UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Linguistica

Tesi di Laurea

Giuseppe De Dominicis: un'analisi linguistica delle opere.

Relatore
Prof. Tobia Zanon

Correlatore
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Giorgia Altamura
n° matr.2089756 / LMLIN

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE 7

CAPITOLO 1 POESIA DIALETTALE SALENTINA 12

1.1 Il Salento e la sua letteratura dialettale 12

1.2 La figura e la vita di Giuseppe De Dominicis 16

1.3 Donato Valli: critico letterario salentino 20

1.4 Opere dell'autore: *Scrasce e gersumini* 20

1.5 *Lu nfiernu* 23

1.6 *Canti de l'autra vita* 26

1.7 *Li Martiri d'Otrantu* 28

1.8 L'ultimo De Dominicis: *Spudhiculature* 30

1.9 Temi trattati nelle opere 34

1.10 L'importanza della valorizzazione del dialetto 36

1.11 Una tradizione binaria tra italiano e dialetto 40

CAPITOLO 2 ANALISI DEI FENOMENI LINGUISTICI NELLE OPERE DI DE DOMINICIS 45

2.1 I dialetti della Puglia 45

2.2 Introduzione al dialetto salentino e relativi fenomeni linguistici 46

2.2.1 I principali fenomeni fonetici: la metafonia 47

2.2.2 Consonantismo e altri fenomeni 48

2.2.3 Il betacismo 50

2.2.4 L'aferesi 50

2.2.5 La protesi 50

2.3 La morfologia del dialetto salentino 52

2.4 La sintassi del dialetto salentino 53

2.5 Analisi dei fenomeni fonetici nei *Canti de l'autra vita* e nei *Martiri d'Otrantu*.. 53

2.6 Analisi dei fenomeni morfologici in *"Canti de l'autra vita"* e *"Martiri d'Otrantu"* 56

2.7 Differenze tra il dialetto leccese e quello di Cavallino 57

CAPITOLO 3 LE SOMIGLIANZE TRA DANTE E IL CAPITANO BLACK..... 63

3.1 Dante e De Dominicis a confronto 63

3.2 Analisi delle similitudini tra Dante e il Capitano Black 65

3.2.1 *Nfiernu* 65

3.2.2 *Paraisu* 69

3.2.3 I Diavoli di Dante e quelli del Capitano Black nei *Canti de l'autra vita* 69

3.2.4 Ulteriori somiglianze 72

CAPITOLO 4 ANALISI DELLA LINGUA DI DE DOMINICIS..... 77

4.1 Fraseologia nelle opere del Capitano Black **..... 77**

4.2 Analisi dei discorsi diretti 79

4.3 L'uso di linguaggio popolare e analisi della struttura metrica 82

4.4 Analisi della sintassi nei *Martiri d'Otrantu* 84

4.5 Analisi del sistema con due copule nei *Martiri d'Otrantu* 90

4.6 Analisi delle figure retoriche nei *Martiri d'Otrantu* 92

4.7 Modi di dire 96

4.8 Citazioni in latino 99

CONCLUSIONE 102

BIBLIOGRAFIA: 106

SITOGRAFIA: 108

INTRODUZIONE

L'affiancarsi della lingua nazionale al dialetto è una caratteristica prettamente italiana, totalmente anomala rispetto alle altre realtà europee. Questo perché la storia linguistica italiana ha sempre visto accanto alla lingua nazionale un'infinità di dialetti che sussistono nell'uso sociale quotidiano di ogni regione italiana. La magnificenza della letteratura italiana ha visto nascere al suo fianco un altro tipo di letteratura, quella dialettale, che è diventata in pochissimo tempo uno strumento espressivo efficace e di grande dignità culturale.

Alla base di questo studio vi è l'analisi delle poesie di un autore "dimenticato", ma che, più di un secolo fa, era una figura importante nel panorama dialettale salentino. Il seguente lavoro si concentra, infatti, sulla figura di Giuseppe De Dominicis, un autore dialettale vissuto nel paese di Cavallino, in provincia di Lecce, in un contesto rurale e di povertà. La sua è stata una figura importante perché, assieme a Francesco Antonio D'Amelio, ha segnato l'inizio di quelli che sono i temi tipici di questa zona. Si parla, infatti, di De Dominicis come il caposcuola di quel modello poetico tipico salentino.

Oltre ad analizzare gli elementi tipici della letteratura dialettale di questa zona d'Italia, ci siamo concentrati su due delle opere più importanti del nostro autore, che hanno offerto numerosi spunti di analisi. In particolare, abbiamo posto l'attenzione sui fenomeni linguistici riscontrabili nelle sue opere.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad approfondire questo tema hanno una duplice natura: gli studi su questo autore sono pochi, nonostante la sua vastissima produzione poetica, per cui ho voluto studiare un autore "dimenticato" rispetto ad altri grandi autori del panorama salentino del XIX secolo come Francesco Antonio D'Amelio, Nicola G. De Donno o Pietro Gatti; inoltre, gli studi che lo riguardano si sono concentrati più sulla traduzione delle sue opere che su un'analisi approfondita.

L'obiettivo di questa tesi è quello di fornire un'analisi linguistica accurata delle grandi opere del Capitano Black, pseudonimo di Giuseppe De Dominicis, mettendone in evidenza le peculiarità lessicali, morfo-sintattiche e fonetiche. L'elaborato, in questo modo, mira a proporre delle nuove chiavi di lettura dei fenomeni linguistici presenti nelle opere e delle comparazioni con altri grandi autori del passato. Il Salento è stato protagonista della letteratura dialettale che, già da secoli, era diventata la prescelta da

parte di alcuni scrittori. Soltanto molti anni dopo però arriva in Puglia e poi in Salento, considerato essere in ritardo rispetto ad altre regioni italiane come il Veneto, la Lombardia, la Sicilia e la Campania. Abbiamo deciso di scegliere il Capitano Black rispetto ad altri scrittori come il D'Amelio, il Bozzi o il Leone, perché pochi sono stati gli studi che lo riguardano.

L'analisi dei fenomeni linguistici è stata svolta soltanto dopo aver consultato le opere e le traduzioni di questo autore, raccolte da alcuni studiosi salentini. L'edizione critica che abbiamo scelto di prendere come riferimento è stata quella curata da Donato Valli nel 1995, intitolata *Letteratura dialettale salentina dall'Ottocento al Novecento.* All'interno di quest'opera si possono trovare le traduzioni e le biografie dei più grandi autori salentini del secolo scorso. La prima parte del libro è dedicata alla traduzione delle due opere più importanti del Capitano Black: *Canti de l'autra vita* e *Li Martiri d'Otrantu.*

Tra le varie opere presenti nei libri che ho consultato, sono state prese anche in considerazione quelle considerate minori, ma non per il loro profondo valore sia contenutistico che linguistico.

La scelta, però, di non analizzare a fondo tutte le poesie del poeta è dovuta a più fattori: la grandezza delle due opere citate precedentemente non ha eguali rispetto alle altre poesie appartenenti ad altre raccolte, per cui mi sembrava più opportuno analizzare esclusivamente queste; in secondo luogo, la bibliografia per analizzare tutti gli scritti non era sufficiente. Ad ogni modo, questi scritti sono comunque stati citati per fornire informazioni utili anche sulla biografia del poeta.

Una volta poi terminata la lettura delle sue opere sia in dialetto sia in italiano, è stato indispensabile leggere la sua biografia e le sue relazioni personali per poter inserire il poeta all'interno del contesto contadino salentino di fine Ottocento. Tutto ciò è stato utile per poter capire gli studi del poeta e i suoi continui rimandi ad autori sia italiani che stranieri.

La prima parte del lavoro di tesi si concentra sulla figura del Capitano Black, sulle sue opere e sull'analisi del dialetto salentino. Abbiamo inserito il dialetto salentino all'interno del contesto più generale dei dialetti pugliesi, paragonandoli tra loro e andando a verificare i fenomeni fonetici, sintattici e morfologici.

Sempre in questa prima parte sono stati analizzati i fenomeni linguistici del Salento centrale nelle opere del nostro poeta, notando delle caratteristiche sistematiche riscontrabili nel dialetto cavallinese.

Nella seconda parte della tesi, ci siamo concentrati sulle figure che sono state di ispirazione per De Dominicis quali, in primo luogo, Dante. Si è cercato di mettere in relazione le somiglianze tra la struttura delle opere dantesche e quelle del Capitano Black così come i personaggi e i temi trattati. A quest'analisi ne è seguita poi un'altra: ossia quella del linguaggio utilizzato dal poeta.

La tesi è, dunque, articolata in quattro capitoli: il primo capitolo è dedicato alla letteratura dialettale salentina e alla figura del nostro poeta; il secondo si concentra sui fenomeni linguistici del dialetto salentino studiati all'interno de *Li Martiri d'Otrantu* e *Canti de l'autra vita*; il terzo si occupa delle corrispondenze tra Dante e De Dominicis e l'ultimo è finalizzato all'analisi del linguaggio popolare del poeta.

Il primo capitolo consta di undici paragrafi, ognuno dedicato alle opere del poeta, alla sua figura e all'importanza della valorizzazione del dialetto.

Nel secondo capitolo, invece, l'attenzione è riservata alla disamina dei principali fenomeni fonetici del dialetto salentino, passando poi a quella che è la sintassi e la morfologia tipiche delle zone settentrionali, centrali e meridionali del dialetto salentino. Prendendo in rassegna *Li Martiri d'Otrantu* e i *Canti de l'autra vita,* abbiamo notato la presenza di numerosi fenomeni linguistici del dialetto salentino centrale, tipici della provincia di Lecce. Nell'ultimo paragrafo di questo capitolo abbiamo cercato di delineare le differenze tra il dialetto di Cavallino, quindi più di periferia, rispetto a quello della città di Lecce.

Il terzo capitolo verte, come abbiamo già detto, a spiegare quelle che sono state le maggiori ispirazioni del nostro poeta per scrivere le sue opere più importanti. Ci siamo concentrati, in particolar modo, sulla struttura della *Commedia* dantesca, che è stata lo spunto per eccellenza per la scrittura dei *Canti de l'autra vita.* Ci siamo inoltrati anche nell'analisi dei nomi dei diavoli danteschi che sono quasi identici a quelli del Capitano Black. Abbiamo anche messo a confronto altri autori di spicco come, ad esempio, Foscolo. Nell'ultimo paragrafo ci siamo soffermati sulla prima produzione poetica del Capitano Black che gli ha permesso di essere conosciuto in Terra d'Otranto: le traduzioni dei grandi autori del passato.

Infine, il quarto e ultimo capitolo posa lo sguardo sulla fraseologia nelle opere del poeta. Un ulteriore aspetto importante è il continuo utilizzo da parte del poeta del discorso diretto: esso sembra, infatti, permettere al poeta di avere quasi un rapporto con il suo pubblico lettore. Abbiamo cercato poi di spiegare alcuni modi di dire e latinismi usati dal poeta. Dobbiamo ricordare, infatti, che l'autore vive in un piccolo paese della provincia di Lecce, che era un frequentatore degli ambienti ecclesiastici e che l'unica lingua utilizzata nel suo ambiente contadino era il dialetto. Abbiamo infine analizzato le figure retoriche presenti nelle opere e la struttura metrica.

Affrontando, quindi, il concetto di letteratura dialettale, tipica dell'Italia di fine Ottocento e inizi del Novecento, abbiamo cercato di dare a questo autore un'analisi critica che tanto merita e che purtroppo non ha ricevuto da parte di linguisti o critici specializzati nella zona letteraria del Salento. Il nostro obiettivo in questa tesi è quello di lasciare spazio ad una lingua, il dialetto, che abbraccia tutte le regioni e le generazioni d'Italia.

CAPITOLO 1

POESIA DIALETTALE SALENTINA

1.1 Il Salento e la sua letteratura dialettale

Col presente capitolo ci addentriamo in quello che è uno degli aspetti più peculiari dell'Italia, ossia i dialetti, e ci accingiamo ad analizzare in particolar modo i dialetti parlati in Salento.

Partiamo col dire che la storia linguistica d'Italia è segnata da un profondo bilinguismo. Le parlate delle minoranze linguistiche sono oggi sparse attraverso l'intera penisola, dal greco della Puglia al tedesco del Trentino-Alto Adige. Per quanto riguarda i dialetti, l'Italia si può dividere in tre aree globali: gallo italica, centrale e meridionale. Tratteremo le particolarità del dialetto in Puglia, in particolare in Salento. I dialetti storicamente parlati in questa regione amministrativa, attualmente, non formano una compagine omogenea: infatti i dialetti parlati nei settori centro-settentrionali della regione rientrano nel gruppo meridionale intermedio, mentre i dialetti salentini, parlati nella parte meridionale della regione, appartengono al gruppo meridionale estremo.

Dunque, nonostante vi sia una distinzione ben precisa tra i dialetti parlati in Salento e quelli parlati nel resto della Puglia, è impossibile far corrispondere il confine geografico a quello linguistico.

Quello che si può affermare è che la provincia di Lecce rimane la zona del Salento che è meno influenzata dal dialetto pugliese. Qui, infatti, sono attestate forme dialettali completamente diverse da quelle dell'area più settentrionale.

Le città di Brindisi e Taranto sono quelle più a contatto sia con il dialetto pugliese che con quello salentino e presentano nel loro lessico parole coincidenti con entrambi i dialetti. La presenza di vocaboli simili si ritrova anche nella fonetica e nell'ortografia. Tuttavia, la forte pressione esercitata dal dialetto pugliese fa sì che questa zona presenti una scarsa quantità di lessico salentino.

La figura sottostante prova a segnare un possibile confine.

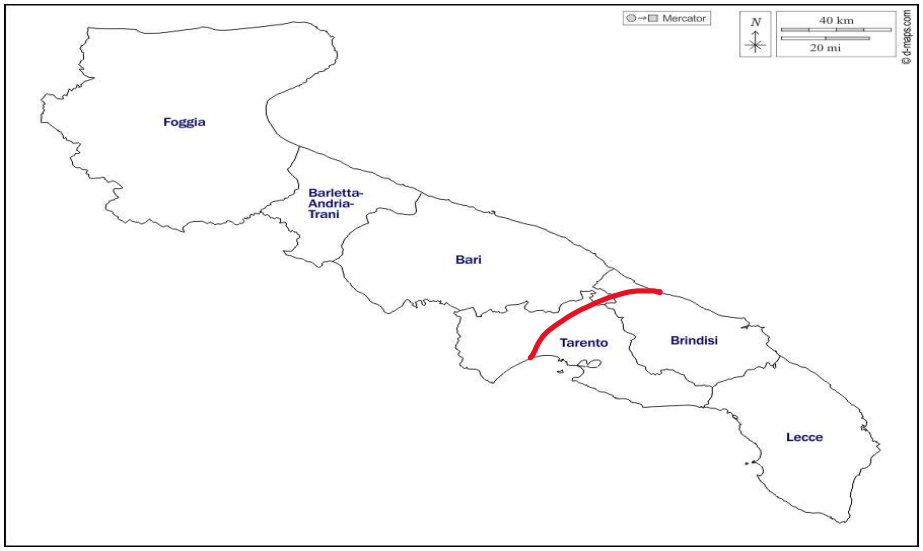

Figura 1: La Puglia, con i capoluoghi di provincia e la linea approssimativa di confine tra Salento e Puglia in senso stretto. [1]

Per questo motivo bisogna affermare che il dialetto salentino presenza delle zone di transizione, chiamate in dialettologia *anfizone*, con tratti linguistici sia salentini che pugliesi.

La situazione linguistica del Salento è quindi un'area interessante da studiare sia a livello sociolinguistico che linguistico. La sua ricchezza linguistica deriva, quindi, dalla vitalità del dialetto, dalla diversità linguistica all'interno di un'area geografica ristretta e dal prestigio sociale della lingua. In parte grazie alla popolarità di alcuni gruppi musicali contemporanei provenienti dal Salento, la regione ha ottenuto un proprio profilo linguistico riconoscibile. L'italiano parlato nel Salento è diventato emblematico delle sottoculture giovanili, il cui accento e la cui pronuncia sono eleganti e socialmente prestigiosi. A causa di questa particolarità del contesto linguistico salentino, l'italiano regionale è un fenomeno importante e da studiare.

Il Salento è ricco di testimonianze letterarie linguistiche e dialettali, le quali, a prescindere dal loro valore, ci aiutano a comprendere meglio la civiltà del territorio così formatasi nel corso dei secoli. In particolare, la produzione dialettale fa luce su molti

[1] https://d-maps.com/carte.php?num_car=22807&lang=it

aspetti della storia, della società e della cultura salentina e mantiene viva l'identità popolare in quest'epoca di rapida globalizzazione.

Nel Salento, la stagione letteraria dialettale si apre ben prima che nel resto della Puglia, anche perché il dialetto era usato, nella comunicazione quotidiana, anche dai ceti più alti. Tuttavia, mentre l'Europa risentiva dell'Illuminismo, che convogliava tutti gli ambiti del sapere nella pubblicazione dell'*Encyclopédie,* il Salento è totalmente estraneo a questo movimento a causa del clero napoletano che, pur di salvaguardare l'identità politica, culturale e linguistica, predilige ignorarlo piuttosto che combatterlo. Di conseguenza nei testi letterari salentini del XVIII sec. non sussiste alcun eco né della Rivoluzione storico-politica del 1789 né di quella illuministica, favorendo l'Arcadia e l'accademia, come si evince dalla numerosa presenza di composizioni di natura lirica, vicina alla letteratura napoletana del Seicento.[2]

Soltanto nel XIX secolo, la poesia dialettale salentina, liberatasi dall'incombenza politico-culturale di Napoli, viene arricchita dal regionalismo, dal realismo e dal popolarismo romantico. Dalla fine dell'800 fino ai giorni nostri, la storia dialettale nel Salento si sviluppa in modo abbastanza lineare e conforme con quelli che possono considerarsi i parametri della letteratura dialettale d'Italia.

La raggiunta unità dà inizio al processo di omologazione culturale e politica, si apportano lavori anche all'unificazione delle procedure legislative e delle opportunità sociali e all'uniformità della prassi scolastica e formativa. Le stesse congiunture storiche avevano portato alla coesione di un popolo non più diviso ma solidale nella costituzione dello Stato. Tutte queste innovazioni hanno dilatato gli scambi culturali e hanno reso più vivaci le esperienze dei centri letterari, attivi anche nel campo dell'organizzazione del prodotto in forma sistematica e funzionale alla sua diffusione. Tutto ciò è chiaramente dovuto alla qualità della produzione dialettale, ai contenuti sempre più omogenei, alla creazione progressiva di modelli esemplari che diventano punti di riferimento e di affermazione dei fenomeni dell'espressione dialettale regionale. Questo fenomeno è stato

[2] Idomeneo (2015), n. 19, 257-266 http://siba-ese.unisalento.it

agevolato da una crescente enfasi sul valore letterario e artistico dei dialetti e dal suo affiancarsi a categorie quali il comico, il bozzettistico e il caratteristico. Ciò è dovuto al fatto che queste caratteristiche non vengano riconosciute solo attraverso l'uso di una lingua naturalmente legata ad un contesto storico e geografico ristretto, ma anche, attraverso la riscoperta documentaria dell'ambiente linguistico-popolare promossa dalla scuola storica di Carducci. L'irrigidimento della lingua letteraria nazionale ha portato, dunque, ad una valorizzazione della cultura locale.

Se rapportiamo queste considerazioni generali alla specificità del Salento di fine Ottocento, non possiamo trascurare un fenomeno molto importante: la coesistenza nella regione di un duplice filone letterario, uno in lingua e l'altro in dialetto. Il progresso culturale diffuso e le condizioni generali favorevoli alla ricerca, all'impresa e alle personalità hanno portato alla riorganizzazione delle istituzioni culturali (biblioteche, musei, associazioni) al dinamismo dei dibattiti ideologici e politici in ambito istituzionale (comunale, statale, nazionale), tra le tradizioni contadine e i centri cittadini (Lecce, Maglie, Galatina, Gallipoli, Nardò, Ostuni, Brindisi, Taranto, Francavilla Fontana, Manduria). I periodici hanno avuto il ruolo di mantenere vivo il dibattito e sono serviti in qualche modo a stimolare, confrontare e rendere omogenee le esperienze individuali.

In questo clima culturale post-unitario, emerge una generazione compatta di letterati dediti per lo più alla poesia, che avevano in comune il capoluogo della regione salentina, Lecce, punto di convergenza e di diffusione, ma anche di tradizione, di interesse. Lecce era il luogo ideale d'incontro e di confronto per la creazione di idee e per l'affinamento di tecniche espressive e di capacità ideative. Questa generazione di poeti si colloca nel sessantennio che va dal 1868 al 1930 e anima i circoli culturali, le riunioni nelle librerie, le serate di recitazione, i salotti delle famiglie notabili delle città, i giornali settimanali e i laboratori artigianali della cartapesta.

I generi prediletti da questa generazione di poeti vanno dall'ironia alla satira, passando per il dramma e per il bozzetto, rifacendosi soprattutto ai modelli del sentimentalismo tardo ottocentesco e del realismo tardo. Gli argomenti principali trattano la quotidianità, come ad esempio la vita cittadina, con i suoi problemi di fine secolo, e i suoi contrasti politici e ideologici tra destra e sinistra liberale; la modernità che

imperversa grazie alla costruzione di tram e all'arrivo del gas e della luce elettrica. O anche la vita nelle antiche piazze e nelle osterie, con le sue serate nei teatri e nei circoli. Una quotidianità che passa dalla povertà alla nobiltà, dalla malattia e la fame alle feste. Tutto ciò fa nascere nei nostri poeti sentimenti di nostalgia e tristezza, ma anche di speranze ed esaltazione.

Nei versi dei poeti dialettali si respira una vena di malessere esistenziale, condito di ironia, con un realismo di matrice popolareggiante.

1.2 La figura e la vita di Giuseppe De Dominicis

La figura di spicco che andremo ad approfondire è quella di Giuseppe De Dominicis che si colloca tra i poeti che più si sono contraddistinti nella poesia dialettale salentina di fine Ottocento e inizio Novecento, come Enrico Bozzi, Oberdan Leone e Nicola Giuseppe De Donno.

Originario di Cavallino, in provincia di Lecce, nasce l'11 settembre del 1869 e muore sempre nella sua città natale il 15 maggio del 1905. È conosciuto con lo pseudonimo di "Capitano Black" che utilizza durante la sua vita da poeta; in realtà, le sue poesie sono firmate anche con i nomi di "G. Capinero", "Fra Ginepro" o "Folletto Puck", il personaggio shakespeariano conosciuto per il suo umore malizioso, bizzarro e burlesco. La scelta degli pseudonimi ci indirizza, infatti, al genere prediletto da De Dominicis, che intende inscrivere la sua arte tra biografia e avventura, tra esperienze bizzarre da uomo celibe e contadino. Il suo nome, infatti, cela la figura di un bohémien dai capelli scompigliati, votato a tutte le esperienze dell'arte, come la pittura e la cartapesta. Nella sua breve esistenza è autore di poesie ancora oggi apprezzate per la vivacità vernacolare incentrata sui temi della vita quotidiana ed è tra i maggiori lirici in dialetto salentino.

Il Capitano Black, nonostante la sua breve esistenza, è autore di poesie scritte per la maggior parte in vernacolo e con spigliata ironia. Le sue opere raccolgono grande approvazione da parte del pubblico lettore salentino e sono apprezzate ancora oggi

proprio la vivacità vernacolare con cui scrive di temi della vita quotidiana. Bisogna, però, affermare che:

> Dopo le prime esperienze nella lingua nazionale De Dominicis abbandona l'uso dell'italiano letterario (che avvertiva come non congeniale alla propria vocazione artistica) e adotta il parlato salentino: con ciò egli giunge a strutturare in modo del tutto nuovo e ben più efficace, il proprio linguaggio poetico.[3]

Dunque, all'inizio della sua esperienza poetica il Capitano Black scrive una raccolta di poesie elegantemente tradotte e riadattate dei grandi stranieri come Balaguer, Baudelaire, Hugo, Byron, Heine, Beranger e Petoëfi. Prende gli argomenti della vita quotidiana, i personaggi dell'ambiente familiare e provinciale e si serve del dialetto leccese mischiato a quello di Cavallino per tradurre i suoi poeti preferiti.

Grandi autori questi che, attraverso la penna del Capitano, possono parlare più intimamente ai salentini del tempo, grazie alla mediazione di un verbo a loro più familiare, a dimostrazione del fatto che, quando si è al cospetto di autentica poesia e di animi sublimi, la forza di un messaggio può tendere all'universale e può declinarsi in linguaggi diversi nella pratica di una traduzione intesa nella sua forma più raffinata e rigorosa (anche se ardua, nella misura in cui tradurre resta un compito ermeneuticamente inesauribile) di adattamento ad una forma mentis altra e alla sua cornice di senso, ossia, in questo caso specifico, nella trasposizione al contesto di azioni e significati legati alla terra e al ciclo naturale del vivere del mondo rurale salentino.[4]

La raccolta prende il nome di *Furastere* (Forestiere) e comprende tredici poesie scritte in vernacolo che lui non dà alla stampa, ma che sono state pubblicate dall'emerito Professor Francesco d'Elia nel 1926, vent'anni dopo la morte del poeta. Inoltre, non si sa se queste poesie vengano tradotte dall'originale o dalle traduzioni in italiano. Grazie a questa raccolta, il giovane De Dominicis inizia ad esercitarsi nell'arte della versificazione, della metrica e della rima.

In realtà, questa è la moda del tempo, infatti il nostro poeta segue quelli che sono stati i suoi modelli come il Carducci, Stecchetti, in misura minore Aleardi e Prati.

De Dominicis cerca un incontro profondo con l'estraneo (*lu furasteru),* con l'apparentemente lontano da noi, in una dialogica tensione alla comunione universale.

---

[3] D'Elia, 1976: 18.

[4] https://www.fondazioneterradotranto.it/2011/12/05/lattualissima-eredita-del-dimenticato-giuseppe-de-dominicis-alias-capitan-black-la-forza-di-un-modello-glocal-ante-litteram-per-salentini-e-non-dei-nostri-giorni/

Andiamo a citare quelle che sono le poesie tradotte dal nostro poeta a partire dai grandi autori del passato:

- *Il conte Ugolino:* il Capitano Black non traduce l'intero canto del Conte Ugolino (Dante, *Inf.* XXXIII, vv 37-75) e ne limita la traduzione alla sola narrazione della scena svoltasi nell'interno del carcere. Secondo l'autore, questo canto non avendo allusioni storiche poteva essere facilmente compresa dal popolo salentino.
- *Lu Niedhu:* questa poesia è la traduzione di una delle poesie di Sandor Petoëfi, ma non sappiamo quale con esattezza data la mancata corrispondenza col titolo originario.
- *Se era n'acedhuzzu…*: questa poesia rimanda a Beranger, precisamente alla raccolta *Six romances populaires.*
- *Intru llu boscu:* questa poesia è la traduzione di una delle poesie di Víctor Balaguer, ma anche in questo caso non abbiamo la corrispondenza esatta col titolo originario.
- *Alla musa:* questa poesia è la traduzione de *La Musa venale* che è presente nei *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire.

Di Victor Hugo ha tradotto tre poesie, i cui titoli dialettali sono: *Ulia bessu…; La tomba e la rosa; Lu fiuru e la farfalla.*

Da grande appassionato di Heinrich Heine, il nostro poeta traduce cinque poesie che, in dialetto, presentano questi titoli: *Lu sennu nticu; Lli ducati; Notte de iernu; Lu cuerpu e l'anima; Suennu.*

Subito dopo la prima esperienza di traduttore dei grandi autori europei, De Dominicis inizia a pubblicare in vernacolo, raccontando la condizione umana, i suoi versi, infatti, strappano nei lettori un sorriso e una riflessione. Ma Giuseppe De Dominicis non vive abbastanza a lungo perché a soli 35 anni muore.

Giuseppe impara da subito a parlare il dialetto, l'unica lingua conosciuta in un mondo in cui la vita scorre come nel resto del Mezzogiorno, tra giorni scanditi dal lavoro. Già in tenera età, viene avviato alla vita da pastore, lavoro che però svolge senza alcun entusiasmo, un po' per la tenera età, un po' per la sua indole. Conosce l'italiano e la matematica soltanto durante gli anni della scuola elementare, che termina fino al quinto anno grazie alle pressioni della madre. Giuseppe è un bambino molto tenace poiché sa

con certezza di non voler svolgere la vita da contadino, né tantomeno di pastore, come il padre e i fratelli.

Continua, infatti, ad andare a scuola e si iscrive alla Scuola Tecnica Provinciale a Lecce, che raggiunge a piedi ogni giorno, nonostante la distanza da casa sua. Durante il terzo anno, inizia a firmare le sue prime poesie, che pubblica sul giornalino scolastico, con lo pseudonimo di Capitano Black.

Per mantenere saldo il rapporto con il dialetto, decide di scrivere in vernacolo, quella lingua materna che ha imparato per strada, giocando con i suoi amici, ascoltando sua madre e i suoi compaesani. Avrà una rivincita su quel destino quasi segnato grazie al raggiungimento del diploma. Tuttavia, nel Salento mancano le industrie in cui mettere a frutto gli studi, ma il Capitano Black, portando avanti il suo sogno da poeta, decide di dedicarsi alla poesia a tempo pieno. In realtà, questa scelta non sarà appoggiata né dai fratelli, né dall'ambiente in cui vive. Grazie, però, all'appoggio dei suoi genitori si lascia alle spalle Cavallino e parte per Lecce, dove il fermento artistico e culturale gli offrono ampio respiro. Poco tempo dopo, infatti, l'Associazione Culturale "G. Giusti" lo riconosce ufficialmente come "Poeta Dialettale" e inizia a frequentare il salotto mondano di Virginia Briganti. Nel frattempo, fa anche il decoratore e il pittore, lavoro che gli permette di entrare in contatto con Eduardo Casetti e il genero Francesco Casotti, che abitano nelle sale del palazzo marchesale di Cavallino. Entrambi decidono di ingaggiare il giovane artista per svecchiare alcuni affreschi presenti nei loro appartamenti.

In queste sale trascorre molto tempo anche Sigismondo Castromediano, il duca di Cavallino. Grazie a questo incarico, infatti, inizia una bella e sincera amicizia tra il Capitano Black e il duca che lo presenta e recensisce. Ormai vecchio e quasi cieco il duca, dopo avergli letto le sue *Memorie dalle carceri*, chiede al giovane poeta di apportare, sotto dettatura, alcune modifiche.

A 24 anni si innamora di Maria Zecca e durante il loro fidanzamento, il Capitano Black continua a comporre ed è protagonista di varie manifestazioni culturali.

I suoi problemi di salute avrebbero dovuto portarlo a condurre una vita più tranquilla, a prendersi cura di sé, ma non lo fa. Il suo carattere passionario gli fa, infatti, condurre una vita irrequieta. Il 3 marzo 1905 muore Maria. Una morte improvvisa che lascia tutti senza fiato e getta Giuseppe nello sconforto. Dopo questo terribile evento, Giuseppe De Dominicis muore il 15 maggio 1905.

1.3 Donato Valli: critico letterario salentino

Tra gli studiosi che più si sono concentrati sulla produzione poetica di Giuseppe De Dominicis, va sicuramente citato Donato Valli, critico letterario italiano di origine salentine.

Donato Valli scrive un libro intitolato *Letteratura dialettale Salentina*, diviso in tre tomi. Al Capitano Black è dedicato il primo tomo del secondo volume, *Dall'Otto al Novecento*[5]. È grazie a De Dominicis che si compie il passaggio decisivo nella direzione di una: «sempre più accentuata consapevolezza della valenza letteraria e artistica della produzione dialettale, della sua autonomia rispetto ai pregiudizi di popolarità e di subordinazioni ai canoni del comico, del bozzettistico, del caratteristico»[6], senza che venga tout-court «superato il momento regionalistico o interrotto lo stretto collegamento del dialetto con l'ispirazione municipale»[7].

In questo periodo, infatti, il Salento è protagonista di un incremento rapido della produzione dialettale e ciò è dovuto al proliferare di giornali e riviste in cui troviamo tali produzioni, sia alla molteplicità degli argomenti trattati.

Grazie all'iniziativa di Francesco D'Elia, nel 1926, viene raccolta tutta la sua opera, che per decenni rimane l'unica edizione rara disponibile. Il 12 aprile del 1945 si ricomincia a parlare di Capitano Black, grazie ad Angelo Sacquegna che commemora a Cavallino il quarantesimo anno di morte del poeta dando spazio ad una meritata analisi critica.

1.4 Opere dell'autore: Scrasce e gersumini

Per quanto riguarda la produzione poetica del De Dominicis, citiamo in primo luogo la sua prima raccolta poetica in vernacolo, *Scrasce e Gersumini 'Erbacce e*

---

[5] Valli, 1995, I.

[6] *Ivi*, I, p. 7.

[7] *Ibidem*.

Gelsomini', pubblicata nel 1892. Questa è la prima delle due *plaquettes* poetiche pubblicate in giovane età quando il poeta ha 24 anni.

Quest'opera presenta poi una prefazione scritta da Sigismondo Castromediano che rappresenta la testimonianza del solido rapporto che intrattiene col De Dominicis. Nel primo dei cinque paragrafi il Duca si sofferma sull'importanza della città di Cavallino proprio per far conoscere la patria dov'è nato il Capitano. È come se fosse una dichiarazione d'amore nei confronti del proprio paese, ma anche una sorta di riconoscenza ai cittadini. Nel secondo paragrafo, invece, il Duca sottolinea la somiglianza tra il dialetto leccese e quello di Cavallino, dove entrambi consentono di esprimere: «con nettezza e precisione ogni idea astratta e concreta, ogni passione e grado di passione».[8]

Nel terzo paragrafo il Castromediano si rammarica del fatto che Lecce ebbe molti poeti, ma di cui non è rimasta traccia perché nessuno ebbe cura di raccogliere i loro versi e di stamparli. Alla fine del 1800, l'incuranza del patrimonio artistico e dei documenti ha portato alla perdita di manoscritti, di stampe e di opere d'arte; questo, infatti, avrebbe potuto essere un potente mezzo di riscatto per il Sud nel quadro artistico e letterario italiano.

Gli ultimi due paragrafi della *Prefazione* sono interamente dedicati alla figura e all'opera del Capitano Black. Il Duca descrive la vita del poeta, la sua casa e in particolare la sua stanza. La versatilità artistica del poeta e la sua naturale inclinazione alla poesia viene quasi pubblicizzata dal Duca che lo presenta al pubblico con affetto paterno.

La prima parte *Scrasce,* che raccoglie undici poesie ironiche e pungenti, (come fossero appunto dei rovi spinosi), è apprezzata dal Castromediano, proprio per la sua capacità di trasposizione letteraria del tutto naturale; ancor più apprezzata è, invece, la seconda parte *Gersumini,* grazie alla correttezza dei temi e al suo stile. Questa seconda parte raccoglie vari componimenti, più malinconici rispetto a quelli della prima parte, poiché il poeta vive in questo periodo momenti alquanto tristi della vita.

L'unico limite che il Castromediano vede in quest'opera del Capitano Black è il suo attaccamento alla 'triste scuola del verismo'.

Per quanto riguarda l'approvazione del pubblico, questa raccolta viene sicuramente apprezzata e ciò gli permette di spostarsi nella provincia della Terra d'Otranto, consolidando la sua fama di poeta dialettale. Durante questo periodo, l'amico

[8] Rizzo, 2005: 72.

Sigismondo Castromediano appare, però, contrario all'uso dello pseudonimo Capitano Black.

Nella prefazione a *Scrasce e Gersumini,* il Duca infatti scrive:

> Egli nel campo giornalistico si sottoscrive col pseudonimo di Capitano Black (un costume oggi in voga, ma pur troppo abusato, per la qual cosa addivenuto antipatico e vano, specialmente quando si riflette che colori i quali se lo appropriano, scoppiano pei primi, se pei primi non lo rivelano).[9]

Valli, invece, apprezza la scelta di De Dominicis e l'appoggia, considerandola una precisa scelta di campo.
Uno studioso attento come Valli ha notato l'importanza del rapporto che ha con Castromediano; infatti, individua:

> un duplice livello formativo del De Dominicis: quello che lo vincola al paese come referente privilegiato di una cultura contadina e artigiana e quello che lo immette nel cerchio ristretto della intellettualità leccese, ponendolo a contatto con la problematica sociale e letteraria dibattuta negli ambienti borghesi del capoluogo con vivacità e ricchezza di stimoli[10].

L'amicizia tra i due è molto importante per la fama di De Dominicis. Castromediano è un uomo nobile, anziano e venerato, un maestro per De Dominicis, che si considera suo discepolo, un ragazzo di umili origini e un promettente artista. A testimonianza di ciò, il De Dominicis dedica un lungo poemetto-carme *Allu Duca de Caddinu, Salutu* (Al Duca di Cavallino, Saluto). Secondo Valli, il componimento evidenzia la «padronanza acquisita nell'adattare forme metriche classiche e tradizionali alla persistente genuinità popolare del dialetto»[11]. Il poemetto viene pubblicato nel 1895, pochi giorni dopo la morte del Castromediano, e va considerato come un omaggio al duca ancora vivo, una riconoscenza al suo maestro, grazie a questi anni di assidua frequentazione.

---

[9] Cit. in D'Elia, 1976: 14.

[10] Valli 1995, II, 19.

[11] Valli 2003, 142.

Il poemetto consta di 271 versi d'impianto polimetrico, in cui si alternano quartine di endecasillabi piani a rima alterna, quartine di ottonari a rima alterna, sestine con i primi quattro versi a rima alterna e gli ultimi due a rima baciata e, infine, terzine dantesche. Questo genere di testo poetico, ossia il poemetto, a metà strada tra la poesia e il poema, è piuttosto diffuso nella poesia del secondo Ottocento e del primo Novecento. Risaliamo, infatti, ancora una volta a Pascoli, con i suoi primi poemetti che aprono la strada a questo genere tanto diffuso in questi anni.

1.5 Lu nfiernu

Il successo ottenuto dalla sua prima raccolta, porta De Dominicis a pubblicare, nel 1893, la sua seconda *plaquette* poetica, l'opera in versi *Lu nfiernu* (L'inferno)*,* che anticipa di sette anni i *Canti de l'autra vita* (Canti dell'oltretomba), costituiti da *Nfiernu* (Inferno)*, Purgatoriu* (Purgatorio)*, Paraisu* (Paradiso)*, Uerra a mparaisu* (Guerra in Paradiso), *Tiempu doppu* (Tempo dopo). In realtà, sono state scritte due edizioni de *Lu nfiernu*, nelle quali si vede il trapasso da una prima edizione più aspra, dove manipola con naturalezza la realtà alla lingua, ad una seconda edizione dove il linguaggio viene levigato e si applica una correzione più aderente alla parlata dialettale. Questo ci lascia intendere, infatti, che non c'è da parte dell'autore l'idea di un progetto pensato a tavolino, ma che si va costruendo «via via come il dipanarsi di una matassa […]». [12]

La struttura retorica portante dell'intero poema è l'allegoria, ma i temi presenti nella prima stesura de *Lu nfiernu* sono completamente diversi a quelli dell'edizione definitiva del 1900. Anche il numero di canti diminuisce dalla prima edizione alla seconda, infatti passiamo da sei a cinque. Qui nasce la peculiare figura di Pietro Lau: leccese di nascita, si presenta al Capodiavolo dell'inferno che lo condanna per aver rubato uno stoppello di grano. Questo furto è avvenuto per poter sfamare la moglie e i suoi cinque figli poiché si trovano nella più squallida povertà. Il Capodiavolo però si impietosisce e lo accoglie al servizio dell'inferno come giardiniere. In questi giardini incontra la figlia del Capodiavolo, Farfarina, e i due finiscono per innamorarsi.

[12] Rizzo, 2005, 28.

Andando ad analizzare il nome della figlia del Capodiavolo, si nota che il nome rimanda a *Farfarello*, uno dei tanti diavoli danteschi presenti nella quinta bolgia scelti da Malacoda.

"È possibile che [il nome] fosse nell'uso col senso di ' folletto ' ", scrive il Parodi, suggerendo un confronto col francese ' farfadet ' e col toscano ' farfaricchio '; il Grabher insiste in tale spiegazione chiosando che si tratta proprio del tipo di folletto delle fantasie popolari, " quello dai mille aspetti, quello delle notturne trasvolate, delle improvvise apparizioni, delle sorprese e delle beffe "; infatti lo troviamo in molti testi posteriori alla Commedia, e forse da essa indipendenti. Già il Tommaseo lo poneva quasi affine al francese ' forfaire ' e al tedesco ' forfallen ', intendendolo quasi ' furfante '; e certo aveva l'occhio alla scena dove la mimica facciale di F. sembra proprio suggerire un'indole furfantesca. Incerta in ogni modo rimane la derivazione e quindi il vero significato del nome. Gli antichi commentatori infatti congetturarono molto diversamente: " Infrascator qui continuo omnes imbrattat ", argomentò Benvenuto; per l'Anonimo F. è " simile a quell'erba ch'è detta ' farfaro ' ch'è di veruno frutto ". Più, dotta, ma speciosa, la spiegazione del Buti che fa derivare il nome dalla parola ' far ', " che in lingua ebrea significa ' toro ', come dice Papia ", e lo intende quindi come qualcosa fra " toro e vitello ".[13]

Successivamente al loro innamoramento, i due si sposano ma, nonostante il matrimonio riparatore, Pietro Lau resta comunque deluso dal fatto di essere stato condannato per cui si ribella e suscita una rivoluzione tra i morti: non è più inferno o purgatorio, ma paradiso per tutti. I dannati diventano fratelli e Pietru Lau è quel misero che riscatta l'umanità dolente, quel popolano che parla contro la potenza del Padreterno.

I temi dei primi tre canti coincidono in entrambe le edizioni, mentre il quarto, il quinto e il sesto si differenziano per qualche aspetto. Nella prima e nella seconda edizione troviamo: «la comica avventura del travestimento dei protagonisti al fine di non essere riconosciuti dalle guardie sguinzagliate dal Capodiavolo desideroso di vendetta»[14]. Mentre, nell'edizione originale: «Pietro Lao viene riconosciuto per la delazione di un turpe personaggio di nome Piripierno […] e quindi ricondotto in catene per essere giudicato nell'edizione definitiva del 1900 come è noto tutto si sistema pentimento dei due innamorati e col paterno perdono.»[15]

[13] https://www.treccani.it/enciclopedia/farfarello_(Enciclopedia-Dantesca)

[14] Rizzo, 2005, 29.

[15] *Ibidem*

Nell'ultimo canto dell'edizione originale, invece, Pietro Lao non si capacita del fatto di essere stato condannato per un furto così semplice. Parla della sua vendetta nelle quartine finali; la morale è che non bisogna accontentarsi di piccoli furti ma rubare molto di più in modo da potersi salvare dall'Inferno. I poveri sono indotti dalla miseria, dal bisogno e dalla necessità di sopravvivenza; l'allegoria, infatti, investe l'ambito sociale dell'epoca dedominicisiana.

"E moi a tutti aggiu cuntare
Quanta muralità è ci nc'ete a ddai,
aggiu scire alla Franciaa, aggiu sci truare
Blondin, Grobon, Lesseps, Sans Leruai,
e a tutti n'aggiu dicere: chiuditi
l'ecchi e rubati a muzzu li miglioni,
ca nfiernu, beddi mei, nun de patiti…
Tanlongu, Cuciniellu, Lazzaroni
Puru aggiu truare! Ieu su lu patutu!
Li miedici ci suntu? Li malati.
Sangu te Giuda, s'ia rubatu mutu
forsi nu forsi ca nu stia a sti grati!"

["E ora a tutti quanti devo raccontare / Quanta moralità c'è laggiù, / devo andare in Francia, devo andare a trovare / Blondin, Grobon, Lesseps, Sans Leruai, / E a tutti devo dire: chiudete / Gli occhi e rubate a più non posso i milioni, /perché, cari miei, non patirete l'inferno… / Tanlongo, Cuciniello, Lazzaroni / Devo anche andare a trovare! Io sono colui che ha sofferto! / Chi sono i medici? Gli ammalati. / Sangue di Giuda, se avessi rubato assai / Forse che si, forse che no non mi sarei ridotto in questo modo!"]

Queste sono le condanne di famosi personaggi dell'industria e della finanza che sono stati condannati, responsabili di scandali e furti che, per un tornaconto personale, hanno violato le leggi della società. Ed è qui che risiede la bravura del Capitano Black, capace di: «coniugare la cronaca della quotidianità col fantastico della elaborazione

letteraria, facendone un mito e un modello assolutamente a sé stanti e artisticamente originali.»[16]

La scelta della riduzione del numero di canti da sei a cinque è sicuramente dovuta ad una formale simmetria, condizionata dal modello dantesco.

1.6 Canti de l'autra vita

Nel 1900 viene pubblicata la raccolta *Canti de l'autra vita* (che consta di 2066 versi ripartiti nelle cinque parti che la compongono) e termina con *Tiempu Doppu*, in cui non compare Pietru Lau, che viene sostituito dal poeta in prima persona, anche lui defunto.

I cinque Canti che compongono la raccolta sono a loro volta divisi in altre cinque parti; la scelta di questo numero, a differenza del numero tre o del numero sette, sembra, però, non avere un valore simbolico, per cui le ragioni della scelta risultano ignote.

Le prime quattro parti della raccolta sono divise ciascuna in cinque parti, ma *Tiempu Doppu* è "tagliata" in quattro parti con inserzione di asterischi.

Il poeta, dunque, parte con un'iniziale organizzazione del lavoro e con un generale piano di composizione, ma non ne fa legge scritta poiché si abbandona alle richieste del suo estro e della sua fantasia.

Con i *Canti de l'autra vita*, quello che De Dominicis cerca di fare è proprio di difendersi dal pianto e dalla miseria, attraverso il sarcasmo e l'ironia. È di fatto un'improponibile parodia dantesca. Il rifiuto dell'anarchia da parte del popolo e dell'accettazione del sistema ordinato in classi è una testimonianza del realismo dedominicisiano. Il poema sembra, infatti, la trasposizione in versi di racconti popolari delle avventure dei cittadini che riescono a farla franca all'"inferno" grazie a ingegnose trovate o al buon senso.

L'ideologia che c'è dietro i *Canti* è del tutto chiara come anche la posizione dell'autore. L'uomo, a volte anche senza colpa, patisce ingiustizie e punizioni da parte del potere.

[16] Rizzo, 2005, 31.

Pietro Lao è costretto a delinquere per condizioni sociali ed economiche alquanto precarie per cui si susseguono una serie di tristi vicende. I *Canti* denunciano il disordine politico e morale, l'odiosa prevaricazione dei più forti sui deboli.

È proprio qui che De Dominicis utilizza al massimo la sua tecnica espressiva, tra umorismo e parodia, burlesco e ironico; il dialetto viene manipolato con rappresentazioni realistiche e burlesche e con battute proverbiali.

Alla fine di ogni canto, il poeta, con ingenua arguzia, fa ricorso ad una citazione dantesca della *Divina Commedia.* Ma il suo poema sembra quasi non avere un filo del discorso, o una trama ben definita; infatti, paragona il suo modo di scrivere, aggiungendo canto su canto, alla creazione dei canestri da parte degli artigiani.

Il poeta ha una predilezione per la struttura di concetti giustapposti; il suo stile è movimentato e gioca tra il dialogato e la parlata popolare, ma di questo ne parleremo più approfonditamente nel capitolo 4.3. Grazie all'utilizzo di pause ed *enjambements*, il linguaggio riesce ad essere discorsivo.

È grazie al De Dominicis che il dialetto poetico acquisisce uno statuto espressivo diverso dal volgare parlato, senza sbavature sottili ma soltanto con qualche tocco malizioso.

Inoltre, secondo Francesco D'Elia:

> il dialetto leccese […] acquista col De Dominicis una duttilità carezzevole e suadente, e scorre naturale spontaneo e sicuro, piegato a tutte le esigenze dell'arte, liberata e spastoiata dalle vecchie forme metriche, irrigidite come in un formulario convenzionale, degno solo della poesia popolare. La dizione è inoltre liberata – dopo però le *Scrasce e* i *Gersumini* – dalle salacità e dalle volgarità, di cui – per un malinteso verismo – si servirono i poeti precedenti. [17]

Invece, per quanto riguarda la metrica, i versi sono molto fluidi e senza interruzioni, con un ritmo che scandisce la narrazione tra inarcature spontanee. Sono rare sia le dialefi sia le dieresi, a differenza delle sineresi che abbondano. Le dialefi e le dieresi appartengono ai metaplasmi, figure metriche speculari alla sineresi, alla sinalefe e alla sistole. La dièresi consiste in una particolare forma di iato, che permette di conteggiare una sequenza vocalica monosillabica come due sillabe distinte. La dialèfe è una figura simile alla dieresi, che però si realizza solo in fonetica di frase, con la dialèfe, quindi, due

[17] D'Elia, 1976: 19.

vocali consecutive, una alla fine e la seconda all'inizio di parola, sono conteggiate come una sequenza bisillabica.[18]

Per quanto riguarda la dieresi, ho notato l'utilizzo di questa figura metrica soltanto una volta, precisamente nella sezione *Tiempu doppu,* al verso 280. Questa figura è presente nella parola *Dïatora* (Diadora, nome femminile).

Per sineresi, invece, si intende quella figura metrica in cui due vocali contigue all'interno di un vocabolo possono essere fuse, con eliminazione dello iato, e contate come una sillaba sola. L'utilizzo di questa figura metrica è particolarmente evidente nel I canto di *Nfiernu,* ai versi 33-36:

E disse: «Avanti, a nnui, lu nume tou?»
«Lu nume? Pietru Lau è llu nume miu.. »
«Pietru Lau.. Pietru Lau.. cquai nu lu trou..
Cce mme nde su scerratu cu llu scriu? »

La parola Lau è un esempio di sineresi.

Le rime, invece, sono numerose per tutti i *Canti* ma nella sezione *Tiempu doppu* vengono abbandonate quelle incrociate (tipiche della quartina) per lasciare spazio alla sestina classica, più lenta come per dare senso al mutare del tempo.

1.7 Li Martiri d'Otrantu

Nel 1902 esce il poema *Li martiri d'Otrantu*, costituito da cinquanta lasse di quattro quartine di endecasillabi a rima alterna per un totale di ottocento versi, tanti quanti furono coloro che morirono per mano dei turchi nel 1480. Il tema del martirio otrantino sarà ripreso nel secondo Novecento da un altro poeta salentino, Nicola De Donno. Secondo diversi critici salentini, come Valli o D'Elia, un poeta cui il nostro De Dominicis si ispira è Cesare Pascarella. Tuttavia, in questo poemetto De Dominicis, rispetto a Pascarella, punta troppo in alto, senza concedersi quelle pause comiche che salvano *Villa Gloria* del poeta romano. A testimoniare le ambizioni dell'autore, che guarda addirittura

[18] Ellero, 2017; 142-143.

ai modelli del poema eroico e cavalleresco, basterebbero le insistite similitudini di taglio iperletterario, queste sì estranee allo spirito del dialetto. [19]

L'autore per poter scrivere attorno a questo tema si serve in genere delle narrazioni degli storici di quell'assedio, giovandosi anche di alcune leggende. Va precisato, però, che la narrazione più genuina alla quale il Capitano Back si rifà è quella di Michele Laggetto, testimone oculare dell'assedio. Laggetto ha sedici anni e, risparmiato dalla furia turca, non viene sottoposto al martirio ma viene condotto schiavo a Valona. La sua, dunque, sembra la più attendibile tra le narrazioni dell'assedio dalle quali il nostro poeta prende spunto. Il tema del poemetto racconta, quindi, il martirio patito dalla città di Otranto a causa dell'assalto dei turchi. Con questo poemetto, il poeta abbandona il suo progetto originario di scrivere il poema in lunghi canti di sestine epiche, preferendo la lassa, ritenuta da lui più agevole, e rinuncia anche alla prefazione. Questa scelta è dovuta al fatto che la prefazione aveva un'intonazione troppo scherzosa rispetto ai temi alquanto seri del poemetto. Inoltre, la decisione di rinunciare alla prefazione offre «la possibilità di notare una gustosa parodia di linguaggio cinquecentesco aulico».[20]

La scelta da parte del poeta di non scrivere una prefazione è dovuta al fatto che a supportare la vicenda storica ci fossero le fonti di Laggetto, così come le possibili mappe dei riferimenti eruditi locali. È frequente, infatti, che nelle prefazioni ci siano le giustificazioni delle scelte compiute dal poeta e che esse offrano un quadro di quello di cui si parlerà; tuttavia, il nostro poeta sceglie di non scrivere una prefazione al poemetto perché, come testimonia il d'Elia «mal si accordava alla compostezza austera e seria di questo con l'intonazione assai scherzosa di essa».[21]

Un aspetto particolare di quest'opera è l'uso ricorrente della frase esclamativa che sembra essere quasi una cifra stilistica, ma di ciò ne parleremo nel capitolo 4, precisamente al paragrafo 4.4. La scelta di espressioni esclamative è dovuta al fatto che vuole esaltare i fatti gloriosi del martirio e lo fa con invocazioni paragonabili ad una sorta di inno. È come se il poeta non dimenticasse mai la realtà che lo circonda, in onore della sua terra madre, una parte imprescindibile nella sua vita. Il poema mostra come l'impulso popolare sia celebrato nel mito, rafforzandone il repertorio retorico e la complessità stilistica. Infatti, il pensiero popolare fa degli invasori turchi il male assoluto e dei martiri

[19] Cfr. Brevini, 1999, 3032.
[20] Valli, 1995, II, 26.
[21] Cfr. D'Elia, 1926: 469.

d'Otranto il bene. Sulla base di questa visione, l'autore propone una serie di contrasti: la bellezza della natura e gli orrori della guerra; l'assenza di causa della distruzione e la divinizzazione della fede; il male brutale e la spiritualità di Dio. La fede è quell'elemento che unisce gli uomini e, grazie all'adesione ad essa, li rende coraggiosi, non temendo la barbarie dei Turchi ed essendo pronti a sacrificarsi come martiri.

Per quanto riguarda l'analisi di quest'opera, possiamo ben notare un contrasto tra passato e presente già dall'inizio. La grandezza d'Otranto, il suo nome e il suo ricordo vengono spazzati via dal suo attuale stato di abbandono e desolazione. «La città viene paragonata a un tronco di palma divelta, a una colonna troncata da un fulmine, a un luogo in cui la malaria semina la morta là dove prima fioriva l'amore.» [22]

Dunque, questo poemetto riassume alcuni tratti tipici della personalità del De Dominicis: «dalla fedeltà alle proprie origini e dalla sensibilità per i valori e le tradizioni e gli usi della cultura popolare all'indubbia capacità di rielaborazione letteraria e poetica.»[23]

1.8 L'ultimo De Dominicis: Spudhiculature

L'ultima raccolta poetica pubblicata è *Spudhiculature (Sbriciolature)* nel 1903, rimasta però incompiuta. Questa è un'opera che non ha ricevuto la stessa attenzione dal pubblico, ciò è sicuramente dovuto dal fatto che è stata messa in ombra dai *Canti* e dai *Martiri d'Otrantu,* i suoi libri più noti e fortunati.

Ciononostante, questa raccolta merita di essere studiata e analizzata perché ci fa scoprire un lato del Capitano Black diverso, una sua immagine in sintonia con il suo tempo e con le esperienze poetiche dell'epoca. *Spudhiculature* segna il passaggio al ventesimo secolo e questo si nota perché questa:

> Subisce uno spostamento retorico di grande portata: rinuncia alla mimesi, passa dal comico al sublime, abbandona le forme epico-realistiche a favore di quelle lirico-elegiache. Strettamente connesso

[22] Rizzo, 2005, 38.
[23] Rizzo, 2005, 48.

sul piano metrico il declino del poemetto narrativo e del sonetto realistico, sempre più sostituiti dal frammento lirico […]. La soggettività lirica prende insomma il posto dell'oggettività epico-narrativa.[24]

In alcune composizioni della raccolta, il poeta in prima persona medita sulla condizione esistenziale umana, ma rinuncia alla polemica sociale, al bozzettistico e al comico, lasciando spazio ad una nuova "moda" poetica di sensibilità "decadente".

La struttura della raccolta è piuttosto composita e ci è voluto del tempo affinché la scrivesse, per l'esattezza cinque anni: dal 1898 al 1903, e con poesie composte dal 1893 al 1903, comprende quindi un arco cronologico che è di circa una decade. Questo periodo consta però di due fasi: una prima fase dal 1893 al 1898, in cui scrive poesie tradizionali di tipo tardoromantico, e la seconda fase dal 1901 al 1903 che raccoglie le sue liriche più originali e innovative, che vanno sicuramente annoverate tra gli esiti più alti della sua produzione.

Per quanto riguarda il titolo, che in italiano significa "briciole", non sta ad indicare una raccolta di poesia minori o di poco conto, o di poesie sfuse, che raccontano di qualsiasi cosa e con carattere diverso. Quello che il De Dominicis vuole fare è semplicemente raccogliere delle poesie sparse, scritte in anni diversi, ma che sono affini per temi e tonalità.

La scelta di questo titolo però non è del tutto lasciata al caso in quanto nella poesia in dialetto della prima metà del secolo si verifica la discesa verso un mondo minore e locale e ciò è testimoniato dai titoli delle raccolte. Come afferma Pier Vincenzo Mengaldo, alcuni autori sono portatori di una poetica più oggettiva e realistica, fanno emergere dai loro versi il profilo semisommerso di tutta una cultura e un ethos popolari, locali, con i quali l'io poetico dialoga o meglio si confonde.[25] Analizziamo questi titoli che Franco Brevini ha riportato in un suo lavoro: *I pitochi* di Berto Barbarani; *Minidrai* («Cose minute», è il titolo una sezione di *La botega da nümm mati*) di Sergio Maspoli; Sal e pèiver «Sale e pepe») di Nino Costa; *Blightrigh e smaréj* («Cose da poco e sciocchezze», *Blén e schién* («Cocci e sverze»), *Ruscaja* («Spazzatura») e *Arsoj* («Rosume») di Nettore Neri; *Due brocche de viovetta* («Due cespi di violette») e *Bolle de savon* di Carlo Malinverni; *Fiuri de tapo, Sénere colde* e *El picolo nìo* di Biagio Marin; Romanzie («Spuntature», «Frastagliami») di Luigi Olivero; *Bornisi* («Braci») e *Tarabadi*

[24] Brevini, 1990, 25.
[25] Cfr. Mengaldo, 2000, 4.

(«Carabattole») di Renzo Pezzani; *La cavija dagli anëll* («La caviglia dalle anella»), *La biójga* («La biolca»), *La Madunê* («Era l'offerta alla Madonna che, secondo il rito religioso, la gente del contado deponeva sui gradini dell'altare maggiore sotto forma di primizie»), *Fior d radecc* («Fiori di radicchio»), *La ciuzzetta* («La chioccetta»), Biset («Bigello»: "Tessuto romagnolo di mezza lana; ordito di canapa e battuto di lana mista mezza bianca e mezza nera"), *Sciarpa nigra* («Cravatta a svolazzo»), *Mintastar*, («Mentastro»), *Cudal* («Zolle») e *Pampna* («Pampini») di Aldo Spallicci; *Cusaredde pajesane, Frattarédde e quattrétte* e *Fronne e fruste* di Giacomo Strizzi. E quanto questa sfera minore sia congeniale alla poesia in dialetto è dimostrato dal persistente riferimento ad essa rilevabile anche in autori operanti oltre la prima metà del secolo: *Braze e burnis* («Brace e cenere calda») di Aldo Cibaldi; *Fassinar* («Fasciname») di Lionello Fioretti e Giacomo Vit; *Falas'cis di arzila* («Faville d'argilla») ancora di Vit; *I scarabócc* («Gli scarabocchi») di Tonino Guerra; *I radisain* («I ravanelli») di Agostino Lugaresi; *Ossi de pèrsica* e *Cicci de sellero* di Mauro Marè; Graffionne («Ciliege graffione») e *O quadrifuggio* («Il quadrifoglio») di Vito Petrucci; Bulistro («Cinigia») di Ligio Zanini; *La fiora del vin* («La muffa del vino») di Sandro Zanotto.[26]

Tornando a *Spudhiculature,* possiamo affermare che il filo conduttore del libro sia, quindi, la condizione umana e l'autore, in questa raccolta, cerca di affrontare temi esistenziali attraverso l'uso del dialetto, che qui ha una funzione diversa; non ha più, infatti, una funzione umoristica o comica.

Questi sono gli ultimi anni di vita dell'autore e l'ultimo libro mostra a tutti una sua concezione diversa della vita. Secondo Rizzo:

> Il poeta dimostra di avere una concezione pessimistica e sconsolata dell'esistenza, che a lui sembra caratterizzata, oltre che da caducità e fragilità, da innumerevoli problemi di ogni tipo: fame, miseria, malattia, infermità fisiche e mentali, passioni rovinose come l'amore che può portare alla morte, rischi di ogni genere, per cui l'avventura della vita è paragonata, in un'occasione, a un navigare in alto mare in balia delle tempeste, con la morte sempre in agguato.[27]

[26] Cfr. Rizzo, 2005: 89.
[27] Rizzo, 2005, 184.

La condizione umana viene spiegata dal nostro poeta con i due primi componimenti di questa raccolta che si ispirano ai sonetti di Giuseppe Gioacchino Belli. Parliamo, dunque, di: *La criazzione de l'omu (La creazione dell'uomo)* e *La criazzione de lu cerviedhu (La creazione del cervello).* Si tratta di due composizioni, in sestine di endecasillabi, che si ispirano al racconto biblico della creazione dell'uomo secondo l'esempio illustre che ne aveva dato Giuseppe Gioacchino Belli nei sonetti *La creazzione der monno* e *Li du' ggener' umani.*

Esse sviluppano il motivo delle differenze sociali e intellettive esistenti tra gli uomini sulla terra, proponendone una sia pur ironica giustificazione. Presentano perciò entrambe, nell'ultima sestina, una esplicità "moralità", in quanto attribuiscono queste differenze quasi fatalisticamente, ma con una sottile vena polemica a nostro avviso, al volere divino. [28]

Caso singolare è poi la scrittura del poemetto *Amore de na Vergine,* la cui struttura è tripartita. Nella prima parte "*L'amore de na vergine"* si inseriscono quattro canti, in cui si racconta di una Santa vergine bruciata dal fuoco d'amore e per questo motivo rinuncia alla felicità e alla santità. Il suo nome da donna è Natina, ma Dio la maledice e si accoppia con l'impersonificazione del Diavolo, lo spirito del male. La seconda parte "*L'Antecristu",* a cui appartengono "*Il canto della vita"* e *"Il canto della morte";* in questi canti si rinuncia al progresso della scienza per dedicarsi all'amore, minacciato però dall'incombenza della morte. Terza e ultima parte "*Giudizio universale"* racconta della trasformazione complessiva dei singoli corpi riscattati dalla loro condizione di natura animale e di alcuni episodi della terrificante notte prima del Giudizio.

Il progetto è molto ambizioso e l'autore si ispira forse a Goethe, ma è un progetto già destinato al fallimento poiché, pensare ad un universo idealistico dove regna l'amore e la forza che ti libera dal peccato, è lontano dall'immaginario comune.

Questi temi sono già toccati da altri grandi autori come Baudelaire, con la sua visione decadente del mondo, o Nietzsche, con la sua lucida follia. Ma De Dominicis non può paragonarsi a loro, provenendo da un contesto totalmente diverso dove regna la microstoria della sua provincia.

[28] https://www.iuncturae.eu/2022/05/14/la-condizione-umana-nella-poesia-dialettale-di-giuseppe-de-dominicis-capitano-blackparte-prima/2/

Sappiamo che il poeta si rifà a questi grandi autori poiché ne è un avido lettore; la sua prima produzione, infatti, è la traduzione in dialetto di famosi scrittori europei. De Dominicis è legato al proliferare delle riviste, uno dei canali privilegiati attraverso cui diffonde la sua opera.

Il rimando a Goethe è poi particolarmente evidente nella poesia "*Lu ballu de li muerti",* pubblicata separatamente rispetto a *Spudhiculature,* ma che viene riportata in questo volume per praticità data la mancanza dell'edizione originale. La poesia di Goethe a cui il nostro poeta fa riferimento è *Todttanzen (Danza dei morti),* ma lo sviluppo che ne ha dato il De Dominicis è totalmente diverso dalla romanza del Goethe. [29]

Ad ogni modo, questo secondo ciclo di scrittura del poeta non è sociale, è più pacato e tranquillo rispetto al primo ciclo. Qui predomina il sentimento e l'arte, che è impareggiabile; vi è un contrasto tra l'anima e il cuore umano e questi versi sembrano prendere le forme gentili del dolce stil novo o del *Cantico dei Cantici.* Infatti, i temi trattati in quest'ultima opera rimandano fortemente a quelli di *L'amore de na vergine.* In entrambe le opere si esalta l'amore tra uomo e donna, accompagnati dalla descrizione di elementi naturali, come alberi, fiori e frutti.

Anche la natura, quindi, è un tema molto importante per il poeta, che la dipinge attraverso paesaggi, fenomeni naturali, che ricordano quelli dei grandi maestri.

1.9 Temi trattati nelle opere

Nella poesia di De Dominicis l'amore e la morte sono temi costanti, non legati all'episodicità delle cronache e ai riti popolari. Al contrario, il mondo è un campo di battaglia e gli esseri viventi, in quanto oggetti di contesa, sono forze antagoniste in lotta. Secondo il poeta, questa lotta si risolve in un processo di ricomposizione di ciò che la morte ha disperso, un effetto che non può essere spiegato in termini umani. È come se fosse un argomento di fede, si parla di "resurrezione" del corpo. La sua poesia è capace di dare sollievo al lettore pur cantando cose e oggetti umili, allontanandolo dall'amarezza; è una giovinetta allegra che dice ciò che pensa senza troppi giri di parole. Il poeta non usa

[29] Cfr. Rizzo, 2005: 84.

metafore ardite, ma sceglie quelle che con la loro semplicità colpiscono direttamente il lettore.

Uno dei suoi temi frequenti è la campagna salentina, sempre illuminata dal sole. Così come lo sono le masserie, contraddistinte da quel color giallo delle stoppie, dal verde degli alberi e dall'azzurro del cielo. L'utilizzo di immagini nitide e di suoni e colori vibranti, tipici del Salento, si impone sulla trama dei componimenti, molto semplice e pulita. Anche la parlata popolare si adegua al ritmo e al metro, grazie ad un effetto straordinario di musicalità e di discorsività del linguaggio.

La forza della poesia di Capitano Black sorge dall'umorismo tanto reale quanto amaro, in grado di contrappore con maestria la fantasia alla realtà, l'universale al particolare, la nobiltà alla miseria. Nel De Dominicis si parla, infatti, di realismo vernacolare che si distanzia dalla tradizione letteraria e dalla cultura regionale, ma che rispecchia la natura di un ambiente paesistico e di una specifica concezione del destino umano. Secondo Mario D'Elia:

«il realismo di De Dominicis visualizza colori e linee della campagna salentina con una tecnica pittorica che, nei momenti migliori, pare rievocare, a tratti, l'arte – essa pure istintiva e antiaccademica – di alcuni insigni rappresentanti della pittura italiana dell'Ottocento.»[30]

In quegli anni riscosse così tanto successo che a Lecce, nell'immediato dopoguerra, era facile trovare degli artigiani e qualche persona di mezza età, di cultura medio-bassa, che recitavano i suoi versi, imparati a memoria, senza lettura, per trasmissione orale, dai vecchi ai giovani, da amico ad amico.

Trilussa, dopo la lettura delle poesie del Bozzi e di Capitano Black, affermò questo:

> Ho potuto notare che la poesia dialettale di Terra d'Otranto eccelle indubbiamente fra i dialetti di Puglia, per dolcezza di linguaggio e profondità di pensiero. Posso dire quindi, a mia modesta veduto, ch'essa occupa un buon posto nella nostra letteratura folkloristica dopo la poesia napoletana e la romanesca. Assai vicino al siciliano ed avendo subìto l'influsso del napoletano, il dialetto leccese non è tanto difficile a leggersi ed a pronunciarsi, una volta conosciute le poche, ma non sempre concordi, regole grammaticali che lo informano.[31]

[30] D'Elia, 1976, 19.
[31] Morelli, 1953. (Prefazione di Trilussa) s.d., 3.

1.10 L'importanza della valorizzazione del dialetto

Benedetto Croce, in una delle maggiori riviste culturali del primo Novecento, *La Critica*, si chiedeva cosa significasse contestare i diritti della poesia dialettale, e come si potesse impedire il comporre e poetare in dialetto. Con questi importanti interrogativi da parte di Croce, intendiamo valorizzare il dialetto, donargli il prestigio di cui è degno e discutere sull'importanza che ha ottenuto negli anni la poesia salentina, grazie ai suoi maggiori autori.[32]

La Puglia inizia il cammino nella letteratura dialettale più tardi rispetto ad altre regioni. Il ritardo è giustificato dal fatto che le parlate della Puglia sono tante. La Puglia è da sempre molto divisa sia per questioni etniche che per questioni storiche. Il Salento, ad esempio, è stato colonizzato dai greci e ciò gli conferisce una fisionomia inconfondibile. Non godendo di un'unità culturale omogenea, la Puglia è molto diversa rispetto ad altre regioni italiane come il Veneto, la Toscana, la Sicilia o la Lombardia che, anche in passato, hanno goduto di una presenza di tradizioni dialettali.

Per quanto riguarda la lingua, la Puglia essendo ricca di diversi dialetti, dà proprio l'immagine della separazione determinata dal latifondo e dalle distanze che hanno impedito l'unificazione in gruppi omogenei linguisticamente e culturalmente.

Tuttavia, secondo Dante, ad esempio, il volgare pugliese si estende anche fuori dai confini della Puglia e si sublima in lingua aulica e cortese nei poeti della scuola siciliana. Questo passaggio è esplicitato nel *De vulgari eloquentia* (I, XI-XV) dove Dante scrive:

«Apuli[33] quoque vel sui acerbitate vel finitimorum suorum contiguitate, qui romani et Marchiani sunt turpiter barbarizant: dicunt enim *Bòlzera che chiangesse lo quatraro*[34]. Sed quamvis terrigene Apuli loquantur obscene comuniter, prefulgentes eorum quidam polite locuti sunt, vocabula curialora in suis cantionibus compilantes, ut manifeste apparet eorum dicta perspicientibus, ut puta *Madonna, dir vi voglio*[35]*, Per fino amore vo sì letamente».*[36]

[32] Cfr. La Critica (Rivista di letteratura, storia e filosofia): 424. https://books.google.it/books?id=KmkyAQAAMAAJ&pg=PA424&lpg=PA424&dq=#v=onepage&q&f=false
[33] In genere meridionali.
[34] *Vorrei che il ragazzo piangesse*
[35] Canzone di Giacomo da Lentini.
[36] Canzone di Rinaldo d'Aquino.

[Gli apuli d'altra parte, o per loro crudezza o per la vicinanza delle genti con cui confinano, cioè romani e marchigiani, cadono in sconci barbarismi: e infatti dicono «Bòlzera che chiangesse lo quatraro.» Ma benchè i nativi dell'Apulia parlino generalmente in modo turpe, alcuni che fanno spicco tra di essi si sono espressi in modo raffinato, trascegliendo nelle loro canzoni i vocaboli più degni della curia, cosa che risulta evidente ad osservare le loro poesie, come ad esempio «Madonna, dir vi voglio», «Per fino amore vo sì letamente.»][37]

Dunque, questo continuo ritardo da parte della Puglia è dovuto anche ad altri fattori. La rivoluzione romantica, per esempio, come ogni altro fenomeno innovativo avvenuto in passato, arriva tardi nelle terre del Salento, dove la cultura locale conta buone istituzioni culturali di carattere accademico e scolastico. Fin dai secoli precedenti, col Barocco e con l'Arcadia, Lecce aveva rafforzato il suo prestigio rispetto alle città dell'intera regione.

Per un verso egli ha le lentezze e i languori del tardissimo arcade, e degli arcadi prosegue i modi delle poesie d'occasione; e per altro verso si apre una certa sensibilità romantica in qualche modo approssimativa e impacciata, anche in relazione agli avvenimenti della sua vita e a un certo candore religioso di carattere domestico e rituale[38]

La nostra intenzione è quella di promuovere la figura di Giuseppe De Dominicis, il più importante poeta dialettale salentino del primo Novecento. Dunque, vogliamo portare il lettore a tutelare, di conseguenza, il dialetto, un meraviglioso mezzo espressivo, indicatore di identità culturale.

Il Salento si avvicina alla sensibilità romantica già a partire da D'Amelio, che porta una sorta di freschezza stilistica. Ma è grazie al nostro De Dominicis che ci sentiremo ancora più uniti alle tradizioni, alla natura e al panorama salentino, con i suoi racconti di vita quotidiana intrisi di carattere rurale e religioso.

Difatti, la fine degli anni '90 del 1800 e i primi trent'anni del 1900 sono, in assoluto, gli anni più significativi per i poeti dialettali salentini. Soprattutto la città di Lecce è quella che conta oltre cinquanta testate tra giornali, riviste e periodici. I giornali leccesi accolgono infatti i componimenti dei più noti poeti dialettali di questo periodo, diventando uno strumento di veicolazione e di propagazione di cultura dialettale. Anche la Terra d'Otranto è un importante crocevia per quanto riguarda l'attività editoriale. Colui che primeggia tra questi distinti poeti è sicuramente il De Dominicis ma, accanto a lui,

[37] Rajna, 1897, 24.
[38] https://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1988/II/art/R88II013.html

altre figure di spicco completano quell'importante stagione dialettale. Tra questi citiamo Enrico Bozzi, Oberdan Leone e Nicola De Donno, amici oltre che colleghi del Capitano Black. Grazie a lui scelgono il dialetto come mezzo di espressione per le loro opere. Questa scelta è dovuta al fatto che il dialetto, col passare del tempo, assumeva sempre di più «il ruolo di supplenza della letteratura in lingua, che risulta sempre più anemica e in ritardo rispetto agli avvenimenti nazionali.»[39]

Valli aggiunge a favore del dialetto che «oramai poteva entrare a pieno titolo nella storia letteraria della provincia. Esso, naturalmente, era sempre esistito sia a livello popolare che a livello d'arte, ma ora se ne aveva piena coscienza, ora, finalmente, diventava uno degli istituti letterari più dignitosi e rilevanti.»[40]

Dal grande maestro prendono, innanzitutto, la nuova forma di umorismo, come la satira, l'ironia, continuando sulla linea del verismo, del bozzettismo e del romanticismo.

De Donno, ad esempio, si rifà al Belli; la maggior parte dei suoi sonetti infatti nascono come scommessa di un intellettuale che si è trovato a far da testimone: una condizione analoga a quella del grande poeta romanesco. È raro che i suoi sonetti si caratterizzino per una trovata comica, per uno sberleffo, o altro di caustico com'è nella tradizione satirica e nello stesso Belli. Più che personaggi, questi "epitaffi" ci disegnano dei caratteri, che si esprimono secondo una tipologia particolare. E ciò che li unisce è un dialetto, una parlata domestica, talvolta regolata da sottigliezze causidiche.[41]

L'opera del Bozzi, invece, tende ad assorbire la parlata popolare del Capitano Black ma i suoi temi sono completamente diversi. Anche la scelta della lunghezza dei componimenti è diversa; si parla, infatti, di brevi componimenti rimati e agili. Il genere lirico è il prescelto da parte del poeta.

I temi vanno dalla guerra alla città di Lecce, dalla morale alla giustizia sociale: parla di buon senso, di fame, di denaro. Nelle sue tre raccolte si ispira al repertorio lirico tardo ottocentesco e al realismo sociale, in particolar modo con l'anticlericalismo e il progressismo politico.

La poesia dialettale raggiunge, però, il massimo dell'istituzionalità letteraria grazie a Oberdan Leone. La sua carriera nasce grazie alla sua fame di libertà e di ambienti

[39] Valli 1995: 359.
[40] *Ivi*: 369.
[41] https://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1988/II/art/R88II013.html

culturali, che lo avevano visto partecipante numerose volte. Le sue opere possono essere raggruppate in tre filoni fondamentali:

> Il filone delle poesie di circostanza, intendendo con questo termine le composizioni destinate alla pubblica lettura, in occasione di cerimonie ufficiali; il filone delle poesie famigliari, quasi un album di ricordi e di date importanti per la storia della famiglia; infine, il filone delle poesie […] condite da una certa malinconia di desideri irrealizzati e di perduti sogni. [42]

I fenomeni fonetici, morfologici e sintattici precedentemente citati possono ritrovarsi in tutte le opere degli autori come Bozzi e Leone.

I segni di questa maturazione artistica, quindi, non mancano in Salento, ma si avvertono soprattutto nella seconda metà del Novecento.

Il secondo obiettivo è, dunque, quello di recuperare la poesia dialettale che nasconde valori e significati letterari profondi, grazie alla sua terminologia caratteristica e alle sue espressioni uniche ed intraducibili.

Oronzo Parlangéli, un importante studioso salentino, nel 1968 si interessa allo studio della letteratura dialettale salentina, avanzando un'idea secondo la quale la letteratura dialettale sia meno importante perché rivolta a soggetti analfabeti o dialettofoni interessati ai personaggi o a istituzioni locali. Inoltre, pensa anche che sia la lingua letteraria a stabilire ogni legame tra lingua e dialetto e a determinare la letteratura dialettale.

Di tutt'altra idea sono, invece, Donato Valli e Mario Marti secondo i quali gli autori scrivono in dialetto per il proprio piacere piuttosto che destinare le proprie opere a soggetti analfabeti. Inoltre, il dialetto acquisisce nel Novecento autonomia linguistica e letteraria e conduce l'italiano verso un rinnovamento lessicale.

La diversità della produzione letteraria italiana nasce da due elementi cardine della storia del paese: il policentrismo e il plurilinguismo. I dialetti letterari si impongono già dal tardo '400 e la loro importanza giunge fino al '900. Infatti, la letteratura dialettale deve essere considerata una grande ricchezza e non una produzione subalterna. Gli scrittori che hanno deciso di utilizzare il dialetto nelle loro opere concordano nell'adattare

[42] *Ivi:* 449.

il dialetto parlato ai requisiti di una lingua letteraria e di sfruttare il potenziale di diversità dei dialetti e il loro maggiore utilizzo a fini sociali rispetto all'italiano. [43]

1.11 Una tradizione binaria tra italiano e dialetto

Le opere che abbiamo citato sono contemporanee tra loro e scritte unicamente in dialetto. Questo importante mezzo linguistico ha, però, dovuto attraversare grandi difficoltà. L'Italia è, infatti, l'unico grande paese, nel panorama delle civiltà letterarie dell'Europa occidentale, con una tradizione binaria coerente tra il filone toscano monolingue e il canone plurilingue in dialetto. Il nostro oggetto di studio, quindi il Salento e la sua letteratura dialettale, non ha mai avuto prima di allora un'importante tradizione scritta vernacolare, come quella instaurata dal Capitano Black. Dunque, quest'area soltanto da pochi anni a questa parte è diventata oggetto di studio di ricerche dialettologiche. La critica letteraria, infatti, presta attenzione al fenomeno dei dialetti letterari colti dagli anni successivi al romanticismo.

Questo fenomeno in Italia è altamente specifico in quanto caratterizzato da una continuità storica e da una profonda stratificazione geografica. Il plurilinguismo e le sue manifestazioni letterarie nelle varie regioni sono uno degli aspetti tipici d'Italia e sono fondamentali per poter comprendere quella che è stata la cultura italiana passata e recente.

Un avvenimento di assoluta novità è stato portato nel panorama critico-letterario dalla pubblicazione nel 1952 della silloge *Poesia dialettale italiana del Novecento* di P.P. Pasolini e M. Dell'Arco. Questo dà spunto anche a Montale per pubblicare un articolo intitolato *La musa dialettale,* in cui entrambi sembrano condensare il loro pensiero sulla dialettalità letteraria. Facendo indagini sulle letterature dialettali considerate nel loro complesso e nel loro rapporto con la letteratura in lingua, Montale rivolge al pubblico il suo pensiero a riguardo:

> In due modi, quando si è uomini di qualche cultura, si può essere dialettali: o traducendo dalla lingua, giocando sull'effetto di novità che il trasporto può imprimere anche a un luogo comune, o ricorrendo al dialetto come ad una lingua vera e propria, quando la lingua sia considerata insufficiente o impropria a

[43] Cfr. http://siba-ese.unisalento.it/index.php/idomeneo/article/view/21908: 70-71.

una ispirazione. Il secondo caso è il più valido e il più interessante; ma i due modi possono essere presenti nell'interno dello stesso poeta, anzi lo sono quasi sempre. E non è detto che il primo caso non possa dare risultati poetici perché tradurre poesia è uno dei possibili modi di far poesia originale. [44]

Fortemente convinto sulla distinzione tra scrittura dialettale dei "bilinguisti" e quella dei "veri dialettali", Montale appoggia questi ultimi perché scrivono e pensano in un'altra lingua, portando dalla loro parte un po' di fortuna e vitalità.

Più di un secolo fa la letteratura dialettale è stata al centro di grandi dibattiti e famosissimi articoli sono stati scritti attorno a questo tema. Viene concepita come una reazione dello spirito popolare e regionale contro la letteratura aulica e nazionale, una sorta di insurrezione.

In realtà, questo quadro linguistico è difficile e troppo complesso da riassumere, soprattutto se si sta parlando di un secolo come il XX, dove l'uso dei dialetti è così vivo da richiamare a sé delle voci e dei talenti tanto diversi quanto notevolissimi. Il dialetto giunge a rappresentare un codice alternativo all'italiano che, nel tempo, diviene la lingua di tutti (o quasi). Il XX secolo sembra uno dei più fecondi per la poesia dialettale:

Si tratta di un recupero letterario che si potrebbe forse spiegare con un tendenziale ennui inconscio nei confronti del peso storico della lingua letteraria con la sua tradizione ininterrotta di sette secoli, ma anche con la crescente consapevolezza dell'evoluzione linguistica dei dialetti nella forma e nell'uso, e con un vago senso traumatico della loro "fine" imminente.[45]

Il Capitano Black, come uno dei rappresentanti della letteratura dialettale pugliese, e quindi meridionale ha avuto la fortuna, almeno fino agli anni '60 del Novecento, di essere tra i portavoce attraverso la poesia della dura lotta economica e sociale di molte regioni del Sud. Il dialetto letterario viene quindi usato come strumento della protesta politica e sociale, in quanto questi contesti vivono l'emblema dell'arretratezza e dell'emarginazione dalla società moderna.

Tuttavia, ci sono stati pareri discordanti riguardo al valore di questo autore. Nonostante la sua persona sia sempre stata elogiata, grazie alla sua vena creativa e alla capacità descrittiva, viene criticato per una sua assenza, nella produzione letteraria, di

[44] Montale 1976: 175-76.
[45] Haller 2002: 37-38.

un'autentica missione sociale. È come se la sua vocazione culturale non fosse effettivamente tesa ad aiutare i ceti socialmente inferiori. Nel periodico *Rapsodia dialettale*, pubblicata il 19 giugno del 1903, Edoardo Pedio, uno dei redattori, si rivolge al Capitano Black chiamandolo "tribunus plebis". Si sta appellando a lui nella speranza di una letteratura dialettale che effettivamente presupponga una visione utilitaristica.

Questa letteratura, secondo Pedio, deve assumere un ruolo incisivo di denuncia sociale o politica, in modo tale da emancipare i gruppi ritenuti più sfortunati. La perplessità di questo redattore può essere confermata dal fatto che in questi anni (parliamo degli ultimi anni di vita del poeta) De Dominicis subisce una vera e propria evoluzione ideologica. Il poeta, infatti, soffre le delusioni politiche e i lutti che si susseguono nella sua vita, ma è anche assorbito dall'ambiente leccese dove prevale una borghesia colta e dall'alta qualità intellettuale. Questa borghesia è sicuramente moderata e conservatrice e questo atteggiamento si scontra con la battaglia culturale salentina.

Nonostante ciò, Pedio è un grande appassionato del Capitano Black e della poesia dialettale, per cui scrive testualmente: «la poesia dialettale non è più un passatempo per le ore di ozio, né un'esercitazione dimessa e umile trascurata dalla critica e dal pubblico intelligente e colto; essa, con la nota civile ed umana, con la frase incisa e sicura, è entrata oramai trionfalmente nell'arringo artistico.»[46]

Aggiunge ancora: «mentre prima i versi dialettali non varcavano quasi mai le barriere della provincia, in cui erano stati iscritti; oggi le opere e i nomi dei loro cultori sono noti in tutta Italia, come qualunque volume di versi italiani che abbia importanza e che susciti ammirazioni o polemiche». [47]

La poesia dialettale è come se fosse un'antiletteratura, ma non deve costituire un'alternativa culturale, anzi, deve configurarsi come componente organica della letteratura nazionale. In questa prospettiva, la letteratura dialettale rivendica le radici delle identità municipali e l'armonia ormai tesa con il quadro culturale nazionale.

Tornando al Salento, alcuni suoi esponenti scelgono di rendersi protagonisti attivi nel quadro di una stagione letteraria molto animata militando dal vecchio al nuovo secolo. Il gusto del pubblico, in questi anni a cavallo tra il 1800 e il 1900, è ben saldo nell'ambito delle culture regionali. Tuttavia, in questo periodo si diffonde la lingua comune, aderente

[46] Rizzo, 2005, 166.
[47] *Ivi*

ai modelli della lingua letteraria, e si avvia nella formazione di quello che è l'italiano popolare arrivato fino ai giorni nostri. Questa situazione condiziona, infatti, l'uso del dialetto a diversi livelli, compreso quello letterario, producendo implicazioni di ordine sociale, economico e culturale.

CAPITOLO 2

ANALISI DEI FENOMENI LINGUISTICI NELLE OPERE DI DE DOMINICIS

2.1 I dialetti della Puglia

In questo secondo capitolo ci concentriamo sull'analisi di fenomeni linguistici riscontrabili nel dialetto salentino e, di conseguenza, anche nelle opere del più importante poeta dialettale salentino.

Come abbiamo già accennato, la Puglia è una regione in cui i dialetti mantengono ancora oggi una discreta vitalità, tanto sul piano fonetico che su quello lessicale. I numerosi dialetti parlati all'interno di questa regione hanno carattere conservativo rispetto a quelli esposti alle correnti innovatrici dei centri costieri.

Attualmente i dialetti pugliesi vivono una nuova realtà sociale ed economica, dove il livello culturale medio si è alzato, e quindi sono interessati da una rapida evoluzione sia nel campo fonomorfologico che in quello lessicale.

Ad ogni modo, sono classificati in due gruppi fondamentali che si differenziano soprattutto sotto il profilo fonetico:

- Il barese, il lucerino, il foggiano e il dialetto garganico fanno parte della famiglia dei dialetti meridionali italiani, parlati nella parte centro-settentrionale della regione;
- Il dialetto salentino fa parte, invece, della famiglia dei dialetti meridionali italiani estremi e si divide in leccese, brindisino, gallipolino, magliese-otrantino e leucadeo.

Il dialetto tarantino e quelli di altri centri lungo la direttrice Taranto-Ostuni possono essere classificati come dialetti di transizione apulo-salentina.

In Puglia, dal punto di vista linguistico, è presente anche una piccola parte di isole linguistiche, nelle quali si parlano idiomi alloglotti, alcuni dei quali non fanno parte del gruppo delle lingue neolatine:

- il grico, diffuso nella Grecìa salentina, è una lingua derivata dal greco, la cui diffusione nel Salento è fatta risalire a insediamenti bizantini o addirittura a colonie magnogreche;

- l'arbëreshë, derivato dalla lingua albanese, è parlato nel tarantino a San Marzano di San Giuseppe e sul Subappennino dauno a Casalvecchio di Puglia e Chieuti. È l'esito dell'emigrazione dall'Albania tra il XV e il XVIII secolo.
- Infine, nei comuni appenninici di Celle di San Vito e Faeto è presente una minoranza francoprovenzale (o arpitana), attestata fin dal 1566 ma risalente forse al XIII secolo[48].

2.2 Introduzione al dialetto salentino e relativi fenomeni linguistici

Nella penisola salentina, il dialetto ha un ruolo significativo nella cultura e nell'identità popolare. È utilizzato nelle conversazioni quotidiane, nelle canzoni popolari, nella letteratura locale e nelle rappresentazioni teatrali. Anche se l'italiano è totalmente utilizzato per scopi ufficiali, il dialetto salentino rimane una parte vitale della vita quotidiana e dell'espressione culturale nel Salento. La caratteristica fondamentale di questo dialetto è la marcata contestualizzazione fonetica.

I fenomeni linguistici che sono state delle innovazioni linguistiche portate da altre popolazioni nel sistema vocalico del dialetto salentino sono la metafonia e la dittongazione.

Tali innovazioni determinarono definitivamente i caratteri dei tre sistemi vocalici del Salento:

- Sistema napoletano per il Salento settentrionale;
- Sistema siciliano per il Salento meridionale;
- Sistema ‘di compromesso’ per il Salento centrale.

Per quanto riguarda la nostra area di interesse, collochiamo il dialetto del nostro autore nel sistema di compromesso. Questi dialetti sono definiti in questo modo poiché il loro sistema si trova a metà tra quello settentrionale e quello meridionale e prende tratti vocalici sia da uno sia dall’altro sistema.

[48] https://it.wikipedia.org/wiki/Puglia#Lingue_e_dialetti

Un tratto determinante per la distinzione territoriale del Salento è il vocalismo atono finale che presenta un sistema fonetico fondamentalmente condizionato dalla diversa energia dell'accento articolatorio: gli esiti, infatti, delle vocali finali, proprio perché risultato della posizione più debole del sistema accentuativo, rivelano la comune tendenza che, a diverso grado, ha modificato anche le altre vocali atone. [49]

In posizione assoluta iniziale le pretoniche sono risultate più resistenti di quelle secondarie (o intertoniche), mentre le pretoniche secondarie, allo stesso modo delle postoniche non finali (o controfinali), sono arrivate a dare, molto spesso, gli esiti delle atone finali. [50]

Dunque, tutti i dialetti del Salento centrale distinguono *-e* e *-i* finali: *lu kane* e *li kani,* ma è caratteristica della zona la tendenza a mutare tutte le *i* pretoniche in *e: /feneśśa/* 'finestra'. [51]

2.2.1 I principali fenomeni fonetici: la metafonia

La metafonia è un fenomeno di assimilazione progressiva della vocale accentata di una parola alla vocale seguente di un suffisso[52]. Questo fenomeno è presente in diverse lingue e comporta l'influenza delle vocali finali latine atone -Ī e -Ŭ sulla vocale tonica precedente. -Ī e -Ŭ sono vocali con il minimo grado di apertura e quindi la metafonia agisce diminuendo il grado di apertura della vocale tonica conformandola al grado di apertura della vocale atona[53].

Il sistema del salentino settentrionale presenta dei cambiamenti metafonetici dovuti alle vocali finali come nel sistema napoletano: Ĭ, Ē→ [e] / [i] ed Ō, Ŭ→ [o] / [u] e ancora Ĕ → [ɛ] [j ɛ] e Ŏ → [ɔ] / [w ɛ]; il salentino centrale presenta dei cambiamenti metafonetici solo parziali (il dittongamento in [j ɛ] e [w ɛ] per i soli continuatori di Ĕ, Ŏ seguiti da -/i/, -/u/, ma anche qualche esito metafonetico condizionato per i soli continuatori di Ē: *lu mese / li misi; lu turnese / li turnisi* e, infine, il salentino meridionale il quale non presenta

[49] Cfr. Mancarella, 1998: 105
[50] *Ivi*
[51] Mancarella, 1975: 31
[52] Nespor, 1993: 80.
[53] Bruni, 1994: 217

nessun cambiamento metafonetico poiché chiude le vocali Ī, Ĭ, e Ē, Ō, Ŭ, Ū in /i/ e /u/ e conserva i continuatori di Ĕ, Ŏ in /e/, /o/.[54]

Possiamo notare che in questa zona la metafonia ha avuto una diffusione graduale dal nord verso il sud del Salento (Brindisi, Lecce e Gallipoli) e ciò dimostra chiaramente che questo fenomeno è un'innovazione esterna che, per diversi motivi, non ha potuto raggiungere ed estendersi in tutto il Salento[55].

- *salentino centrale* (la zona di Lecce):

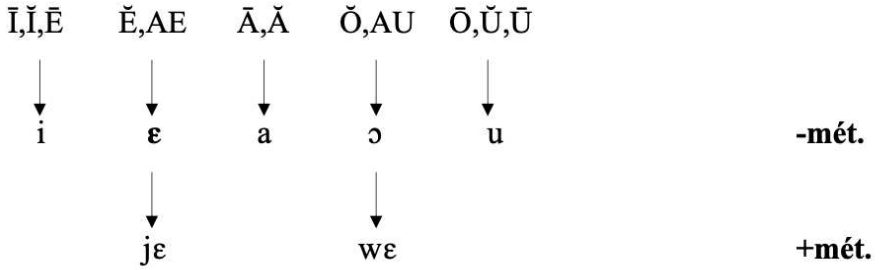

Figura 2: vocalismo tonico del salentino centrale.

2.2.2 Consonantismo e altri fenomeni

Per quanto concerne il consonantismo, il salentino si contraddistingue rispetto alla lingua italiana per la presenza di alcuni suoni.

	Esplosive		Continue		
	Occlusive	Affricate	Nasali/Liquide	Fricative	Sibilanti
Bilabiali	p b (b)		m		
Labiodentali				f (v)	
Dentali	t d (d) ḍḍ	z ʒ	n r l		s
Prepalat.			ń l		
Mediopalat.	č ǧ				š (ʃ)
Postpalatali	č ǧ				

[54] Mancarella, 1998.
[55] Mancarella, 1998: 280-281

Velari	k g				

Per analizzare le varie parole in grafia e fonetica (pronuncia), userò il corsivo per la scripta (parole dialettali con relativa traduzione, posta tra due virgolette) e per la pronuncia due parentesi quadre.

Ad esempio, i gruppi consonantici che danno esito cacuminale o retroflesso del gruppo -ll-, che si trasforma in -dd- in tutto il Salento centro-meridionale. Secondo le ricerche del Rolhfs, il particolare carattere di tali suoni consiste nel fatto che la posizione della lingua, fortemente piegata all'indietro, provoca una occlusione più o meno ampia contro il palato superiore, per cui, quando l'occlusione è minima si ottiene il suono cacuminale di -ll- quando invece l'occlusione è massima si ottiene il suono di ḍḍ.[56] Il timbro con cui questo suono viene articolato non è lo stesso, però, nelle varie aree salentine. Al Nord, ad esempio, ha perduto il suo carattere cacuminale ed è passata a *dd* dentale; la parola 'cavallo', infatti, diventa *cavaddru* nel leccese, otrantino, gallipolino, ma *cavaddu* nel brindisino.

Un'altra caratteristica importante è la palatalizzazione intensa del gruppo -str- intervocalico, per cui si ha il suono [ʃ:]: ad esempio, finestra si pronuncia [*fineʃa*].

Inoltre, in alcune località salentine, coesiste la caratteristica dell'assimilazione di -ND-> -*nn*- e -MB-> -*mm*-. Un esempio per la prima assimilazione è la parola 'quando' che si trasforma in *kuannu*; mentre un caso per la seconda assimilazione è dato dalla parola 'piombo' che diventa *kiummu*.

Un ulteriore caso molto interessante da trattare è la trasformazione di alcune occlusive: ad esempio, la dentale sonora [-d-], in posizione intervocalica, diventa [-t-], dentale sorda ('piede' = *pete;* 'nodo' = *nutu*). Questo accade anche per la bilabiale sonora [-b-] che, qualche volta, si trasforma in una fricativa sonora [-*v*-] ('basso' = *vasciu* (pron. [vaʃu])*;* 'febbre' = *freve*) oppure cade ('bocca' = *ucca*; 'tavola' = *taula*)

[56] Mancarella, 1998: 134.

2.2.3 Il betacismo

Tra i maggiori fenomeni fonetici che possiamo incontrare nel dialetto salentino, molto presente è il fenomeno del betacismo. Con quest'ultimo si indica il fenomeno fonetico per cui il suono labiodentale sonoro [v] si alterna con il corrispondente bilabiale [b]. Ciò è già stato rilevato nella tarda latinità, nel passaggio dal latino alle lingue romanze. I due suoni, ben distinti in latino, vengono così confusi nelle lingue romanze e nelle varietà dialettali. Il betacismo può variare in intensità e diffusione a seconda dell'area geografica e delle tradizioni linguistiche locali. In alcune regioni del Salento, il betacismo può essere più marcato, mentre in altre zone potrebbe essere meno evidente o del tutto assente. È importante notare che il betacismo è considerato un tratto dialettale e può essere percepito come caratteristico e tipico della varietà linguistica del Salento, contribuendo alla sua identità linguistica distinta.

2.2.4 L'aferesi

Il dialetto salentino presenta un'altra frequente caratteristica, ossia l'aferesi delle parole, cioè la caduta della vocale iniziale, più spesso per agglutinazione con l'articolo. Questo fenomeno avviene soprattutto nei lemmi composti in cui il primo elemento è una preposizione. Questo fenomeno fonologico può avvenire per varie ragioni, come l'abbreviazione per motivi pratici o la semplice evoluzione linguistica nel tempo. Alcuni esempi sono: *ncuddrare* per 'incollare'*, nturtijare* per 'intortigliare'*, nnicatu* per 'annegato'*;* e per ultimo abbiamo *ntrata* per 'entrata'.

2.2.5 La protesi

Un fenomeno che è opposto all'aferesi e che abbiamo già citato precedentemente è quello protetico: ossia l'aggiunta di un elemento non etimologico all'inizio della parola. Un esempio è *mpuggiare* equivalente di *poggiare*. La protesi può anche avvenire con il

raddoppiamento della consonante iniziale; ad esempio, otteniamo *bbanca* da *banca* o *rrubbare* da *rubare*.

Questo fenomeno è fortemente legato al contesto, per cui, in determinate situazioni, raddoppiano la consonante iniziale anche i termini che normalmente l'hanno scempia. Il fenomeno, noto come "raddoppiamento (o rafforzamento) fonosintattico", ma anche "geminazione sintagmatica", "raddoppiamento sintagmatico", non è sconosciuto alla lingua nazionale, anche se in essa ha natura prettamente fonetica e non dà luogo a raddoppiamento grafico. Nel salentino, per esempio, si verifica sistematicamente dopo un monosillabo, come ad esempio: tie nu nn'ài saputu fare mai gnenti - tie nu ssai ffaci gnenti.

In alcuni casi la forma scempia e quella raddoppiata coesistono e sono usate indifferentemente, indipendentemente dal contesto. [57]

VARIANTI FONETICHE SUL TERRITORIO
TERRITORIO CENTRALE
(Lecce)
• Forme di compromesso
• Esiti cacuminali (ḍḍ, ṭr)
• Assimilazioni «ND», «MB» in punti isolati e non sempre
• Palatizzazione del gruppo STR locale e limitata ad alcune forme
• Assenza della desonorizzazione del gruppo NGI
• Parziale metafonia
• Locale presenza di vocali turbate
• Frequente dittongazione di «e» e «o»
TERRITORIO SETTENTRIONALE
(Brindisi)
• Forme più innovative, di tipo pugliese
• No esiti cacuminali (ḍḍ, ṭr)
• Assimilazioni «ND», «MB» in punti isolati e non sempre
• Palatizzazione del gruppo STR locale e limitata ad alcune forme
• Desonorizzazione del gruppo NGI solo in alcune località
• Costante metafonia
• Larga presenza di vocali turbate
• Frequente dittongazione di «e» e «o»
TERRITORIO MERIDIONALE
(Otranto-Ugento)
• Forme più conservative
• Esiti cacuminali (ḍḍ, ṭr)
• Assimilazioni «ND», «MB»
• Frequentissima palatizzazione del gruppo STR
• Desonorizzazione del gruppo NGI
• Assenza di esiti metafonetici
• Assenza di vocali turbate
VALLE D'ITRIA
Brindisi
Capo Bianco
Lecce
Oasi Naturale delle Cesine
Mesagne
Latiano
Oria
Francavilla Fontana
San Pietro Vernotico
Torre S. Susanna
Mandúria
Avetrana
Salice Salentino
Nóvoli
Torre Colimena
Coperti no
Galatina
Galatone
Gallipoli
Casarano
Taurisano
Ugento
Alessano
Corsano
Tricase
Andrano
Castro
Otranto
Poggiardo
Maglie
S. Cesárea Terme
Porto Badisco
San Cataldo
San Foca
Roca Vecchia
Martignano
Zollino
Carpignano Salentino
Castrignano dei Greci
Melpignano
Cannole
Sternatia
Soleto
Giurdignano
Cutrofiano
Collepasso
Supersano
Ruffano
Specchia
Presicce
Patù
Racale
Torre Suda
Torre Mozza
Torre Vado
Torre Pali
Torre Uluzzo
Torre Veneri
Torre Pizzo
Torre Marchiano
Torre Mancarella
Torre Lapillo
Torre Chianca
Torre Rinalda
Torre Inserraglio
Torre Boccale
Torre Squillace
Torre Castiglione
Torre Colimena
Torre Columena
Torre Pisana
Torre Santa Sabina
Torre Canne
Torre Egnazia
Torre Guaceto
Torre Testa
Torre Cavall

2.3 La morfologia del dialetto salentino

Morfologicamente parlando, il salentino presenta una vastissima gamma di particolarità. Qui cercheremo di analizzare gli aspetti più diffusi e condivisi nell'intera area del Salento.

In italiano, alcuni nomi e aggettivi maschili terminano con la vocale finale -e; il genere, quindi, non è immediatamente riconoscibile. Il salentino per ovviare a questa confusione, fa terminare il nome con la vocale -u; per cui 'il fiore' diventerà *lu fiuru,* oppure l'aggettivo 'molle' diventerà *moddu* (questo però non accade in tutte le località salentine, infatti nella zona di Lecce si usa dire *moddhre).* Un'altra ambiguità può essere data da alcuni nomi che terminano sempre in -e, ma presentano un genere diverso; un esempio di tale ambiguità è data dalle parole 'la parete' che in dialetto diventa *lu parite.*

L'uso del pronome partitivo per esprimere una quantità indeterminata non esiste in dialetto salentino; al suo posto, solitamente si usa *doi* 'due': *aggiu cattatu doi banane* = 'ho comprato delle banane'. Anche la posizione del pronome possessivo è peculiare in salentino che si trova, a differenza dell'italiano, subito dopo il sostantivo cui fa riferimento; in questo modo, 'il mio amico' diventa *l'amicu miu* in salentino. Inoltre, è molto diffuso l'uso del pronome in posizione enclitica. Ad esempio, per dire "tua madre" il dialettofono salentino dirà *mammata.*

Per quanto riguarda la morfologia verbale, abbiamo una notevole semplificazione rispetto a quella italiana. La maggior parte dei verbi della seconda coniugazione italiana assumono la desinenza della terza. Nei *Canti de l'autra vita*, De Dominicis, ad esempio, usa il verbo *chiangire* (dall'italiano piangere) che termina in -ire. Tuttavia, alcuni verbi conservano la terminazione in -ire, ma anche quella in -ere; sempre nei *Canti de l'autra vita*, De Dominicis usa il verbo *bessire* (uscire), che quindi mantiene la terminazione in -ire. Anche l'uso dell'infinito è estremamente limitato, per cui non si trovano proposizioni di forma implicita.

Il condizionale è praticamente assente, così come anche il congiuntivo; infatti, le proposizioni subordinate sono quasi tutte espresse all'indicativo. L'assenza del condizionale e lo scarso numero di voci nel congiuntivo fa sì, poi, che le proposizioni subordinate siano quasi tutte espresse all'indicativo.

2.4 La sintassi del dialetto salentino

Sintatticamente parlando, una caratteristica importante è la scarsa osservanza della consecutio temporum. Il tempo presente, nel dialetto salentino, ricalca la natura dell'aoristo: indica, infatti, il momento preciso e puntuale di un'azione che non è ben definita nel tempo, per cui lo troviamo anche dopo un tempo passato. Al contrario, l'idea di futuro viene espressa dal presente accompagnato da avverbi o locuzioni avverbiali di carattere temporale riferite a fatti e circostanze. In una poesia inedita di De Dominicis *"Cussì è l'amore!",* il poeta per esprimere il futuro usa, infatti, il tempo presente preceduto da un avverbio di carattere temporale: «Cussì è l'amore ca dopu mueru, nu tte lassa mai!», che significa «così è l'amore che non ti lascia mai neanche quando morirò».

2.5 Analisi dei fenomeni fonetici nei Canti de l'autra vita e nei Martiri d'Otrantu

Passiamo ora ad un'analisi dei fenomeni precedentemente citati presenti nelle opere di De Dominicis. In particolare, tratterò gli aspetti legati ai fenomeni fonetici riscontrabili nell'opera *Canti de l'autra vita* e *Martini d'Otrantu*.

Per quanto riguarda il consonantismo, il gruppo consonantico -ll- che si trasforma in -dd- è attestato in molti versi della sezione *Nfiernu*: ad esempio, 'quella' si trasforma in *quidha* verso 53. Lo stesso vale per la parola 'belli' al verso 43 che viene tradotto *bedhi.* Idem al verso 51 dove la parola 'collo' viene tradotta con *ncuedhu.* Anche la parola 'coltellata' viene tradotta con *curtedhata* al verso 25.

Un'altra caratteristica importante che abbiamo citato è la palatalizzazione intensa del gruppo -str- intervocalico, che produce il suono [ʃ], abbiamo infatti al verso 24 la parola *fenescia* per 'finestra'.

Un altro fenomeno è l'assimilazione di -nd- -> -nn- che, però, essendo un fenomeno non sempre riscontrabile, può non trasformarsi. A prova di ciò abbiamo la parola 'quando', citata molteplici volte nelle opere di De Dominicis, che rimane *quandu*.

Nell'opera *Martiri d'Otrantu* possiamo notare un ulteriore fenomeno, ossia la trasformazione della dentale sonora [-d-] che, in posizione intervocalica, diventa [-t-] e quindi si desonorizza. Un esempio è alla lassa 50, precisamente al verso 14, dove abbiamo la trasformazione della parola 'piede' in *pete.*

Continuando a parlare di fenomeni fonetici, non possiamo non citare il betacismo, presente molto spesso nel dialetto salentino. Al verso 58 della sezione *Nfiernu,* il verbo italiano 'volere' si trasforma in *bulire,* per cui la labiodentale sonora [-v-] si alterna con la bilabiale sonora [-b].

Inoltre, tantissimi sono i verbi che presentano l'aferesi. Leggendo le prime quattro strofe iniziali dei *Canti de l'autra vita,* i verbi aferetici sono tantissimi.

Quandu foi ca muriu lu Pietru Lau
era matina prestu de sciuedia,
e fenca a ttantu nu sse utau sputau
rriau dha llu diaulu quasi a menzatia.

Doppu ca lu purtune ibbe tuzzatu,
lu purtararu te lu nfiernu essiu
e nni disse: «Lu capu stae ssettatu
a ntàula e tocca spietti, figghiu miu».

Idhu purtaa nna stozza te muzzune,
se enchiu la pippa e sse la mpezzecau,
subbra a nnu piezzu, a nfacce allu purtune,
straccu te lu camminu se ssettau.

Na ndore te purpette se sentia
ca veramente a nterra te menaa!...
Idhu, pueriedhu miu, ca certu aia
do giurni ca lu pane nu ssaggiaa,

ncignau: «Ohimmè! lu primu male è quistu,
tte scazzeca la ndore e cu nu pruei!
Ulia cu ssacciu cce nni fici a Cristu
quale su state le peccate mei!»

Le traduzioni dei versi dei *Martiri d'Otrantu* e dei *Canti de l'autra* sono prese dal libro di Donato Valli *Letteratura Dialettale Salentina dall'Ottocento al Novecento* del 1995.

[Quando fu che morì Pietro Lao / era di prima mattina di giovedì, /e fino a quando non si girò e rigirò /arrivò dal diavolo quasi a mezzogiorno. // Dopo che ebbe bussato al portone, /uscì il portinaio dell'inferno, /e gli disse: «Il capo sta seduto / a tavola e bisogna che tu aspetti, figlio mio». // Lui aveva un pezzo di mozzicone, / si riempì la pipa e se l'accese; / sopra una grossa pietra, di fronte al portone, / si sedette stanco del cammino. // Si sentiva per l'aria un odore di polpette /che veramente ti gettava a terra!... / Lui, mio poveretto, che certo era / Da due giorni che non assaggiava il pane, //cominciò: «Ahimè! Il primo male è questo, /sentirsi stuzzicare dall'odore e non poter assaggiare! / Vorrei sapere che gli feci a Cristo, / quali sono stati i miei peccati!» //]

Analizzando uno ad uno al verso 4 abbiamo *rriare* (arrivare), al verso 8 *spittare* (aspettare), al verso 10 *mpizzecare* (accendere), al verso 16 *ssaggiare* (assaggiare) e per ultimo al verso 17 *ncignare* (iniziare).

L'ultimo fenomeno che abbiamo trattato nella parte relativa alla fonetica è quello della protesi. Analizzando la prima lassa dei *Martiri d'Otrantu*, notiamo che questo fenomeno è riscontrabile quasi in ogni verso.

Lecce nu bera nienti a facce Utrantu:
fegurate ca tutte ste sciardine
utandu de cqua nturnu, fencattantu
nu ngiri allu castiedhu peccussine;

tutta quanta sta parte a ddunca moi
l'acqua se stagna e llu ranecchiu rita,
cinquecentu anni a rretu quandu foi
era paise a ddu fervìa la vita.

E lla vita fervìa mmienzu stu mare,
a ddu moi nu trabbàculu nu rrìa,
nc'èranu bastimenti a ccentenare
de Francia, de Venezia e de Arbania.

Era de centu turri ncurunatu
Utrantu, figghiu miu, quista è lla storia.
E moi de tanta pompa n'ha restatu
lu nume sulamente e lla memoria!

[Lecce non era nulla in confronto a Otranto: / figurati che tutti questi giardini / camminando qui intorno, finché / non percorri così il giro del castello, // tutta quanta questa parte di terreno dove adesso / l'acqua ristagna e gracida la rana, / or sono cinquecento anni / era un paese dove ferveva la vita. // E la vita ferveva in mezzo a questo mare; / dove adesso non approda più un trabiccolo / c'era bastimenti a centinaia / di Francia, di Venezia e d'Albania. // Era incoronata da cento torri / Otranto, questa è la storia, figlio mio. / E oggi di tanta grandezza è rimasto / soltanto il nome e il ricordo!]

Partendo dal verso 4 abbiamo *ngiri* (giri), al verso 5 *ddunca* e *ddu* al verso 10 ed entrambi significano 'dove', i molteplici articoli determinativi *lla, llu* (la, lo) ai versi 6, 9, 14 e 16, al verso 9 abbiamo *mmienzu* (mezzo) e per ultimo al verso 11 *ccentenare* (centinaia). Si può notare, quindi, che questo raddoppiamento fonosintattico, oltre ad avere una natura fonetica, dà luogo anche a raddoppiamento grafico.

2.6 Analisi dei fenomeni morfologici in "Canti de l'autra vita" e "Martiri d'Otrantu"

La morfologia del salentino è alquanto peculiare. Un aspetto diffuso nell'area in cui è nato e cresciuto De Dominicis è la trasformazione della vocale finale -e con cui spesso terminano i nomi e aggettivi maschili in -u. Un esempio ci è dato al verso 7 della lassa 4 dei *Martiri d'Otrantu* dalla parola 'terrore' che in dialetto viene tradotta con

spamientu. La confusione che avrebbe potuto creare il genere di questa parola è ovviata dalla vocale finale in -u.

Un altro fenomeno peculiare è quello della posizione del pronome possessivo che si trova dopo il sostantivo cui fa riferimento; alla lassa 1 dei *Martiri d'Otrantu,* precisamente al verso 14, 'mio figlio'*,* in riferimento alla città di Otranto, viene tradotto con *figghiu miu.* La stessa cosa accade al verso 1 della seconda lassa, dove De Dominicis si riferisce a Otranto dicendo *Utrantu miu.* Sempre in questa lassa, al verso 7, *l'aria cileste toa* per tradurre 'il tuo celeste aere'.

Per quanto riguarda l'uso dei tempi verbali, il condizionale e il congiuntivo sono praticamente assenti, in quanto sono espressi tutti all'indicativo. Pietru Lau, nello spiegare il motivo per cui rubò quel tumulo di grano, esprime il condizionale con l'imperfetto dell'indicativo (Canto I, *Nfiernu*):

Cc'ìa ffare? Me l'ia bitere murire 65
li cinque fili, la mugghere mia?
Cc'ìa ffare? A nnanti me l'i etìa chiangire…
Cc'ìa ffare? Dimme tie!...

[Cosa avrei dovuto fare? Avrei dovuto vedermi morire / i cinque figli? Mia moglie? / Cosa avrei dovuto fare? Li vedevo piangere di fronte a me… / Cosa avrei dovuto fare? Dimmelo tu!...]

2.7 Differenze tra il dialetto leccese e quello di Cavallino

De Dominicis utilizza prettamente il dialetto leccese; tuttavia, data la sua provenienza dal paese di Cavallino, vi sono alcune differenze di forma che elencheremo qui sotto.

Le forme verbali sono quelle che più presentano differenze: il verbo *preparare* ad esempio, in dialetto leccese rimane così*,* mentre De Dominicis usa *rreparare.* Il verbo italiano *gettare* diventa in leccese *menare,* mentre il poeta usa *scettare.* Ci sono anche delle perifrasi verbali come "essere sorpreso da un malore improvviso", che diventa *intrabenire*, mentre nel dialetto leccese si usa il più semplice *enire.* Per dire che il sole sta

tramontando in poeta dice *lu sule sta minte,* mentre a Lecce si dice *sta cade lu sule* o *sta scurisce.*

Anche alcuni nomi subiscono dei sottili cambiamenti come: *stezzaturu (attizzatoio),* laddove a Lecce si dice *ferru* o *molle.* De Dominicis usa *muedhi* per la parola *molle* (pl. molla)*,* ma è troppo arcaica e rara per la città di Lecce che usa sempre *molle.* Per dire *i fondi miei o tuoi* il poeta utilizza parole che vengono usate anche a Lecce ossia *fore miu, fore tou.*

Per quanto riguarda la grafia, il poeta è incerto nel rappresentare i vari suoni. Decide poi di avvicinare il più possibile la grafia alla pronuncia. Ci sono però alcune incertezze, ad esempio, la [d] intervocalica ha una pronuncia intermedia tra la [d] e la [t]. Usa infatti le parole *rìdere o rìtere, retare (gridare), te dicu o te ticu* (*ti dico*); *te mie o de mie* (*da me*); *etii o edii* (*vedevi*).

Andiamo ad analizzare queste scelte da parte dell'autore: innanzitutto bisogna dire che il dialetto salentino sia in grafia sia nella pronuncia tende ad utilizzare entrambi i grafemi/fonemi [t] e [d].

La parola *fede,* ad esempio, viene scritta dal poeta sia come *fede* che come *fete*. Nella lassa IL dei *Martiri d'Otrantu,* scrive *fede* al verso 8; mentre subito dopo nella lassa successiva, scrive *fete,* al verso 13. Spesso notiamo anche il verbo *retare* al posto di gridare; il poeta utilizza quindi la [t] intervocalica al posto della [d]: ad esempio al verso 2 della lassa XVII e al verso 14 della lassa XIX. Anche la semplice congiunzione *di* viene utilizzata tantissime volte sia come *de,* che come *te,* ma non è possibile stabilire se si tratti di una scelta d'autore o di un'interferenza dall'italiano (o intervenuta nel momento della stampa).

Analizzando il I canto di *Nfiernu (Canti de l'autra vita),* si verifica una maggiore presenza di *te,* piuttosto che *de;* questo fenomeno è presente in tutti i canti così come nei *Martiri d'Otrantu.*

Quandu foi ca muriu lu Pietru Lau
era matina prestu de sciuedia,
e fenca a ttantu nu sse utau sputau
rriau dha llu diaulu quasi a menzatia.

Doppu ca lu purtune ibbe tuzzatu,
lu purtararu te lu nfiernu essiu
e nni disse: «Lu capu stae ssettatu
a ntàula e tocca spietti, figghiu miu».

Idhu purtaa nna stozza te muzzune,
se enchiu la pippa e sse la mpezzecau,
subbra a nnu piezzu, a nfacce allu purtune,
straccu te lu camminu se ssettau.

Na ndore te purpette se sentia
ca veramente a nterra te menaa!...

Passiamo alla disamina del verbo *vedere:* l'autore usa indistintamente sia *iti* che *edii* (equivalente di *vedi*/*vedevi*). Nella sezione *Tiempu doppu* dei *Canti de l'autra vita:* al verso 171 il poeta usa *iti,* mentre ai versi 178-179 usa *edii*.

Per quanto riguarda invece l'avverbio *dove* esso viene tradotto con *a ddu* (cfr. AD UBI latino), così come *addunca* o *a ddunca.*

Un aspetto particolare del dialetto salentino è la presenza di parole che rimandano sia al greco sia al latino. Nel periodo longobardo-bizantino, il bilinguismo del Salento meridionale, in cui si è imposto il rito greco, ha opposto una maggioranza di ellenofoni a una minoranza di latini: questi, rimasti piccoli gruppi di parlanti e senza contatti con quelli del Salento centro-settentrionale, non hanno potuto conoscere le innovazioni arrivate dall'Italia centrale. Nel periodo normanno, col ripristino del latino nella liturgia e nella lingua dell'amministrazione pubblica, si rovescia la composizione delle comunità miste, con i latini che rafforzano l'uso del loro sistema romanzo e diventano maggioranza, mentre gli ellenofoni finiscono per essere assorbiti; le comunità di soli ellenofoni si rinchiudono nel loro monolinguismo greco e, avendo perduto ogni rapporto con la Grecia, hanno incominciato a sviluppare i moderni dialetti grichi diversi dal neo greco.[59]

È per questo motivo che notiamo nel dialetto salentino la presenza di termini la cui origine è interessante da un punto di vista etimologico.

[59] Cfr. L'idomeneo n°19, pp 21-42. http://siba-ese.unisalento.it

Andiamo ad analizzare le parole che derivano dal latino riscontrabili nei versi dei *Canti de l'autra vita*:

- *Mieru: vino.* Questo termine deriva da *merum;* si diceva presso i Romani per indicare il vino non stemperato con acqua.
- *Addu / a ddu: dove*. L'avverbio *addu* deriva da *ad ubi.*
- *Rescire: sistemare.* Questo verbo deriva da *registrum (rigestru,* da cui *rièsciu),* in cui il gruppo [str] passa a [ʃi] e la [g] intervocalica cade.
- *Ca:* perché. *Ca* proviene da *quia,* contratto in *qua.*
- *Descetare: svegliare.* Questo verbo proviene da *excitare (svegliare)* con prefisso *de.*
- *Lluciscere: albeggiare.* Questo verbo deriva dal verbo latino *lucescĕre.*
- *Lecu: luogo.* Questo sostantivo in latino è *locus,* ma la *o* aperta passò in leccese al dittongo *ue,* per cui abbiamo *lecu/locu.*
- *Sàrcina: fascina.* Questo sostantivo deriva da *sarcĭna* che, in latino, significa *bagaglio, carico.*
- *Mprufecare: invadere.* Il verbo *mprufecare* significa propriamente essere invaso dal *mbruficu (caprifico> caprificum).*
- *All'antresattu: d'un tratto / subito.* Forse dal latino *inter* o *intra ipsum actum*, oppure da *in trans actum.*
- *Panaru: cesta.* Questo sostantivo deriva dal sostantivo latino *panarium.*
- *Scapulare: staccare una bestia dal carro, liberandola dalla bardatura.* Questo verbo deriva da *capulare (legare in latino)* con il prefisso privativo-negativo *ex.*
- *Chianca: lastra.* Dal latino *planca: lastra, tavola*

Sono presenti nei *Canti* anche parole la cui origine rimanda al greco. Ne cito qui alcune:

- *Nzartu: fune grossa.* Questa parola deriva dal greco *exartia;*
- *Pete cata pete: lentamente,* letteralmente sarebbe *piede dietro piede.* La preposizione sarebbe interamente greca, se dicesse: *poda catà poda. Poda* è l'equivalente di *piede,* e *catà* l'equivalente di dietro.
- *Uastasone: mascalzone.* Questo appellativo deriva da *uastasi (facchino),* dal greco *bastazon,* participio di *bastazo: sollevare qualcosa di pesante.*

- *Zzanzecu: maggiorana.* Questo nome deriva da *sampsychion.*

CAPITOLO 3

LE SOMIGLIANZE TRA DANTE E IL CAPITANO BLACK

3.1 Dante e De Dominicis a confronto

In questo terzo capitolo analizziamo quelle che sono le somiglianze tra Giuseppe De Dominicis e Dante Alighieri, occupandoci principalmente dei rimandi testuali alle opere del sommo poeta. Esaminiamo dunque i versi di alcune opere del Capitano Black che rimandano con certezza ai versi della *Divina Commedia* dantesca.

Giuseppe De Dominicis si inserisce nel mondo della civiltà salentina di fine XIX secolo e riveste una funzione strategica per la poesia dialettale di questo periodo. Nonostante la critica non abbia mai riservato a questo autore tanta attenzione, il suo è, ad ogni modo, uno straordinario caso letterario contemporaneo. Il suo lavoro di poeta, eroico pur nella sua umiltà, contribuisce a tutelare l'importanza della letteratura dialettale salentina da più di cento anni.

Vive i suoi brevi anni in un contesto principalmente agricolo. La Terra d'Otranto, infatti, vive una cultura agricola tradizionale e si discosta ampiamente da quella industriale e tecnologica che viviamo noi oggi. Il mondo della civiltà contadina è quello vissuto dal nostro poeta e proprio in questa breve stagione si riscopre la potenza espressiva del vernacolo. Un esempio di opera che ha ottenuto grande fama è proprio *Myricae* o *i Canti di Castelvecchio* di Pascoli. Il dialetto diventa, quindi, espressione di un nuovo mondo poetico che cerca di disintegrare il linguaggio poetico tradizionale.

L'opera del De Dominicis respira con sensibilità tutti i valori della cultura popolare, con le sue tradizioni e i suoi usi. Difatti, grazie a lui, possiamo essere testimoni di quello che accade nell'ambiente popolare della provincia di Lecce degli ultimi decenni dell'Ottocento. La sua opera densa di valori poetici, legata alla vecchia cultura, serba un profondo significato educativo.

Se analizziamo, invece, i tratti più caratteristici della letteratura da cui proviene il nostro autore risalta sicuramente l'appartenenza sociale dei suoi protagonisti alla classe borghese o piccolo borghese. Spesso, questi autori si formano sui classici greci e latini o

su scrittori italiani e provengono da ceti benestanti (sono, ad esempio, notai, avvocati, funzionari.) Tuttavia, il profilo sociologico del nostro Capitano Black non rispecchia esattamente quello dei suoi colleghi. La sua formazione scolastica è piuttosto da autodidatta e studia poeti semicolti e popolari. Il suo personaggio si inserisce tra una cultura popolare, ma anche tra i circoli cittadini più elitari di Lecce. Il poeta è, infatti, uscente dall'Unità d'Italia e dalla sua modernizzazione e ciò favorisce la circolazione della cultura e degli strumenti di comunicazione.

In questo periodo storico, la Puglia vive una situazione di modernità che è estranea a quella realtà contadina vissuta fino ad adesso. Ovviamente, non si può parlare di una modernità così dilagante come quella presente al Nord, ma è sicuramente più presente rispetto ad altre regioni del Sud. De Dominicis, a differenza della poesia coeva che respinge la narratività, continua verso i grandi poemi dialettali come quelli seicenteschi che al Sud, e soprattutto nell'area del napoletano, ha raccolto numerosi consensi.

Un tema persistente è quello religioso, tipico del meridione, dove per secoli rappresentava l'unica ideologia sociale. I santi, i diavoli e gli angeli sono personaggi che si possono riscontrare nelle sue opere.

Per quanto riguarda il tono utilizzato è sicuramente sostenuto e guarda ai modelli del poema eroico e cavalleresco. Anche le similitudini sono di taglio iperletterario, nonostante siano scritte in dialetto. Un'altra differenza riscontrabile rispetto ai suoi contemporanei è la scelta della vecchia struttura del poema in canti, non più utilizzata poiché si preferisce il sonetto. Sia De Dominicis che D'Amelio sono, quindi, autori che stravolgono in pochi anni una situazione che si è assestata in quasi tutta l'Italia e che cerca di sottrarsi con fatica al primato detenuto dal centro napoletano. Soprattutto nel d'Amelio, centrale è l'utilizzo di un tono dimesso e colloquiale che egli dà al suo verseggiare, privo di punte realistiche, come di impulsi polemici e satirici: un patrimonio che resterà costante nella lirica dialettale salentina.[60]

D'Amelio, con lo scherzo e l'ironia, segna la fine di quella stagione poetica che vedeva sul viale del tramonto diverse correnti, dalla musicalità dell'ultima Arcadia alla spontaneità naturale del Meli, dalla rusticità corale delle canzoni popolari all'esordiente sfumatura di sensibilità romantica. Uno degli aspetti dell'opera del D'Amelio è l'intenzionalità come si evince dalla lingua, cioè il «dialetto rusciaro dal frasario brioso,

[60] https://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1988/II/art/R88II013.html

pittoresco, originale, dal codice linguistico quanto mai vario e duttile, dalle locuzioni e dai modi proverbiali frizzanti, sintetici, ed efficaci, proprio della cultura dei ceti subalterni tra ’700 e ’800».[61]

Parlando sempre di folklore salentino e di ritratto di mondo popolare, possiamo dire che, invece, viene enfatizzato dalla scelta del Capitano Black di un dialetto municipale. Il poeta vuole allontanarsi da quell’idea del dialetto salentino inteso come un dialetto rurale, parlato nelle periferie, che per secoli è stato associato alla povertà e all’incultura, forse anche poco elegante per essere utilizzato a livello poetico. Grazie al suo lavoro, sicuramente in ritardo e con una tendenza a scivolare nel popolarismo, la poesia salentina conquista spazio tra il panorama contemporaneo e sarà imprescindibile per le opere dei suoi successori.

Nel suo operare poetico, il Capitano Black si ispira a diversi grandi autori del passato, come i già citati Baudelaire, Pascoli, Hugo, ma sicuramente il primo posto spetta a Dante. In realtà, il culto di Dante infiamma tutti gli animi dell’Ottocento e non solo quello del nostro poeta. I ricordi danteschi ricorrono in vari versi delle sue opere soprattutto perché nella formazione del Capitano Black con il professor Ersilio Bicci di Firenze, Dante è stato al centro delle lezioni, facendo appassionare il giovane poeta. Secondo Antonio Chirizzi: «Dante, con i grandi del 300, dovettero rimanere impressi nella sua mente e lo spirito indomabile del divino poeta alimentare una fiaccola che non si estinse ai suoi tempi, che risentivano ancora del furore e dello sdegno dei grandi Risorgimentali.» [62]

3.2 Analisi delle similitudini tra Dante e il Capitano Black

3.2.1 Nfiernu

[61] Idomeneo (2015), n. 19, 257-266 http://siba-ese.unisalento.it

[62] Chirizzi 1954: 155.

Come abbiamo già detto precedentemente, i *Canti de l'autra vita* rimandano sia per la struttura, sia per il nome dei canti, la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. È possibile riscontrare nell'opera del nostro poeta alcuni rimandi che creano suggestive sensazioni estetiche. Il suo lavoro attira le simpatie del pubblico e sembra, appunto, una bizzarria la cui fonte è il poema dantesco.

Nella prima versione della cantica *Lu Nfiernu*, la didascalia sul frontespizio dell'opera è identica ad una terzina dantesca (*Inf.*, IX, 61-63): «O voi ch'avete li intelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto il velame de li versi strani». Inoltre, ogni canto si conclude con una citazione dantesca: il primo canto del De Dominicis recava «mentre del proprio cul fece trombetta» (*Inf.*, XXI, 139); il secondo, «farò come colei che piange e dice» (*Inf.*, V, 126); il terzo, «sì che il sangue facea la faccia sozza» (*Inf.*, XXVIII, 105); il quarto, «perché più del dolor poté il digiuno» (*Inf.*, XXXIII, 75), e il quinto, «ambo le mani dal furor si morse» (*Inf.*, XXXIII, 58), sino al sesto, «che molte volte al fatto il dir vien meno» (*Inf.*, IV, 147).[63]

Nella prima versione de *Lu nfiernu,* che appare al pubblico per la prima volta nel 1893, con una buona accoglienza, l'imitazione della *Commedia* dantesca è palpabile, anche se De Dominicis decide di rivedere la primitiva cantica, riducendola subito da sei a cinque canti, nell'idea di proseguire il lavoro con il «ricorso all'allegoria come struttura retorica portante dell'intero poema». [64]

Per quanto riguarda, invece, la versione definitiva de *Lu nfiernu*, analizziamo alcuni esempi tratti dal I canto, dove abbiamo un rimando alla coda di Minosse.

E quandu sciu la cuda sse nturtigghia
(cussì te le cundanne a dhai su l'usi)
ae cu sse la ba bota.. mpuh! E tte pigghia
lu poru Pietru Lau intra lli musi.

E quanto fece per attorcigliarsi la coda
(così in quel luogo si usa decretare le condanne)
Fece per girarsela intorno…mpuh! E ti colpisce

[63] Valli, 2005: 32.
[64] *Ivi,* 28.

Il povero Pietro Lao dentro le labbra

In questa quartina, il poeta prende certamente spunto dal quinto canto dell'Inferno Dantesco, quando Dante e Virgilio entrano nel II cerchio ed incontrano Minosse, che ringhia con aspetto animalesco, è il giudice infernale che ascolta le confessioni delle anime dannate e indica loro in quale Cerchio siano destinate, attorcigliando intorno al corpo la lunghissima coda tante volte quanti sono i Cerchi che il dannato deve discendere.

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia. 6

Un ulteriore esempio al IV canto, ai versi 126-127, dove De Dominicis esprime il rifiuto della vita per amore della libertà, utilizzando dei versi danteschi.

Cussine ste palore descetara
na semente intru ll'arma ddurmesciuta. 125
Libertà, libertà, quantu si' ccara
lu sape ci pe ttie l'anni rifiuta!

Così queste parole svegliarono
il seme dentro all'anima addormentata. 125
Libertà, libertà, quanto sei cara
lo sa chi per te vita rifiuta!

Nel I canto del *Purgatorio*, Virgilio rivolge a Catone Uticense (custode dell'accesso al monte del Purgatorio) queste parole con le quali presenta Dante in quanto cercatore di libertà. Qui, Dante cerca di liberarsi dal male, intrinseco nella condizione umana.

Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta. 72

Un altro rimando è presente nel II canto, al verso 52. Quando Farfarina e Pietro Lao si ritrovano a passeggiare innamorati lungo i viali dell'inferno, il dannato non si decide a dichiararsi. Per questo motivo, Farfarina, pazza di lui, decide di condurlo in un angolo e gettarsi tra le sue braccia rubandogli un bacio.

Descurrendu cussine, lu purtau
intru, a nnu pizzu, a rretu a ccerte chiante 50
e comu rriara a ncuedhu se menau
La bocca gli baciò tutta tremante.

Discorrendo così, lo portò
lontano, in un cantuccio, dietro a certe piante 50
e come arrivarono si gettò al collo,
la bocca gli baciò tutta tremante.

Questo bacio rubato a Pietro Lao ricorda quello che si sono dati Paolo e Francesca (*Inf,* V canto) durante la lettura del poema di Lancillotto e Ginevra. Dante chiede a Francesca come i due si sono innamorati e quest'ultima spiega a Dante che il loro peccato è stato scatenato da quel bacio.

Quando leggemmo il disïato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso, 135

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante. 138

3.2.2 Paraisu

E perché meno ammiri la parola,
guarda il calor del sole che si fa vino,
giunto a l'omor che de la vite cola. 78

In questa terzina del XXV canto del *Purgatorio* dantesco, Stazio spiega a Dante la generazione dell'essere razionale e perché Dante comprenda meglio il ragionamento, Stazio utilizza una bellissima analogia poetica e fa l'esempio del vino, prodotto dall'umore sostanziale della vite e dal calore del sole, elemento immateriale. Allo stesso modo De Dominicis, nel canto II di *Paraisu*, dopo una buffa descrizione di San Martino sbronzo e vacillante, ironizza sulla sua ebrezza ritoccando quell'analogia.

cce nd'ìa successu! E a mmienzu a tanti riti 85
- Au mbriacu? Decìa Santu Martinu,
e beh, signuri mei, cce diaulu uliti?
È il calore del sol che si fa vino. –

Cosa ne sarebbe conseguito! È in mezzo a tanti urli 85
- Sono ubriaco? Diceva San Martino,
e beh, miei cari signori, che cavolo volete?
È il calor del sol che si fa vino. –

3.2.3 I Diavoli di Dante e quelli del Capitano Black nei Canti de l'autra vita

Un aspetto assai peculiare dei *Canti de l'autra vita* è la quasi assoluta coincidenza dei nomi dei Diavoli che il Capitano Black usa in quest'opera e quelli che sono presenti nella *Divina Commedia* dantesca.

Andiamo ad analizzare a uno a uno i nomi dei seguenti Diavoli, il primo con cui ci imbattiamo è *Setteranfe,* il cui nome rimanda a *Graffiacane,* uno dei diavoli in Dante,

poiché in salentino il verbo ‘graffiare’ equivale a *ranfare*. Lo troviamo nel canto V de *Lu ɲfiernu,* al verso 15. In Dante era l’ottavo dei dieci diavoli scelti da Malacoda ed è:

È uno di quei nomi " nei quali è più evidente il processo combinatorio della formazione e il senso letterale " (Sapegno), ma di cui resta difficile cogliere il dato allusivo, ammesso che ne implichi qualcuno. I moderni commentatori non offrono spiegazioni; gli antichi ne diedero alcune, però arrischiate. […] Certo il nome, come osserva il Torraca, poté essere suggerito al poeta da qualche cognome di suo concittadino: " la famiglia Raffacani era numerosa in Firenze alla fine del secolo XIII ".[65]

Analizzando il II canto di *Purgatoriu,* notiamo un altro nome di un diavolo chiamato dal Capitano Black *Sannilengu* (in dialetto salentino *dente lungo*) che ricorda il Diavolo *Ciriatto* che viene nominato da Dante come *sannuto.* Ciriatto è il settimo dei dieci Diavoli scelti da Malacoda e:

l'etimologia del nome è suggerita da D. stesso nel momento che qualifica ‘ sannuto ' questo diavolo e dice che dalla bocca gli uscivano due zanne come a porco (XXII 56). Concordi quindi i commentatori sul significato di ‘ porco ', ‘ porco selvatico ' (Chimenz: " porco zannuto "). Il nome deriverebbe dal greco χοῖρος, latino Choeros (" Choeros est porcus ", Graecismus, VIII 87). " […] Quanto al suffisso -atto, potrebbe essere un diminutivo (ma di valore spregiativo) di ‘ ciro ' (come da ‘ cerbio ', ‘ cerbiatto '). Il Rossetti crede di vedere in C. il fiorentino Geri Spini; ma è ipotesi destituita di ogni fondamento. Il Torraca nota che fra i cognomi e i soprannomi toscani del XIII e del XIV secolo figurano ‘ Ciriolo ' e ‘ Cerviatto ', nomi che sono sicuramente di origine popolare.[66]

Analizziamo due delle quartine che più rimandano alla *Divina Commedia* dantesca. Ci troviamo nel V canto di *Purgatoriu.*

De la parte de nanti Satanassu
Tutti li megghiu megghiu ’ia misi a nfila,
de coste cu ni tàgghiamu lu passu
Befergore nd’aìa docentumila.

A manu ritta cumandaa Cagnazzu,

[65] https://www.treccani.it/enciclopedia/graffiacane_(Enciclopedia-Dantesca)
[66] https://www.treccani.it/enciclopedia/ciriatto_%28Enciclopedia-Dantesca%29

Belïal, Setteranfe e Carcabrina;
Cirïattu Sannutu e Drachinazzu
Tenìanu lu cumandu alla mancina.

Satanasso aveva disposto avanti
In riga tutti i migliori,
sulle ali Belfagor ne aveva duecentomila
pronti a sbarrare il passo ai nemici.

Sulla mano destra Cagnazzo,
Belial, Settegranfie e Carcabrina;
Ciriatto Sannuto e Draghignazzo
Avevano il comando a sinistra.

De Dominicis si rifà al XXI canto dell'*Inferno* dantesco, dove vi è l'incontro di Dante e Virgilio con i Malebranche, capeggiati da Malacoda. Malacoda propone ai due poeti di dare loro la scorta di alcuni diavoli, che li guideranno sino al punto in cui c'è un ponte intatto che potranno attraversare e chiama a sé dieci Malebranche: Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Barbariccia (che dovrà guidare la schiera), Libicocco, Draghignazzo, Ciriatto, Graffiacane, Farfarello e Rubicante. Malacoda ordina ai diavoli di andare a controllare i peccatori nella pece, scortando i due poeti sani e salvi sino al ponte che li condurrà alla Bolgia successiva.[67]

Tra'ti avanti, Alichino e Calcabrina,
Cominciò elli a dire, e tu, Cagnazzo,
E Barbariccia guidi la decina.

Libicocco vegna oltre, e Draghignazzo,
Ciriatto sanuto, e Graffiacane,
E Farferello, e Rubicante pazzo.

[67] https://divinacommedia.weebly.com/inferno-canto-xxi.html

Analizziamo i nomi dei vari Diavoli in De Dominicis: *Befergore,* in demonografia è chiamato *Belfegor* ed è una divinità cananea che rappresenta il peccato mortale dell'accidia. Dopo si cita la figura di *Cagnazzu,* che in Dante viene chiamato *Cagnazzo;* questa figura sembra rimandare ad un cane aggressivo. *Belial* è presente nella demonologia antica e acquisisce il significato di inutile ma anche malvagio, ma non è presente tra i diavoli di Dante; *Setteranfe* l'abbiamo già trovato precedentemente ed è un nome inventato dal poeta che assomiglia al *Graffiacane* dantesco. *Carcabrina* è la traduzione dialettale del *Calcabrina* dantesco; secondo gli antichi commentatori il suo nome sta ad indicare una corruzione d'animo. Abbiamo poi *Ciriattu Sannutu* (*Ciriatto Sannuto)* e *Drachinazzu* che in Dante si chiama *Draghignazzo,* il cui nome rimanda ad un drago malvagio la cui coda è un elemento indispensabile.

3.2.4 Ulteriori somiglianze

Giuseppe De Dominicis, come abbiamo già detto, non si ispira solamente a Dante e alla sua Commedia, ma anche ad altri importanti autori del passato. Ad esempio, analizzando la sezione *Uerra a Mparaisu* al canto IV dei *Canti de l'autra vita,* dopo una feroce battaglia in dialetto, il poeta riporta con un minimo ritocco il ben noto verso foscoliano dei *Sepolcri*.

Quantu mbrazza la ista cumparìa
semmenatu te muerti tuttu quantu,
e pe ll'aria mbrunuta se sentìa
e pianti ed inni e de le Parche il canto! 100

Per quanto può abbracciare lo sguardo, appariva
tutto quanto il terreno intorno seminato di morti
e per l'aria abbrunita si sentiva,
e pianti ed inni e de le Parche il canto! 100

Ancora un'ulteriore somiglianza nella quarantacinquesima lassa dei *Martiri d'Otrantu,* dove il poeta racconta e nomina i numerosi caduti per mano dei Turchi; nella quarta quartina di questa lassa vi è un rimando ad un verso presente nel *Purgatorio* dantesco.

Curre le sangu a basciu a ste sciardine
E llaca a 'gnasciu, ma ddu cade e bae
Spùntanu fiuri e rose damaschine:
Primardu sempre fissu fermu stae! 15

Scorre il sangue fin sotto ai giardini
E tutto allaga, ma dove gocciola e scorre
Spuntano fiori e rose di Damasco:
Primaldo sempre saldo rimane! 15

Nonostante la sanguinosa battaglia tra i Turchi e i martiri otrantini, il poeta descrive la forza di Primaldo come se fosse inscalfibile. Questo è un palese rimando al V canto del *Purgatorio,* dove Dante, mentre cammina con Virgilio, si rende conto che qualcuno lo sta indicando. Virgilio lo esorta a proseguire senza ascoltare le chiacchiere di nessuno, proprio come una torre che resta salda nonostante i venti, perché l'uomo che si perde in troppi pensieri non raggiunge l'obiettivo che si è proposto.

Vien dietro a me, e lascia dir le genti:
sta come torre ferma, che non crolla
già mai la cima per soffiar di venti. 15

Analizzando un'opera diversa dai *Martiri d'Otrantu,* che fa parte invece di *Spudhiculature,* si può notare un rimando ad un celebre passo dantesco presente nel III canto del *Purgatorio.* De Dominicis scrive:

Statevene tranquille, umane genti,

e delle cose non cercate il quia!

Questi due versi sono sicuramente una copia rivista del passo dantesco: *state contenti, umana gente, al quia!* Dante e De Dominicis sono entrambi d'accordo nell'invitare a gioire di quel che è dato, della semplice constatazione dei fatti.

De Dominicis ha una fase nella sua vita in cui si dedica alle traduzioni. Nella sezione *Furestere (Straniere)* dedica la traduzione, con annessa rivisitazione, del XXXIII canto dell'*Inferno* dantesco, dove viene presentata la figura del Conte Ugolino. Dante è quindi presente nelle opere del Capitano Black ben oltre i semplici rimandi testuali. Come spiega Francesco d'Elia:

> Dante, per ovvie ragioni che qui non è il caso di addurre, non è traducibile in dialetto. Se il De Dominicis quindi non rivestì in versi dialettali l'intero canto del Conte Ugolino e credette di limitarne la traduzione alla sola narrazione della scena svoltasi all'interno del carcere, egli partì dal criterio che questa, non contenendo allusioni storiche, poteva essere facilmente compresa dal nostro popolo. Le ragioni in contrario invece lo consigliarono ad omettere il principio dell'episodio e l'invettiva finale contro Pisa.[68]

Per quanto riguarda una considerazione complessiva sul dantismo in De Dominicis, possiamo affermare che la sua maturità poetica sia stata raggiunta nel segno di Dante. Al primo posto tra quelli che sono i miti del Capitano Black sicuramente rientra Dante ed è questo il motivo per cui ha questa idea di una parodia della *Divina Commedia*. Ciò è dovuto anche grazie alle memorie scolastiche, con le lezioni del professor Bicci. I ricordi danteschi sono diventati topoi tanto diffusi che ricorrono spesso nella narrazione dei *Canti* e sono diventati quasi dei proverbi. Anche i nomi dei diavoli, con ritocchi e adattamenti, sono sicuramente dei recuperi danteschi. Come afferma Brevini:

> lo schema molto esteriormente dantesco non è che un pretesto per infarcire la pagina di sentenze, notazioni satiriche, «fatti […] curiosi», punte salaci, che rinviano alla società leccese a cavallo del secolo. La fortuna anche popolare che circondò l'opera nasce dalla capacità di interpretare tensioni, umori e gusti di un piccolo mondo provinciale coinvolto ormai nel gioco più vasto dello stato unitario e percorso dai primi fermenti di protesta sociale. [69]

Sempre Franco Brevini aggiunge:

---

[68] D'Elia, 1976: 159
[69] Brevini, 1999: 3031-3032

«quanto alle coordinate culturali, alle risorse espressive, alle inquietudini, l'opera di De Dominicis ci riporta ben più indietro.. è uno strano insieme di alto e di basso, di cunto popolareggiante, di poemetto allegorico-satirico e di rielaborazione dialettale della *Commedia* dantesca. La pratica della traduzione, cui De Dominicis anche altrove non si nega, è assai diffusa lungo i secoli della tradizione letteraria in dialetto.»[70]

Il dantismo di De Dominicis, dunque, si conferma essere un continuo rimando da parte del poeta al vate ma con l'utilizzo del dialetto leccese e della realtà contadina leccese degli ultimi anni dell'800.

[70] Rizzo, 2005, 85.

CAPITOLO 4

ANALISI DELLA LINGUA DI DE DOMINICIS

4.1 Fraseologia nelle opere del Capitano Black

In questo quarto capitolo ci occupiamo di analizzare la fraseologia presente nelle opere del Capitano Black, esaminando il rapporto che sussiste tra l'utilizzo del dialetto e gli elementi tipici dell'oralità.

La produzione di Giuseppe De Dominicis è vastissima nonostante la sua prematura morte. Le sue pubblicazioni e le numerose composizioni vanno dal 1892 al 1904; in questa vasta produzione, la poesia è lo strumento che l'autore ha sempre prediletto. La poesia gli sembra lo strumento comunicativo più adatto e quello che meglio analizza e conosce la realtà e i costumi della società leccese di quel tempo. Il fascino della sua scrittura poetica risiede nella facilità con cui lui scrive i suoi versi.

Nei capitoli precedenti abbiamo analizzato prettamente *I canti de l'autra vita*, dando informazioni relative ai temi, all'impostazione e analizzando i fenomeni linguistici presenti.

In questo capitolo, ci soffermiamo, invece, sull'evoluzione poetica di questo autore. Prendendo spunto dall'avventura dantesca nell'oltretomba, egli cerca di conservare l'impianto popolaresco del linguaggio e della trama. Questa struttura non programmata, nata col farsi stesso della poesia, è infatti avvenuta per accrescimenti successivi, come in un racconto popolare che trae forza e interessata continuità dal suo stesso concretizzarsi in una forma letteraria. [71]

La trama e il racconto dei *Canti* sembrano essere precari, sono ridotti ad un mero pretesto del piacere estetico della narrazione e a prodigiosa occasione di manipolazione letteraria del linguaggio popolare. [72]

Analizziamo le scelte stilistiche del De Dominicis: in primo luogo si nota una predilezione per la struttura di concetti giustapposti. In secondo luogo, lo stile è mosso e

[71] Valli, 1995: 24.
[72] *Ivi.*

parlato, caratteristica che va tenuta in considerazione – aspetto su cui ci soffermiamo più avanti – poiché sono rilevanti, nelle sue opere, l'importanza e l'utilizzo del dialogo.

Il dialogo è importante perché è inserito nella maggior parte delle poesie del nostro poeta aderendo alla parlata popolare, ma si incastra bene anche nel ritmo e nel metro.

Il poeta nei suoi componimenti utilizza pause metriche che coincidono con la fine del verso o con l'utilizzo dei segni di punteggiatura (puntini di sospensione o punto e virgola) o attraverso *enjambements*. Nella struttura metrica giocano un ruolo importante il recupero di particelle verbali, pronominali e locative che rimandano al dialetto, ma successivamente verrà analizzato passo per passo questa scelta nel metro adottato.

Il linguaggio, inoltre, è molto discorsivo e ciò lo si nota dalla continua inserzione di dialoghi e monologhi.

Dopo la scrittura dei *Martiri d'Otrantu,* si avverte nel poeta un inserimento nella cerchia di quella cultura locale della celebrazione poetica. La consapevolezza letteraria, infatti, assume un'importanza sempre più rilevante nella poesia del nostro poeta. Il suo dialetto rimane lo stesso, così come la materia dei poemi, ma il tutto si adagia ad una nuova funzione celebrativa.

Nei *Martiri d'Otrantu* è come se il mito fosse esaltato e si nota un potenziamento della tradizione retorica e di uno stile più raffinato.

Nella descrizione dei turchi, dove l'autore concentra tutti gli appellativi più negativi, sono presenti espressioni sfruttate al massimo nella tecnica compositiva. L'autore, infatti, adopera con abbondanza i propri modi dell'enfasi e dell'apostrofe, dell'anafora e della similitudine, dell'onomatopea e della parafrasi, in una cadenza volutamente asindetica, esemplata su celebri pagine sia d'ascendenza biblica che manualisticamente letteraria.[73]

Queste dinamiche sono spiegate nel paragrafo successivo con un'analisi di alcune lasse.

[73] Valli, 1995: 27

4.2 Analisi dei discorsi diretti

Le opere del poeta presentano molti tratti di oralità. La presenza di continui discorsi diretti permette al poeta di mettere in scena continui dialoghi tra i personaggi. L'utilizzo ricorrente del discorso diretto conferisce maggiore realismo al racconto.

In questo paragrafo analizzo la riproduzione dei vari discorsi diretti; questo ci porta ad affermare che la struttura di alcune opere, come quella dei *Canti,* presenti una sintassi paratattica, dove le proposizioni del periodo sono collegate tramite congiunzioni coordinative.

Il poeta abbandona il suo monologo per mettere in scena dialoghi tra i vari personaggi; questo tipo di tecnica sfrutta il concetto di "discorso riportato". Il discorso diretto è, infatti, una delle quattro forme del discorso riportato, cioè uno dei modi che offre la lingua per riprodurre, in forma orale o scritta, enunciati appartenenti a un atto di enunciazione diverso da quello che dà luogo alla riproduzione. [74]

Il discorso diretto presenta, ovviamente, *verba dicendi,* segni di interpunzioni e forme grafiche tipiche dello scritto, segni tipografici come le virgolette.

Notiamo un abbondante impiego dei discorsi diretti nei *Canti de l'autra vita,* in particolar modo nella sezione *Purgatoriu.* L'autore abbandona il racconto per mettere in scena un dialogo e lo fa in tutta questa sezione.

Questa dinamica è particolarmente evidente in questo passaggio (Canto II, vv. 93-96):

nu striu decia alla mamma: «Mamma mia,
quasi ca dissi 'ricchia' quarche ffiata,
ma nu propriu cussine.. Signuria
puru ni la decii nfacce llu tata.»

[Un ragazzo diceva alla mamma: «Mamma mia, / sol perché dissi 'minchia' qualche volta, / ma non proprio così.. Pure voi /lo dicevate a papà».]

Per introdurre i vari discorsi diretti, riscontriamo una varietà molto ampia di verba dicendi. Tra i più presenti, ovviamente, il verbo *dire:*

[74] https://www.treccani.it/enciclopedia/discorso-diretto_(Enciclopedia-dell'Italiano)

E disse a Pietru Lau: «Ieu tegnu core,
su cchiù piatusu te lu Patreternu […]»

[E disse a Pietro Lao: «Io ho cuore, / sono più misericordioso del Padreterno […]»] (*Nfiernu*, I, vv. 93-94)

Idha se lu zzecaa tutta presciata
decendu: «Grazie!»

[Lei se lo prendeva tutta allegra /dicendo: «Grazie!»] (*Nfiernu*, II, vv. 29-30)

Nelle sezioni di testo in cui vi è uno scambio di dialoghi tra personaggi, un verbo fortemente usato è *rispondere:*

Quandu unu se ba ntisa e: «Sà ci ha statu,
Signore?» respundìu.

[In quel momento uno si alza e: «Sai chi è stato, / Signore?» rispose.] (*Nfiernu*, III, vv. 15-16)

E quidha, respundia: «Cce nc'imu ffare?
Lu sacciu, caru tata, c'aggiu tertu […]»

[E quella rispondeva: «Che dobbiamo farci? / Lo so, caro babbo, che ho torto […]»)] (*Nfiernu*, II, vv. 81-82)

Un ulteriore tipo di verbo che introduce un discorso è il verbo *pensare*, un verbo epistemico, come *riflettere, ricordare*, che significano azioni linguistiche nel senso lato di azioni, eventi o processi verbalizzati mentalmente e non concretamente.[75] Il primo esempio è tratto dal Canto IV di *Purgatoriu,* vv. 13-14, mentre il secondo è tratto dal I Canto di *Purgatoriu*, ai vv. 5-6:

[75] https://www.treccani.it/enciclopedia/verba-dicendi_(Enciclopedia-dell'Italiano)

Pensau lu capidiaulu: «Tocca a nnui
cchiù rrandi cu ccunzamu le partite […]»

[Pensò il capodiavolo: «Spetta a noi / più anziani e autorevoli aggiustare le partite[…]»]

Camenandu pensaa: «Lu Patreternu
nc'è ccerte cose ca l'ha fatte torte! […]»

[Camminando pensava: «C'è che il Padreterno / certe cose le ha fatte storte! […]»]

Anche il verbo *sentire* fa parte di quel gruppo di verbi introduttori che significano la ricezione di atti linguistici:

E cci chiama lu figghiu e rrita e rrita
e cci chiama lu frate e llu cucinu
e ssienti: «Mamma Peppa! Margarita! […]»

[E chi chiama il figlio e grida e grida / e chi chiama il fratello e il cugino / e senti: «Mamma Peppa! Margherita! […]» (*Purgatoriu*, II, vv. 61-63)

Un altro verbo che designa le modalità fonetiche del dire è sicuramente il verbo *gridare*, presente poche volte nelle opere del nostro autore. Lo ritroviamo nei versi 82-83 del II canto di *Purgatoriu*:

Ci truaa lu figghiu e a mpiettu lu strengia,
ci retaa: «Maddalena! Salvatore!»

[Chi trovava il figlio e se lo stringeva al petto, / chi gridava: «Maddalena! Salvatore!»]

Un verbo di stima e di ragionamento può essere il verbo *considerare,* presente ai versi 93-94 del IV Canto di *Nfiernu*.

«Eccu – cunsederaa – cce bè llaa legge! […]»

«Ecco! – considerava – cos'è la legge! […]»

4.3 L'uso di linguaggio popolare e analisi della struttura metrica

Un aspetto importante dei dialoghi, come già citato precedentemente, è l'utilizzo di un linguaggio popolare e talvolta scherzoso. I versi del Capitano Black serbano agli occhi del lettore moderno venature cospicue della poesia popolare, che si esprime nell'uso spontaneo del dialetto. La dialettalità del Nostro si rivela negli accenti inconfondibili che caratterizzano la viva parlata popolare del contado leccese, serbandone intatta l'immediatezza espressiva.[76]

La popolarità dei versi del Capitano Black appare fondata dunque sulla poeticità naturale dell'uso dialettale. [77]

Osserviamo nel IV canto, un dialogo tra Annamaria, la moglie di Pietro Lao, Farfarina, l'attuale amante e Pietro Lao stesso. Nel racconto del poeta vengono, infatti, inseriti i dialoghi tra i tre, che mostrano un linguaggio popolare, con appellativi tipicamente salentini.

Quandu idde peccussì l'Annamaria,
mo sentisti: «Ah, pettècula, schifosa!
Tieni curaggiu alla presenza mia,
brutta, brutta fetente, scandalosa! »
«Cce buei? – ni respundia la Farfarina –
Pe mmie me lu asu ca ete roba mia!»
«Ane ca te lu zzicchi, pertechina!
Quantu ete cca nci ha fattu de fatìa?»

Una dicea: «Pettecula, mbucata!»
«Brutta fetente!» l'autra ni retaa.

[76] Cfr. D'Elia, 1976: X.
[77] *Ivi*, XVII.

«Nfetesciuta, schifosa! Svergugnata!»
L'autra ni respundia e nni mmenezzaa.

«Respundi, tie, respundi, ni decìa
La Farfarina, bruttu lazzarone!»
«Respundi, ni decìa l'Annamaria;
cce ha sciutu ccuncertatu, uastasone!

[Quando l'Annamaria si rese conto del fatto / ora sentisti: «Ah, pettegola, schifosa! /Hai il coraggio in mia presenza / brutta, brutta fetente svergognata!» // «Che vuoi? – le rispondeva Farfarina – / Per quanto mi riguarda io me lo bacio perché è roba mia!» / «Aspetta a prendertelo spilungona! / Quanta fatica hai fatto (per conquistarlo)?» // Una diceva: «Pettegola, lurida!» / «Brutta fetente» l'altra le urlava. / «Puzzolente, schifosa! Svergognata!» / L'altra le rispondeva e la minacciava. // «Rispondi tu, rispondi! Gli diceva /la Farfarina, brutto lazzarone!» / «Rispondi! Gli ripeteva l'Annamaria; / cosa sei andato a combinare, mascalzone!]

Andiamo ora ad analizzare la struttura metrica sempre della sezione *Purgatoriu;* come abbiamo detto in precedenza, l'autore utilizza molti *enjambements* e sfrutta le pause, elementi che contribuiscono a determinare il ritmo di una poesia. Notiamo questa dinamica nel seguente passaggio (Canto I):

Subra all'umanità ni menesciau
Tutti li uai, meserie, malatie

[Sopra l'umanità ci rovesciò / Tutti i mali, miserie, malattie]

Qui abbiamo un enjambement tra verbo e complemento oggetto.

Se sfreculau l'ecchi… «Maledettu
Lu mieru! – disse – Uarda ca nu bìsciu!

[Si stropicciò gli occhi.. «Maledetto / Il vino! – disse – non riesco a vedere!]

Questo ulteriore esempio, invece, tratto dal III canto, mostra un enjambement, preceduto da puntini di sospensione, tra un participio passato e un sostantivo.

4.4 Analisi della sintassi nei Martiri d'Otrantu

Per quanto riguarda il periodo della narrazione, l'autore sembra presentare alcune abitudini sintattiche, come la predilezione verso la paratassi, e cerca di evitare la subordinazione.

La coordinazione avviene esclusivamente con la congiunzione copulativa *e;* solo in alcuni casi si osserva la presenza di accumulo coordinativo.

Era a dhi tiempi quandu cchù fiurìa
de Maumettu secundu la furtuna
e subbra a mmenza Terra la Turchìa
dderlampare facìa la menzaluna.

[Era il tempo in cui più fioriva / la fortuna di Maometto secondo / e la Turchia faceva lampeggiare / la mezzaluna su metà della Terra.] (Lassa III, vv 1-4).

E sse ccite e sse more e sse defende
fenca ll'urtimu puntu la cità

[E si uccide e si muore e si difende / fino all'estremo lembo la città] (Lassa XXIV, vv. 6-7).

E doi e quattru e uettu e deice e centu,
lu mare fenca all'Orte se nde enchìu.

[E due e quattro e otto e dieci e cento, / il mare si riempì di navi fino all'Orte.] (Lassa IV, vv. 5-6).

La negazione è espressa da *non* (precisamente *nu,* in dialetto salentino). Questo è particolarmente evidente nella prima quartina della lassa XXIX*:*

Nu ncì su pporte chiuse e nu te rrepari,
nu nc'è scundigghi cu tte puei sarvare,
nu nc'è ccantine o lechi suletari,
nu nci su strate cu nde puei scappare!

[Non ci sono porte chiuse, non rifugi / non ci sono nascondigli capaci di salvarti, non ci sono cantine o luoghi solitari, / non ci sono strade donde tu possa fuggire!]

Un altro esempio di negazione è dato dalla parola dialettale *mancu* che significa *neppure* (composto da né e pure). Questo tipo di negazione è presente nei primi due versi della lassa XXX.

Mancu la casa toa, Cristu d'amore,
fose de li birbanti sparagnata!

[Neppure la tua casa, Cristo d'amore, / fu risparmiata dagli assassini!]

Per quanto riguarda le disgiuntive, la principale congiunzione che ritroviamo nell'opera è *o.* Ironicamente, l'autore usa le disgiuntive per riferirsi a termini che indicano la guerra e la tregua. Qui di seguito, ne elenchiamo qualche esempio.

Nella lassa V, vv. 5-6, sono presenti diverse disgiuntive nominali.

Rriatu, de asciu retau: «Gente de Utrantu,
bu nducu guerra o pace, cce buliti […]».

[Lì giunto da basso gridò: «Gente di Otranto, / vi porto guerra o pace, quel che volete […]»]

«Agumattu me manda. A quistu puntu
bu nducu cce buliti: o uerra o pace!»

[«Mi manda Acmet. A questo punto / io vi porto quel che volete: o guerra o pace!»] (vv.15-16, lassa V)

Altri esempi riportati da diverse lasse:

«Scucchiati dunque: la vita o la morte:
strata de mienzu nu nci nd'è nisciuna»

[«Scegliete dunque: la vita o la morte: / non c'è altra strada di mezzo».] (Lassa XVII, vv 9-10.)

E Agumattu Bascià girandu a nturnu:
«Alle mure! – retaa – vittoria o morte!»

[E Agomath Bassà girando intorno: / «Alle mura! – gridava – vittoria o morte!».] (Lassa XIX, vv. 13-14)

Passando alle congiunzioni avversative, la più utilizzata è sicuramente *ma,* presente in tantissime lasse dell'opera. Un'altra congiunzione avversativa usata è *mentre.* Riporto alcuni esempi:

Ma cce bieri a dhi giurni, Utràntu miu,
asatu de li iundi de lu mare!

[Ma cos'eri in quei giorni, Otranto mio, / baciato dalle onde del mare!] (Lassa II, vv. 1-2)

Quante cetà destrussera! Ma mai
n'autra barbarità se ntise tanta
comu quandu li Turchi ìnnera a cquai
a ll'annu Mille quattucentu ottanta.

[Quante città distrussero! Ma mai / si registrò tanta barbarie / come quando i Turchi sbarcarono qui / nell'anno millequattrocento ottanta.] (Lassa III, vv. 13-146)

Ma nc'èranu però li pietti fuerti
de la gioentù Otrantina e ccumbattera
fenca ll'urtimu puntu, fenca muerti
la vita a deice duppi nu bendèra!

[Ma c'erano i petti forti / della gioventù otrantina e combatterono / fino all'ultimo momento, finché morti / non vendettero la vita cara dieci volte il doppio!] (Lassa VII, vv. 13-16)

Nc'era intru mare comu nu lamientu,
a mmienzu ll'aria comu nna prechera,
mentre ca spamentusa ulaa allu ientu
de Maumettu secundu la bandiera!

[Si diffondeva sul mare una sorta di lamento, / in mezzo all'aria una sorta di preghiera, / mentre spaventosa garriva al vento / la bandiera di Maometto secondo!] (Lassa IV, vv. 13-16)

Per quanto riguarda invece le interrogative, la congiunzione più usata è sicuramente *se,* sottoforma di interrogativa indiretta. Riporto due casi di interrogative indirette totali sempre introdotte dalla congiunzione *se.*

«Se la pace bu gioa, basta surtantu
ssutta Maumettu bu suttamettiti»

[Se la pace vi giova è sufficiente solo / che vi sottomettiate a Maometto.] (Lassa V, vv. 6-7).

«Biite lu sangu nesciu se nd'hai site,
fanne la carne noscia taccisciare.»

[Bevi il nostro sangue se ne hai sete, / ordina che la nostra carne sia sminuzzata.] (Lassa XIL, vv. 3-4).

Come abbiamo già accennato nel capitolo 1, quest'opera presenta un uso ricorrente di frasi esclamative, proprio per risaltare la malvagità del nemico turco e per descrivere la distruzione della città di Otranto.

L'esclamazione diretta è usata quasi in ogni quartina dall'autore, come avviene ad esempio nella lassa II.

Ma cce bieri a dhi giurni, Utrantu miu,
asatu de li iundi de lu mare!
Luce de sule a ttie nu tte cadìu
senza bellezze noe ffazza spuntare!

Ieri de sti cunturni la rrecina,
centu paisotti e cchiui te ncurunânu
e ndori de limoni e ccetratina
l'aria cileste toa te barzamanu!

Moi comu troncu de parma schiantata
te uarda e nnu te càrcula nisciunu;
culonna de nnu furmine spezzata,
principessa chiangente, estuta a brunu!

Nu cchiui li Turchi battenu alle porte
sculurendu 'gne ffacce pe tterrore,
ma la malaria sìmmena la morte
addunca prima nci fiurìa l'amore!

[Ma cos'eri in quei giorni, Otranta mia, /baciata dalle onde del mare! / Non si posò su di te mai luce di sole / senza che facesse nascere nuove bellezze. // Eri la regina di queste contrade, / ti facevano corona cento e più paesi / e profumi di limoni e di cedrina imbalsamavano il tuo celeste aere! // Ora, come un tronco di palma divelta / nessuno più ti guarda e ti considera; / colonna troncata da un fulmine, / principessa in lagrime, vestita di nero! // I Turchi non battono più alle tue porte / facendo impallidire i visi dal terrore, / ma la malaria semina la morte / là dove prima fioriva l'amore!] (Lassa II).

Passiamo adesso a presentare quelli che sono i rapporti sintattici all'interno di quest'opera. Precedentemente, abbiamo detto che l'autore, quando possibile, evita l'utilizzo di subordinate, ma non possiamo non citare l'uso di frasi temporali che vengono impiegate per costruire rapporti sintattici di anteriorità, contemporaneità e posteriorità.

L'anteriorità è introdotta da congiunzioni come *prima di, prima che, fino a che, fino a quando (fencattantu/ fenca ca* in dialetto salentino). Passiamo alla disamina di alcuni esempi:

E Fencattantu lu mundu nu ddura
acchia persecuzzioni quante nd'ae.

[E fino a quando durerà il mondo / chissà quante persecuzioni incontrerà.] (Lassa XXXVIII, vv. 9-10)

Ma fenca ca lu fiatu a ncuerpu nc'ete,
fenca lu core parpeti po' dare,
ah nu spettare ca la Santa Fede
se pote de ste lingue rennecare!

[Ma fino a quando ci sarà fiato in corpo, / fino a quando il cuore palpiterà, / ah, non aspettarti che si possa rinnegare / da queste lingue la Santa Fede!] (Lassa XIL, vv. 5-8)

Invece, l'espressione della contemporaneità è introdotta da congiunzioni come *mentre, quando, come.* Le occorrenze di queste congiunzioni sono molte, soprattutto perché sono inserite all'interno di discorsi diretti, onnipresenti nell'opera. Analizziamo alcuni esempi di ciò:

Nc'era intru mare comu nu lamientu,
a mmienzu ll'aria comu nna prechera,
mentre ca spamentusa ulaa allu ientu
de Maumettu secundu la bandiera!

[Si diffondeva sul mare una sorta di lamento, / in mezzo all'aria una sorta di preghiera, / mentre spaventosa garriva al vento / la bandiera di Maometto secondo!] (Lassa IV, vv. 13-16)

I' ca la notte, quandu l'umbrie scure
'gne ccosa cu llu mantu mbugghecara,
de la parte cchiù scusa de le mure
senza lli senta nisciunu spelara.

[Vedi che una notte, quando le ombre nere con il loro manto coprirono ogni cosa se la filarono senza che nessuno li sentisse dalla parte più nascosta delle mura.] (Lassa VII, vv. 5-8)

D'Ajamaranga lu murtaru trona,
de la Minerva responde cchiu fforte,
mentre intru Utrantu lu lamentu zona,
mentre ca l'ale niure apre la morte!

[Il mortaio tuona dalla parte di Aiamaranga, / uno più cupo risponde dal colle di Minerva, / mentre la morte apre le sue nere ali!] (Lassa X, vv. 9-12).

E cunta ca li giurni, quandu forte
la spentura pendia su lla cità,
quandu la peste ulia passa le porte
e l'uraganu lu mure spezzâ.

[E narra che in quei giorni, quando tragica / la sventura penddeva sulla città, / quando l'aria appestata voleva passare le porte / e l'uragano flagellava le mura.] (Lassa XLVIII, vv. 9-12).

Per quanto riguarda i rapporti di anteriorità, le frasi temporali sono introdotte da *dopo che* (*doppu ca*) ed il verbo è generalmente all'indicativo. A dimostrazione di ciò la frase della seconda quartina (vv. 5-8) della lassa XXXV.

Doppu ca tantu sangu ìia già nfucata
la endetta, tutti quidhi ca restara
ll'urtimu e nu lli truau stracca la spata
sazia de sangue, te li mmanettara!

[Dopo che tanto sangue aveva spento / la vendetta, tutti quelli che restarono / in ultimo e non li scovò la stanca spada / sazia di sangue, furono ridotti in catene!]

4.5 Analisi del sistema con due copule nei Martiri d'Otrantu

Una peculiarità del dialetto salentino è il sistema del verbo copula. Nello specifico il dialetto salentino presenta un sistema con due copule: *essere e stare,* diversamente dall'italiano standard che presenta solo un verbo copula, ossia il verbo *essere*. Questo sistema è tipico di alcune lingue romanze, come lo spagnolo o il portoghese. Tutto ciò è dovuto alla grammaticalizzazione del verbo latino stare nel passaggio dal latino alle lingue neo-latine. In questo passaggio il verbo stare ha sostituito il verbo essere in un numero di contesti, come quelli copulari o locativi. Il cambiamento dal sistema latino a quello dei dialetti meridionali d'Italia, come per l'appunto il salentino, consiste nel

cambiamento lessicale del verbo stare. Nel latino esso aveva una chiara componente lessicale di 'rimanere, stare in piedi' e significava una posizione fisica, mentre adesso si è esteso a contesti copulativi, perdendo in parte il contenuto lessicale. Dunque, la selezione del verbo copula avviene grazie ad un principio semantico e aspettuale e dipende dal predicato nominale che segue il verbo copula.

Illustriamo alcuni esempi in cui nei *Martiri d'Otrantu* l'autore sceglie una copula con verbo stare, tipica del dialetto cavallinese:

E stese scusa tuttu l'annu e chiui
fenca lu Turchiu a cquai tinne lu pete.
[E stette nascosta per tutto l'anno e più / finché il Turco tenne il suo piede a questa terra.] (Lassa XXXII, vv. 13-14).

Oh, quantu stae deserta e scunsulata
la cità comu giovine cattia!
[Oh, quanto è deserta e sconsolata / la città, come giovane vedova!] (Lassa XXXIV, vv. 1-2)

Il verbo stare quindi è usato per eventi dinamici e non-dinamici.

Inoltre, il salentino presenta, al verbo essere, sia forme piene che forme contratte. Riporto di seguito il paradigma all'indicativo presente.

	Singolare	Plurale
1	Ieu suntu (su')	Nui simu
2	Tie sinti (sì)	Ui siti
3	Iddhru/iddhra ete (è)	Iddhri suntu (sù)

Le forme contratte sono presenti in numerosi versi dell'opera. Ecco alcuni esempi:
Su lli lamienti de li strei lassati
[Sono i lamenti dei bambini lasciati] (Lassa XL, v.13)

Ieu su statu nu preite calabrese
[Io sono stato un prete calabrese] (Lassa XLI, v 14)

Un'altra peculiarità è il mantenimento da parte del dialetto salentino dell'ordine latino SOV, per cui ritroviamo il verbo in posizione finale. Nella lassa XXXVII abbiamo un esempio a favore di ciò:

Religione de Allah, vittoria uei.
[Religione di Allah, vuoi la vittoria]. (v. 14)

4.6 Analisi delle figure retoriche nei Martiri d'Otrantu

Mi sembra, inoltre, opportuno dedicare una breve analisi alle figure retoriche utilizzate dal Capitano Black nelle lasse dei *Martiri d'Otrantu* per conferire al racconto un aspetto quasi artificioso. Veniamo alle prime figure retoriche che sembrano prendersi più spazio all'interno dell'opera: le anafore. Fornisco una breve definizione di anafora: essa consiste nella ripetizione di uno stesso elemento all'inizio di più unità sintattiche o metriche successive e spesso omogenee nella costruzione formale. Non circoscrive il confine esterno di un enunciato, ma ne scandisce in segmenti paralleli la progressione interna, marcando il limite iniziale di ciascuno di essi.[78]

Faremo di seguito degli esempi:

Anafora presente nei primi due versi della lassa XV.

Forte rembomba fenca arria marenda,
forte rembomba fenca a mmenzadia.

[Rimbomba forte finché non arriva l'ora di colazione, / rimbomba forte fino a mezzodì.]

Ulteriori anafore presenti nella stessa lassa (XXIX)

Nu nci su' pporte chiuse e nun rrepari,
nu nc'è scundigghi cu tte puei sarvare
nu nc'è ccantine o lechi suletari,
nun ci su' strate cu nde puei scappare!

[78] Ellero, 2017:220.

[Non ci sono porte chiuse, non rifugi / non ci sono nascondigli capaci di salvarti, / non ci sono cantine o luoghi solitari, / non ci sono strade donde tu possa fuggire!] (vv. 1-4)

La bellezza ca prea, nu pppote a nienti,
la bellezza ca prea, ca pote a tuttu!

[La bellezza implorante nulla più può, / la bellezza implorante che tutto può!] (vv. 7-8)

L'ultima anafora è presente nella lassa XXXIV:
a cci ssemigghi cchiui, cità fiurita?
A cci ssemigghi chiui, bedha languente?

[A chi somigli più, città fiorita? / A chi somigli più, bella languente?] (vv. 15-16)

Vi è anche la presenza di due polisindeti, ossia una particolare forma di ripetizione anaforica. Il polisindeto consiste nel coordinare più membri sintattici (singole parole, sintagmi, frasi) per mezzo di una congiunzione sistematicamente ripetuta[79]. Riporto qui di seguito due esempi:

E sse ccite e sse more e sse defende
fenca ll'urtimu puntu la cità

[E si uccide e si muore e si difende / fino all'estremo lembo la città] (Lassa XXIV, vv. 6-7).

E doi e quattru e uettu e deice e centu,
lu mare fenca all'Orte se nde enchìu.

[E due e quattro e otto e dieci e cento, / il mare si riempì di navi fino all'Orte.] (Lassa IV, vv. 5-6).

[79] Ellero, 2017: 221-222.

Un'ulteriore figura retorica che è presente nell'opera è l'apostrofe. La figura consiste in un "allontanamento" dai destinatari reali o fittizi del discorso e deriva il suo nome dal gesto dell'oratore che, cessando di rivolgersi al suo uditorio e, quindi, voltandogli metaforicamente le spalle, indirizza la parola ad un nuovo interlocutore.[80]

Elenchiamo qui alcuni esempi:

Utràntu, figghiu miu, quista è lla storia
[Otranto, questa è la storia, figlio mio] (Lassa I, v.14)

Ma cce bieri a dhi giurni, Utràntu miu,
asatu de li iundi de lu mare!
[Ma cos'eri in quei giorni, Otranto mia, / baciata dalle onde del mare!] (Lassa II, vv. 1-2)

Mancu la casa toa, Cristu d'amore,
fose de li briganti sparagnata!
[Neppure la tua casa, Cristo d'amore, / fu risparmiata dagli assassini] (Lassa XXX, vv. 1-2)

La Bibbia, così come la religione in generale, è un tema fortemente toccato dall'autore. Nell'epoca che vive il nostro poeta, la religione è parte integrante della cultura popolare e non può fare a meno di riportarla anche nelle sue opere. Nello specifico, l'autore inserisce nella lassa XIII una parafrasi del salmo XXXIV della Bibbia, precisamente dal primo al settimo verso.

«Giudeca tie, Signore! Sparpagghiata	Iudica, Domine, nocentes me, expugna
de li nemici mei la folla ssia.	Impugnantes me.
Pìgghiate l'armi a mmanu e cu lla spata	Apprende arma et scutum, et exsurge
cumbatti e dammi iutu Ssignuria.	In auditorium mihi.
Gne strata Signuria me l'ha brapire:	Effunde frameam et conclude adversus
- Su lla sarvezza toa – tocca mme dici.	Eos, qui persequuntur me; dic animae meae: Salus tua ego sum.

[80] Ellero, 2017: 302.

Cunfusa e svergugnata fande scire Luntanu tanta folla de nemici.	Confundantur et revereantur, quaerentes Animam meam. Aventantur retrorsum et confundantur cogitantes mihi mala
Comu mpugghia allu ientu hanu bulare, e lu ientu cu ssia n'angelu forte. Pe bie scuscese e scure s'hanu ttruare E ll'angelu de Diu danduni morte!	Fiant tamquam pulvis ante faciem venti, et angelus Domini coarctans eos. Fiat via illorum tenebrae, et lubricum; et angelus Domini persequens eos
Giudica tie; quandu n'ha lleberati, nui cu ll'anima noscia e llu penzieri alla giustizzia toa ca n'ha sarvati menamu canti pe lli giurni ntieri!»	Et lingua mea meditabitur justitiam:, tota die laudem tuam.

[«Giudica Tu, Signore! Sia dispersa / la folla dei miei nemici. / Prendi tu in mano le armi e con la spada / Combatti e dammi aiuto. // Aprimi tu, Signore, la strada: / 'sono la tua salvezza' devi dirmi. / Fai andare lontano confusa e piena di vergogna / La turba grande dei nemici. // Come polvere al vento dovranno volare, / e che il vento sia un angelo forte. / Siano trascinati per sentieri ripidi e oscuri / E l'angelo di Dio dia loro la morte! // Giudica tu; quando ci avrai liberati, / noi con l'animo nostro e col pensiero / innalzeremo canti per intere giornate / alla tua giustizia che ci ha salvati!»]

Le ultime delle figure retoriche che andremo ad analizzare sono le similitudini (figura retorica che mira a chiarire (logicamente o fantasticamente) un concetto presentandolo in parallelismo e in paragone con un altro, mediante la congiunzione *come* o i nessi *così ... come*, *tale ... quale*, *come ... tale*, ecc.). Nella sezione dei *Martiri d'Otrantu* sono tante le similitudini che usa il poeta per spiegare la ferocia dei turchi e la distruzione della città d'Otranto. Analizziamo alcuni esempi:

- *Moi comu truncu de parma schiantata te uarda e nnu tte càrcula nisciunu* (Ora, come un tronco di palma divelta nessuno più ti guarda e ti considera, lassa II, vv. 9-10). La città d'Otranto, adesso distrutta dalla ferocia ottomana, non riceve più la stessa attenzione che riceveva prima, non ha più la stessa bellezza.

- *Comu mpugghia allu ientu hanu bulare* (come polvere al vento dovranno volare, lassa XIII, v. 11). Il poeta augura alla turba dei nemici di volare via come polvere al vento.
- *Comu fiumara de lu diaulu spinta ca gne rreparu struncuniscia a nterra e pasa subbra a l'arveri schiantati […] ccussì li Turchi se precepetara subbra lli cuerpi muerti catisciandu* (come fiumara sospinta dal demonio che trascina a terra ogni argine e passa sopra agli alberi sradicati […] così i turchi si precipitarono sopra i corpi inanimati calpestandoli, lassa XXVII, vv. 3-10). Il poeta paragona i turchi che calpestano i corpi morti alla furia di un fiume in piena.

La disamina di questi esempi ci porta, poi, a collocare queste frasi nella Bibbia. L'autore si rivolge alla città di Otranto, assimilandola ad un tronco di palma che, nella Bibbia, assume un significato molto importante. La palma, rimanendo sempre verde, nel vangelo di Giovanni, indica la vittoria di Gesù sulla morte e la sua resurrezione. O nel *Cantico dei cantici* si canta la straordinaria bellezza della donna amata proprio con l'immagine della palma. Non è un caso, quindi, che la città d'Otranto sia paragonata ad una palma.

Allo stesso modo, un altro forte rimando alla Bibbia è il rivolgersi del poeta ai nemici ottomani, augurando loro di volare via nel vento come fossero polvere. Nel salmo 18 al verso 43, Davide si rivolge al Signore, rivolgendogli le parole di questo canto. Il Signore lo libera dal potere di tutti i suoi nemici e in un passaggio di questo canto Davide spiega di aver disperso i suoi nemici, come polvere al vento. La somiglianza tra il nostro poeta e Davide, autore di questo canto, è quindi rilevante.

4.7 Modi di dire

Un fenomeno tipico del racconto popolare, in questo caso salentino, è poi quello dei modi di dire.

La scrittura poetica del De Dominicis è disseminata di vocaboli plurisemantici inerti, come ad esempio, il termine "curioso" che, nella parlata popolare, significa sia

"desideroso di sapere" sia "ridicolo, bizzarro". Il poema *Canti de l'autra vita* sembra, ad esempio, uno dei tanti racconti e avventure popolari, dove il De Dominicis usa situazioni e atteggiamenti che sono tipici del mondo popolare. Allo stesso modo, la presenza di modi di dire dona all'opera una sceneggiatura che segue i canoni e i comportamenti del popolo. In molte occasioni, infatti, i modi di dire hanno uno scopo prettamente ironico. L'utilizzo di un modo di dire per esprimere un concetto, a volte, permette di ottenere un effetto di marcatura ancora più evidente.

Analizziamo alcuni modi di dire presenti nell'opera *Canti de l'autra vita:*

- *E fenca a ttantu nu sse utau sputau* (e fino a quando non si girò e rigirò)*:* Pietro Lao, prima di morire, arriva dal diavolo a mezzogiorno di un giovedì mattina, non prima di essersi preparato e vestito. L'equivalente italiano di questo modo di dire è, infatti: e finché non provvide a quello che gli occorreva, nel vestirsi. (*Nfiernu,* I, v.3)
- *Ci ncignara li pùleci a benire* (gli cominciarono a venire le pulci addosso)*:* non stette più tranquillo, cominciò ad essere preoccupato (*Nfiernu*, II, v. 60). Il Capodiavolo al sapere la figlia malata si preoccupa tantissimo.
- *Lu fattu è fattu e l'arcipreite è muertu* (quel che è fatto è fatto e l'arciprete è morto)*:* quel che è fatto è fatto: si pensi ora a ripararlo. La Farfarina sa di aver sbagliato ad essersi innamorata di Pietro Lao e lo confessa al Capodiavolo (*Nfiernu*, II, v. 84).
- *Porta le ricchie e sente ogne parite, porta la ucca e pparla ogne scrasciale* (ogni parete ha orecchie e ascolta, ogni roveto ha la bocca e racconta)*:* il concetto suol presentarsi dicendo al contrario aures non habent et audiunt (*Nfiernu*, III, vv. 3-4). L'espressione latina originaria è *aures habent et non audiunt* che significa "hanno orecchie e non sentono". Tratta dai *Salmi* (CXV, 6), tale espressione riguarda coloro che, accecati dalla passione, non danno ascolto alla voce della ragione.[81] In questo caso, il modo di dire in italiano risulta così: ogni parete ha orecchie e ascolta, ogni roveto ha la bocca e racconta. La Farfarina pensa di poter nascondere al padre, il Capodiavolo, il suo innamoramento nei confronti di Pietro Lao, ma il poeta usa questo proverbio come monito per chi pensa di poterla fare franca, dopo aver

[81] https://www.sapere.it/enciclopedia/aures+habent+et+non+audiunt.html

commesso qualche cattiva azione. Persino i muri, infatti, hanno occhi ed orecchie, per vedere, sentire e naturalmente poi riferire.

- *Ma moi tocca me sucu stu sunettu* (ma adesso mi tocca sopportare questo sonetto)*:* mi tocca subirne le noiose conseguenze. Pietro Lao, ormai scoperto dal Capodiavolo, deve subire le conseguenze della sua rabbia. (*Nfiernu*, III, v. 32).
- *Se ne mmarita na bedha cu lla terza nticipata* (se si sposa una bella fanciulla con un quadrimestre anticipato)*:* quella giovane che è costretta a sposare presto avendo affrettate le pratiche col futuro marito. In questo caso Pietro Lao è intenzionato a sposare la Farfarina. (*Nfiernu*, IV, vv. 16-17).
- *Tutta a Tunisi o tuttu a Barbaria!* (Tutto a Tunisi o tutto a Barberia!)*:* o sbaglio, e sia, tanto la cosa è disperata; o indovino, e allora posso ancora misurarmi. Pietro Lao spiega la situazione disperata dei dannati. (*Nfiernu*, V, 8).
- *Facia scuru ca lu putii tagghiare* (c'era un'oscurità così fitta che la potevi tagliare)*:* il buio era profondo. Uno dei diavoli si aggira tra le anime dolenti mentre fuori c'è un'oscurità così fitta che la si può tagliare. (*Purgatoriu,* II, vv. 32-33)
- *Se nu nc'è mmuscia* (Quando non c'è il gatto)*:* se non c'è la gatta i topi ballano. Il poeta paragona il fatto che gli studenti in assenza del professore in classe si comportano come scatenati, ai Santi che vengono a conoscenza del fatto che Dio stia morendo, ma hanno già iniziato a divertirsi. (*Paraisu*, IV, v. 41).
- *Allu quantu e comu* (alle strette). Il poeta spiega che se un uomo sta bene non ha bisogno di nessuno, ma quando è messo alle strette chiede perdono per i suoi errori. (*Paraisu,* V, v. 15)
- *Cinca se usca bessa fore* (chi si sente bruciare, esca fuori.) Il poeta invita coloro che non trovano la loro convenienza ad andarsene. (*Uerra a Mparaisu*, I, v. 95)

4.8 Citazioni in latino

Per concludere il discorso sulla lingua del Capitano Black utilizzata nella stesura delle sue opere, devo aggiungere il fatto che è possibile trovare traccia di alcuni termini latini, oltre agli inserti in italiano. De Dominicis non ha una grande conoscenza del latino, e quella che ha è dovuta all'ambiente ecclesiastico che frequenta o ad alcune letture che svolge in completa autonomia. La maggior parte di questi latinismi è impiegata quindi dall'autore in contesti religiosi. Con questi termini, il poeta si rivolge a Dio, alla Chiesa, e sembra quasi rivolgersi ad essi nella speranza di perdono; utilizza poi questi termini per dare maggiore importanza a quello che vuole dire e, a volte, per concludere discorsi.

Passiamo quindi alla disamina di queste citazioni:

- *Quis ut Deus?:* chi come Dio? La frase risale alla cosmogonia cristiana, ed è attribuita all'arcangelo Michele, che la pronunciò scagliandosi contro Lucifero quando questi mise in discussione il potere di Dio.[82] Anche in questo caso, precisamente nel canto II della sezione *Paraisu* al verso 56, San Michele attraverso questa domanda si pronuncia contro i Santi, richiamandoli a casa.
- *Mea culpa:* per mia colpa. Nella liturgia cattolica, frase contenuta nel *Confiteor*, con la quale il fedele riconosce la responsabilità dei propri peccati (la formula intera è *mea culpa*, *mea culpa*, *mea maxima culpa*, e si pronuncia battendosi tre volte il petto con la mano), usata estens. in espressioni come *dire il m. c.*, *recitare il m. c.*, dichiararsi pentito, riconoscere la propria colpa o il proprio torto.[83] Nell'opera del nostro autore, invece, Dio cerca il perdono davanti a Sant'Andrea per avere condannato ingiustamente dei Santi. (*Paraisu,* IV, v. 32)
- *Miserere nobisi:* Misericordia di Dio. Queste parole sono pronunciate dai Santi e le urlavano a Gesù Cristo. (*Paraisu,* V, v. 42)
- *Pater ignosce illis:* parole dette da Gesù cristo: Padre perdona loro. (*Paraisu*, V, v. 47). Gesù si inginocchia davanti a Dio cercando perdono in nome dei Santi. Dio, adirato, risponde quasi ironicamente «Cce ignosce e

[82] https://it.wikipedia.org/wiki/Quis_ut_Deus%3F
[83] https://www.treccani.it/vocabolario/mea-culpa/

ignosce! Pe l'ignosce tou de cquai allu Celu nu ssu chiui lu Diu» («Che ignosce e ignosce! A causa del tuo ignosce non sono più il Dio padrone del cielo»)

- *Dimitte illis:* e tu perdona loro. (*Uerra a Mparaisu,* I, v. 55). Il "Vecchio" dice a Gesù di non dirgli di perdonare i giudei perché sono stati proprio loro a metterlo sulla croce.

CONCLUSIONE

Attraverso questo studio si è tentato di delineare le caratteristiche principali della letteratura dialettale salentina, in particolare, prendendo in esame le poesie del giovane autore Giuseppe De Dominicis.

Per questa ricerca si è cercato di spiegare l'importanza della letteratura dialettale nel contesto italiano, focalizzandoci sull'area centrale del Salento. Uno dei motivi che mi hanno spinto a riflettere sulla figura dell'autore da noi scelto è la mancanza di studi sistematici e completi sulla sua raccolta poetica e sulle sue scelte linguistiche.

A partire dalla fine dell'Ottocento, la più avanzata critica letteraria ha riservato grande attenzione alla letteratura dialettale. Tra i più grandi studiosi che si sono occupati di poesia dialettale citiamo sicuramente Mengaldo e Brevini, così come Pasolini o Bandini. Vi è l'affermazione di uno studioso di nome Hermann Haller che nel suo libro *The Hidden Italy* riassume al meglio questo capitolo della letteratura dialettale: «La forte presenza di una produzione letteraria in dialetto che si stende per molti secoli è il più originale e affascinante aspetto della cultura italiana».

Secondo Mengaldo, il poeta dialettale opta per un mezzo più concreto e specifico, che lo avvicina maggiormente alla realtà viva. Questa fuga dalla lingua alla ricerca di uno strumento diverso e più specifico può rientrare nella poetica dell'evasione. L'operazione del dialettale può essere detta antiletteraria, ma lavorando uno strumento non comune o addirittura vergine, dunque agrammaticale, questa operazione può dirsi al contrario iperletteraria. Mengaldo crede nella coesistenza di due tesi: quella di Croce, per cui la letteratura dialettale sia alla stregua di una variante o motivo d'accompagnamento della letteratura in lingua, o invece gesto d'opposizione e resistenza nei confronti della medesima; e una seconda tesi per cui può significare contrasto tra una cultura già elaborata in lingua e quasi tradotta nei testi dialettali, e una cultura diversa, autoctona.[84]

La comprensione di questo particolare tipo di letteratura richiede, quindi, uno sforzo particolare nel capire il codice linguistico usato. Altro aspetto da non sottovalutare è conoscere l'ambiente etnico, culturale e antropologico da cui provengono gli autori che decidono di adottare questo codice linguistico. In Italia, infatti, le prime attestazioni di letteratura in dialetto si sviluppano affiancando la tradizione ufficiale. A partire dal *De*

[84] Cfr. Mengaldo, 2000, 10-11.

Vulgari Eloquentia dantesco, si è tracciato un panorama dei vari volgari; anche se di solito si lega la nascita delle letterature dialettali al definitivo imporsi della lingua nazionale sul modello toscano. La letteratura dialettale è riuscita ad uscire dalla cosiddetta letteratura minore: la maggior riuscita di questa letteratura sono i generi del teatro e della poesia, genere su cui noi ci siamo concentrati in questa tesi.

Il periodo storico in cui scrive il De Dominicis prende gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Ciò è dovuto al fatto che il nostro autore vive una vita molto breve, muore infatti a soli 35 anni. Ma in questi anni scrive una lunga serie di poesie che abbiamo analizzato nei capitoli 2, 3 e 4. De Dominicis scrive in dialetto per penetrare la sfera più profonda del rapporto tra sé stesso e il mondo che lo circonda.

Le sue poesie sono ancora oggi apprezzate per la vivacità vernacolare con cui tratta di temi della vita quotidiana. Nella nostra analisi ci siamo concentrati in particolar modo su due opere, le più importanti della sua raccolta poetica: *Li Martiri d'Otrantu e Canti de l'autra vita.* Ci siamo serviti delle traduzioni presenti nel libro *Letteratura dialettale salentina dall'Ottocento al Novecento* per fare una panoramica degli aspetti principali delle sue opere.

Siamo partiti dalla disamina delle opere per tracciare un contesto storico preciso, ossia quello contadino di un piccolo paese della provincia di Lecce. I temi trattati dall'autore sono quelli di vita quotidiana, tra povertà dilagante e ingiustizie tipiche del Sud. I suoi scritti sono, infatti, come una denuncia sociale nei confronti dei più sfortunati. I protagonisti delle sue poesie sono l'amore e la morte, così come gli elementi tipici del Salento, ossia la campagna, il sole e il mare.

In seconda battuta ci siamo poi concentrati sull'analisi linguistica delle sue opere: siamo partiti da quelli che sono i fenomeni linguistici tipici della zona centrale del Salento e li abbiamo studiati all'interno delle sue due opere. Abbiamo poi notato delle differenze tra il dialetto di Cavallino e quello leccese, nonostante la pochissima distanza tra le due cittadine. Per questo motivo abbiamo analizzato le differenze e abbiamo riportato anche quelle parole che sembrano rimandare al latino e al greco.

Sono stati studiati anche alcuni aspetti dell'oralità come i discorsi diretti, fortemente usati dal Capitano Black, e abbiamo scoperto essere questo un modo per diminuire la distanza col lettore e intrattenere con loro una sorta di conversazione.

Un altro aspetto che abbiamo ritenuto soddisfacente da analizzare è stato il continuo rimando del nostro poeta a Dante Alighieri. Abbiamo notato una corrispondenza anche nei nomi utilizzati dal De Dominicis che si rifanno a quelli del vate e li abbiamo riportati nel terzo capitolo. Una piccola parte dell'intera opera di De Dominicis è stata poi dedicata alla traduzione in dialetto salentino di alcune opere di grandi autori europei come Baudelaire, Heine, Hugo, per cui abbiamo cercato di delineare anche questo aspetto.

In ultima istanza, ci siamo occupati di studiare il linguaggio utilizzato dal nostro poeta, le varie figure retoriche e i modi di dire tipici dell'area salentina. Sono presenti anche delle inserzioni in lingua latina e ciò è dovuto ad una frequentazione assidua del poeta all'ambiente cattolico piuttosto che ad una conoscenza scolastica di questa lingua.

Tramite il nostro lavoro di ricerca, abbiamo potuto delineare gli aspetti più importanti delle opere di questo autore, così come della letteratura dialettale di questo tempo. L'autore si è rivelato molto incline al raccontare i suoi rapporti personali, tra amici, colleghi e famiglia. È stata anche una scoperta di quelli che erano gli episodi di vita del secolo scorso in un piccolo contado del sud.

Quello che abbiamo condotto è stato un lavoro di ricerca, di analisi e di scoperta della figura di un autore forse un po' dimenticato dal panorama salentino, ma che è stato il precursore di un'importante stagione letteraria che vede come protagonisti Pietro Gatti, Oberdan Leone, Enrico Bozzi e Nicola De Donno.

In conclusione, questa ricerca mi ha permesso di acquisire una conoscenza approfondita dell'argomento e di dare una nuova analisi critica alla figura del Capitano Black che, nonostante sia stato collocato tra i "minori" ha segnato il panorama letterario salentino del secolo scorso.

BIBLIOGRAFIA:

Brevini 1990 = F.B. *Le parole perdute. Dialetti e poesia del nostro secolo,* Torino, Einaudi.

Brevini 1999 = F.B *La poesia in dialetto: storia e testi dalle origini al Novecento,* Milano, Mondadori.

Bruni 1994 = F.B. *L'italiano Elementi di storia della lingua e della cultura Testi e Documenti,* UTET, Torino.

Chirizzi 1954 = A.C. *Poesie / G. De Dominicis (Il capitano Black),* Matino Soc. An. Tipografia.

D'Elia 1926 = F.D. *Vita e opere di Giuseppe De Dominicis (Capitano Black), Poesie edite ed inedite.* Lecce, Stab. Tip. Giurdignano.

D'Elia 1976 = F.D. *Vita e opere di Giuseppe De Dominicis (Capitano Black),* Galatina, Congedo Editore. *Ristampa dell'edizione di Lecce del 1926.*

Haller 2002 = W.H.H *La festa delle lingue, la letteratura dialettale in Italia,* Carocci.

Mancarella 1975 = G.B.M *Salento. Profilo dei dialetti italiani,* a cura di Manlio Cortelazzo, Pisa, Pacini.

Mancarella 1998 = G.B. *Salento. Monografia regionale della Carta dei dialetti Italiani,* Lecce, Edizioni del Grifo.

Mengaldo 2000= P. V. M. *La tradizione del Novecento,* Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri.

Montale, 1976 = E.M «*La musa dialettale»*, in *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.

Morelli, 1953 = F.M., *Fugghiazze sciàline,* Lecce, Ed. "Prospettive Regionali".

Morelli 2001 = F.M., *Fugghiazze sciàline*, con prefazione di A.L. Carluccio, Lecce, Manni.

Nespor 1993 = M.N., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino.

Rajna 1897= P.R. *Il trattato De vulgari eloquentia / di Dante Alighieri;* per cura di Pio Rajna, Firenze, Le Monnier.

Rizzo 2005 = G.R. *Giuseppe De Dominicis e la poesia dialettale tra '800 e '900*, Galatina, Mario Congedo.

Trilussa, *Prefazione a Francesco Morelli*, *Fugghiàzze sciàline*, Lecce, Ed. "Prospettive Regionali", s.d., 3.

Valli 1995 = D.V. (a cura di), *Letteratura dialettale salentina. Dall'Otto al Novecento*, Galatina, Congedo, 2 voll.

Valli 2003 = D.V. *Il magistero poetico di Giuseppe De Dominicis*, in ID., *Storia della poesia dialettale nel Salento*.

Valli 2003 = D.V. *Storia della poesia dialettale nel Salento*. Galatina. Congedo Editore.

Valli 2005 = D.V. *Sulle due stesure de* Lu nfiernu *di Giuseppe De Dominicis*, in *Giuseppe De Dominicis e la poesia dialettale.* Congedo Editore, Galatina.

SITOGRAFIA:

http://siba-ese.unisalento.it
http://siba-ese.unisalento.it/index.php/idomeneo/article/view/21908
http://www.dialettosalentino.it/aferetismo.html
http://www.dialettosalentino.it/DIATOPIA.HTML
https://books.google.it/books?id=KmkyAQAAMAAJ&pg=PA424&lpg=PA424&dq=#v=onepage&q&f=false
https://d-maps.com/carte.php?num_car=22807&lang=it
https://d-maps.com/carte.php?num_car=22807&lang=it
https://divinacommedia.weebly.com/inferno-canto-xxi.html
https://it.wikipedia.org/wiki/Puglia#Lingue_e_dialetti
https://it.wikipedia.org/wiki/Quis_ut_Deus%3F
https://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1988/II/art/R88II013.html
https://www.fondazioneterradotranto.it/2011/12/05/lattualissima-eredita-del-dimenticato-giuseppe-de-dominicis-alias-capitan-black-la-forza-di-un-modello-glocal-ante-litteram-per-salentini-e-non-dei-nostri-giorni/
https://www.iuncturae.eu/2022/05/14/la-condizione-umana-nella-poesia-dialettale-di-giuseppe-de-dominicis-capitano-blackparte-prima/2/
https://www.sapere.it/enciclopedia/aures+habent+et+non+audiunt.html
https://www.treccani.it/enciclopedia/ciriatto_%28Enciclopedia-Dantesca%29
https://www.treccani.it/enciclopedia/discorso-diretto_(Enciclopedia-dell'Italiano)
https://www.treccani.it/enciclopedia/farfarello_(Enciclopedia-Dantesca)
https://www.treccani.it/enciclopedia/graffiacane_(Enciclopedia-Dantesca)
https://www.treccani.it/vocabolario/mea-culpa/