La poesia di Ugo Canonica tra lingua e gergo

di Nicola Arigoni

Ci sono, all'interno del cammino poetico di Canonica (1918-2003), dei punti cardinali che sempre hanno segnato la sua via e il suo scrivere poesia; ecco una dichiarazione di poetica, dove già si notano i due "versanti" della sua poesia, lingua e dialetto. Risale ai suoi ultimi anni, ma le linee direttive lo hanno accompagnato sin dai principi della sua carriera; e da questi pensieri si deve partire per iniziare un discorso su Ugo Canonica:

> «Ho sempre tentato di arrivare a una poesia essenziale, di scartare tutto quello che è superfluo nel verso, di tendere a una vera emarginazione di tutte le parole che non mi sono consone. Questa specie di filtro mi è venuto con le poesie in lingua, ma soprattutto con quelle in dialetto, per cui l'osso di seppia[1] è veramente quello che filtra le poesie in dialetto, e per questo mi sono dato alla poesia in dialetto, negli ultimi anni»[2].

Ugo Canonica esordisce come poeta nel 1959, iscrivendosi al Concorso dialettale indetto dalla rivista «Il Cantonetto»; la spinta o occasione a scrivere in dialetto è stata proprio la partecipazione a tale Concorso. Dice infatti il poeta in un'intervista rilasciata nel 2001 alla Radio della Svizzera italiana: «Lo scrivere in dialetto è stato un pretesto, ed è venuto dal Concorso del Cantonetto»[3]. Dialetto che non ricomparirà fino a *I ligolèghi*, di una ventina d'anni successivi. La prima raccolta di poesie, *Na medaia de finte argente*, prendendo a prestito il titolo della tesi sul poeta redatta da Aldo Canonica, è una rappresentazione «impressionista» del suo mondo. Nulla di nostalgico però, nessun autocompiacimento; credo si possa affermare che ciò che lo aiuta a non cadere nel bozzetto o folklore sia il suo dialetto e il mondo che descrive: lingua aspra di un mondo aspro e duro a tal punto addentro al poeta da trattenerlo / frenarlo. Una raccolta carica di immagini liriche, ma pure di sentimento, e sentimento tragico[4]. Si legga ad esempio *Na vegia*: *una* vecchia, articolo quindi che pone la poesia in ambito generale. Ecco il tragico quotidiano enunciato-detto: «Ra vegia l am dis:

---

[1] Sulla scia di montaliana memoria, e più, di una poesia che tende a raggiungere il nodo, l'essenziale. Così "osso di seppia" è qui simbolo reale di filtro verso una poesia delle piccole e semplici cose.

[2] Intervista alla RSI del 9.10.2000.

[3] Intervista alla RSI del 21.1.2001.

[4] Luigi Menapace in un articolo parla, sin da titolo, di *tragico quotidiano* per la poesia del Canonica. L. MENAPACE, *Il tragico quotidiano*, «Gazzetta Ticinese», 19.2.1982.

queste fir (il filo del fuso che gira) l'è setì,/ setì comè nun». *setì* tornerà in *To vì. A vigh.*[5] ma in contesto reale, non evocativo: «Babie sitì / nas che pisa in boca / dondolente».

Un aggettivo calzante e per così dire connotante per questa prima raccolta è *evocativo*: chiama a sé, tira fuori dalla memoria le sensazioni, i fatti osservati; li canta. Evocatore d'un tempo mitico, arcaico come in *Na medaia de finte argente*, *Passion*, *Ro segn dr'uliv*; e ancora si potrebbe continuare. Ma è tempo mitico evocato con «ögg ch'i gh vi poch» (*Na vegia*) poiché il mondo del poeta è quello arcaico, ma ancora vivo, che ancora non ha conosciuto il progresso, che ancora guarda a valle come ad un paese straniero e lontano: «su ra piazza…/…stamatina l'è come s'i gh fudess festa. / L'è rivò da ra cità r Bastian / cor sö camiòn.»[6] Si noti che raramente usa un tempo passato, anzi quasi sempre presente: ancora vive quel mondo ch'egli descrive, non s'è ancora sedimentato come ricordo. Le storie sono di povertà, di piccoli, pochi e aspettati piaceri, di religiosità; è presente un senso d'orgoglio verso la propria gente, ritrae con dignità le persone che popolano il suo paese.

Dovranno passare più di vent'anni perché il poeta ritorni a scrivere nella sua lingua; e nel mezzo? Due incontri importantissimi per la crescita poetica: quello con Remo Beretta, amico e, ci permettiamo di dirlo, maestro, e i nuovi poeti con la loro nuova poesia.

Maturerà in questi anni uno stile sempre più essenziale: qui l'insegnamento del Beretta. Si provi ad esempio a leggere una prosa del bleniese, un suo racconto[7] o una sua prefazione (quella a *gherengh garangh*) e confrontarla con una poesia, con i «versi lame»[8] del Canonica de *La vita è tutta*, o al racconto *La suora cugina*: si trova non tanto, o non soprattutto, una comunanza / somiglianza di stili, anzi una comunità di sentimento dello scrivere.

L'altro incontro fondamentale, la nuova poesia in lingua; per sua ammissione: «Per questo mi sono molto affezionato a poeti come Sanguineti, Erba, Saba, Quasimodo, Montale»[9] e, riguardo alla prosa:

> «La rottura nella letteratura nostra è venuta dal libro di Filippini, *Signore dei poveri morti* e dal mio, *La voce del padre*, ancor prima di Martini. Perché noi ci siamo alimentati a Vittorini, alle traduzioni che faceva di Caldwell, Maugham ecc.. Il neorealismo è venuto da lì, dopo aver letto *Conversazioni in Sicilia*».[10]

---

[5] *In fonde in fonde*, in *To vì. A vigh.*, p. 26.
[6] *E i r vo fiorò de negro opur de bianche,* ibidem, p. 33.
[7] MARTINO DELLA VALLE, *Sette racconti*, Lugano, Cenobio, 1964.
[8] GIORGIO ORELLI, *Poesia di Ugo Canonica*, Cooperazione n. 17, 22.4.1976.
[9] A. CANONICA, *La poesia di Ugo Canonica da poesia impressionistica a poesia dell'avanguardia*, Lavoro di licenza, Università di Zurigo, 1985, p. 53.
[10] Intervista alla RSI del 21.1.2001. Per il confronto con *Signore dei poveri morti* di Filippini si legga la lettera che quest'ultimo inviò al Canonica il 22.12.1944, dove scrive, tra le altre cose: «Un ultima cosetta: bada che qua e là traspare mica male che tu hai letto il mio libro. Se da una parte mi fa grande piacere, dall'altra per te non è un bene. Ad ogni modo usi le reminiscenze con gusto e discrezione».

e l'affermazione di Remo Beretta: «osso di seppia a I è stato più che altro *Giovani poeti tedeschi* di Einaudi, a II *Giovani poeti americani* (idem): altro terreno, ma antidoti»[11].

Nel cammino poetico del Canonica, soprattutto in quello in lingua, v'è una evoluzione di stile, segno di una ricerca formale continua. Il poeta affina l'essenzialità del verso, la ricerca che più volte egli stesso ha dichiarato di perseguire, e scompare in parte quel sentimento di autoreferenzialità che c'era nelle prime poesie in italiano; italiano lingua della ragione e riflessione, contrapposta al dialetto lingua del sentimento, diventa anche lingua di critica sociale. Ciò accade al Canonica de *Le carte* e *La vita è tutta*, dove il poeta si fa osservatore ed usa l'italiano come "coltello" nel vero senso della parola; non più come ne *Le sere dei vecchi* il paese natìo, anzi Hiroshima, la Sicilia, i nights, il mondo tutto.

Poesia in lingua che è, certo, in italiano, ma sempre più un italiano che si spezzetta, smaterializza, che tenta di raggiungere la realtà delle cose; con necessità di specificare i termini[12]. Italiano lingua della ragione, e come tale usata per smuovere e ricercare le fondamenta del parlare, della parola. Da qui tutti i tentativi, e tentazioni, di associazioni non tanto d'idee quanto semantiche, di suono, di significante. Oltre all'esempio del *petèl* di *gherengh garangh*, si leggano ad esempio *Le affinità* o *Erotomania*.

Ed è in questi momenti che entra di nuovo in gioco il dialetto; pare quasi per bisogno, come se l'italiano più non bastasse al poeta e per nominare le cose necessitasse del dialetto.

Questo ventennio di poesia "in italiano" potrebbe sembrare un apprendistato, ma credo sia meglio adoperare, per non usare l'abusato evoluzione, il termine cammino: ma quali le motivazioni di Canonica del passare dalla poesia in dialetto a quella in italiano per poi ritornare al dialetto? Credo che la prima esperienza dialettale sia stata per così dire, e come già detto, d'occasione (la partecipazione al concorso dialettale del Cantonetto); l'italiano sarebbe dovuto essere, e lo sarà per due decenni, la lingua da usare. Si possono supporre più motivi: lingua comune di comprensione generale, lingua con la quale i maggiori poeti in quegli anni scrivevano, lingua della sperimentazione. Cause, quindi, soprattutto esterne.

Motivazione dello scriver in dialetto che Brevini nel suo saggio suddivide in tre gruppi: al primo e al terzo appartengono rispettivamente coloro che scrivono esclusivamente in dialetto e coloro che alternano lingua e dialetto; interessa a noi in particolare il secondo:

---

[11] R. BERETTA, *Su una poesia del seguente quaderno*, in *La vita è tutta*, p. 5. I e II si riferiscono a due sezioni della raccolta.

[12] Ad esempio, e se ne cita uno solo anche se molti potrebbero esser citati: *soffrire / oltre vedere*, *In tentativi*, *gherengh garangh*, p. 95.

«Cominciamo con il secondo gruppo. In molti poeti il conflitto tra parola nativa e lingua letteraria ha comportato un approdo non immediato alla parola dialettale, la cui necessità è venuta imponendosi solo attraverso tentativi, spesso insoddisfacenti, di poesia in italiano. […] mentre il parlante conquista gli strumenti della lingua, mentre il dialetto cammina verso l'italiano, il poeta risale dalla lingua all'italiano»[13].

La "risalita" del poeta al dialetto non è stata per il Canonica così ardua; ciò perché in lui sempre è rimasta viva la sua lingua, sempre l'ha parlata.[14] E, se il mondo cui si riferisce è scomparso e il dialetto è certo mutato, in lui quel mondo e quelle persone paiono talmente vive da esserlo. «Io non potevo scostarmi dall'ambiente di cui ero e sono intriso e di cui sono tuttora non solo spettatore ma attore»[15].

Ci si limiterà a toccare alcuni punti essenziali del cammino poetico dialettale del Canonica e a fornire alcuni spunti di approfondimento. Innanzi tutto la lingua: il dialetto, lingua di «materna locutio, il codice del sentimento e dell'interiezione»[16], «succhiata col latte materno»[17]. La lingua che Canonica adopera, citando ancora Brevini, il quale allarga la definizione ai poeti neodialettali in genere, è «affettivamente connotata»[18], intrecciata alla biografia. Si tenga però presente che se per taluni poeti neodialettali il dialetto era lingua interiorizzata, dell'infanzia e della memoria, così non è per il Canonica per il quale rimane viva, parlata e presente. Dialetto arcaico, lingua di Eva: con le sue parole monosillabe che fanno d'essa una lingua delle origini, i suoni che ritornano, il forte rotacismo.

Giovanni Orelli in un suo scritto inedito pone l'accento sul monosillabismo nella poesia *Un ga de nôs matt*[19]; si leggano i seguenti tre versi: «Un ga de nôs matt, a som. / Ma ch'im daga finalmente un poch o sé de bon». Il *finalmente* tra tutti quei monosillabi pare davvero far tirare il fiato a quel «mucchietto di noci bacate»; i monosillabi marcano il tempo: un settenario con accenti di II e IV, il martellare sulle *a* si ferma, rallenta sull'ultima sillaba: *a som*, per rassegnazione.

Dialetto che ricorda e rievoca un tempo mitico: *Igh dà de verse*, gesti che ritornano giornalmente dall'alba dei tempi; o sempre nella medesima raccolta *A m se cunta* e *Pe' r'otava*.[20]

---

[13] F. BREVINI, in *Le parole perdute*, Torino, Einaudi, 1990, p. 126.
[14] Riguardo a ciò: Luisa Canonica, figlia del poeta, dice che mai con lei il padre ha parlato dialetto; qui le motivazioni sociali. Mentre lo parlava con i suoi compaesani e amici di Bidogno.
[15] Intervista alla RSI del 18.3.1950 trovata nell'archivio del poeta.
[16] F. BREVINI, op. cit., p. 6.
[17] Premessa dell'autore a *I ligolèghi*.
[18] F. BREVINI, op. cit., p. 6.
[19] In *To vì. A vigh.*, p. 46.
[20] In *To vì. A vigh.* La prima a p. 31: *Igh dà de verse / da i Guaste a Gromm / comè in di tempe di tempe.*; poi alle pp. 33 e 47. Cfr. anche l'introduzione di Ottavio Lurati a *To vì. A vigh.*

Ma «questa lingua, ecco, così piegata dal fabbro Canonica, diventa la meno regionale, la meno municipale che si possa immaginare».[21] Conservativo di parole marchiate dal tempo, a volte ultime testimonianze della persistenza latina in alcune parole; osserva acutamente Lurati nell'introduzione di *To vì. A vigh.*:

> «così è fascinoso trovare che la fabulazione vallerana sulla vipera che ipnotizza (*ra vipra la m nösa…*) trattiene in sé – preziosa – l'unica sopravvivenza attestabile nelle nostre parlate lombarde e ticinesi del latino *nocere*, nuocere, far del male: la vipera "mi influenza in negativo, mi nuoce"»[22] .

Oppure si prenda *oringá*, che vale *trastullarsi, lavoricchiare*, ultimo testimone del latino ORNARE. Interessante è poi notare come tale verbo ritorni nel siciliano «ornejare». Da nord a sud senza fermata.[23]

Le raccolte poetiche: cinque dal 1981 al 2001; nelle prime due, *I ligolèghi* e *To vì. A vigh.*, un mondo, quello di Bidogno, ancora vivo: si noti per ciò i tempi, tutti, o quasi, al presente. Domina la dicotomia ne *I ligolèghi*: «nass e miga nass», 14.; «vèss e miga vèss», 20.; «san – marò», 31.; «dente e fora», 24., 31. e 38. Mai eticamente intesa / connotata, nessuna scelta tra l'una e l'altra, anzi entrambe necessarie, obbligate. Oscilla il poeta tra l'impotenza umana di fronte al destino:

> «Jente de nun i patimente / de fora de nun / montagn / piante / E's viv coi man in dre man»;[24]

e la possibilità, la responsabilità di come vivere:

> «Vinte o votanta. / Ro piussè l'è comè e quante / da fa cor ro scersce / coi sö ligolèghi.»[25]

Nessun tono patetico presente nei suoi versi, nessuna autocommiserazione: pathos sì, un senso di consapevolezza per la fugacità della vita. «Uno più che morire, purtroppo, non può».[26]

---

[21] G. ORELLI, Introduzione a *R imbiugh*, p. 8.
[22] O. LURATI, Introduzione a *To vì. A vigh.*, pp. 6 e 7.
[23] *Ornigá* si trova ne *I predè e i nosance*, *Rîs in cagnon*, p. 55, v.5. Confronta PAOLO A. FARE, *Postille italiane al «Romanisches Etymologisches Wörterbuch» di W. Meyer-Lübke comprendenti le «Postille italiane e ladine» di Carlo Salvioni*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1972.
[24] In *I ligolèghi*, 38., p. 48.
[25] Ibidem, 27., p. 37.
[26] *La vita è tutta*, p. 23.

I temi si muovono, come scrive Lurati:

> «su un piano di validità generale, sciolta da ogni specificazione particolare; ed anche il dialetto non è più qui codice locale, bensì si sgancia da ogni rinvio al localizzato, al definito e al particolaristico. I rinvii al popolare sono in chiave profonda, di unisono con la mitologia popolare»[27].

Impressiona l'essenzialità del dialetto e delle poesie, poche le concessioni a immagini liriche, nulle quelle di tipo bozzettistico – folklorico; poiché se è una realtà dura e faticosa quella che descrive, se c'è una forte affezione ad essa, non poteva essere altrimenti per un poeta sincero. Di qui i temi essenziali: la vita, il tempo, la morte, i sentimenti umani. Temi per così dire generali, ma vissuti e riportati dall'uomo Canonica entro un universo particolare, il suo mondo di Bidogno. Così le esperienze raccontate rientrano in quel mondo ma hanno nel contempo una valenza generale; si prenda ad esempio la poesia 39. de *I ligolèghi*: riferimenti geografici precisi, lessico particolare («garavè» e «sgruzze» rispettivamente «ruderi di stalla» e «piccole parcelle di terreno»), ma i pensieri loro: «quel ca l'è, l'è»[28].
Sono poesie, quelle di queste due prime raccolte, che nascono dai sensi: il visto e il sentito viene riportato, mediato dalla penna del poeta; è un visto e sentito presente, è ricordo rivissuto nel qui e ora. Parole di un'umanità geograficamente ai margini che a volte risente di questa marginalità nei suoi comportamenti:

> «In sti paìs che sa to stè coi man in dre man / t'è da limà i onge / e gh'è qui che a t'inziga e t'invidia e a t'invidia»[29];

ma pure un'umanità che, sofferente per le perdite della vita e per la sua durezza, sopporta con forte fibra, è il caso di dirlo, contadina:

> «Adio / a'r amis piussè amis. / Ra vita ra vita l'at righigna de dente / to cred gnanca più a tì. / Amis anca i nemis / denanze a'n bicer, a'n scuelin»[30].

---

[27] O. LURATI, Introduzione a *To vì. A vigh.*, p. 5.
[28] *I pensé a i garavè a i sgruzze / de Gromm de Bagg de Buris / Podé nass do volte // Scorlanden ra testa: / Quel ca l'è, l'è.*
[29] In *I ligolèghi*, 23. p. 33.
[30] Ibidem, 2. p. 12.

La frattura tra vita e morte è vissuta e ritratta dal poeta con una pace tipica delle popolazioni di montagna, dove tra morti che ritornano tra i vivi come in un sogno o tempo mitico (*'Na vos de là delà*), che sono tra i vivi, e l'accettazione dolorosa e silenziosa di essa (*Con quii de là delà*), si può pure innestare un tono scherzoso del poeta (*Na de là*)[31]. O anche si legga *Ra ma*, dove con estremo sentimento riporta le estreme parole della madre morente.[32]

R imbiugh, la raccolta successiva, è punto di passaggio; inizia infatti con essa una nuova stagione per il Canonica. Le poesie, in questa ma soprattutto nelle successive due raccolte, si fanno meno sentite e più viste; sono viste nella memoria, e in esse il ricordo si fa immagine. Si passa ad un tempo passato, «il tempo della falce»[33], che più non potrà ritornare.

Per un esempio su tutti si confronti *Ra piazza dro magnan*[34] della prima raccolta poetica con *Passa n saraja*[35] di 35 anni più tarda. Nella prima descrizione è partecipe di un avvenimento "rituale" che ritorna a cadenze regolari; è presente una descrizione lirica, carica di sentimento e in un certo senso pure di critica sociale («ra miseria / la cor in piazza»). Nella seconda il tempo è ormai passato e finito (dice il poeta del magnano: «Ma incö… / is vì domà ra spoia / ögg lucid / in gir a mazzà ra noia.»). Abbandona un tono lirico per abbracciarne uno più essenziale, accorato e malinconico. Le immagini del mestiere rimangono quelle di sempre, non variano tra le due poesie: «r mantes», «padell e pignatt», «i fiö»; ma quale diversità di stile, quale forza nella condensazione in quelle poche parole, quelle che servono, per descrivere la sparizione d'un mestiere millenario e d'una cultura tutta.

Memoria che riporta alla mente, al cuore, immagini evocative; ma sono passati più di trent'anni ormai dalla prima raccolta di poesie e dunque tali immagini sono per così dire filtrate dall'esperienza del poeta. Si ha così uno stile rapido, immagini disegnate non più con l'acquerello anzi con tempera; ed è temprato l'uomo Canonica delle ultime raccolte, e riporta quel passato con sguardo preciso e anche se non visibile, ma palpabile, malinconico[36]. Basti leggere *Fèsta da ball*[37] per trovare un tempo passato fissato nella memoria del poeta come «na dolza eternità».

---

[31] Tutte poesie in *To vì. A vigh*.

[32] In *I ligolèghi*, 6., p. 16: «Ra ma, che bel sa podaress / dersedàm doman matina morta // La streparla / la tas / ofésa (jente in dro scivrel) // Ancamò qui in sto monde.». Vincenzo Snider in una sua lettera del 1981, di ringraziamento per la raccolta ricevuta, scrive al poeta a proposito di questa poesia: «lettura [...] non facile per me che non conosco il tuo dialetto di Bidogno. Ma lo sforzo che mi domanda e già stato ripagato dal numero 2 e dal numero 6 (ra ma) nei due primi versi del quale la madre, straparlando, esprime un sospiro umanissimo e anche cristiano di liberazione e assieme di vita. [...]».

[33] *Il bracciantato*, in *La vita è tutta*, p. 31.

[34] In *Na medaia de finte argente*, p. 41.

[35] In *R imbiugh*, p. 32.

[36] Si potrebbe osare e dire che abbia preso alla lettera il consiglio presente in una lettera di Mario Agliati del 1944: «[...] qualche volta il tuo tocco poetico mi par più reminescenza letteraria che trasfigurazione uscita appunto del processo o travaglio interiore, mi par più voluto che subito. S'ha poesia, insomma, "quando malinconia – batte del cor la porta", secondo l'espressione del Carducci: inutile e anzi arbitrario andar noi a battere alla porta della malinconia».

[37] In *Predè e nosance*, p 15.

Scrive Canonica nella prefazione a *In sto monde tonde tonde*:

> «Le poesie di tema "parigino" sono tratte da depositati appunti di un viaggio in Francia nel 1962 e '63, sulle orme di un'emigrazione che coinvolgeva la sfera familiare»[38].

Una parte quindi delle poesie dell'ultimo libro del poeta nasce da ricordi sedimentati nella memoria, e nelle carte, del poeta. Ricordi che si fanno immagini, perlopiù reali, del visto e sentito "pendant le voyage". Da qui l'elenco di oggetti – immagini, come ad esempio in *Paris, addì 30 dicembre 1919*:

> «penei scar vernis / ra bici a r verderam / finestre porte muire / sal e portech / charmantes cousines / i sorè di sciori / ra salle de bain / lavabo / bidet / carta da visita cliché».[39]

e le descrizioni de *Moulin Rouge*. In questi quadri si inserisce l'osservatore – poeta con propri giudizi: «L è r monde: na bilia / la rotola l a s perde / rossa verda gialda / Rien va plus»[40], con occhi *stracuntè* di colui che forse per la prima volta vede ballare donne in un *can can* («spandù sitì a r aria dro cancan / na roda de gambe de cavigg / i bala i garon / i gira a r son d una canzon»[41]).
Il Canonica si trova confrontato con un mondo nuovo che necessita ed ha proprie parole che il dialetto non possiede; è così costretto a prenderle in prestito dall'italiano o dal francese. Dialetto che sta di fronte a due nuove realtà: quella geograficamente parigina, e quella erotico – sessuale. Cominciamo dalla prima. La lingua straniera si affianca alla lingua natìa con estrema duttilità e facilità. Grazie a questo affiancamento, non mescolanza, si respira ancor più un'aria davvero straniera, esotica; si notino ad esempio le rime dei vv. 5, 6 e 8 de *Le beau sexe*[42]: «coton», «charleston», «chignon»; e portiamo qui solo un esempio, anche se si potrebbe continuare.
La memoria ci porta immediatamente, grazie alla lettura di questi testi, ad un mondo fatto di emigranti, poveri che ritornati affermano di non stare «gnanca più in pé in d una penagia»[43], immagine tragicomica di un mondo che anche quel poco che ha, lo regala, segno di rassegnazione ma di grande umanità: «E intante al regala nôs castegn e pan»[44].

---

[38] Premessa dell'autore a *In sto monde tonde tonde*.
[39] *Paris, addì 30 dicembre 1919*, p. 18, vv. 6 – 13.
[40] Idem, vv. 21 – 24.
[41] *Moulin Rouge*, p. 9, vv. 10 – 13.
[42] *Le beau sexe*, p. 13.
[43] *Bifola e zucro*, p. 28, v. 18.
[44] Idem, v. 19.

Il dialetto e i temi erotico – sessuali: lingua del pudore, del non detto e del non da dire, non possiede le parole dell'amore, anzi le deve chiedere in prestito all'italiano[45]. Per un titolo, *Le beau sexe*, addirittura si serve del francese: per due motivi l'uno dipendente dall'altro crediamo, perché innanzitutto parla sì di sesso, ma la parola rimane nel campo della lingua straniera, e quindi in qualche modo accettata.

Tornano i dualismi, si muove sulle differenze: tra un *fòra* dove c'è povertà e pena di vivere:

> «Lì, de fora, i maronatt / de fianche ra vegia che t fa i carte / tra picch e fió ro tö destin / ra vita ra morte in d un amen.»[46]

e un *dénte* dove si vive / vede un mondo nuovo, tutto luci e brillanti, divertimento e gioia; rimane confuso il poeta: «Nun a m se lì a m guarda a m se confus»[47], guarda ad occhi e bocca aperta e pare non sappia cosa dire. Nessun giudizio diretto infatti, rimane "al di fuori", qui i suoi sono occhi da osservatore non da attore; amaro in bocca in alcune chiuse, come in *Da ra planca ai Champs Elysées* o in *Tante Claudine*, ma mai invettiva o critica diretta, che è lasciata al lettore. Queste poesie paiono quadri, *trompe l'oeil*, o per usare una similitudine completamente moderna, scatti fotografici: leggendole ci s'immerge in un mondo nuovo, che non appartiene né a noi né al poeta, di luci ed emigranti, paillettes e «maronatt», «vegg coi barbis ögià d or sur nâs, donn co r autun in testa» (che ricordano le due donne pettegole de *I parla dro monde*, in *R imbiugh*). Aiuta a ciò anche una certa assonanza che si può trovare tra dialetto e francese, ma soprattutto, come detto, quest'ultimo porta un sentore d'esotismo alle poesie: si pensi a due versi come «Ai növ in punto / a r Lidó de Paris»[48] e li si confronti con gli stessi versi immaginariamente "ticinesizzati", isosillabici, «Ai növ in punto / a r Lido de Lugan».

Ancora poesie del paese; ma credo che le poesie in questa raccolta che maggiormente colpiscono siano proprio quelle "parigine", ad essere le più azzeccate perché le più viste e, ancora uso questo aggettivo, evocative.

La poesia in rügín, la parlata gergale dei magnani della Val Colla, che, come ci dice l'autore stesso, l'ha interessato sin da giovane: «Ho scandagliato questo mondo del rügín già subito, appena ventenne»[49]. Quindi è lingua geograficamente, soprattutto secondo la geografia ecclesiastica, non strettamente di Bidogno (ma: si può parlare per il gergo di un dove e un quando, se non con le dovute cautele?). Preme dire ciò perché credo che sia tale lingua in qualche maniera estranea al

---

[45] A questo riguardo confronta anche l'introduzione a *R imbiugh* di Giovanni Orelli.
[46] *Moulin Rouge*, in *In sto monde tonde tonde*, p. 9.
[47] Ibidem.
[48] *Vestid de nagott*, in *In sto monde tonde tonde*, p. 12.
[49] Intervista alla RSI del 9.10.2000.

Canonica; le motivazioni per l'uso del rügín sono di tipo stilistico – eufonico, non hanno valenza sociale, non motivazioni proprie dei gerganti. Afferma il Canonica in un'intervista a proposito dei suoni di questo gergo: «Il ritmo fonico ti prende, come è struggente il dialetto arcaico di Bidogno; è un dialetto tutto a sé»[50]. Il poeta non è un parlante, anzi un referente; sono suoni e parole sedimentate nella memoria, sopravissute, credo, proprio grazie alla loro natura per così dire sonora. Egli ce li restituisce, li tramanda, come testimone, non attore. C'è nell'operazione del Canonica – poiché di ciò si tratta, di recupero nella memoria – un *quid* di anomalo: non usa il rügín come il dialetto, anzi credo che come l'italiano non era per il poeta lingua propria (nei sensi sopra specificati), così pure doveva essere per questo gergo. Ma con le dovute, e consistenti, differenze: se l'italiano è lingua parlata, della ragione e quindi pure sulla quale egli lavora, ricerca per giungere all'osso, il rügín è lingua interiore, fatta più di suoni e significanti che significati[51], lingua già formata e che già sembra essere giunta all'essenziale; inoltre offre possibilità stilistiche e fonetiche particolari. L'uso del gergo che il poeta fa è di tipo suggestivo.

Diventa lingua magica questa che il Canonica usa, mentre era originariamente propria dell'emarginato, del marginale con una connotazione negativa[52]; lingua magica di preghiere "profane" (*oden el to oden*, preghiera per uno sposalizio, dove il poeta inizia con un'invocazione al Signore per ricevere il pane quotidiano, «Antacröt karem artibie brochéra», e finisce con una richiesta per una preghiera sconveniente quanto naturale, «oden el to oden baìi ra recch», «io tu fare all'amore»), lingua che ricorda filastrocche o litanìe: così nella raccolta *gherengh garangh* dove sono presenti tre poesie in rügín, che nascono dal suono delle parole, con apposizione di suoni tra essi comunicanti; pare quasi un procedimento simile a quello già detto per alcune poesie in italiano. Sono queste poesie da cantare, recitare, sentire; poiché è il loro suono l'elemento principale. L'elenco di parole, di ciò si tratta, che il Canonica stila è enumerazione di un mondo, è citazione di questo mondo, «quasi una conta degli (di quegli) oggetti e atti primari».[53]

Lingua magica dicevamo, e di un mondo circoscritto: così anche in *R imbiugh*, raccolta nella quale le poesie in rügín raccontano strettamente del paese, dei piccoli piaceri che in esso vi sono, con occhio però all'oltre, all'emigrazione («mei binaa a Pozza / o a Maröla»[54]) e raccontano momenti di "grazia": il ritratto d'un matrimonio dei tempi di Eva, il passaggio della processione grazie alla

---

[50] Intervista alla RSI del 21.1.2001.
[51] Cfr. G. SANGA, *Estetica del gergo*, in *La ricerca folklorica*, n. 19, aprile 1989, pp. 17 – 26.
[52] Anche se il Salvioni a proposito del *taron*, altro nome del rügín, annota tra parentesi: "e qui parlo del dialetto vero e proprio non del *taron* o gergo convenzionale che adoperano i furbi magnani, dei quali è feconda e va lieta la valle". C.SALVIONI, *Gita di un glottologo in Val Colla (agosto 1890)*, in *Bollettino Storico della Svizzera italiana*, XIII, 1891, pp. 98 e seguenti.
[53] R. BERETTA, Introduzione a *gherengh garangh*, p. 7.
[54] *I ciospe*, in *R imbiugh*, p.41.

quale «um baisarà piazzósa magéra»[55]. Interessante, anche per ciò che prima è stato detto, *In la brüna*: ecco l'amore detto e non detto, l'erotismo che con il gergo può essere esplicitato poiché lingua segreta, quindi protetta. Sono poesie che, come scrive Giovanni Orelli, riferendosi però a *'Na medaia de finte argente*:

> «vanno lette senza troppe preoccupazioni per il contenuto… è meglio cioè leggere la poesia prestando molta più attenzione al *significante* che al *significato*, a quel che di buono è nella forma e meno al contenuto immediatamente leggibile»[56].

Tre generi dunque di poesia per il Canonica, tre strumenti; che non sono a compartimenti stagni, anzi comunicanti l'uno con l'altro, e tutti segnati e indirizzati sulla via di una poesia sempre più vera e sincera.

---

[55] *Ra Magerona*, ibidem, p. 3.
[56] GIOVANNI ORELLI, *Cooperazione* n. 50, 10.12.1966, p.12.