marèja!
E main piùn voi piccà, perché in etierno
Delle robe del moundo per amour
I no vuoi zì brusàmi in dall' inferno.

Come si vede dalla seconda versione stancovichiana, così come riportata in chiusura della traduzione della *Parabola del figlio prodigo*, l'autore apporta una rilevante quantità di variazioni all'interno della struttura testuale, già in precedenza ritoccata direttamente sul manoscritto originale. Dal confronto tra le lezioni STA1 e STA2, difatti, vediamo che Stancovich nella nuova stesura interviene nuovamente, già dal titolo, con emendamenti che si susseguiranno numerosi lungo l'intera struttura del componimento. Non soddisfatto del titolo, lo accorcia sensibilmente, andando a incidere proprio su due elementi di primaria importanza per

52 Erroneamente in M. DEBELJUH, *op. cit.*, si legge "Calogero".

una quanto più precisa *interpretatio* storico-filologica del testo poetico: il destinatario della lauda e il luogo dell'azione. Fortunatamente, forse proprio grazie al suo carattere esigente, Stancovich stesso supplirà parzialmente all'omissione con l'inserimento, nel titolo della traduzione croato-ciacava, di due elementi fondamentali per l'esegesi del sonetto: accanto al ripristino del luogo dell'azione – Barbanà –, la collocazione temporale della stesura del componimento: il 12 marzo 1828. Nella presente versione, invece, entrambi gli elementi sono omessi. L'intestazione si riduce all'essenziale, dandoci ora del componimento soltanto una generica informazione: si tratta di una lauda a un non meglio precisato sacerdote che ha pronunciato un sermone sul peccato.

Il motivo che ha indotto Stancovich a compiere questo taglio ci è ignoto. Ma, d'altra parte, proprio questa soppressione ci riporta a un interessante riscontro con una riflessione di Freud sulla “vera *ars poetica*” la quale consisterebbe nella capacità che solo il poeta possiede di presentare le proprie fantasie senza necessariamente suscitare nel lettore, quando le apprende, un sentimento di ripugnanza. Ora, come fa il poeta a risparmiarci da una simile esperienza? Agendo proprio nel modo in cui si è mosso il barbanese nella redazione della seconda versione del sonetto: tagliando, per rendere più elusivo e al contempo meno specifico e peculiare, il messaggio che voleva trasmettere. Scrive difatti Freud: “il poeta addolcisce il carattere della sua fantasticheria egoistica alterandola e velandola; e ci seduce mediante il godimento puramente formale, e cioè estetico, che egli ci offre nella presentazione delle sue fantasie”⁵³. La riflessione di Freud ci sembra testimoni un'infrequente sensibilità estetica, posseduta forse inconsciamente dal poeta di Barbanà. Che questa sensibilità estetica influenzi non poco l'*ars poetica* di Stancovich, e si riveli attraverso questa, possiamo dedurlo dall'accurata attenzione allo smussamento e alla successiva minuziosa rifinitura al cui intervento egli sottopone l'autografo di Fioranti. A differenza del rassettamento prevalentemente stilistico-formale di cui abbiamo visto la soluzione in STA1, ciò su cui il correttore focalizza particolarmente l'attenzione qui, è prevalentemente l'aspetto fonico-prosodico del componimento: il suono, il ritmo, l'accentazione, l'andamento del discorso, il che è ottenuto con

53 S. FREUD, *op. cit.*, p. 58-59.

l'impiego di un alto numero di varianti distribuite prevalentemente sul piano fonico e ritmico. Difatti, su complessivamente trentadue varianti rilevate, ben quattordici (43,75%) interessano quest'ultimo aspetto del verso, mentre le rimanenti diciotto (56,25%) si riferiscono a variazioni inerenti sia il livello morfologico del testo e alla distribuzione dei segni d'interpunzione, sia a quelle riguardanti l'accentazione tonica dei diversi lemmi, ma, nel nostro caso, non pertinenti in quanto implicite nell'espressione degli stessi.

Passando a un'analisi fonetico-testuale più particolareggiata, le varianti apportate da Stancovich nella nuova redazione riguardano i seguenti versi:

verso 1: ***Compar Predigadùr mi v'è seintù*** | (*Compàre Pridigadùr i ve sintù*): con l'eliminazione della *e* finale nella terza sillaba del primo termine e la sostituzione della stessa vocale alla *i* della prima sillaba di *Pridigadùr*, l'autore ottiene un più fluido legame fonico tra i due termini dato dalla felice vicinanza paronomastica delle due sillabe, ossia dalla "motivazione interna" che tra le due voci viene così a manifestarsi. Infatti, come scrive Branko Vuletić: "osnovne značajke pjesničkog postupka primjećujemo u paronomazijama [...], paronomastički postupci jednakim ili sličnim glasovnim sastavom vezuju / poistovjećuju različite sadržaje i tako otvaraju mogućnosti nastanka višeslojnog, bogatog, specijalnog – pjesničkog znaka"⁵⁴. Altrettanto dicasi per l'accostamento della nasale bilabiale *m* alla vocale chiusa *i* che, influenzata dal timbro tonale attenuato della precedente sillaba *-dùr*, porta di conseguenza anche ad un lieve arrotondamento del tono più acuto della velare *i*. Nel verso assistiamo inoltre al ritorno, dopo la variante *sintù* nella precedente lezione STA1, al dittongo discendente *ei* nello stesso lemma, tipico del dialetto dignanese (e rovignese), e soprattutto particolare per l'apertura fonica che realizza, nonché, al contempo, per la melodiosità di cui informa il verso. Osserviamo inoltre la contrazione errata del sintagma *ve je* ("vi ho") in tutte e due le varianti.

Verso 2: ***Sura i piccadi ancui a predigà*** | (*Zura i piccadi ancùi a predigà*). Cambiamenti poco rilevanti intervengono in questo verso: la so-

54 B. VULETIĆ, *Ekspresivna fonetika* [Fonetica espressiva], dispensa universitaria del corso "Fonetika pjesme" [Fonetica della poesia] tenuto dal succitato prof. durante le lezioni postlaurea di Dottorato di ricerca presso la Facoltà di Lettere e filosofia di Zagabria, nell'a. a. 2005/2006.

stituzione della spirante sonora con la sorda, e quindi *Sura* per *Zura*, con la conseguente pronuncia prepalatale sorda al posto di quella sonora; ambiguità questa molto frequente in tutta la tradizione istriota scritta. Si noti ancora l'omissione dell'accento sulla sillaba tonica in *ancui*.

Verso 3: *E cussèi granda pagura i jè chiapà*, | (*E cussei granda pagura i jè chiapà*): anche qui il verso rimane sostanzialmente immutato, ad eccezione dell'aggiunta dell'accento sull'ultima sillaba in *cussèi*.

Verso 4: *Che 'l cur me batto in pitto che mai 'n più*. | (*Ch'el coor me batto in pitto che mai più*): la sostituzione della vocale velare *o* con la più chiusa *u*, determina nel verso una corrispondenza fonico-chiastica in cui le due *u* segnano l'inizio e la chiusura del segmento fonico, corrispondendosi quasi specularmente e realizzandosi in un'alternanza tra la chiusura di *cur*, la successiva apertura in *pitto* e nuova chiusura in *più*. Anche la nasale alveolare *n* nella sua realizzazione velare η concorre ad arrotondare e ad ammorbidire il timbro del suono nel suo passaggio dall'uno all'altro termine della locuzione avverbiale *mai più* preparando, quasi, l'abbassamento tonale che possiamo sentire nel verso successivo. Notiamo inoltre le contrazioni *'l* per *el* e *'n* per *in*.

Verso n. 5: *El Djàvo four de Jesia i jè occhià*, | (*El Djavo drejo de jesia i je occhià*): infatti, da un'intonazione più alta, e quindi ritmicamente più accentuata, determinata dalla chiusura di *i* e *u* nell'*explicit* del verso precedente, si passa, ad apertura d'emistichio del verso 5, ad un'intonazione più lieve, data dall'apertura della palatale *e* ed ulteriormente attenuata dall'appoggio alla liquida alveolare *l*, nonché dal successivo *Djavo*, in cui la *a* e la *o* accolgono, nella loro massima apertura, la piena realizzazione dello smorzamento ritmico-tonale, immediatamente trasmesso alla variante che a noi qui maggiormente interessa, ossia all'avverbio *four*. Quest'ultimo, nel suo compiuto arrotondamento, ben subentra al precedente più ostico *drejo* e partecipa, attraverso la chiusura nella velare *u*, alla ripresa ciclica della curva melodica ascendente, e quindi ad un ritmo meno mosso e accentuato del successivo segmento fonico *i jè occhià*. Da notare, ancora l'accentazione di *Djàvo*, nonché, a livello formale, la maiuscola *J* al posto della minuscola per *Jesia* e l'aggiunta della virgola dopo *occhià*.

Verso 6: *Che stava in sculto pr savì de lù* | (idem).

Verso 7: *Quil che disì, e rabbia an de jo bù* | (*Quil che disì e rabbia al*

ne jo bu): da notare in questo verso l'aggiunta della virgola dopo *disì*, la sostituzione della particella pronominale *an* per *al*, seguita dalla sostituzione della particella partitiva – in questo caso pleonastica – *de* per *ne*, e l'accentazione (non pertinente, come succede in gran parte dei casi) della voce verbale *bù*.

Verso 8: *Tanta che un so **pastìer i go** cascà* | (1^a variante: *Che un parstìer del so càò i ghè cascà*) / (2^a variante: *Tanta che un so parstier ghe xe calcà*): come già accennato precedentemente, sarà la seconda variante che Stancovich adotterà nella stesura definitiva del sonetto, così come riportato nella redazione STA2. Nel presente verso vediamo che il canonico elimina innanzitutto la liquida vibrante *r* in *pastìer*, favorendo in tal modo la scorrevolezza del ritmo poetico e, optando per la versione *go*, invece di *ghe*, ristabilisce nuovamente un'armonica alternanza nell'espressività tonale del verso: infatti, anche qui possiamo osservare, sull'esempio di Tomaševskij, una struttura vocalica fondata "sul sistema dell'elaborazione ciclica"⁵⁵. Nel presente esempio cogliamo questa modulazione nell'alternanza tra un'iniziale prevalenza di suoni alti e chiari *a*, *e*, seguiti da un abbassamento tonale compreso tra le voci *so* e *go*, ed un successivo ritorno a toni chiari in *cascà*. Da notare anche l'accentuazione della tonica in *pastìer*.

Verso 9: ***Impena**, che **mei turni** a casa meja*, | (*Mei subaito che arrivi a casa mèja*): su questo verso siamo dell'opinione che Stancovich avrebbe agito meglio qualora avesse mantenuto la lezione originale. Infatti, se l'intento del canonico era di smussare le asperità del dettato poetico, in questo verso non ci sembra che tale proposito sia stato raggiunto. A riprova di ciò possiamo porre a confronto i primi emistichi dei due versi riportati (i secondi, essendo uguali, non necessitano di comparazione): subito da una prima lettura percepiamo che il movimento della lezione originale è molto più fluido, improntato all'alternarsi delicatamente ritmico dell'enunciato. Ciò è dato essenzialmente dall'alternanza dei due dittonghi discendenti *ei* e *ai* nel segmento *Mei subaito*; inoltre, anche la successiva occlusiva velare *k* di *che* dinanzi ad *arrivi*, fondendosi con la *a* di questa, si fa più dolce, attenua la sua scabrosità e fa scorrere più soavemente la modulazione del ritmo. A differenza invece di quanto suc-

55 B. TOMAŠEVSKIJ, "Sul verso", in T. TODOROV, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 2003, p. 196.

cede nella variante definitiva, dove si avverte subito l'ostacolo costituito dall'occlusione del nesso bilabiale *mp*, seguito subito dopo da un'altra nasale, *n* e dall'occlusiva velare *k*, a sua volta seguita dalla nasale di *mei*. E anche se lungo l'intero segmento vocalico troviamo, alternate alle consonanti, vocali chiare, pur tuttavia l'esito articolatorio che ne deriva rivela palesemente la scabrosità dell'espressione. Da notare ancora l'esito non accentato di *meja* e le virgole dopo quest'ultimo e *Impena*.

Verso 10: *Curri butaimi a pei del confessour* | (idem).

Verso 11: *E svoi el sacco, santula marèja!* | (*E svuji el sacco santula mareja*): qui ci sembra che la scelta di *svoi* per *svuji* trovi la sua giustificazione nel protrarsi acustico del dittongo *ou* in chiusura del verso precedente, cioè del sostantivo *confessour*. Interrotto solo istantaneamente dalla più aperta *e* d'inizio verso, ecco che di nuovo nell'*oi* di *svoi* si ripete l'alternarsi di apertura-chiusura vocalica, e quindi di greve-acuto nell'intensità melodica del discorso: *ou – e – oi*. Subito dopo, lungo tutto il segmento fonico del verso, si giunge a un ritmo più cadenzato, dato dall'alternanza quasi regolare tra unità metriche accentate e pause all'interno della struttura sintattica. Per "ritmo" quindi, come acutamente osserva un altro russo, intendiamo:

abituamente tutto ciò che si alterna regolarmente, indipendentemente dalla identità di ciò che effettivamente si alterna. Il ritmo musicale è un alternarsi di suoni nel tempo, quello poetico un alternarsi di sillabe nel tempo [...]. In breve si parla di ritmo dovunque è riconoscibile una qualche ripetizione periodica di elementi nello spazio o nel tempo⁵⁶.

Da notare ancora l'aggiunta della virgola dopo *sacco* e l'accentazione, seguita dal punto esclamativo, in *marèja!*

Verso 12: *E main piùn voi piccà, perché in eterno* | (*E mai piùn voi piccà, perché in eterno*): la variante *main* per *mai* possiamo dire che rappresenta, a livello morfosintattico, l'assimilazione della *n* in seguito all'elisione della *i* dalla preposizione (qui pleonastica) *in* nel senso di "mai (più) in là nel tempo a venire, in futuro". Vediamo che la stessa oscillazione ricorre anche nell'autografo di Fioranti, a testimonianza dell'ambiguità pure in lui, parlante nativo del dialetto, nella resa della

locuzione. Nella lezione definitiva di Stancovich, invece, parlante *acquistato* del dialetto di Dignano, non va neanche esclusa l'eventualità di una forma d'ipercorrettismo. Ma anche qui le diverse grafie testimoniano la titubanza tra l'una e l'altra realizzazione. Accanto a questo aspetto, va però rilevata la diversa esecuzione fonica che ne deriva, per la quale vale quanto già riportato per il verso quattro. Da notare inoltre il recupero della variante dittongante di *etierno*.

Verso 13: *Delle robe del moundo per amour* | (*Delle robe del moundo per amùr*): a livello fonetico la scelta che qui va considerata è, come sopra, il ritorno alla variante dittongante *ou* nel sostantivo *amour* e la conseguente cassazione della variante *amùr* della precedente lezione originale.

Verso 14: *I no vuoi zì brusàmi in dall'inferno*. | (*I no voi zì brusàmi in dall'Inferno*): accanto alla variante *vui* per *voi*, anche qui notiamo la ripresa della variante dittongante *inferno* al posto di quella non dittongante. È, questo, il quinto intervento di Stancovich (vd. già nei versi 1, 11, 12 e 13) volto al recupero del dittongo nell'espressione fonica del verso. A livello morfologico notiamo l'uso della minuscola al posto della maiuscola per *inferno*.

In quest'ultima versione, va ancora notato, Stancovich non riporta la dichiarazione d'affetto che troviamo in calce alla redazione originale.

3.5. Analisi comparata tra la versione del sonetto *Sul piccato* tratta dal fondo Dalla Zonca (ZON1) e la versione stancovichiana inclusa nella *Parabola* (STA2)

Sonitto

Predigadùr mei bon i ve sintù
 Surà i peccadi ancuì a predigà,
 E cussei granda pagùra i je chiappà,
 Ch'el cor me batto in pitto che mai più.
 El Djàvo drejo Iesia i je occhià
 Che stava in sculto per savì de lù
 Quel che disì, e rabbia an de jo bù
 Tanta che un so paster ghe zì cascà.
 Impena che mei turni a casa meja
 Curri butame a piei del confessor,
 E svui el sacco, Santula Mareja.

Né mai piun voi peccà, perché in eterno
 Delle robe del mondo per amur
 I' no voi zì brusame in dall'Inferno.

La presente versione del sonetto *Sul piccato*, inclusa nel fondo Dalla Zonca, è scritta su un foglio di colore azzurro chiaro, sbiadito, con inchiostro nero e in una calligrafia facilmente leggibile, ordinata ed elegante, senza errori o incongruenze e rappresenta, secondo noi, la redazione più tarda del sonetto. Sullo stesso foglio, inoltre, nella metà inferiore e nella stessa calligrafia, troviamo trascritta una delle tre diverse lezioni del sonetto *Xura un dagno de campagna*, ossia *Sura un dagno de campagna*.

Ciò che immediatamente si osserva nella composizione del testo è il licenziamento anche dell'ultimo referente che Stancovich aveva mantenuto nella sua seconda versione: il destinatario. Qui il titolo del componimento è laconico quanto generico: *Sonitto*. Manca inoltre anche qui, come già nell'ultima redazione di Stancovich, la dichiarazione d'affetto che troviamo invece in calce alla versione originale, e la firma dell'autore. Gli indizi quindi cui dobbiamo fare riferimento nel tentativo di una lettura critico-interpretativa del testo poetico, nonché di una sua contestualizzazione storico-letteraria, sono necessariamente immanenti al testo stesso. Le nostre riflessioni sul soprascritto *Sonitto* scaturiscono pertanto, ancor più che per le versioni precedentemente esaminate, da un'interpretazione congetturale del componimento. Partendo da tale premessa e conoscendo la peculiare grafia del Dalla Zonca, presumiamo che quest'ultima lezione del sonetto *Sul piccato* sia una copia dettata dal dignanese a un copista⁵⁷, e sia successiva alla redazione inclusa nel 1835 dallo Stancovich nella *Parabola*.

Ad un attento raffronto tra i due testimoni, osserviamo una diffusa eterogeneità nella realizzazione grafica di non pochi termini nei rispettivi componimenti. Inoltre, molti di quegli stessi termini usati nella lezione del Dalla Zonca, corrispondono graficamente alla versione in cui li troviamo inseriti nel vocabolario del nobile dignanese, e rispecchiano una variante più recente sia rispetto alla versione di Stancovich, sia, ancor

⁵⁷ Forse quell'"Antonio Bonassin, altro egregio Dignanese ed amico suo", come scrive T. LUCIANI in *Sui dialetti dell'Istria* (Capodistria 1876, p. 6), che lo assistette negli ultimi anni di vita e già menzionato tra i "vivi" in calce alla versione più antica del sonetto *Padre predeicatoùr, i vaem savòu*.

più, a quella autografa di Fioranti. Ora, la domanda che sorge spontanea è: essendo stati dalla Zonca e Fioranti contemporanei, com'è possibile che il patrimonio lessicale dallazonchiano si differenzi così vistosamente da quello del suo concittadino, collega⁵⁸ e amico Martino Fioranti, di soli tre anni più giovane di lui?⁵⁹ È possibile che i numerosi termini resi come dittonghi nel manoscritto di Fioranti, mutino in soli tre decenni a tal punto da non essere più percepiti come tali? A confermare tale ipotesi, possiamo addurre le parole del Debeljuh, il quale osserva che nello scrivere le sue opere, era suo intento – tra gli altri – della parlata dignanese “conservare per l'avvenire lo ‘status’ di un dialetto che, sotto l'influsso del continuo progresso della civiltà, perdeva continuamente della sua originalità”⁶⁰. Perché, continua l'autore, “egli stesso si era accorto dei notevoli cambiamenti subiti dall'idioma nel corso di poco più di un decennio”⁶¹. L'impegno del Dalla Zonca, rappresenterebbe quindi il tentativo di fissare, registrandolo, un patrimonio linguistico così come si presentava in quel determinato momento storico; ma anche, al contempo, un'operazione di rassettatura, volta ad ammodernare un linguaggio percepito come troppo arcaico e pertanto anacronistico, poco adatto a riflettere la realtà del tempo. Scriverà infatti, tra le sue annotazioni:

Omisi anche le voci non adoperate in questo dialetto perché ignote le cose che servono ad indicare, come pure quelle repulse dalla “Proposta” del Monti... Dirà taluno, che io doveva almeno accennarle, perché si conosca tale loro mancanza, e diversità. Ma oltre l'inutilità di inserire voci che non si adoperano, o non convengono, diveniva questo troppo voluminoso⁶².

Sembrerebbe che l'attività del Dalla Zonca si inserisca tra queste due impellenze: la permalosità del lessicografo da una parte, e la necessità del censore dall'altra; quasi un'ambivalenza oscillante tra fiducia nel progresso e nostalgia del passato.

Da un simile stato d'animo non fu immune neanche un altro in-

58 I due, a più riprese, ricoprirono contemporaneamente la carica di Consigliere comunale o f. f. di Podestà (Fioranti) e Podestà (Dalla Zonca). Cfr. HR- DAPA, 0043, Comune di Dignano, “Registar fondova” [Registro dei fondi].

59 Martino Fioranti, ricordiamo, era nato nel 1795, mentre il Dalla Zonca nel 1792.

60 M. DEBELJUH, *op. cit.*, p. XVIII.

61 IBIDEM.

62 IBIDEM, p. XVIII-XIX.

signe studioso dei dialetti istriani, Giovanni Barsan, il quale intorno al 1870, a proposito della situazione dei dialetti romanzi in Istria nel XIX secolo, scriveva:

Premettiamo essere questo [il dialetto rovignese] il parlare che si usava una trentina di anni fa per lo meno, non quello di oggi, che si avvicina più alla lingua scritta; la qual cosa è di conforto constatare non di Rovigno soltanto, ma di tutti i luoghi dell'Istria, i cui dialetti in generale vanno prendendo forme migliori, ravvicinandosi sempre più ad una lingua comune⁶³.

Dalla prima osservazione, molto indicativa, dovremmo dedurre che la tendenza a un più forte processo di adeguamento dei parlari istriani romanzi a una “lingua comune” (l’italiana), la si può datare, per l’epoca moderna, a partire circa dalla metà del XIX secolo. Risale a quel periodo, come osserva il Barsan, l’avvicinarsi dei dialetti istriani “alla lingua scritta” italiana. Possiamo arguire, pertanto, che nella composizione scritta un esito simile poteva manifestarsi più spontaneamente in chi, come Dalla Zonca o Stancovich, possedeva un’educazione superiore e una consuetudine non saltuaria né superficiale con la lettura e la scrittura. Diversa, invece, doveva essere la soluzione in chi non poteva vantare con le lettere e l’esercizio dello studio analoga dimestichezza e, quindi, se si attentava alla composizione in versi, rimaneva fedele alla fonte lessicale del vernacolo e alieno da contaminazioni o prestiti dalla lingua letteraria o da altri codici. Tale tesi però non si sposa completamente con la figura e l’opera di Martino Fioranti. Infatti, se i tre sonetti ascrivibili a quest’ultimo (*Sul peccato*, *Xura un dagno de campagna* e *La spallaraina dignangnisa defendo le siuritte*) rivelano piena adesione al registro arcaico, egli non dovette essere però estraneo agli ambienti culturali, né privo, avendo ricoperto la massima carica comunale, di un’adeguata ed apprezzabile istruzione. Ma l’adesione di Fioranti al linguaggio arcaizante potrebbe esser dovuto anche al fatto che, ricordando nuovamente il Barsan, il dialetto usato fino agli anni Quaranta dell’Ottocento conservava ancora una sua più spiccata autonomia ed autenticità nei confronti della “lingua scritta”, il che spiegherebbe pertanto la maggior aderenza alla prosaicità e all’asperità lessicale del sonetto di Fioranti – composto

63 G. BARSAN, “Saggio di dialetto rovignese”, *Archeografo triestino*, Trieste, Nuova serie, vol. I (1869-1870), p. 238.

negli anni Venti –, e la conseguente rifinitura dello stesso ad opera di Stancovich, come pure la presenza di contaminazioni nelle successive versioni dei sonetti dignanesi.

Procedendo anche in questo caso a un accurato confronto tra il testimone più recente (ZON1) e la versione stancovichiana immediatamente precedente (STA2) osserviamo le seguenti evoluzioni:

verso 1: ***Predigadùr mei bon i ve sintù*** | (*Compar Predigadùr mi v'è seintù*): la prima considerevole variazione che osserviamo è il deponamento del sostantivo *Compar* e la specificazione del vocativo *Predigadùr* con l'aggiunta della locuzione attributiva *mei bon*. Ciò ci sembra di non secondaria importanza poiché denota la non sussistenza, tra lo scrivente e l'allocutore, del rapporto di parentela acquisita che caratterizzava invece le versioni finora esaminate. L'autore della trascrizione del sonetto si dichiara in tal modo estraneo al rapporto parentale con l'originario destinatario della lauda, il canonico don Sebastiano Tromba ma, al contempo, sottolinea la presenza di un sentimento di cordiale amicizia, o di una sua vicinanza affettiva con il destinatario di quella. Che in questo caso potrebbe essere non più il *Canunigo Trampus* ma un altro *confessur*; indizio, questo, molto importante per l'interpretazione e la giusta posizione temporale del sonetto, ma su cui però, per il momento, non possediamo indicazioni più precise. L'omissione del sostantivo, inoltre, è altresì interessante giacché indicherebbe l'avvenuta assunzione del componimento a modello della tradizione. Proseguendo, notiamo che nella realizzazione del verbo “sentire” l'autore ritorna alla prima versione stancovichiana, non dittongante, *sintù*. È, questa, la prima delle sette sostituzioni di questo genere apportate dall'autore nel testo del sonetto. Si tratta, come accennato in precedenza, di sostituzioni di fondamentale importanza nell'analisi diacronica della scrittura in dialetto. Esse infatti ci testimoniano il passaggio da un uso più arcaico e quindi, presumibilmente, più vicino all'espressività originaria dell'idioma, ad un uso invece, quello più recente, in cui si avverte, con la perdita della dittongazione, una sempre più incisiva influenza del dialetto istroveneto sui parlari istrioti. Ancora, notiamo la semplificazione del segmento *mi v'è* (“io vi ho”) in *i ve*.

Verso 2: ***Surà i peccadi ancuì a predigà*** | (*Sura i peccadi ancuì a predigà*): inconsueta oltre che d'ostacolo alla scorrevolezza armonica del

ritmo ci appare qui l'accentazione *Surà*, mentre la seconda variante, *pec-cadi*, testimonia anch'essa, con la sostituzione della *i* con *e*, un avvicinamento alla lingua di Venezia o all'italiano letterario.

Verso 3: *E cussei granda pagùra i je chiappà*, | (*E cussèi granda pagura i jè chiapà*): abbiamo qui due versi quasi uguali se non fosse per la distinzione grafica accentativa di *pagùra*, o la soppressione dell'accento su sillabe già di per sé distintive, come in *je*, *cussei*, e quindi, in ultima istanza, non pertinente. Da notare, inoltre, a livello morfologico, la geminazione dell'occlusiva *p* in *chiappà*. Esito, questo, dovuto probabilmente a ipercorrettismo per influenza dalla lingua letteraria.

Verso 4: *Ch'el cor me batto in pitto che mai più*. | (*Che 'l cur me batto in pitto che mai 'n più*): da notare qui l'elisione di *e* nella congiunzione *Che*, nonché il ritorno alla lezione STA1 per la variante *cor* e la locuzione avverbiale *mai più*.

Verso 5: *El Djàvo drejo Iesia i je occhià* | (*El Djàvo four de Jesia i jè occhià*): con la variante *drejo* l'autore ritorna anche qui alla prima lezione stancovichiana del sonetto. Nuova è la variante *I* per *J* di *Iesia*, mentre notiamo l'omissione dell'accento sulla voce verbale del verbo ausiliare *je* ("avere"), e della virgola in fine verso.

Verso 6: *Che stava in sculto per savì de lù* | (idem).

Verso 7: *Quel che disì, e rabbia an de jo bù* | (*Quil che disì, e rabbia an de jo bù*): l'indizio che va qui messo in evidenza è l'aggiunta della variante letteraria *Quel* per la precedente *Quil*. Anche questa mutazione conferma quanto già esposto sopra sull'evoluzione (o involuzione) del patrimonio linguistico istrioto a contatto con l'influsso esercitato su questo dalla più prestigiosa parlata di Venezia.

Verso 8: *Tanta che un so paster ghe zì cascà*. | (*Tanta che un so pastier i go cascà*): notiamo qui l'omissione dell'accento e del dittongo in *paster*, nonché la variante più moderna di *ghe* per *go*, accanto a quella più schiettamente istriota di *zì*, voce verbale del verbo "essere".

Verso 9: *Impena che mei turni a casa meja* | (*Impena, che mei turni a casa meja*): da osservare qui soltanto l'omissione della virgola dopo *Impena* e *meja*.

Verso 10: *Curri butame a pei del confessur*, | (*Curri butaimi a pei del confessour*): è questo il verso che, nella sua singolarità, presenta l'incidenza più alta di varianti nel succedersi delle diverse redazioni. Qui

notiamo inoltre la venetizzazione di *butame* < istr. dign. *bouttà*⁶⁴, l'eliminazione del dittongo in *confessur* e l'aggiunta della virgola dopo quest'ultimo termine.

Verso 11: *E svui el sacco, Santula Mareja*. | (*E svoi el sacco, santula marèja!*): con le varianti evidenziate, l'autore ritorna a una forma simile in STA1, dove troviamo *svuji* e le iniziali maiuscole nella locuzione esclamativa. Al posto dell'esclamativo, notiamo ancora l'opzione per il punto fermo.

Verso 12: *Né mai piun voi peccà, perché in eterno* | (*E main piùn voi piccà, perché in etierno*): è, questo, un verso particolarmente segnato dalla tendenza alla realizzazione letteraria dei termini come in *Né, mai, peccà, eterno*. Resiste invece l'avverbio *piun*, non accentato. Da segnalare la forma non dittongante di *eterno*.

Verso 13: *Delle robe del mondo per amur* | (*Delle robe del moundo per amour*): osserviamo anche qui l'avvicinamento all'espressione dialettale istroveneta con l'eliminazione del dittongo discendente nei due sostantivi *mondo* e *amur*.

Verso 14: *I' no voi zì brusame in dall'Inferno*. | (*I no vuoi zì brusàmi in dall'infierno*): va qui notata la marcatura dell'apocope in *I'*, fenomeno, questo, prettamente letterario; la sincope in *voi* subentrato al più arcaico *vuoi*, la forma *brusame*, anch'essa esito più recente di *brusàmi*, nonché il ritorno alla forma non dittongante di *Inferno* con la sostituzione della maiuscola alla minuscola.

Ammontano complessivamente a quarantadue le varianti apportate dall'autore a quest'ultima redazione del sonetto *Sul peccato*. Dal confronto con la redazione precedente sono emerse le innovazioni e gli scarti che presumibilmente ci consentono di collocare la presente stesura del sonetto entro il periodo compreso tra la redazione inclusa nella *Parabola* di Stancovich (1835) e la morte di Dalla Zonca, avvenuta il 27 novembre 1857. Per i motivi riportati in precedenza, e per l'intervallo relativamente lungo – se compreso interamente – tra i due termini di cui sopra, possiamo dire che la redazione dallazonchiana è frutto di una realtà linguistica diversa rispetto a quella che possiamo cogliere nell'autografo di Fioranti. In quella, difatti, trovano piena conferma le

64 Vedi in M. DEBELJUH, *op. cit.*, p. 312.

riflessioni precedentemente citate di Dalla Zonca e di Barsan sulla lingua e il dialetto, rivelandosi così fedele testimonianza del processo di evoluzione di un linguaggio che espunge modi ed espressioni arcaiche, voci “che non si adoperano, o non convengono” più perché pertinenti ad un’età ormai percepita come inesorabilmente trascorsa, e le sostituisce con nuove, consone alla nuova realtà culturale e sociale. È un momento, quello che parte dalla metà circa del XIX secolo, che inciderà profondamente nel processo di alterazione linguistica dell’istrioto in direzione di una più accentuata venetizzazione o, più precisamente, come rileva Crevatin, “del prevalere del prestigio di Trieste e della sua specifica varietà linguistica”⁶⁵. A voler rendere plasticamente quel momento, potremmo accostarlo alla felice immagine che Marguerite Yourcenar riesce a darci quando parla dell’arte e del tempo dell’artista veneziano Giovanni Battista Piranesi. Come in quest’ultimo, infatti, anche nel poeta che si esprimeva in istrioto possiamo assistere, sul piano linguistico, allo stabilirsi di “un equilibrio di vasi comunicanti tra quanto è ancora per lui il moderno e quanto è già per lui come per noi, l’antico”⁶⁶.

Bibliografia

- BARSAN, G., “Saggio di dialetto rovignese”, *Archeografo Triestino (=AT)*, Trieste, Nuova serie, vol. I (1869-1870).
- BENUSSI, B., *L'Istria nei suoi due millenni di storia*, Venezia-Rovigno, 1997 (Collana degli Atti del Centro di ricerche storiche /=Collana ACRSR/, n. 14; ristampa anastatica dell’edizione di Trieste, 1924).
- BREVINI, F., *La poesia in dialetto*, II, Arnoldo Mondadori, Milano, 1999.
- CORTI, M., – SEGRE, C., (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Torino, 1970.
- DEBELJUH, M., *Vocabolario dignanese-italiano* (a cura di), UIIF-UPT, Trieste-Rovigno, 1978 (Collana ACRSR, n. 2).
- FREUD, S., *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- IDEM, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969.

65 Vedi F. URSINI, “La ‘lingua d’Italia’ sulle coste orientali dell’Adriatico fra Trecento e Quattrocento”, in *La “lingua d’Italia”. Usi pubblici e istituzionali*, Atti del XXIX Congresso (estratto), Società di linguistica italiana, Bulzoni, Roma, 1998, p. 337.

66 M. YOURCENAR, *La mente nera di Piranesi*, in *Saggi e memorie*, Bompiani, Milano, 1992, p. 90.

- GUGLIELMINO, S., – GROSSER, H., *Il sistema letterario. Duecento e Trecento*, Principato, Milano, 1993².
- IVETIC, E., *La popolazione dell'Istria nell'età moderna*, Trieste-Rovigno, 1997 (Collana ACRSR, n. 15).
- LUCIANI, T., *Sui dialetti dell'Istria*, Apollonio, Capodistria, 1876.
- MAIER, B., *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento*, Italo Svevo, Trieste, 1996.
- MARCHESE, A., *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano, 2002.
- PADOVAN G., (a cura di), *Scritti editi e inediti di Giglio Padovan (Polifemo Acca)*, G. Caprin, Trieste, 1899.
- RISMONDO, D., *Dignano d'Istria nei ricordi*, Società Tipografica Editrice, Bagnacavallo, 1937.
- SALVIONI, C., – VIDOSSICH, G., “Versioni istriane della parabola del Figliuol prodigo”, *AT*, III s., vol. VIII (1919), p. 7-60.
- SAMUELS, A., – SHORTER, B., – PLAUT, F., *Dizionario di psicologia analitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1987.
- SEGRE, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999.
- STARA, A., *Letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari, 2001.
- TEKAVČIĆ, P., “Problemi teorici e metodologici nella ricostruzione dell'istoromanzo”, *Studia romanica et anglica zagabrensis*, Zagabria, vol. XLIII (1977), p. 42-47.
- TODOROV, T., *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 2003.
- URSINI, F., “I ‘dittonghi discendenti’ nell'istrioto di Rovigno: un problema fonetico”, in *Scritti linguisticistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, Pacini Editore, Pisa, 1983, p. 1217-1225.
- IDEM, “La ‘lingua d'Italia’ sulle coste orientali dell'Adriatico fra Trecento e Quattrocento”, in *La “lingua d'Italia”. Usi pubblici e istituzionali*, Atti del XXIX Congresso (estratto), Società di linguistica italiana, Bulzoni, Roma, 1998, p. 323-339.
- VIDOSSICH, G., “La prima raccolta di canti popolari istriani”, *Pagine istriane*, I s., XI, 1913, p. 7-11.
- VULETIĆ, B., *Ekspresivna fonetika* [Fonetica espressiva], dispensa universitaria del corso “Fonetika pjesme” [Fonetica della poesia], tenuto dal succitato prof. durante le lezioni postlaurea del Dottorato di ricerca presso la Facoltà di Lettere e filosofia di Zagabria, a.a. 2005/2006.
- YOURCENAR, M., “La mente nera di Piranesi”, in *Saggi e memorie*, Bompiani, Milano, 1992.
- ZILIOFFO, B., *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, 1924.

Archivi e biblioteche:

Archivio di Stato di Pisino

Archivio Diplomatico di Trieste

Biblioteca Ambrosiana di Milano

Biblioteca Universitaria di Pola

SAŽETAK: *BILJEŠKE O NAJSTARIJEM PJESNIČKOM DJELU NA ISTRIOTSKOM NARJEČJU VODNJANA, "SUL PICCATO" MARTINA FIORANTIJA I OSTALIM VARIJANTAMA OVE POEZIJE* - Esej, uspoređujući analizu tekstova, nudi stilističku interpretaciju najstarijeg pjesničkog djela na istriotskom narječju Vodnjana, *Sul piccato* (O grijehu) Martina Fiorantija i omogućava nam antidatiranje nastanka prve poezije na istriotskom narječju za barem sedam godina. Prvotni datum odnosio se na 1835. godinu kada je Pietro Stancovich preveo pjesmu *Parabola del figliol prodigo* (Suze sina razmetnog). Novi datum premješten je u 1828. godinu, iako je možda pjesma nastala i ranije. Sonet je pronađen 2008. u arhivu Sveučilišne knjižnice u Puli, gdje se čuvaju i tri kasnije prerade, od kojih su dvije djelo barbanskog kanonika Pietra Stancovicha, dok treću treba pripisati Fiorantijevu prijatelju i sugrađaninu Giovanniju Andrei Dalla Zonca. U sonetu pjesnik obrađuje temu nečastivog što se pojavio tijekom mise u Barbanu neodređenog datuma. Samo uslijed Stancovichovog prijevoda pjesme na hrvatsko-čakavskom narječju doznaje se datum pretpostavljenog privedenja: 12. ožujak 1828.

POVZETEK: *ZAPISI O NAJSTAREJŠEM PESNIŠKEM DELU V ISTRIOTSKEM NAREČJU VODNJANA V ISTRI, "SUL PICCATO" AVTORJA MARTINA FIORANTIJA IN O NASLEDNJIH TREH RAZLIČICAH* - Esej s primerjalno analizo besedila ponuja slogovno tolmačenje najstarejšega pesniškega dela v istriotskem narečju Vodnjana v Istri, *Sul piccato*, avtorja Martina Fiorantija. Nastanek dela, ki sega v leto 1828, nam omogoča, da začetke pesništva v istriotščini označimo z vsaj sedem let starejšim datumom oziroma od 1835, leta prevoda pesmi *Parabola del figliol prodigo*, ki ga je uredil Pietro Stancovich, do leta 1828 ali morda še prej. Sonet so odkrili leta 2008 v arhivu Univerzitetne knjižnice v Pulju, kjer hranijo tudi nadaljnje tri predelave. Dve od teh pripadata kanoniku Pietru Stancovichu iz Barbana, tretjo pa je mogoče pripisati Fiorantijevemu rojaku in prijatelju Giovanniju Andrei Dalla Zonca. V sonetu avtor obravnava motiv prikazovanja hudiča med mašo v Barbanu na nedoločljiv datum. Šele po prevodu taistega dela v hrvaško-čakavski različici, ki je delo Pietra Stancovicha, smo lahko ugotovili datum domnevnega prikazovanja: 12. marec 1828.