

Roma-amor

Archeologia letteraria e visiva in sei saggi

BULZONI EDITORE

INDICE

Introduzione	
<i>Walter Geerts</i>	p. 7
Roma beffata: scortesie e divertimento nella <i>Cortigiana</i> 1525 di Pietro Aretino	
<i>Annick Paternoster</i>	» 19
Piccoli documentaristi nella Brooklyn di Roma	
<i>Wanda Strauven</i>	» 53
“O ce va, o se ne va...” : il romanesco ‘eterno’ in Walter Siti	
<i>Dieter Vermandere</i>	» 91
Roma a fumetti: Zerocalcare e il microcosmo di Rebibbia	
<i>Inge Lanslots</i>	» 107
Roma non fu fatta in un giorno. L’immaginario letterario di una città.	
<i>Nathalie Roelens</i>	» 125
Roma: festa, desiderio, disamore. Goethe, Freud, Spark, Shelley, Delius, Benjamin	
<i>Walter Geerts</i>	» 153
Autori	» 213

INTRODUZIONE

Walter Geerts

Rome de Rome est le seul monument

*Ainsi le monde on peult sur Rome compasser,
puisque le plan de Rome est la carte du monde*

Joachim du Bellay,
Antiquités de Rome

“Voilà Rome!” disse scoprendosi il capo. – Con questa frase del generale Guillaume, pronunciata dall’alto del cratere del Lago di Albano, s’interrompe, ne *La Pelle* di Malaparte¹, la malinconica meditazione del narratore suscitata dalla contemplazione della Città. Nel torpore dell’ora meridiana la pausa pranzo sospende momentaneamente le operazioni militari. Anticipando con preoccupazione la gonfia retorica di circostanza, il narratore comunica il suo timore a Jack, il colto compagno classicista della Carolina del Sud. Non sarà facile, così dice, per la capitale dei Cesari trionfanti, prestarsi ora all’umile ruolo di una città, non eterna, bensì “mortale, popolata da uomini mortali”². La guerra aveva per forza umanizzato Roma in preparazione all’imminente confronto col ‘liberatore’. Ma l’amico americano sdrammatizza e i due, di fronte alla luminosa valle, di nuovo raggiungibile, del *flavus Tiber*, con gli eventi

¹ Curzio Malaparte, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997, ‘I Meridiani’, p.1256.

² Ib., p.1254.

drammatici di Cassino alle spalle rispondono, tra reminiscenze di Orazio e di Poe, con entusiasmo alle sollecitazioni culturali esercitate dalla Città, ora tornate a galla. Il fascino viene subito condiviso con gli ufficiali che accompagnano Guillaume. Il generale toglie dalla tasca della giubba una copia delle stendhaliane *Promenades dans Rome*, facendo notare quanto sbaglia il collega Juin che ha scelto come guida Chateaubriand. S'infiamma poi la discussione sui rispettivi meriti dei famosi 'romanisti' francesi. Nello scambio d'idee si confrontano, da un lato, l'accuratezza o meno del giudizio dei rispettivi scrittori, e dall'altro, l'adeguatezza o meno delle pennellate di un Poussin, un Lorrain o un Corot. Che questo abbia scelto il colore blu, invece del consueto nero, per dipingere le ombre nel paesaggio romano, sembra, per un attimo, argomento più urgente delle imminenti operazioni militari. In altre parole, una Roma multipla ed ambigua, alternamente alzata ed abbassata dalla storia, intensamente coltivata da artisti e scrittori, si apre davanti agli occhi di questi militari in un momento di ozio. . . .

* * *

L'episodio raccontato da Malaparte riflette abbastanza bene, *mutatis mutandis*, il momento e l'occasione in cui questo volume fu concepito. *Multa mutanda*: cambiano gli attori, cambia l'epoca, cambia il contesto. Emerse un bel giorno che in seno al centro studi italiani di Anversa più di uno contava Roma tra i propri centri d'interesse, per altro diversissimi. E così nacque *Roma-amor* che ho l'onore e il piacere – *age before beauty* – d'introdurre qui.

Eccetto il comune punto di mira – Roma –, i saggi che seguono sono diversissimi tra di loro. I temi trattati spaziano dai giochi comunicativi inerenti a una commedia del Cinquecento ubicata nelle strade romane all'uso dei linguaggi delle borgate nel romanzo contemporaneo, dall'universalità particolare inerente al quartiere di Rebibbia tradotta in fumetto al saper fare intuitivo dei giovanissimi nel captare con la videocamera la vita di una borgata. Più volte vi si discute anche il 'valore aggiunto' specifico offerto alla città destinataria dalla rappresentazione letteraria stessa, canonica o meno. Anche questo aveva profetizzato il

raffinato Du Bellay nel sonnetto cinque delle *Antiquités*: “Le corps de Rome en cendres est devallé / [...] / Mais ses escripts, qui son loz le plus beau/ malgré le temps arrachent du tumbeau/ font son idole errer parmy le monde.” Alcune tracce di questo *idolo vagamondo* si dovrebbero ritrovare auspicabilmente nelle pagine che seguono. Proprio nella loro diversità questi saggi testimoniano anche del rinnovamento della tematica romana in corso accanto ai contenuti da tempo presenti nella ricerca. Non sarà un caso, per esempio, se per metà dei saggi l’attenzione si allontana da temi ‘classici’ per rivolgersi a questioni legate alla Roma di oggi e della periferia.

I saggi sono diversi l’uno dall’altro perché ‘diversa’ ogni volta è pure la città di cui trattano. Emerge, in effetti, una constatazione, evidente quanto incontrovertibile: i toponimi in genere, e in particolare i nomi delle città, ingannano con l’apparente fissità del vocabolo. La città di cui tratta ognuno di questi saggi, la Roma di cui scrivono i singoli scrittori che vi si discutono, non è sempre identica. Tiragliata tra la relativa stabilità di un *cityscape* fatto di alcune colline e la centrifuga, nonché secolare, attività di cittadini veri ed immaginari, Roma, come tutte le città, si trasforma quale un essere vivente.

Sorge la domanda se è possibile spiegare in termini più generali tale slittamento riguardante un unico spazio? Nel breve romanzo-trattatello *Specie di spazi*³, Georges Perec propone una tipologia di tutti gli ‘spazi’ concepibili, dal letto in cui si dorme fino allo ‘spazio’ sovrumano in cui si muove il nostro universo. Nell’ottavo capitolo l’autore si sofferma in poche pagine allo spazio chiamato ‘città’, nel suo caso Parigi. E per comprendere la specificità dello spazio cittadino, il metodo primordiale proposto dall’autore consiste, non diversamente da quello applicato in altri contesti, nel farne l’inventario. In analogia con l’epistemologia ‘enciclopedica’, caratteristica di Perec, vengono applicati anche qui l’elenco e la lista quali principio del sapere. Perché, in definitiva, tra i diversi tipi di spazio distinti, la città si dovrebbe sottrarre al metodo dell’inventa-

³ Georges PEREC, *Espèces d’espaces*, Paris, Éds. Galilée, 1974; in italiano: *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

riazione di ‘ciò che vi si trova’? Ma il metodo in questo caso fallisce: gli spazi cittadini e quindi le città stesse cambiano e non si sa bene, alla fine, inventariare che cosa. Le città si trasformano nel tempo e cambiano anche a seconda della prospettiva adottata da chi le vive ed osserva, o da chi, scrittrici e scrittori, dà vita a chi le vive ed osserva. Spesso, ciò che oggi è città, prima fu campagna: tutti i *faubourg* parigini sono stati ‘campagna’. Una frase di Perec può servire da massima per esprimere la natura trasformativa inerente alla città: “All’epoca in cui la Francia si chiamava Gallia, Parigi si chiamava *Lutèce*”⁴. In funzione di questi fattori gli spazi cittadini si moltiplicano nella stessa proporzione in cui cambiano e fanno esplodere qualsiasi inventario.

Roma si è vista attribuire molti appellativi, ma non ha mai portato un altro nome. Ciononostante, chi esamina il ‘mito’ o il *topos* di Roma si convince facilmente che l’oggetto è in continua metamorfosi e che la disparità, da una percezione all’altra, ne è elemento centrale. Non di rado, nel contesto romano, i termini della scala alternano tra un ‘meglio’ e un ‘peggio’, tra un passato ideale, spesso idealizzato, e un presente decaduto. Nel caso di Roma e prendendo una prospettiva politica, questa versione del *topos* si stabilisce addirittura a partire dall’antichità. Nel secondo secolo della nostra era gli *Annali* di Tacito distinguono la ‘vera’ Roma delle origini dalla Roma dei tiranni⁵. Più di un millennio dopo, Erasmo da Rotterdam, capofila di un’intera generazione ‘nordica’ di umanisti, censura la Roma-Babilonia in difesa della Roma antica. In questo modo si sostituiscono continuamente alla città nuove ‘proiezioni’ della città, in cui trapelano in dosi variabili le rappresentazioni di filosofi, storici, viaggiatori e romanzieri. Ogni osservatore è partecipante nello stabilire il proprio ‘inventario’. Tutte le volte ne emerge una sorta di

⁴ Ib., p. 86.

⁵ Si v. per es. Marc FUMAROLI, *L’âge de l’éloquence: Rhétorique et “res literaria” de la Renaissance au seuil de l’âge classique*, Ginevra, Droz, 2002, p.67: “Negli *Annali*, è come se [Tacito] scrivesse alla luce nostalgica delle origini, cantate da Virgilio nell’*Eneide* [...] Il lutto per l’Età dell’oro, il sentimento di una corruzione irrimediabile, danno all’arte di Tacito il doppio marchio di un canto dell’esilio, alla Virgilio, e di una veemente diatriba, alla Seneca.”

‘città fantasma’. Ognuno dei ‘cultori’ di Roma si posiziona all’interno e in funzione della propria ‘città fantasma’ secondo alcuni vettori specifici, ripresi o ridefiniti e corretti dai loro successori. Città ‘eterna’ dunque, in un certo senso, resa eterna anche da un’ininterrotta rilettura.

Tra le prerogative principali attribuite a Roma, spicca, in effetti, l’eternità. *Topos* nel *topos*, l’eternità dell’*Urbs* è tema quasi a sé stante che ha da sempre intrigato i poeti. Medaglia illustre, certo, non priva, tuttavia, di un rovescio, individuato talvolta dall’eredità moderna. In seno alla gloriosa perennità, grave e gravosa, è spuntato, in effetti, il seme della malinconia. Questa, mediante il lungo passato, impregna a sua volta il presente e, volgendo in simbolo universale la Città ‘eterna’, ha scavalcato le Mura aureliane. Da lì, come scrisse Du Bellay, l’*idolo*-simbolo ha cominciato a vagare nel mondo. Colse il tema, per esempio, la poetessa tedesca Marie Luise Kaschnitz. A Roma, dove morì nel 1974, e all’Italia, ha dedicato diversi componimenti, tra i quali *Rom. Ewige Stadt* (1951). Il momento preciso evocato nella lirica coincide con la rumorosa e caotica ripresa della vita dopo la guerra. Di eternità, lì e allora, si parlava poco. Eppure, inopinatamente, in mezzo al chiasso, si rifanno sentire anche le vecchie pietre della Città. Insieme al resto si risveglia, a sorpresa, anche ciò che Kaschnitz chiama *das Alte*, “tutto l’antico”. È proprio il collettivo, *das Alte*⁶, e la connotazione colloquiale, da muratore al lavoro, nobile ma incolto, che si guarda attorno in un momento di pausa, a indicare che non di impressione elitista, d’antichista o d’archeologo, si tratti. “Tutto l’antico” risorge con il resto senza che nessuno lo abbia risuscitato. E nel messaggio rivolto dalle vecchie pietre al passante – *Es reden die Steine von Rom* –, appare la novità della malinconia. Accanto al consueto messaggio sul significato grandioso della Roma antica, le recenti sofferenze hanno messo in rilievo una dimensione più universale, trasmessa così a chi passa:

⁶ M.L. Kaschnitz, *Ewige Stadt. Rom-Gedichte*, Krefeld, Scherpe, 1951; cit. a partire da Dietrich Bode (a c. di), *Italien. Eine Reise in Gedichten*, Stuttgart, Reclam, 2004, p.64.

*Prendi su di te la dolorosa bellezza e il peso del passato,
e la malinconia dell'agro di Roma, che è la malinconia del mondo.*⁷

Ormai, la malinconia fa parte dell' 'agro' della città. La dialettica particolare del rapporto tra presente e passato, contemplata dalla poetessa, viene messa in luce nella scelta del vocabolo *Acker*, legato tramite l'etimologia a *ager, agri* (Lat.). *Acker* indica il campo usato per i lavori *agrari*, senza la connotazione tecnico-amministrativa di 'territorio', presente sia in latino che in italiano. Roma si presenta, cioè, come campo da lavorare, come terra arabile. I resti intatti dell'antichità sopravvissuta e conservata, rovine antiche tra rovine nuove, materiali e morali, sono da interpretare in termini di lezione morale per il futuro da costruire, a Roma e altrove. La guerra recente – *ex malo bonum* – ha così messo in luce il valore simbolico assunto da "tutto l'antico, che non si distrugge" – *das Alte, das nicht ausgetilgt wird*. Ci si è provati a sradicarlo, ma senza successo. Rieccolo dunque "tutto l'antico", come simbolo di 'eternità', appunto, e come insegnamento. Tale eternità comprende, oltre alla continuazione della fama, nuove e diverse responsabilità. E di nuovo il linguaggio colloquiale soccorre la poetessa nell'illustrare l'intima fusione tra antico e moderno. Ad illuminare, in effetti, con nuova luce le vecchie rovine sono le lampade ad arco di alta luminosità, usate nei teatri, che in tedesco si chiamano *Jupiterlampen* – *lampade di Giove*. Come se in mezzo al tumulto della modernità i folgori di Giove non avessero perso nulla della loro intensità.

* * *

Della versione primitiva della *Cortigiana* (1525) dell'Aretino si occupa Annick Paternoster nel primo saggio di questo volume. Più specificamente viene esaminata la questione della beffa a partire da alcune nozioni di pragmatica linguistica. Si tratta di capire come viene gestita

⁷ "Nimm auf dich die schmerzliche Schönheit und die Last der Vergangenheit. / Und die Schwermut des Ackers von Rom, die die Schwermut der Welt ist." (o.c., p. 65; trad. nostra).

la scortesia, nel contesto particolare della commedia, al livello dell'interazione comunicativa. Anticipando in qualche modo la moderna *Publikumsbeschimpfung* (1966) di Peter Handke, l'Aretino esplora i limiti entro i quali si può 'colpire la sala'. Ma la scortesia riguarda in primo luogo il beffato: per diventare un cortigiano *plusquam perfetto* Maco richiede che gli s'insegnino le "forme" e queste gli vengono prontamente presentate a modo di beffa in mezzo all'abbondanza di "forme" nella bottega del panificio. Gli studiosi della commedia, Borsellino, Baratto ed altri, hanno giustamente sottolineato che la sostanza della *Cortigiana* non si trova nella trama, bensì nelle battute sapientemente disperse nelle varie scene. Affinché affiorino tali giochi linguistici, il palcoscenico ideale per il commediografo è quello offerto dalle strade della Roma di Leone X. Si buttano quindi alle ortiche i dettami della classicità: nell'osteria della Lepre non vengono servite *insalatucce fiorentine*. Con l'aiuto di commedie quali la *Cortigiana*, l'Aretino riesce la vera *performance* di diventare il "moderatore della fama" (Dionisotti) del suo tempo.

In mezzo alle odierne strade romane, tra la Prenestina e la Casilina, nel cuore del Pigneto, ci porta il saggio di Wanda Strauven. Due luoghi emblematici, il bar e il barbiere, sono i punti di riferimento di un documentario sulla vita del quartiere, girato da bambini nel 2012. Al centro della questione qui discussa troviamo l'uso, la 'manipolazione', della videocamera da parte della nuova generazione dei *Post-millennials*. Da una prospettiva storica, il contesto più largo è quello del realismo nel cinema, alla luce, naturalmente, della tradizione neorealistica italiana. Ciò che potrebbe apparire a prima vista come un 'gioco da bambini', si profila invece come una sperimentazione opportunamente atta a rivelare alcuni dati emergenti dell'odierna civiltà digitale osservata *in statu nascendi* nei girati di questi ragazzi. Una miriade di problematiche, talvolta inaspettate, si staglia lungo questi documenti, tutti singolari come una crisalide prima della metamorfosi. Ad anticiparle troviamo lo studio di Ricci sull'arte dei bambini, della fine dell'Ottocento, o l'idea di Walter Benjamin sulla technè come gioco, nonché l'invenzione dei protagonisti bambini nei film di De Sica.

Con il saggio di Dieter Vermandere si rimane focalizzati sulla peri-

feria romana per esaminarne il linguaggio, o meglio: i linguaggi. A partire dal romanzo di Walter Siti, *Il Contagio*, destinato al mercato dei lettori di tutta l'Italia e non solo ai romani, si pone la questione dell'uso del dialetto nei dialoghi dei personaggi. Il saggio è una bella illustrazione di come il linguista, seguendo il monito di De Mauro, dovrebbe privilegiare sul punto di vista normativo del censore, l'ottica dell'astronomo: questo, invece di censurare certe stelle, le registra ed esamina tutte. Punto centrale del saggio è che l'uso del dialetto può anche non riferire a un territorio, bensì a un gruppo sociale. Da un punto di vista sociolinguistico il romanzo esamina e riflette questa tendenza a una specifica 'identificazione borgatara'. Tale 'stilizzazione identitaria' costituisce una tendenza indubbiamente significativa, alla luce di una ridefinita 'questione della lingua', e da prospettare in altri contesti ed ambienti dialettofoni.

Il saggio di Inge Lanslots continua l'esplorazione di scritture legate ai quartieri periferici di Roma, scendendo, insieme al narratore fumettista Zerocalcare, alla stazione di Rebibbia. L'autrice mette in luce come il *graphic novel* è un medium idoneo ad alleggerire il peso che l'ubicazione dell'omonima prigione fa pesare, metonimicamente, sugli abitanti del quartiere. Il peso, anzi, diventa pregio, leva per accedere a significati più vitali, perfino a verità insospettate. Tra queste sorge perfino una certa 'normalizzazione', analoga e proporzionale a quella che distoglie coloro che abitano di fronte al Colosseo dall'estasiarsi in continuazione davanti a tanta bellezza, come fa notare con ironia il fumettista. *Rebibbia* spalanca i portoni del carcere nella scia dei fratelli Taviani, i quali, nel 2012, con *Cesare deve morire*, vi avevano fatto entrare, sull'illustre traccia di Shakespeare, un episodio di storia antica, tutt'altro che 'periferico'. Zerocalcare piglia queste formidabili orme per continuare ad illustrare l'inaspettata universalità del quartiere. Vi si aggiunge – e cosa di meglio si potrebbe ottenere da un contesto carcerario – un valore terapeutico per chi, come l'autore, desidera, artisticamente, fare i conti con un episodio di collaborazione col nazifascismo in famiglia.

L'interrogazione al centro del saggio di Nathalie Roelens riguarda il ruolo specifico della letteratura nell' "incidere il palinsesto" chiamato Roma. Si tratta di leggere gli strati accumulati nella lunga storia della

città come stimolo per l'immaginario in cerca di un nuovo referente per la città. Monte Testaccio può fungere, tra altre possibili, da metafora guida in questo processo: oltre ai cocci raccolti dai collezionisti – tra cui Goethe e Chateaubriand –, il sito stratificato contiene la cifra di una “rimitologizzazione”. Ogni “alluvione” è “allusione” (Julien Gracq) e fa sì che Roma si rigenera continuamente come “città mondo”. Non si meraviglia un Montaigne quando gli capita di sentire i bisognosi, a Roma, chiedere l'elemosina in francese. Certo, destano preoccupazione certi aspetti di tale globalizzazione, come per esempio, l'effetto “Roma-carolina”. Basta – lo illustra l'esempio di Tivoli – una cascata e un rudere per ricavarne un *cliché* e soddisfare le esigenze del “prêt à porter culturale” (Gracq), tempestivamente propagato nella *médiasphère* (Deleuze) planetaria. Più interessanti sono senz'altro i tentativi di risemantizzare in altra maniera ciò che comunque è a rischio di scomparire un giorno. All'autrice appare come emblematico, oltre il livello aneddótico, l'episodio del dileguamento degli affreschi appena scoperti nel film *Roma* di Fellini. Le ricostruzioni nostalgiche non servono il *genius loci* e talvolta occorre, come sembra lo suggerisca Fellini, ‘fare il vuoto’. Alcuni modi alternativi di rioccupare i vuoti, trasfigurandoli, vengono discussi nel contributo: riguardano, tra altri, sulla scia del Gadda del *Pasticciaccio*, i nuovi plurilinguismi proposti in letteratura, certi musei reinventati o l'applicazione di ‘tatuaggi’ urbani sotto forma di *murales*.

Il fascino esercitato dalla città talvolta include anche il disamore. Come si esprime in letteratura il distacco da Roma è la questione posta dal sottoscritto come punto di partenza per l'esame di una rete di testi interconnessi, tutti in orbita intorno alla città. Testo senz'altro fondatore è il *Viaggio in Italia* di Goethe in cui il cauto distacco – per non soffrire – si scioglie ultimamente in un abbraccio vitale e festivo della città intera. Goethe chiaramente predilige tale vivente ‘eternità’ a quella garantita dalle grandiose pietrificazioni incise da un Piranesi. Non sorprende che nel caso di Freud, espresso nei ‘sogni romani’, domini il sentimento di venir respinto dalla città e di andar incontro alla delusione. In questa polarità tra abbraccio e distacco Walter Benjamin si crea una posizione profondamente ambigua: una Roma rigida e monumentale non può accogliere il *flâneur*. Questo, da *viandante urbano*, rimane sospeso nella

posizione sconcertante di chi, da un lato, deve mettere a distanza la città eterna e, dall'altro lato, ritrovarne la congenialità nella convivialità tattile di un'osteria di Trastevere. Due romanzi moderni, ognuno a suo modo, illustrano l'utilizzo moderno del contesto urbano come palcoscenico preparatorio a una partenza. In *The Public Image* (1970) di Muriel Spark, una giovane attrice è costretta a camminare nella traccia di Beatrice Cenci per far fronte a una serie di insidie contro cui la città stessa e la sua tragica eroina le presentano il rimedio. In un romanzo di F.C. Delius, d'altra parte, di 2006, Roma, città dell'Asse stabilita con la Germania nazista, nonché capoluogo del Cattolicesimo, ha tutto per contrariare una giovane tedesca, pacifista e di fede luterana, incinta e approdata lì solo per seguire il marito.

* * *

. . . . Ritorniamo a Malaparte. Ai primi di giugno 1944 l'allegre comitiva, lasciato il Lago di Albano, si è avvicinata nel frattempo alla Città senza incontrare molta resistenza. A misura che procedono, e sotto i loro occhi, l'immagine di Roma, piena di contrasti, cambia. Cauti e vigili, ma di attese pieni, l'occhio del narratore scruta la metamorfosi. Viene bloccato, per primo, dall'ambiguità che caratterizza la campagna romana su cui si stende il sorriso "crudele, ironico, misterioso"⁸ dell'Apollo di Veio. Si passa poi all'immagine "dura, crudele, chiusa [di] una città nemica" (274), l'accesso alla quale viene bloccato da due carri tedeschi rovesciati sulla Via Appia Nuova. Ma la vera Roma si spalanca al contatto con l'Appia Antica. Lì, i cingoli degli Sherman si ricongiungono con i "solchi scavati dalle ruote dei carri romani" (276). Il gesto appare tanto più simbolico quanto poco pratico, né verosimile, pare il congiungimento. Man mano avanzano, tutti sono presi d'assalto dalla storia. Sulla strada dove erano passati "Pompeo, Antonio, Cleopatra" (275) ora passano, scrutati con ironia dal narratore e sotto il comando del generale Cork – assente tuttavia questa volta la *famous signorina* dell'Egitto – i

⁸ Curzio Malaparte, o.c., p.261; paginazione successiva tra parentesi.

G.I.s americani, generosi nel coprire di firme tombe, statue e monumenti. Roma, da città *nemica* ora appare anche “affettuosa [...] nella verde trasparenza della sera” (278). Giunti all’altezza delle Catacombe di San Sebastiano, il fascino della Città ha vinto i vincitori prima di entrarvi. Pure qui, il luogo non è solo un passaggio geograficamente obbligato per chi da questo lato procede in direzione della Città. Difficile sapere con certezza, tuttavia, se Malaparte abbia fatto apposta a far sì che soldati e ufficiali americani, sopraffatti da tanta storia, si siano fermati esattamente là, alle Catacombe di San Sebastiano, dove si fermò anche Goethe, poco tempo prima di ripartire in Germania, per godersi un tratto dell’Appia Antica che non aveva ancora esplorato, come racconta nel *Viaggio in Italia*. A questo episodio fa riferimento uno dei saggi che seguono, saggi a cui è ora di lasciare il terreno.

ROMA BEFFATA: SCORTESIA E DIVERTIMENTO NELLA *CORTIGIANA* 1525 DI PIETRO ARETINO

Annick Paternoster

In un importante studio dedicato alla scortesia linguistica,⁹ Jonathan Culpeper ne discute una funzione finora poco investigata: «entertaining impoliteness»,¹⁰ ovvero la scortesia divertente. Per essere divertente, la scortesia ha essenzialmente bisogno di un pubblico; solo per lo spettatore, infatti, la scortesia potrà essere fonte di divertimento; per la vittima invece, mai. Quali sono le fonti del piacere per il pubblico? Culpeper ne propone quattro: il piacere emozionale, il piacere voyeuristico, il piacere di sentirsi superiore e il piacere di sentirsi al sicuro (gli ultimi tre aspetti presentano delle affinità con la gioia maligna).¹¹ Culpeper segnala inoltre il piacere estetico: la competizione che caratterizza il botta e risposta degli scambi scortesivi comporta che il parlante dimostri una certa creatività stilistica per sconfiggere l'interlocutore. Ciò trova riscontro diretto nel mondo dello spettacolo, dove spesso viene sfruttato il lato divertente della scortesia. Derek Bousfield, autore della prima monografia dedicata alla scortesia linguistica, ha basato la sua indagine sui dati rilevati nei *reality shows* che devono la loro popolarità in gran parte alla presenza

⁹ Jonathan Culpeper, *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*, Cambridge, Cambridge U.P., 2011.

¹⁰ Ivi, p. 233.

¹¹ Ivi, pp. 234-5.

(abbondante) di scontri aggressivi.¹² Anche Culpeper aveva affrontato il tema della gioia maligna in occasione dell'analisi di un film, *Scent of a Woman* (1992) – il remake di *Profumo di donna*, 1974, tratto dal romanzo *Il buio e il miele* di Giovanni Arpino, del 1969 –, dove la scortesia del Colonnello contribuisce in modo decisivo allo sviluppo della trama.¹³

Quello che si riscontra per la televisione e il cinema può senza dubbio applicarsi anche al teatro. Se la rappresentazione di un personaggio intelligente, bello, giovane, ricco ecc. può essere fonte di invidia per lo spettatore, invece un personaggio «erroneo» o «deforme» può provocare il piacere del sentirsi superiore in chi si vede esente da tale errore o deformità.¹⁴ Giulio Ferroni cita a tal riguardo un teorico cinquecentesco del teatro, Giangiorgio Trissino, che nella sesta *Divisione della poetica* collega il riso a «un'intenzione maligna» dello spettatore:¹⁵ «[...] se alcun vede che uno trovi denari, non ride né si rallegra, anzi gli ha invidia. Ma se vede che caggia nel fango e che se imbratti, ride; perché quel mal che non si truova in noi (come dice Lucrezio) sempre è soave a rimirarlo in altri».¹⁶ Culpeper cita gli stessi versi di Lucrezio, tratti dal *De rerum natura*, II, 1-4:

È dolce, mentre la superficie del vasto mare è agitata
dai venti, contemplare da terra la gran fatica di altri;
non perché il soffrire di qualcuno sia un piacere lieto,
ma perché è dolce capire da che sventure sei esente.¹⁷

¹² L'autore sostiene tra l'altro che per le trasmissioni vengono selezionate le scene più aggressive. Si veda Derek Bousfield, *Impoliteness in Interaction*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 2008, p. 13.

¹³ Jonathan Culpeper, *(Im)politeness in Dramatic Dialogue*, in J. Culpeper, M. Short, P. Verdonk (eds.), *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*, London-New York, Routledge, 1998, pp. 83-95.

¹⁴ Giulio Ferroni, *Vittime e aggressori nella commedia del Cinquecento*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*, Roma, Torre d'Orfeo, 2002, pp. 53-64: 54.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, II, Bari, p. 70, citato in Ferroni, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ Traduzione ripresa da <<http://www.oilproject.org/lezione/tito-lucrezio-caro-de-rerum-natura-libro-2-epicuro-atarassia-10956.html>>, consultato il 24 giugno 2015. Citato in Culpeper, *op. cit.*, p. 235.

Ma, accanto all'invidia, Ferroni individua un altro limite al riso: se la vittima dovesse subire un danno davvero grave, il pubblico potrebbe concepire compassione, un sentimento comunque non ricondotto «ad un senso di solidarietà umana, ma alla cura di sé e dei propri familiari [sic], allo sguardo verso il possibile rischio di essere colpiti da quei mali».¹⁸ La commiserazione coinvolge quindi nel pubblico un processo di identificazione con la vittima e la paura di essere esposto a danni analoghi. Per far ridere il pubblico, conviene dunque evitare i due scogli dell'invidia e della compassione.

Il conflitto è spesso fondamentale per far avanzare la trama nel teatro: nella commedia, il legame scortesia-divertimento si fa ancora più stretto. Per studiare questo rapporto, mi soffermerò su quelle scene comiche in cui la rappresentazione della scortesia è accompagnata dalla rappresentazione del riso. Nel teatro della prima modernità, ciò si verifica nella beffa. Nel caso della beffa teatrale, o 'burla', 'baia', 'giuntura', spesso l'effetto comico viene registrato nel testo stesso, nel riso del beffatori. L'obiettivo della mia analisi è duplice: a) situare la beffa in relazione alla scortesia da un punto di vista pragmatico e storico-culturale; b) esplorare il funzionamento della beffa nella prima stesura della *Corrigiana* di Pietro Aretino (1525), in cui appaiono non meno di sette beffe.

1. La beffa nel primo Cinquecento

Mancano, nel campo della pragmatica, indagini sistematiche del fenomeno della beffa (in inglese *prank* o *practical joke*). Fa eccezione il libro di Moira Marsh, *Practically Joking*, che investiga la beffa nell'ambito degli studi di folclore e della cultura popolare.¹⁹ Invece, nella pragmatica della cortesia la versione esclusivamente verbale dell'irrisione scherzosa – cioè la canzonatura – è stata oggetto di numerosi studi.²⁰ La

¹⁸ Giulio Ferroni, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹ Moira Marsh, *Practically Joking*, Boulder, University Press of Colorado, 2015.

²⁰ Michael Haugh, Derek Bousfield, *Mock impoliteness, jocular mockery and jocular abuse in Australian and British English*, «Journal of Pragmatics», 44, 2012, pp.

canzonatura è una forma ambigua della scortesia che viene definita come scortesia finta o *mock impoliteness*: la scortesia viene utilizzata in modo scherzoso e in ultima analisi la sua funzione non è scortese, bensì cortese, ossia serve a mantenere o a rafforzare un rapporto intersoggettivo esistente, esprimendo solidarietà e familiarità. Questa, per lo meno, era la definizione proposta nelle prime analisi della canzonatura:²¹ in questo ambito, la scortesia è chiaramente falsa e viene interpretata dalla ‘vittima’ come non-seria.

Esistono comunque forme più o meno aggressive di canzonatura. Come non citare qui la famosa definizione formulata da Lauretta nel *Decameron*, VI, 3 secondo cui i leggiadri motti «come la pecora morde, deono così mordere l’uditore e non come ’l cane»,²² che viene ripresa tale quale, non solo nel *Galateo* dell’acasiano,²³ ma perfino in un galateo dell’ultimo quarto dell’Ottocento, *La gente per bene* della Marchesa Colombi (1877)?²⁴ Gli studiosi della canzonatura parlano in modo del tutto analogo della differenza tra il *nipping* e il *biting*, il ‘mordicchiare’ e il ‘mordere’,²⁵ ma avvertono che il rischio di offesa resta comunque sempre presente. La canzonatura può aumentare la solidarietà fra i membri di un gruppo, ma può anche creare delle divergenze, ed escludere determinate persone.²⁶ Per gli esclusi, la valutazione non sarà di cortesia,

1099-1114, con utile rassegna bibliografica; Michael Haugh, *Jocular mockery as interactional practice in everyday Anglo-Australian conversation*, «Australian Journal of Linguistics», 2014, 34, 1, pp. 76-99. Sul fenomeno opposto della *mock politeness*, si veda ora Charlotte Taylor, *Mock Politeness in English and Italian*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2016.

²¹ Per esempio, in Geoffrey Leech, *Principles of Pragmatics*, London, Longman, 1983, p. 144, citato in Michael Haugh, Derek Bousfield, *op. cit.*, p. 1099.

²² Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992³, p. 726.

²³ Giovanni Della Casa, *Galateo*, a cura di Stefano Prandi, Introduzione di Carlo Ossola, Torino, Einaudi, capitolo XX, p. 51.

²⁴ La Marchesa Colombi, *La gente per bene. Leggi di convenienza sociale*, Torino, Presso la direzione del «Giornale delle donne», 1877, p. 107.

²⁵ Diana Boxer, Florencia Cortés-Conde, *From bonding to biting: conversational joking and identity display*, «Journal of Pragmatics», 1997, 27, pp. 275-294, citato in Michael Haugh, Derek Bousfield, *op. cit.*, p. 1100.

²⁶ Sui riti di esclusione e sulla stigmatizzazione, si veda Dániel Kádár, *Relational*

bensi di vera e propria scortesia. Il rischio di offendere, dunque, non è semplicemente un effetto accessorio, anzi, sta al cuore della canzonatura. Esso fa sempre parte dell'alveo delle possibili interpretazioni. Pertanto, Michael Haugh e Derek Bousfield propongono di definire la canzonatura come un'«allowable offence»,²⁷ un'offesa ammissibile, ma sempre aperta verso una valutazione di scortesia da parte del bersaglio.

Invece di parole potenzialmente offensive, la beffa implica azioni potenzialmente offensive: per Marsh essa è una «benign violation» «violazione benigna».²⁸ Come per Haugh e Bousfield, anche per questa studiosa la beffa è un fenomeno complesso e ambiguo che comporta *contemporaneamente* aspetti benigni e aggressivi, l'interpretazione dei quali dipende dai partecipanti: beffatore, beffato, ed, eventualmente, un terzo partito.²⁹ Nell'universo fittizio della beffa teatrale, al beffatore e al beffato si aggiunge la presenza di un pubblico di spettatori, cosicché la valutazione della beffa si attua ai vari livelli discorsivi: al primo livello, quello dei personaggi, si tratta di confrontare l'intenzione del beffatore con la reazione del beffato: si offende o no? Al secondo livello, il pubblico che assiste a una commedia sa che il quadro interpretativo in cui si colloca la ricezione della beffa è comunque comico: il pubblico sarà portato a ridere, anche se la vittima avrà interpretato la beffa come scortesia effettiva. È questo il caso in cui si verifica la situazione della scortesia divertente: la beffa, benché scortese per la vittima, fa ridere il pubblico. Non sappiamo come il pubblico avrà effettivamente reagito, ma possiamo formulare almeno delle ipotesi. Per un verso, suggerisco di considerare il riso rappresentato in scena (i numerosi «ah ah ah!» o l'uso di metalessemi come «ridere» e «risa») come un invito al riso, che viene esteso dai beffatori agli spettatori.³⁰ Per un altro verso, gli studi

Rituals and Communication: Ritual Interaction in Groups, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 145-8.

²⁷ Michael Haugh e Derek Bousfield, *op. cit.*, p. 1103.

²⁸ Moira Marsh, *op. cit.*, pp. 76-8.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Segnalo qui gli importanti studi sul riso, svolti nell'ambito dell'analisi conversazionale. Un testo di riferimento è Philippe Glenn, Elizabeth Holt (eds.), *Studies of*

sul *failed humour*,³¹ lo ‘humour mancato’, avvertono che il rapporto tra humour e riso non è affatto lineare e che pertanto bisogna studiare le diverse possibili risposte del pubblico. Per esempio, anche se non apprezza una barzelletta, il destinatario può sempre ridere per segnalare che ha riconosciuto un’intenzione comica. In tal caso, il riso può essere meno spontaneo e cortese, o molto esagerato e sarcastico. Jennifer Hay prevede quattro diverse reazioni al comico: 1) riconoscimento di un quadro comico; 2) comprensione del meccanismo comico; 3) apprezzamento e 4) accordo con il messaggio ideologico.³² Al livello 3 il comico fallisce perché il destinatario, anche se capisce la barzelletta, non la trova divertente. A livello 4 il comico fallisce quando il destinatario, pur essendo divertito, non condivide il contenuto ideologico (ad esempio, nel caso di una barzelletta sessista).

Il primo teorico del comico a parlare della beffa è Baldassarre Castiglione, nel *Libro del Cortigiano* (1528). La sua fonte principale, l’*ex-cursus De ridiculis* del *De oratore* ciceroniano, era interamente dedicata alla discussione del comico verbale, e nessun accenno era fatto alla beffa. Curiosamente, al termine ‘beffa’ Castiglione preferisce ‘burla’, anche se quelli proposti nel *Cortigiano* sono a tutti gli effetti esempi di beffa. Convincente appare l’ipotesi di Paul Larivaille secondo la quale Castiglione voleva tenere lontani dal mondo aristocratico i riferimenti troppo palesi alla «réalité populaire et bourgeoise florentine» della ricchissima tradizione novellistica.³³ Il riso occupa una parte cospicua del libro II del *Cortigiano*, grazie al suo ovvio potere socializzante. Ciononostante, l’interlocutore Bernardo Bibbiena insiste più volte sul rischio di offendere. Parlando dell’appropriatezza del riso, cioè «il termine e misura di

Laughter in Interaction, London, Bloomsbury, 2013, dove si distingue tra *laughter invitation*, l’ ‘invito al riso’ del parlante che propone una battuta divertente e *invited laughter*, il ‘riso invitato’ nella reazione degli ascoltatori.

³¹ Cito in particolare la rassegna di Nancy Bell, *We Are Not Amused. Failed Humor in Interaction*, Berlin-Boston, De Gruyter-Mouton, 2015.

³² Jennifer Hay, *The Pragmatics of Humor Support*, «Humor: International Journal of Humor Studies», 2001, 14, 1, pp. 55-82.

³³ Paul Larivaille, *Castiglione et la «beffa»*, «Italies», 11, 2007, <<http://italies.revues.org/1933>>, consultato il 13 luglio 2015.

far ridere mordendo»,³⁴ individua tre categorie di persone che non si devono deridere: i miseri e gli infelici che meritano piuttosto compassione; i malvagi che meritano una punizione vera e propria; infine, coloro i quali «sono universalmente grati e amati da ognuno e potenti», i «grandi» che potrebbero facilmente concepire «sdegno» ed essere causa di «gran danno» e di «inimicizie pericolose». ³⁵ Bibbiena sconsiglia quindi di scegliere delle vittime fra chi occupa una posizione sociale superiore.³⁶ La beffa, che si distingue dai due primi tipi di facezia, l'«urbana e piacevole narrazione» e la «subita e arguta prontezza», con la presenza di «qualche operazione»,³⁷ viene definita «inganno amichevole di cose che non offendano, o almeno offendano poco». ³⁸ Anche per Castiglione, il rischio di offesa sta al cuore della beffa che va messa in atto in modo «modesto», «perché chi vuole burlare senza rispetto spesso offende e poi ne nascono disordini e gravi inimicizie». ³⁹ Il richiamo alla cautela è una preoccupazione costante; ciononostante, come osserva Larivaille, i cinque esempi di beffa proposti da Bibbiena mettono in scena azioni decisamente crudeli che lasciano le vittime terrorizzate e umiliate.⁴⁰

In una rassegna del comico nella prima età moderna in Italia, Peter Burke solleva fin dalla prima frase la questione del limite: «When is a joke not a joke? When, where, for whom is a given joke funny or un-

³⁴ Baldassarre Castiglione, *Il Cortigiano*, a cura di Amedeo Quondam, Milano, Mondadori, 2002, p. 161.

³⁵ Ivi, p. 162.

³⁶ Mi sia permesso riferire al capitolo 3, *Scene di scortesia rinascimentale*, del mio *Cortesi e scortesi. Percorsi di pragmatica storica da Castiglione a Collodi*, Roma, Carocci, 2015, pp. 131-165: 145-147, dove ho paragonato questo passo alla fonte ciceroniana, concludendo che la preoccupazione per la differenza di potere manca nel *De oratore*.

³⁷ Baldassarre Castiglione, *op. cit.*, p. 163.

³⁸ Ivi, p. 201.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Per un'analisi approfondita dei singoli esempi si veda Paul Larivaille, *op. cit.*, che valuta le reazioni delle varie vittime in termini di «détresse», «traumatisme», «souffrance», «angoisse», «douleur», «colère» e «honte».

funny?». ⁴¹ Lo storico inglese indica una serie di valutazioni possibili per il comico, tra divertimento ('spasso', 'diporto', 'trattenimento', 'trastullo') e insulto ('inganni', 'truffe', 'affronti', 'diffamazioni', 'offese', 'scherni') ⁴² che, secondo lui, dimostra l'ambivalenza della beffa e la conseguente difficoltà di evitare l'eccesso. Non diversamente da Haugh e Bousfield, Burke, citando Castiglione, si chiede come si possano determinare «the limits of the permissible» ⁴³; i verbali giudiziari coevi dimostrano che alcune vittime avevano effettivamente percepito la beffa come la trasgressione di un limite (giuridico). Ma se il destinatario potenzialmente soffre, per il beffatore fittizio e il suo pubblico (Burke pensa al lettore di Bandello) la beffa è fonte di piacere estetico e di gioia maligna. ⁴⁴

Le beffe presenti nel teatro primocinquecentesco (secondo Burke nella seconda parte del XVI secolo la beffa comincia a evitare questioni religiose e tende ad acquisire un carattere moralizzante) ⁴⁵ si situano all'incrocio di varie tradizioni, erudite e meno erudite. Utile la distinzione operata da Jessica Milner Davis tra satira e *farce*, o *farse*. ⁴⁶ La *farce* nasce in Francia come scenetta umoristica in seno alle rappresentazioni sacre e dal Quattrocento passa al teatro profano. Mentre la satira moralizza, la *farce* vuole soltanto far ridere: con insulti e con comportamenti aggressivi si beffa una vittima, con la quale si esclude qualsiasi forma di empatia. Dei cinque tipi di *farce* esaminati da Milner Davies, mi rifaccio qui al primo: l'inganno allo scopo di umiliare una vittima sgradevole, a cui manca l'opportunità di vendicarsi, dà luogo a una beffa

⁴¹ Peter Burke, *Frontiers of the Comic in Early Modern Italy, c. 1350-1750*, in J. Bremmer and H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Polity Press, 1997, pp. 61-75: 61.

⁴² Ivi, p. 62.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Ivi, p. 66.

⁴⁵ Ivi, p. 68.

⁴⁶ Jessica Milner Davis, *From the Romance Lands: Farce as Life-Blood of the Theatre*, in Z. Sacks Da Silva, G. M. Pell (eds.), *At Whom are we laughing? Humor in Romance Language Literatures*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013, pp. 3-18.

unidirezionale con cui il beffatore prende piacere dall'altrui sofferenza.⁴⁷ La *farce* è crudele, è oscena, ma è ammissibile (in altre parole, sfugge alla censura) perché non contiene un messaggio ideologico (di critica morale, sociale, religiosa...). Per la commedia erudita, si pensi all'importante presenza della beffa in Plauto, ma anche alla tradizione novellistica, in particolare al pluribeffato del *Decameron*, Calandrino, il prototipo dell'uomo sciocco, su cui avrò l'occasione di tornare.

Analogamente a Larivaille che fa osservare una discrepanza forte tra teoria e prassi della beffa nel *Cortigiano*, anche Giulio Ferroni conclude a una contraddizione tra la teoria della beffa teatrale,⁴⁸ in cui si raccomanda che lo scherno vada attenuato per evitare che il riso si trasformi in compassione, e le singole beffe comiche: «[...] se per un momento ci si pone dal punto di vista delle vittime, si può avere l'impressione che spesso la violenza verso di loro sia portata davvero molto avanti, raggiunga livelli che, per loro, sono davvero molto gravi»⁴⁹. Lo studioso formula l'ipotesi che, per salvaguardare il riso (ed evitare la commiserazione) il danno subito debba essere proporzionato alla «negatività» con cui si percepisce il personaggio beffato: «Quanto più la vittima è percepita negativamente, tanto più dura ed irrimediabile può essere la violenza da esercitare nei suoi confronti; [...]»⁵⁰. La scortesia rimane divertente dal punto di vista dello spettatore fin tanto egli può collegarla a un principio di giustizia punitiva da cui si considera esente. Se si accettasse l'ipotesi di un'aggressività proporzionale, il passo successivo, così opina Ferroni, potrebbe essere la costruzione di una «nuova tipologia della beffa»: una valutazione dei diversi gradi di «negatività attribuita alla vittima» e di violenza, insieme con una valutazione del ruolo (morale, sociale) del beffato e del beffatore.⁵¹ Come

⁴⁷ Ivi, pp. 5-6.

⁴⁸ L'analisi di Ferroni si incentra sulla teoria della beffa in Giangiorgio Trissino, ma anche in Ludovico Castelvetro, l'autore della *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*.

⁴⁹ Giulio Ferroni, *op. cit.*, p. 57, corsivi nell'originale.

⁵⁰ Ivi, p. 58.

⁵¹ *Idem*.

ulteriori punti di riferimento, lo studioso indica la percezione del comico, che predispone «il pubblico a sentirsi comunque indenne dal danno provato dalla vittima»,⁵² e la satira, che al comico può sostituirsi con una percezione polemica moralizzante.

Insomma, mentre per il beffato la beffa rischia di trasformarsi in offesa vera e propria, per il pubblico invece il riso è potenzialmente minacciato da un rischio di compassione, che potrebbe scattare, come si è visto sopra, da un processo di identificazione.

2. Roma beffata

Se qui non si potrà realizzare il bel programma di ricerca auspicato da Giulio Ferroni, si possono almeno applicare i suoi suggerimenti per studiare le sette beffe nella *Cortigiana* di Pietro Aretino, nella sua versione manoscritta del 1525, pubblicata per la prima volta nel 1970 da Giuliano Innamorati.⁵³ Due riferimenti interni, una menzione della battaglia di Pavia del 25 febbraio e un elogio del datario pontificio Gian Matteo Giberti, il probabile mandante dell'attentato alla vita dell'Aretino in data del 28 luglio, permettono di meglio circoscrivere la datazione

⁵² *Idem.*

⁵³ Torino, Einaudi, 1970. Nel 1534, una seconda versione dell'opera fu pubblicata a Venezia per i tipi di Giovann'Antonio Nicolini da Sabio. Tuttavia, il diverso contesto politico-culturale in cui si trovava l'autore, da vari anni stabilito a Venezia, e gli avvenimenti del Sacco di Roma, lo spinsero a una riscrittura del testo che smorza i riferimenti all'attualità romana così caratteristici della versione del 1525. La mia lettura della *Cortigiana* 1525 fa riferimento alle eccellenti introduzioni che accompagnano tre edizioni recenti. In ordine cronologico: Paul Larivaille, *Introduction*, in L'Arétin, *La Comédie courtisane. La Cortigiana. Édition bilingue. Établissement du texte, introduction, traduction et notes* par Paul Larivaille, Paris, Les Belles Lettres, 2005, pp. IX-LVIII; Paolo Trovato, *Nota introduttiva* a Pietro Aretino, *Cortigiana (1525)*, in Id., *Teatro*, tomo 1, *Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di Paolo Trovato e Federico Della Corte, Introduzione di Giulio Ferroni, Roma, Salerno, 2010, (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, V), pp. 31-43; Maria Cristina Cabani, *Introduzione*, a Pietro Aretino, *Teatro Comico. Cortigiana (1525 e 1534). Il marescalco*, a cura di Luca D'Onghia, Introduzione di Maria Cristina Cabani, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, Milano, 2014, pp. IX-CXIV.

dell'opera. Benché non vi siano prove di una rappresentazione vera e propria, sembrerebbe però che l'opera fosse destinata a essere messa in atto per il Carnevale o per la festa di Pasquino, che cade il giorno di San Marco, il 25 aprile. La menzione di un fondale in cui si riconoscono i monumenti di Roma nel *Prologo* induce a pensare che le preparazioni per una rappresentazione fossero comunque in fase avanzata. Questa commedia, ambientata a Roma e composta per il pubblico della Corte, si intitola *La Cortigiana*. Il titolo è volutamente ambiguo: si sa che il Castiglione, che pubblicherà il *Libro del Cortigiano* nel 1528, preferisce l'espressione 'donna di palazzo' a 'cortigiana', perché quest'ultima aveva già acquisito la connotazione di 'prostituta'. La scelta aretiniana, che implica quindi un giudizio morale negativo della Corte romana, preannuncia l'intento satirico dell'opera, scritta sotto gli auspici di «Pasquino».⁵⁴ Se la prima raccolta di pasquinate che ci è pervenuta risale al 1509, e quindi precede di molto l'arrivo di Aretino a Roma (tra il 1516 e il 1517), la morte di Leone X nel 1521 offre al poeta l'occasione per sbrigliare la sua penna polemica e cimentarsi in un genere di cui diventerà il rappresentante più illustre.⁵⁵

Laddove le pasquinate sferzano i vizi del papa e dei cardinali, la *Cortigiana* sposta l'attenzione sui miti della vita di Corte. Mancano ancora tre anni alla pubblicazione del *Libro del Cortigiano*, ma si pensa che alcune copie manoscritte circolassero già in anni precedenti. Uno dei protagonisti della *Cortigiana*, Meser Maco da Siena, vuole farsi cortigiano. Il suo pedagogo Maestro Andrea:

[...] facilmente gli fa credere ch'un Gioan Manente da Reggio si fece cortigiano ne le forme, e con questa solenne sciochezza mena questo

⁵⁴ Pietro Aretino, *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534). Il marescalco*, a cura di Luca D'Onghia, Introduzione di Maria Cristina Cabani, cit., *Prologo* 14. Per le successive citazioni, indicate nel corpo del testo, si fa riferimento all'edizione D'Onghia che riproduce l'edizione Trovato fissata per l'Edizione Nazionale: Pietro Aretino, *Teatro*, Tomo 1, *Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di Paolo Trovato e Federico della Corte, Introduzione di Giulio Ferroni, cit.

⁵⁵ Per una sintesi del coinvolgimento aretiniano nella storia delle pasquinate, si veda Paul Larivaille, *op. cit.*, p. XX-XXVI.

ineffabile castrone a la stupha dove gli dice esser le forme che fanno i più bei cortigiani del mondo. (*Prologo* 21)

Le forme (le caldaie dei bagni termali, la «stupha») sembrano riferirsi all'opera di Castiglione che ha come obiettivo di «formare con parole un perfetto cortigiano». ⁵⁶ Un'altra probabile allusione è la menzione del «libro che insegna fare e cortigiani» (I 39), anche da parte di Maestro Andrea. ⁵⁷ Altri nodi parodici della *Cortigiana* toccano temi trattati da Pietro Bembo, in particolare il monolinguismo e l'amore platonico, ⁵⁸ irriso nell'altro protagonista, Messer Parabolano, che ha perso la testa per la nobile Laura: sarà invece condotto dal suo servo Rosso a un appuntamento fallace con una fornaia. Malgrado queste frecce parodiche, la preoccupazione centrale della *Cortigiana* riguarda la satira della vita di corte: il servire a Corte e la delusione delle attese sono temi diffusi all'epoca, nonché molto presenti nelle opere aretiniane precedenti (il suo *Lamento de uno cortigiano*, ⁵⁹ e *La Farza*, benché di dubbia paternità aretiniana) ⁶⁰. Secondo Paul Larivaille, la *Cortigiana* sarebbe stata concepita come una vendetta provocata dalle delusioni politiche del suo autore, assiduo promotore della causa filofrancese, le cui ambizioni erano definitivamente mandate in fumo dopo la battaglia di Pavia. ⁶¹

⁵⁶ Baldassarre Castiglione, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁷ Maria Cristina Cabani, *op. cit.*, pp. XXVI-XXVII. In Annick Paternoster, *Aptum. Retorica e ermeneutica nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 243-252 avevo sostenuto l'ipotesi che anche il *Ragionamento* del 1535 e il *Dialogo* del 1536 si prospettino come una parodia delle norme comportamentali esposte nel *Cortigiano*.

⁵⁸ Si noti che anche delle *Prose della volgar lingua* si ha notizia prima della loro pubblicazione nel 1525, mentre *Gli Asolani* escono già nel 1505.

⁵⁹ Marco Faini, *Un'opera dimenticata di Pietro Aretino: il «Lamento de uno cortigiano»*, in «Filologia e Critica», 32, 2007, pp. 75-93, citato in Maria Cristina Cabani, *op. cit.*, p. XXIX.

⁶⁰ Luca D'Onghia, *La «Farza» è davvero di Pietro Aretino? Note linguistiche su un testo di dubbia attribuzione*, in «Scaffale Aperto. Rivista di Italianistica», 4, 2013, pp. 115-37. Il titolo ha poco a che vedere con la *farce* francese menzionata *supra*, riferendosi invece a uno schema metrico di provenienza napoletana, proprio del gliommiero.

⁶¹ Paul Larivaille, *op. cit.*, pp. XXVIII-XXIX.

La *Cortigiana* del 1525 «è la commedia di Roma, della corte e delle strade romane». ⁶² In tutte le edizioni recenti si sottolinea l'abbondanza di riferimenti puntuali alla corte di Leone X. Si evocano momenti storici contemporanei: il giubileo, la battaglia di Pavia. Cospicua è la presenza di personaggi storici, menzionati con nomi o soprannomi. Particolarmente precisa appare la topografia dei luoghi romani (monumenti, strade, quartieri, osterie), tutti citati in chiave realistica. Eloquente, da questo punto di vista, è il paragone con la *Calandra* di Bernardo Bibbiena, ⁶³ rappresentata per la prima volta a Urbino per il Carnevale del 1513, ma ripresa a Roma alla fine del 1514 e, subito dopo, all'inizio del 1515. Con la *Calandra*, per la prima volta l'azione teatrale si situa a Roma, per quanto l'Urbe bibbienesca formi un quadro astratto, un emblema assoluto, senza topografia riconoscibile.

Vale la pena insistere su questa concreta presenza di Roma e della sua Corte sulla scena, perché di solito le commedie primocinquecentesche separano rigorosamente corte e città: la scena non rappresenta la corte, bensì la città. Gli spettacoli teatrali, che dal Quattrocento tendono a essere integrati nella festa di corte, dalla *Cassaria* ariostesca (1508) in poi, sono composti da autori cortigiani, sceneggiati da attori cortigiani, e consumati da spettatori cortigiani. Tuttavia l'élite sociale non viene rappresentata sulla scena: i protagonisti appartengono al mondo dei subalterni e dei borghesi, una situazione, questa, che fa parte della politica autocelebrativa della corte. Il disordine della città (il conflitto, la scortesia, gli equivoci, gli scambi di persona ecc.) è solo provvisorio e si risolverà nel lieto fine che sancisce un ritorno stabile all'ordine garantito dal potere signorile. La *Cortigiana* del 1525 fa eccezione. Questa commedia non si limita a rappresentare gli strati subalterni, ma sono i cortigiani stessi a diventare protagonisti. Già il solo gesto di introdurre in scena i cortigiani – il «gran maestro» (I 96) Parabolano e Messer Maco, l'aspirante-cortigiano – «démithifie et ravale au rang de farce la vie de

⁶² Maria Cristina Cabani, *op. cit.*, p. XLIII.

⁶³ Per alcuni esempi di riprese testuali dalla *Calandra*, si veda Paolo Trovato, *op. cit.*, pp. 33-4.

l'élite courtisane et tous ses rituels ennoblissants». ⁶⁴ Con questa conseguenza: invece di contemplare un mondo subalterno, determinato da vizi da cui si considera esente, il pubblico cortigiano della *Cortigiana* guarda a nientemeno che uno specchio dei propri vizi. Gli spettatori assistono a una commedia satirica di cui essi stessi sono i bersagli supremi: «Aretino, insomma, denunciava e irrideva i vizi della corte rivolgendosi a quello stesso pubblico che la commedia diffamava» ⁶⁵. Essendo spettatori e vittime, dovranno ridere di se stessi? Per il pubblico della *Cortigiana*, che viene palesemente deriso in scena, esiste il rischio non improbabile che si identifichi nella vittima. Teoricamente (ma è solo un'ipotesi siccome non ci sono tracce di una rappresentazione) si potrebbe pensare a un caso in cui il pubblico si diverte perché apprezza il comico, senza dividerne però pienamente il contenuto moralizzante e satirico, come nel quarto caso delle reazioni allo *humour* previste da Jennifer Hay. È possibile un esito ancora peggiore: la fine del riso quando il pubblico si identifica con la vittima e sente compassione.

L'identificazione del pubblico romano come l'oggetto di derisione della scortesia aretiniana si fa inesorabile fin dal *Prologo*. Nel *Prologo*, di per sé anticanonico dato che Aretino trasforma il solito monologo in un dialogo tra i due istrioni del Prologo e dell'Argomento, si compie un'ulteriore trasgressione delle regole: l'Istrione del Prologo fa un'allocuzione diretta e inveisce contro il pubblico, in modo provocatorio:

Chi cercassi tutta la Marema, nonché Italia, non saria mai possibile a ragunare tanta turba di sfaccendati, e ognuno è corso al romore, e non è niuno che sappia a che proposito. Almen, quando quel medico da Verzelli e i compagni si squartorno, e' si sapeva per dua giorni inanzi per che e per come. Sarà qualche satrappo che dirà essere venuto per avere qualche piacere dalla comedia, come se la comedia non avesse altra facenda che farlo ridere. Ma voi non volete stare quieti! Orsù, ch'io vi chiarisco ch'io vi vitupererò tutti. Per Dio, per Dio, che, se non fate scilenzio, ch'io sciorrò el cane, e dirò: el tal è agens, el tal è

⁶⁴ Paul Larivaille, *op. cit.*, p. XXXVII.

⁶⁵ Maria Cristina Cabani, *op. cit.*, p. XV.

patiens. E se non ch'io ho rispetto a monna comedia che rimarebbe sola, io publicarei tutti i deffetti vostri, che gli ho meglio in mente che la Marca la buona e santta memoria de l'Armellino (con reverentia parlando). (*Prologo* 10)

Gli spettatori cortigiani sono degli sfaccendati che non sanno nemmeno perché siano accorsi e che non la smettono di far rumore. Segue una terribile minaccia contro il pubblico: l'istrione scioglierà il cane, «darà la stura alle maldicenze»⁶⁶ e rivelerà le prassi sodomitiche del pubblico, tra omosessuali attivi e omosessuali passivi. Ecco un'«inedita *captatio malevolentiae*»⁶⁷ effettuata in nome della maldicenza che dal prologo tracima verso la commedia tutta intera. Non rimane più alcun dubbio: questi spettatori non sono quelli tradizionali, superiori e esenti da difetti, anzi («io publicarei tutti i deffetti vostri»). Questi sono, chiaramente, i bersagli della scortesia dell'istrione. Lì aveva mandati via prima di aver cominciato il prologo: «plaudite et valet» (*Prologo* 1). Nel seguito saranno criticati come «perdi-giornate» (*Prologo* 11). Similmente, alla fine dell'opera, il servo Valerio si mostra completamente indifferente riguardo al giudizio del pubblico («e se la non v'è piaciuta, l'ho carissimo, perché io non v'ho pregato che voi ci venissi») e letteralmente manda tutti gli spettatori *a puttane*: «a rivederci a Ponte Sixto!» (V 140), il quartiere dei bordelli.

Tuttavia, appena finisce l'invettiva, l'istrione ne attenua l'aggressività: «Vostre Signorie mi son patrone e, ancora ch'io abbia bravato un poco, non c'è periculo niuno, e mi burlo con voi che sete nobilissimi, costumati e virtuossi» (*Prologo* 12). L'invettiva – 'bravare' significa «minacciare»⁶⁸ – è da interpretare come non-seria: fin dall'inizio, l'autore mostra di essere consapevole del rischio di offendere. Ma, anche se attenua soltanto *a posteriori*, pecca di nuovo a commedia compiuta, come se non si fosse mai scusato. Questo commediografo segnala espli-

⁶⁶ Si veda il commento a *Prologo* 10. Il commento dell'edizione D'Onghia, da cui citiamo, segue la suddivisione in paragrafi dell'Atto in questione.

⁶⁷ Maria Cristina Cabani, *op. cit.*, p. XIII.

⁶⁸ Si veda il commento a *Prologo* 12.

citamente i limiti del comico per poi trasgredirli consapevolmente: il pubblico è pienamente informato di essere vittima di una trasgressione.

In conclusione, così come l'aggressività dell'Istrione e di Valerio si dirige contro il pubblico cortigiano, così la commedia mette in scena protagonisti cortigiani che saranno vittime di una serie di beffe. L'irruzione di Aretino non si arresta davanti alla tradizionale separazione tra scena e pubblico. Come osserva Paul Larivaille, è possibile rilevare «une volonté de régler les comptes»⁶⁹. Aretino sembra consapevolmente abbracciare il rischio che il suo pubblico smetta di divertirsi o che il suo riso diventi, almeno in parte, amaro. Divertire il pubblico, lo dice l'Istrione, non è nemmeno una priorità: «Sarà qualche satrapo che dirà essere venuto per avere qualche piacere dalla comedia, come se la comedia non avesse altra faccenda che farlo ridere.»

In seguito, si cercherà di capire in che modo l'opera sfrutti la beffa come dispositivo di divertimento. Le beffe che affronteremo nell'analisi della *Cortigiana* 1525 sono di due tipi. Da una parte, ci sono beffe contro popolani: in questi casi, il pubblico cortigiano si sente al riparo dall'aggressione in corso sulla scena. Si verifica dunque la situazione tradizionale della scortesie divertente. Dall'altra, abbiamo delle beffe con vittime cortigiane: data la singolare situazione in cui i beffati sono dei cortigiani, la gravità del danno rischia di abbattere la separazione tra scena e sala. Nello scenario più pessimistico, il pubblico potrebbe identificarsi con la vittima e provare compassione invece di piacere. Ma, anche se il pubblico apprezzasse effettivamente il meccanismo comico della beffa, il riso potrebbe essere, in parte, minacciato da una mancanza di condivisione al livello del messaggio satirico. All'orientamento sociale dei due tipi di beffe si sovrappone una seconda differenza. Le beffe contro i popolani riguardano due personaggi laterali (paragrafo 3). Queste beffe sono dei fili pendenti in rapporto alla trama: sono inventate da Rosso, servo di Parabolano, contro due venditori, un pescatore e un rigattiere, rispettivamente nell'atto I e IV. Le beffe dei cortigiani invece riguardano i protagonisti dell'opera: centrali (paragrafo 4). Sono attuate dai dipendenti ai danni dei loro padroni, Meser Maco, l'aspirante-corti-

⁶⁹ Paul Larivaille, *op. cit.*, p. XXXI.

giano, e Messer Parabolano, il cortigiano *parvenu*. Per molto tempo le vicende di questi due personaggi si sviluppano indipendentemente l'una dall'altra, cosicché la *Cortigiana* offre, per esplicita dichiarazione di Aretino, «doe comedie in una medesima scena» (*Prologo* 24; la *Cortigiana* 1534 parla di «due facetie in un tempo»).⁷⁰

3. Le beffe laterali

Le due beffe pensate da Rosso hanno un'origine del tutto casuale. Mentre le beffe centrali sono più complicate nella loro realizzazione materiale e necessitano un certo tempo di preparazione nonché l'assistenza di complici, quelle laterali sono inventate a caldo da Rosso, servo ingegnoso e tipico *servus callidus* della commedia latina, il quale non fa altro che afferrare un'occasione propizia. Nel caso del pescatore, il servo sta pronunciando un monologo contro l'ingratitude del padrone Parabolano, quando, a un tratto, nota il venditore: «Ma sarà ben giuntare [= raggirare] questo pescatore.» (I 113)⁷¹. Appena entra in scena il rigattiere Romanello giudeo,⁷² gridando «Ferrivecchi, ferrivecchi!» (IV 136), a Rosso balena l'idea di beffarlo: «Sarà meglio ch'io ne facci una a questo giudeo, come al pescatore.» (IV 137). Mancano dunque, per questi casi, specifiche qualità morali sgradevoli: la percezione negativa dipende unicamente dalla collocazione sociale spiccatamente bassa dei due personaggi, a cui, nel caso del rigattiere, si aggiunge un sentimento antisemita.

I due personaggi saranno sottoposti a un trattamento aggressivo. Nel primo caso, Rosso, che indossa una veste del padrone, si finge addetto alle spese di una casa benestante: compra delle lamprede, per il pagamento delle quali dirige il pescatore al suo 'maggiordomo'. Il mag-

⁷⁰ Pietro Aretino, *Cortigiana* (1534), in Id., *Teatro comico. Cortigiana* (1525 e 1534). *Il marescalco*, a cura di Luca D'Onghia, Introduzione di Maria Cristina Cabani, cit., *Prologo* 38.

⁷¹ Si veda il commento a I 133.

⁷² Nome di un personaggio storico, che aveva bottega nel rione Borgo, fornitore della corte pontificia. Si veda il commento a I 79.

giordomo in realtà è un sagrestano cui Rosso ha rivelato che il pescatore ha la moglie indemoniata. Il pescatore chiede di essere pagato, il sagrestano non capisce, il pescatore insiste, il sagrestano ancora non capisce, il pescatore si arrabbia, ma viene afferrato da alcuni preti che lo sottopongono a una cerimonia di esorcismo, la quale coinvolge una certa violenza fisica. All'ebreo succede ben di peggio. Rosso questa volta si finge frate. Fa finta di voler acquistare un saio e una cappa: indossa quindi il saio e fa provare la cappa all'ebreo. Poi gli ordina di voltarsi per controllare la caduta delle pieghe di dietro. Mentre l'ebreo fa ciò, Rosso scappa con il saio. Romanello grida al ladro, ma quando gli sbirri accorsi lo sorprendono con la cappa, lo accusano di sacrilegio: sarà portato in prigione dove gli aspettano «quatro tratti de corda» (IV 162).⁷³ Romanello sarà torturato. Le beffe sono quanto mai crudeli, tuttavia la scelta delle vittime risulta casuale. In altre parole, questi beffati non sono affatto stati rappresentati come personaggi spiacevoli e meritevoli di punizione: la crudeltà nei loro riguardi è relativamente gratuita. Diversamente da quanto si è prospettato *supra* (paragrafo 1), per queste beffe manca del tutto l'idea di una giusta proporzione tra negatività e punizione. Solo l'estrazione sociale e la religione giustificano la beffa.

In assenza di un castigo equo, il pubblico potrebbe sentire compassione. A dire il vero, Rosso esprime un minimo di commiserazione per la sua vittima («[...] il povero Romanello ha perduto el saio et è in prigione, e pagherà altro che ciance!», IV 163)⁷⁴. Subito dopo, tuttavia, il suo umore è già cambiato: «Ma bisogna avere buona sorte al mondo. Ora a ritrovare la vecchia, alegramente!» (*Idem*). Il pubblico viene quindi esplicitamente guidato verso un'interpretazione 'allegra', di divertimento. Analoga la funzione delle formule di demarcazione con cui Rosso aveva reso esplicite le sue intenzioni: servono a indicare con precisione l'inizio della beffa. Anche la fine della beffa viene segnalata

⁷³ «Una diffusa pratica di supplizio che consisteva nel lasciar cadere dall'alto il condannato legato per il torace o per le braccia con una corda che arrestava violentemente e dolorosamente la sua caduta». Si veda il commento a *Prologo* 13.

⁷⁴ La compassione sparisce del tutto dalla *Cortigiana* 1534, in un'atmosfera di crescente antisemitismo. Si veda Maria Cristina Cabani, *op. cit.*, p. XLVIII-L.

chiaramente. Nel caso di Romanello, l'ebreo stesso dà al capitano degli sbirri un'interpretazione di beffa, di non-serietà, a scopo di autodifesa. La cappa non è un *vero* sacrilegio: «Signor capitano, costui m'ha giuntato! Io son Romanello giudeo che...» (IV 158). Nel caso del pescatore, il pubblico apprende da Rosso il punto in cui la beffa si conclude. Il pescatore è appena stato trascinato in chiesa quando Rosso s'imbatte in un altro servo di Parabolano, Cappa:

CAPPA. Tu sei molto alegro, Rosso. Tu vai ridendo da ti stesso! Che vuol dire?

ROSSO. Io mi rido d'una giuntaria, ch'è stato fatta tanto dextra che non se ne sarebbe accorto il maestro de le bagatelle, e te la conterò più per agio. (I 170-1)

Il beffatore, a beffa conclusa, si diverte e ride, estendendo al pubblico l'invito al riso. Il beffato, invece, si offende. Per il «povero» Romanello, possiamo appena immaginare la misura del suo dolore. La reazione del pescatore, invece, è di rabbia. Egli si adira quando viene afferrato, inveendo con linguaggio sempre più aggressivo (da notare il 'tu' dei preti che si rivolgono direttamente al demonio e restano indifferenti alle proteste del pescatore):

PESCATORE. O Cristo, lasciatemi, pretacci!

SAGRESTANO. Tu mordi! Demonio, io ti scongiuro.

PESCATORE. Con pugni, schierecati?

SAGRESTANO. Tiratelo in chiesa a l'acqua santta.

PESCATORE. Ah, che siate amazzati! Spiritato io? Io spiritato?

SAGRESTANO. Tu n'uscirai senza fare male. In aiutorio Altissimi...

Dove entrarai? Rispondi?

PESCATORE. In cul v'entrerò, in culo, diss[e] Hercule. (I 163-169)

E continua a essere arrabbiato anche dopo che i preti lo hanno liberato. Qui si sfoga con Cappa in una lunga serie di accuse, insulti, bestemmie (trattenute), minacce, che culmina nella maledizione di Roma intera:

PESCATORE: [...] io sono stato giuntato di certe lamprede a un modo, per una via, ch'io mi vergogno a dirlo; e poi como un spiritato sono stato messo a la colonna. «Spegni la lampa, busa la porta, non fare male a persona...» Et ho avuto tanti pugni, e tutto el capo mi hanno pelato. Preti becchi, sodomiti, ladroni, al corpo.... al sangue.... che, s'io giungo quel giotton del sagrestano, gli mangierò il naso, gli pesterò gli occhi e caverogli la lingua, che maledetta sia Roma, la Corte, la Chiesa e chi ci sta e ch[i] li crede! (I 178)

Pienamente giustificata, dunque, la preoccupazione di Rosso: «Ma se quel pescatore mi trova, me le farà smaltire.» (II 9). Ovvero: 'mi farà digerire le lamprede', «a suon di botte» come specifica il commento.

In conclusione, se il beffatore è allegro e ride, i beffati sono vittime di crudeltà davvero grave: per loro la beffa non è ammissibile, ma si tratta di scortesia vera e propria. La demarcazione netta della beffa, la sua menzione esplicita (l'uso ripetuto dei lessemi metapragmatici "giuntare" e "giuntaria" con cui aggressori e vittime valutano il tipo di comunicazione in cui sono coinvolti) e il riso del beffatore servono a predisporre il pubblico a trovare la scortesia divertente, e questo malgrado la relativa gratuità del trattamento crudele.

4. Le beffe centrali

Le beffe contro i superiori si nutrono dell'opposizione tra servo intelligente e padrone stolto. I padroni sono facili da raggirare, grazie appunto alla loro stupidaggine. Questi beffati, infatti, sono presentati come emblemi spiacevoli, degni di trattamento crudele: qui il principio della giusta punizione viene pienamente rispettato.

Le vittime, comunque, sono emblemi di natura opposta. Messer Maco è l'aspirante-cortigiano, di buona famiglia, ma sciocco: cittadino di Siena, ricalca il prototipo del senese stolto diffuso dalla propaganda di origine fiorentina. Parabolano (il cui nome significa «cerimonioso», da 'parabola' nel senso di «ciancia»),⁷⁵ cortigiano arrivato, è invece un

⁷⁵ Si veda il commento a *Prologo* 23.

arrampicatore sociale, promosso a Corte «più per i capricci della fortuna che per sua meriti», altro «Accursio» (*Prologo* 23).⁷⁶ Parabolano, *parvenu* e ingrato, tratta male i servi, dimentico delle proprie origini. Le beffe centrali hanno quindi un elemento in comune: il tema della giusta punizione. Maco viene sottoposto dal suo pedagogo, Maestro Andrea, a una serie di *gags* che lo degradano fisicamente, mentre Parabolano, «torturandosi per Laura moglie di messer Lutio romano», sarà portato da Rosso e dalla ruffiana Aloigia a un appuntamento con «una fornaia più sucida che la manigoldaria» (*Prologo* 23). Per entrambi l'antenato più immediato è Calandro, protagonista dell'omonima opera di Bibbiena, a sua volta discendente del Calandrino boccacciano. Dai precursori Maco eredita l'estrema sciocchezza, Parabolano sarà vittima dell'appuntamento erotico fallace con sostituzione della bella desiderata, come il Calandro di Bibbiena. Malgrado i parallelismi, le due beffe seguono meccanismi operativi diversi e meritano un'analisi separata.

4.1 Le beffe contro Maco

La sfortuna vuole che questo arcistolto si scelga come pedagogo l'arcibeffatore Maestro Andrea, che «giuntaria l'usura» (II 188) in persona. La beffa pivotale riguarda la trasformazione di Messer Maco in cortigiano nel III atto, ma in realtà è già la seconda beffa. In totale ce ne sono quattro.

Nella prima, Messer Maco ha perso la testa per una bella signora (si tratta della cortigiana Camilla Pisana) e il pedagogo gli fa credere che l'onore della «signora» è protetto da «don Lindezza spagnollo, che per gelosia tien le guardie dì e notte a la sua porta» (II, 180). Per entrare nella casa di lei «scognosciuto» (*Ib.*) Maco deve scambiare vestiti col proprio servo, di nome Grillo. Mentre Maco finge di essere un facchino,

⁷⁶ L'Accursio (citato nel *Prologo* 23) e Serapica (citato nel *Prologo* 22) erano due potenti camerieri pontifici sotto Leone X. Aretino li prende di mira per l'arrivismo e le modeste origini sociali, essendo stati il primo garzone di un orefice e il secondo guardiano di cani.

Zoppino, complice del pedagogo, gli chiede di trasportare un «amalato di peste a l'ospitale» (II 202). Nella scena XXVI Maco, spaventato all'idea del contagio, rifiuta il carico dichiarando la sua vera identità, mentre Maestro Andrea e Grillo fanno finta di non credergli.⁷⁷ Quando poi Zoppino dice che il capitano di giustizia sta cercando Maco per impiccarlo, questi, terrorizzato, corre via.

Numerosi i riferimenti alla beffa da parte dei beffatori in questo II atto:

MAESTRO ANDREA. Mai, da che furon fatte le baie, si udi la maggior ciancia de questa. (II 179)

ZOPPINO. T'ho inteso. Io ti farò ridere, che una di queste burle faria ringiovenire el Testamento Vecchio. (II 203)

MAESTRO ANDREA. Non guastare l'ucellare: [...]. (II 205)

MAESTRO ANDREA. Questa novella non è nel Boccaccio. Oh, che ladra cosa! Eh eh eh! Ah ah ah! (II 210)

L'intenzione ovviamente è di ordire una beffa: Maestro Andrea ride pregustando il piacere mentre Zoppino ride a beffa conclusa, invitando il pubblico a condividere le risate. Tuttavia questa volta, eccezionalmente – come si vedrà –, i beffatori fanno in modo che Maco capisca di essere stato burlato, per paura di rappresaglie da parte della sua famiglia:

MAESTRO ANDREA. Di gratia, Grillo, corrigli dietro e rimènelo a casa, e digli che abbiamo burlato seco per dare piacere a la signora, perché a Roma s'usano queste burle. Perché gli è ben nato, e qualcuno de' suoi il porria avere per mal da noi. (II 233)

⁷⁷ La burla «ricalca quelle analoghe incentrate sull'identità sottratta per gioco». Si veda il commento a II 219.

Con Maco, fintanto che il pubblico percepisce l'aggressione come commensurata all'ovvia negatività del personaggio, il divertimento non dovrebbe essere compromesso dalla compassione. Qui però, Aretino mostra consapevolezza 'classista' circa un altro rischio: il pubblico potrebbe identificarsi con la vittima bennata e offendersi («aver per mal», risentirsi), esattamente come i parenti senesi di Maco. Viene qui in mente la raccomandazione castiglionesca, di non offendere persone potenti. Tuttavia, per quanto consapevole di tale rischio, Aretino sceglie di ignorarlo; addirittura sembra provocare il pubblico, dal momento che segnala un limite soltanto per trasgredirlo, come ha fatto per il prologo. Nonostante la sua consapevolezza del rischio, fa seguire altre tre beffe ben più crudeli della prima, che è stata soltanto un piccolo assaggio...

Tuttavia, la scusa che Maco sia stato burlato per «dar piacere a la signora» aggiunge una nuova dimensione alla beffa, non riscontrata per quelle laterali. La beffa viene presentata come un atto di assistenza alla vittima, che deve stoicamente sopportare le sue conseguenze spiacevoli e interpretarle come gli effetti collaterali di un'azione con intento complessivamente positivo. In questo caso, il danno diventa ammissibile agli occhi della vittima. La vittima, insomma, non si offende, anzi si rallegra, mentre il pubblico, che è al corrente della beffa, sa che l'intento di prestare aiuto è del tutto finto. Da parte nostra, abbiamo elaborato un'idea simile per la beffa inflitta al Calandro della *Calandra*, in riferimento alla famosa beffa boccacciana: la novella dell'eliotropia, la terza della Giornata VIII.⁷⁸ Ivi, com'è noto, il pittore Calandrino e i suoi amici vanno a cercare un'eliotropia, la pietra magica che rende invisibile. Quando Calandrino viene colpito ripetutamente dai suoi compagni con calci e sassate, non si offende e pensa di aver scovato la pietra magica: crede infatti che essi sfoghino la loro rabbia all'inspiegabile scomparsa dell'amico, e che, quindi, non lo stiano colpendo intenzionalmente. Nell'ambito del comportamento interattivo e in specifico dell'atto minacciante della faccia, il sociologo americano Erving Goffman distingue fra attacco della

⁷⁸ Riprendiamo qui le tappe essenziali dell'analisi svolta in Annick Paternoster, *Cortesi e scortesi*, cit., pp. 134-148, dove studio il parallelismo funzionale che collega le due beffe.

faccia intenzionale, accidentale e incidentale. Quest'ultimo viene definito nel modo seguente: «L'offesa potrà apparire un fatto incidentale, un sottoprodotto non voluto, ma talvolta previsto, di un'azione che viene compiuta malgrado le conseguenze offensive, ma non per dispetto».⁷⁹ In altre parole, l'azione viene compiuta non per dispetto, ma a dispetto delle sue conseguenze spiacevoli e, quindi, non offende.⁸⁰ Gli amici di Calandrino sanno di godere di assoluta impunità grazie allo stratagemma (finto, beninteso) dell'incantesimo.

In Boccaccio, le beffe di Calandrino hanno luogo tra amici, tutti pittori e appartenenti allo stesso strato sociale. La scoperta (poco probabile) della loro finzione, potrebbe al più guastare un'amicizia. Nella *Calandra* bibbienesca, invece, il rischio di offesa aumenta considerevolmente, trattandosi di una beffa dal basso in alto, attuata dal servo Fessenio nei confronti del padrone Calandro. Tuttavia, Fessenio non vuole far arrabbiare il padrone e procede con cautela.⁸¹ Nella sesta scena del II atto, egli finge di voler aiutare il padrone a incontrare la sua amata (altro esempio di appuntamento erotico fallace, in questo caso con una prostituta) e, per facilitare l'incontro, Calandro dovrà nascondersi in un cassone. Poiché il padrone si preoccupa che il cassone sia troppo piccolo, Fessenio finge di ricorrere a un incantesimo per cui il corpo del padrone si fa scomponibile. Nel pronunciare la formula magica (sillabando le parole, alcune profondamente ingiuriose) dà uno strappo violento alla mano del padrone, il quale grida di dolore, ma non si arrabbia, né si offende, anzi serba una fede inalterata nelle buone intenzioni del servo. Detto altrimenti, Calandro interpreta la violenza fisica come spiacevole effetto collaterale dell'assistenza offertagli da un servo leale. Per Calandro, Fessenio non è stato scortese e conseguentemente il padrone non si è of-

⁷⁹ Erving Goffman, *Il rituale dell'interazione*, traduzione di A. Evangelisti e V. Mortara, il Mulino, Bologna, 1988², p. 17 (ed. or. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-face behavior*, Garden City, Doubleday, 1967).

⁸⁰ Per esempi concreti si veda Annick Paternoster, *op. cit.*, p. 139.

⁸¹ Fessenio non vuole essere cacciato perché in realtà è il servo di un altro padrone, Lidio. Si è fatto ingaggiare da Calandro solo per facilitare gli incontri amorosi tra Lidio e Fulvia, moglie di Calandro. Per incontrare Fulvia, Lidio si è travestito da donna, e di questa 'donna' ora Calandro si è innamorato.

feso. In realtà è così sciocco che non si rende mai conto di essere stato beffato, mentre il pubblico ne è informato grazie a un commento che Fessenio aveva pronunciato durante una breve assenza del padrone.⁸² Sempre nel II atto, la scena 9 riproduce una beffa completamente analoga: Calandro riceve dei calci, si copre di sputo, ma continua a credere alla premura del servo.

Nella *Cortigiana* 1525 la beffa pivotale inflitta a Maco ha la stessa natura incidentale. Il pedagogo gli fa credere che per farsi cortigiano nelle forme, deve stare «in molle ne l'acqua tepida» (III 128) e andare alla «stupha», cioè ai bagni termali. La beffa viene presentata come un atto di assistenza all'allievo. Per la sua realizzazione pratica Grillo ingaggia Messer Mercurio, falso medico:

GRILLO. Maestro Andrea ha per le mani la più bella burla che s'udissi mai. E' gli è un gentiluomo sanese, ch'è venuto a Roma per acconciarsi per cardinale col papa et ha tolto Maestro Andrea per pedagogo. E' gli ha dato ad intendere che bisogna che prima si facci cortigiano nelle forme, onde lo volemo menare a la stupha che, a chi non c'è mai stato, dà un grande affanno, non altrimenti che quel del mare. E 'l raderemo e vestiremo di sorte che compiremo di farlo pazzo pubblico, e tu serai el medico.

MAESTRO MERCURIO. Ah ah ah! Io ho trovato meglio. Sai tu quelle caldaie che tengon l'acqua calda?

GRILLO. Sì.

MAESTRO MERCURIO. Ivi lo metteremo in mole e dirèmolì che sono forme da cortigiani. E prima li daremo una presa de pillole.

GRILLO. Tu l'hai. (III, 159-63)

Le pillole sono dei lassativi, beninteso. Come sempre, il pubblico è pienamente informato della beffa a causa dei soliti segnali di demarca-

⁸² «Sarà or ben ch'ì trovi Lidio e seco ordini questa cosa, della quale ci fia da ridere tutto questo anno.» (II, 6), citato da Barbardi Dovizi Bibbiena, *La Calandra: commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, testo critico annotato da Giorgio Padoan, Antenore, Padova, 1985 (Medioevo e umanesimo).

zione. Maestro Mercurio ride, pregustando la scena. L'azione ha luogo fuori scena (durante dodici scene dedicate al caso di Parabolano), e qui Grillo rapporta gli avvenimenti, con un riso iperbolico. Con la figura retorica dell'apostrofe si rivolge alle risa con la preghiera di lascargli parlare:

GRILLO. Ah ah ah!... Risa, di gratia, lasciatemi favellare! Ah ah ah!... Io ve ne prego! Messer Maco, ah ah!... messer Maco è stato in le forme et ha vomitato l'anima. E l'han raso, vestito di novo, profumato e fatte mille ciance; e ce dice cose, cose, che faria ralegrare la maninconia, e vuol tutta Roma per sé e le signore e le signorie. [...] Basta, ch'e' mi manda per marzapanni, e vuol di quelli di Siena [...]. (IV 134)

Maco non si è minimamente offeso al trattamento crudele; anzi, dopo aver patito ovvio sconforto fisico, ora si sente superiore a tutto e tutti («e vuol tutta Roma per sé e le signore e le signorie») e vuole celebrare con i dolci di casa sua. Per Maco, l'episodio della caldaia non gli è stato inflitto per dispetto, ma per trasformarlo in vero cortigiano, a dispetto della nausea (e della diarrea): «Ah, ah! Mostrate mi lo specchio, ch'io mi sento diventato un altro! Oh, che pena ho io patito! Ma io sono cortigiano e guarito. Date qua lo specchio...» (IV 166).

Qui inizia la terza beffa. I beffatori gli danno uno specchio concavo:

MESSER MACO. [...] Ohimè, o Dio! Io sono guasto, io sono disconcio, io son morto! Oh, che bocca! Oh, che naso! Misericordia, vita, dulcedo... et verbum caro factum est!

MAESTRO MERCURIO. Che accidente è questo? Duolvi il corpo?

MESSER MACO. Io disfatto! Io non sono io! Regnum tuum..., panem nostrum... Traditori, voi m'avete scambiato nelle forme! Io vi accusarò per ladri! Ladri visibilium et invisibilium! (IV 166-8)

Soltanto ora si arrabbia con i beffatori, ma non per rinfacciar loro lo scherzo: egli continua a credere che nella caldaia è realmente avvenuta una sua trasformazione. Quando, disperato, si butta per terra, allo specchio concavo ne viene sostituito uno normale. Ora, ammirandosi, Maco si fa addirittura borioso: «Io voglio tutte le signore adesso ora! E voglio

farmi papa e inchiavellare la Camilla ora ora! Spacciatemi, ch'io ho fretta.» (IV 176).

Quando sale da Camilla Pisana (nel V atto), ha luogo la quarta e ultima beffa:

MAESTRO ANDREA. Zopino, questa comedia m'è venuta a noia, perché costui è la sciochezza in carne e in ossa, e non ne piglio più piacere. Però assaltiamolo e scambiamo prima le cappe. (V 31)

Maco, che non riconosce i suoi aggressori, fugge: in camicia e senza braghe. Ma è così stolto che non capisce mai di essere stato beffato, tant'è che i beffatori non vengono mai accusati di averlo offeso. Se Maco non percepisce la presenza di un'offesa potenziale (percepisce lo sconcerto come danno incidentale), per lui non ha nemmeno senso di parlare di offesa ammissibile. Pertanto, la serie delle beffe potrebbe andare avanti all'infinito: Maestro Andrea ci perde gusto perché i padroni, troppo sciocchi, sono troppo facili da ingannare. Le beffe finiscono, non perché Maco si ribella, ma perché al beffatore è venuto a noia il suo giocattolo.

Questa è *in nuce* la dinamica con cui sono costruite le beffe contro i superiori: il fatto stesso che i padroni siano una preda facile per le beffe ordite dai subalterni rivela in modo palese il carattere intrinsecamente derisorio della vita di corte agli occhi dell'Aretino. Gli uomini ingegnosi vi stanno in fondo alla scala sociale, mentre i superiori sono degli sciocchi che non meritano di trovarsi in cima alla gerarchia. La beffa stessa è quindi funzionale al conseguimento dell'obiettivo satirico dell'opera, la satira dei cortigiani. Significative, da questo punto di vista, le scene in cui servi degni si lamentano di padroni indegni: Atto I, 12; II, 5; III, 7.

4.2 La beffa contro Parabolano

Anche Parabolano rappresenta per Aretino il prototipo della degenerazione della Corte romana, dove l'avanzamento di rango si basa sull'arbitrarietà della fortuna e non sul merito. Quest'uomo indebita-

mente innalzato ora si distingue per l'ingratitude verso i propri servi. Rosso se ne lamenta fin dal primo atto:

ROSSO. Il nostro padrone è il più magnifico gaglioffo, el più venerabile manigoldo, el maggior sciagurato che sia al mondo. E non è però tre anni che egli trottava alla stapha,⁸³ sì ben come noi facciamo secco. (I 62)

Come Maco, si tratta di un personaggio negativo che merita la crudeltà della beffa che gli viene preparata da un servo vendicativo. Parabolano è innamorato perso. Mentre dorme, si lascia sfuggire il nome della donna amata e Rosso coglie questa occasione d'oro per vendicarsi e assicurarsi il favore del padrone: Rosso è intelligente, ma è anche spregiudicato e corrotto. La trama della beffa ricorda quella della *Calandra* e quella di Calandrino in *Decameron* IX, 3. Si tratta quindi della beffa riconoscibilissima destinata all'innamorato indegno che il pubblico della *Cortigiana* non tarderà a riconoscere come episodio divertente. Comunque, nonostante l'appartenenza al canone, in questo caso specifico il piano non viene esplicitamente chiamato "beffa", almeno non subito. L'intento non sembra comico ma serio:

ROSSO. [...] Aloigia, noi siamo felici: el mio patrone è innamorato di Laura di messer Lutio.

ALOISIA. È mio fratello di latte.

ROSSO. Ricchi siamo! Egli non l'ha mai scoperto a persona; ei sognando, hòglielo da lui sentito. Io vorrei...

ALOISIA. Taci e lascia far a me. Tu vòl che noi gli diamo ad intendere che la stia mal di lui? (II 99-103)

La vendetta matura lentamente:

ROSSO. [...] a me basta d'assassinare el mio padrone e vendicarmi de mille disagii che mi dà senza proposito, il furfantino, [...]. Ma tu assagerai d'una fornaia, ignorantone! (II 145)

⁸³ Come staffiere. Si veda il commento a I 62.

Qui la minaccia è ancora generica e soltanto nell'atto III il piano si concretizza. Solo allora infatti, per riferirsi alla sostituzione di Laura con la «moglie d'Erculano fornaro», «bonissima robba», Rosso usa la parola 'burla': «E' non è per accorgersi mai de così fatta burla.» (III 85). Quindi, per molto tempo sembra prevalere un intento serio. Mentre la beffa si sta consumando, cresce la rabbia del servo che trova la 'punizione' del padrone fin troppo mite. Dice a Aloigia: «Ma ragionamo in sul saldo; quante limosine fai tu l'anno di questa sorte, che i traditori meritano anche peggio?» (V 61). Paradossalmente, per questa beffa tradizionale, mancano i soliti segnali di demarcazione e manca il riso del beffatore. Il beffatore non ride, invece si arrabbia.

E il beffato? Quando Parabolano esce dalla casa di Aloigia è un uomo cambiato. Benché capisca molto bene di essere stata vittima di una beffa, non si offende. Infatti, invece di incolpare il servo, si autoaccusa. La punizione, secondo Parabolano stesso, era meritatissima:

PARABOLANO. Io sono el più vituperato uomo del mondo, e stammi molto bene, poich'io mi sono così lasciato menare da una roffiana e da un famiglio. E forse che non mi son riso di quella burla di messer Philippo Adimari, che, cavando i fondamenti de la casa che egli fa in Transtevere, gli fu detto che sul vespero vi era stato trovato quatro statue di bronzo? Ond'egli in sotana, a piedi e solo, corse a vedere come un pazzo, e non ritrovando nulla restò come ora son rimasto io a questa burla. E quanta noia ancora h[o] dato a messer Marco Bracci fiorentino di quella imagine di cera che trovò sotto el capezalle, mes-sagli da Pietro Aretino? Imaginandosi che la fussi una malia, fece mettere a la corda la signora Marticca, credendosi che, essendo la notte dormita seco, gli avessi fatto tal factura per troppo amore. Così m'ho preso piacer de' dieci siroppi che prese messer Francesco Tornabuoni, sendoli dato a intendere che aveva il mal francioso! Ma chi non riderà? (V 90)

Ricordando la propria reazione ad altri beffati, sembra anticipare le risa altrui e la propria sorte come zimbello di tutta Roma, pubblico incluso. Comunque, con la trasformazione del padrone la commedia si avvia ormai verso il lieto fine. Parabolano rappresenta il caso del beffato

che capisce la fondatezza della punizione: «Certo capita spesso che l'aggressione si presenti come una giusta 'correzione' e che, una volta che l'ha subita, il beffato per così dire si ravveda e rientri nell'ordine, venga recuperato dalla società integrata della commedia [...]». ⁸⁴ Parabolano chiede perdono a Valerio, il servo leale che aveva cacciato, e questi convince il padrone a invitare ruffiana e *call girl* a venire fuori, non per punirle, ma per ascoltare la loro versione dei fatti:

VALERIO. [...] vi prego, l[e] faritti escan fora e ridendo ascoltiamo la burla che v'è stata fatta con nova arte, [...]. (V 97)

Le donne si spiegano e Parabolano comincia a ridere:

PARABOLANO. Ah ah ah! Sono io el primo?

ALOIGIA. Signornò.

PARABOLANO. Ah ah, per Dio, ch'i' mi voglio mutare di proposito e ridermi di questa così ladra burla e de la mia pazzia! E stammi benissimo ogni male, che non ci dovevo venire; e Aloigia ha fatto el debito suo. (V 105-7)

A giochi fatti, chi ride (e invita il pubblico a ridere insieme a lui) è... il beffato. Questa commedia che rompe le convenzioni del genere mettendo in scena la satira del suo proprio pubblico, rompe anche le convenzioni della beffa. Per la beffa di Parabolano mancano le formule di demarcazione, non ride il beffatore, ride invece il beffato. La vittima ride di se stessa, della «[sua] pazzia», ma, in quanto personificazione della pazzia della Corte romana, invita il pubblico a ridere di se stesso. Infine, Parabolano approva, insieme al pubblico, la beffa come giusto strumento di punizione. L'esito della beffa conferma quindi abilmente il messaggio satirico della commedia: è giusto deridere i cortigiani di Roma, perché se lo meritano.

⁸⁴ Giulio Ferroni, *op. cit.*, p. 57.

5. Conclusione

La *Cortigiana* 1525 mette in scena una ricca varietà di beffe, sette in totale, in forme tradizionali e meno tradizionali. Piuttosto tradizionale il formato delle beffe laterali, operate dal servo di un 'gran maestro' contro dei piccolissimi commercianti. Le vittime si sono effettivamente offese: per loro la beffa, invece di essere un'offesa ammissibile e cioè *mock impoliteness*, ovvero scortesia non-seria, viene interpretata come scortesia vera e propria. Per il pubblico, il cui riso è rispecchiato in quello del beffatore, questi sono presumibilmente due casi di scortesia divertente. Benché si intraveda un accenno di compassione (spia della relativa gratuità di aggressioni davvero crudeli), il riso è garantito dall'abissale distanza sociale che intercorre fra il pubblico cortigiano e le vittime. Altri elementi ricorrenti sono la netta demarcazione della beffa come evento non-serio nel flusso degli eventi 'seri' e la segnalazione del riso nel beffatore. Meno tradizionale appare la natura piuttosto gratuita della crudeltà che non si fonda su un principio di giusta punizione.

Le beffe centrali contro i superiori presentano più variabili rispetto alla beffa canonica. La beffa centrale contro Messer Maco viene mascherata da aiuto e presentata come un percorso inevitabile al fine della realizzazione delle sue ambizioni. Di conseguenza, benché stia *molto* male fisicamente, egli non si offende con i perpetratori che sanno di godere di assoluta impunità grazie alla stoltezza della loro vittima. Infatti, non solo Messer Maco non si offende, ma interpreta la beffa come aiuto, insomma, non come scortesia, ma come cortesia. Pertanto, le beffe potrebbero andare avanti a tempo indeterminato: cessano soltanto perché il beffatore perde d'interesse per le vittorie fin troppo facili. Il pubblico, tuttavia, sa bene che sono beffe, perché assiste ai dialoghi di demarcazione in cui i beffatori chiariscono le loro intenzioni malevole. Per il pubblico, le ripetute beffe contro Maco sono effettivamente casi di scortesia. Ma questa scortesia diverte il pubblico? Dopo la prima beffa contro Maco, Aretino valuta esplicitamente il rischio di identificazione tra vittima e pubblico, rischio legato all'alta estrazione sociale della vittima. Benché il rischio della compassione sia meno probabile, visto che la vittima si merita le punizioni, l'offesa rimane possibile. Che le beffe con-

tinuino nonostante l'identificazione possibile, potrebbe significare che Aretino insiste proprio nel provocare il pubblico come se volesse superare, con le sue frecce satiriche, il fossato tra scena e sala. Un tale atteggiamento provocatorio sarebbe perfettamente coerente con l'aggressività del *Prologo* e con le finalità satiriche dell'opera.

Similmente, la beffa contro Parabolano finisce con una provocazione rivolta al pubblico, pur con modalità operative diverse dalla beffa attuata ai danni di Maco. Dopo la finta trasformazione di Messer Maco in cortigiano, Parabolano si trasforma davvero quanto a sostanza morale. Come Maco, è un personaggio insopportabile e prepotente, e quindi merita una punizione. Ma l'esito di questa beffa è completamente inatteso: Parabolano si ravvede e diventa un padrone modello che ricompensa i servi leali. Qui, la mancata offesa non dipende da ignoranza, come nel caso di Maco, bensì da una piena consapevolezza dei propri sbagli e della giustizia sottesa alla beffa. Nell'interpretazione di Parabolano l'offesa era ammissibile. Cioè, è ammissibile dal punto di vista del bersaglio, anche se questo sicuramente non era l'esito auspicato dal beffatore, il quale voleva solo vendicarsi. Più ambivalente potrebbe essere l'interpretazione del pubblico. Se i cortigiani romani rispondono all'invito al riso che viene esteso loro dal beffato, ossia se ridono insieme al beffato (il loro rappresentante sulla scena), in fin dei conti finiranno per ridere di se stessi e non potranno, insieme al beffato, non prendere coscienza dei *propri* vizi. Sia nel caso di Maco sia in quello di Parabolano il riso del pubblico potrebbe essere compromesso dalla mancata separazione tra scena e sala, ma Aretino accetta il rischio perché questo tipo di beffa serve a provocare il pubblico romano, bersaglio della sua satira. Nelle beffe contro i padroni, il pubblico apprezza la comicità, pur essendo vittima del messaggio satirico, un messaggio che, con ogni probabilità, non condivide. E se fallisce lo humour, la scortesie non diverte più: la scortesie diverte solo se osservato da una terza parte, che si vede esente dagli eventi sfortunati. A causa del rischio di identificazione con le vittime altolocate, il pubblico da parte terza diventa parte coinvolta.

L'analisi fin qui condotta ha dimostrato che la beffa può presentare una fisionomia varia e complessa, anche all'interno di una singola opera teatrale. Al livello discorsivo dei protagonisti, essa non solo agisce tra i

due punti di riferimento dell'offesa e dell'offesa permissibile: alla luce di Maco la beffa viene addirittura interpretata come atto di cortesia. In relazione al livello discorsivo del pubblico, vari parametri tra cui la percezione morale del beffato e il rispettivo rango sociale di beffato e beffatore, insieme con il grado di aggressività inflitta, permettono di anticipare tutta una serie di potenziali interpretazioni che vanno dal riso alla compassione e all'offesa. Se, da una parte, per la commedia, le attese del pubblico si situano entro un quadro interpretativo che lo predispone al riso, un importante limite al divertimento sembra consistere nell'impiego delle beffe per conseguire un obiettivo satirico moralizzante; questo, nella *Cortigiana* 1525, coincide, eccezionalmente, col proprio pubblico. In ogni modo, svolgere una ricerca nel campo della pragmatica storica, e cioè compiere un'analisi pragmatica di un'interazione storica, qui fittizia, con l'aiuto di strumenti ermeneutici sviluppati per studiare aspetti della conversazione naturale dei tempi presenti (cortesia e scortesia, canzonatura, riso, humour mancato) delle convenzioni storiche del genere e delle fonti coeve, porta-voce della consapevolezza metapragmatica: trattati di comportamento, di retorica, di poetica.

PICCOLI DOCUMENTARISTI NELLA BROOKLYN DI ROMA

Wanda Strauven

“La felicità è [...] stare bene con sé stessi,
accontentarsi, non avere pretese assurde.”

– Franco, barbiere

“La felicità? Forse non l’ho mai provata, mi
accontento. Ma la vera felicità non esiste.”

– Franca, barista

Alla ricerca di gente reale

È ben noto che Pier Paolo Pasolini, nel 1960, trovò gli attori per il suo primo film da regista per le strade delle borgate romane, da Torpignattara a Testaccio, da Prenestina al Pigneto. Mentre faceva i sopralluoghi per Accattone (allora ancora intitolato provvisoriamente Stella), Pasolini fu attratto dalla loro “vita vera”⁸⁵, dal loro essere, dall’essere

⁸⁵ Pier Paolo Pasolini, citato in Luciano De Giusti, “Preludio della Passione secondo Pasolini”, Accattone. L’esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti, a cura di Luciano De Giusti e Roberto Chiesi (Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna, 2015), p. 37.

sé stessi. Li scelse come persone vere, “preesistenti a ogni richiesta recitativa”⁸⁶, come elementi della realtà – idea di base che condusse nel 1966 alla formulazione teorica sul cinema come “lingua scritta della realtà”⁸⁷. Tuttavia, come i film di Pasolini ci rivelano, non è in gioco una registrazione trasparente, o immediata, della realtà, bensì una vera e propria scrittura, il cui strumento (o “apparato di base”⁸⁸) si fa sentire, anzi si deve fare sentire, al fine di mettere a nudo la realtà nella sua essenza più reale.

Mezzo secolo dopo, nella primavera del 2012, si intraprende nel Pigneto un meraviglioso piccolo progetto documentario, che, lungi dall’aspirare al “cinema di poesia” pasoliniano, ne condivide in tutta la sua modestia alcuni principi fondamentali. Non si tratta del solito documentario sul grande maestro Pasolini, né di un mapping del quartiere come set cinematografico – da Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini a Un borghese piccolo piccolo (1977) di Mario Monicelli⁸⁹. Non è neanche una promozione del quartiere attraverso la sua street art o i suoi locali più trendy. Vediamo poco, o niente, della cosiddetta “Brooklyn di Roma”⁹⁰. Invece, il progetto è un incontro tra i più piccoli abitanti del

⁸⁶ Ibid., p. 28.

⁸⁷ Pier Paolo Pasolini, “La lingua scritta dell’azione”, Nuovi Argomenti, aprile-giugno 1966. Il saggio fu ripreso con il titolo “La lingua scritta della realtà” nella raccolta *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972).

⁸⁸ Si veda la teoria dell’apparato sviluppata negli anni 1970 e basata sulla distinzione chiarita da Jean-Louis Baudry tra il “dispositivo” (*dispositif*), che si riferisce alla situazione di visione di un film e ai suoi effetti metapsicologici sullo spettatore, e l’ “apparato di base” (*appareil de base*), che, partendo dalla macchina da presa, include tutte le apparecchiature e le operazioni tecniche per la realizzazione e la visione di un film. J.-L. Baudry, “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”, *Cinéthique* (1970) e “Le dispositif: Approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, *Communications* (1975), entrambi pubblicati in J.-L. Baudry, *L’effet cinéma* (Paris: Albatros, 1978); i due saggi sono stati recentemente tradotti in italiano: J.-L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività* (Milano: La Scuola, 2017).

⁸⁹ <http://www.centrostudiipierpaolopasolinicasarsa.it/roma/il-pigneto-set-romano-dei-film-del-neorealismo/> (ultimo accesso 30 gennaio 2018).

⁹⁰ È stato *The New York Times* a definire il Pigneto la risposta romana alla Brooklyn di New York, più particolarmente al quartiere popolare *Bushwick*. Si veda Sheila

quartiere e due dei suoi personaggi “veri”, il barbiere Franco e la barista Franca, nel loro rispettivo negozio. Questo incontro avviene per mezzo di una videocamera digitale, una piccola handycam automatica, che, nelle mani dei bambini-neoregisti, si fa letteralmente, fisicamente, sentire.

Sei bambini, tra i quattro e i sei anni, partecipano a quest'avventura proposta da due documentaristi di formazione, Ludovica Fales e Nicola Moruzzi, per lanciare la nuova libreria per bambini “Il Giardino Incartato” (Via del Pigneto 180)⁹¹. Per questioni organizzative si divide il gruppo, composto di quattro femmine e due maschi, in due squadre o truppe cinematografiche⁹². All'interno di ogni troupe, i ruoli si alternano; così ogni bambino diventa operatore per un momento, sperimentando (e “scrivendo”) la realtà con la macchina da presa. È una realtà a loro nota, quella del Pigneto, che adesso viene esplorata con un nuovo strumento espressivo. Questo è, infatti, il doppio obiettivo del laboratorio: non solo permettere ai bambini di girare con una vera macchina da presa (al posto del solito cellulare ormai usato da tutti i cosiddetti nativi digitali), ma anche “metterli in una situazione di esposizione con la gente reale, [cioè] del quartiere in cui vivono”⁹³. Non si tratta di realizzare un prodotto artistico o un film con una trama particolarmente originale, ma

Marikar, “In Rome, an Enclave of Cool”, *The New York Times*, 19 marzo 2014: https://www.nytimes.com/2014/03/23/travel/in-rome-an-enclave-of-cool.html?_r=3 (ultimo accesso 30 gennaio 2018). Poi segui l'articolo di Andrea Whittle, “Visiting Rome's Brooklyn: Hipsters, Tattoos, and Strollers in Bars”, *Vanity Fair*, 9 settembre 2015: <https://www.vanityfair.com/culture/2015/09/brooklyn-of-rome-pigneto> (ultimo accesso 30 gennaio 2018). Si veda anche: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/09/11/il-pigneto-e-la-brooklyn-di-roma>Roma13.html (ultimo accesso 30 gennaio 2018).

⁹¹ Il laboratorio si è svolto sabato 19 e domenica 20 maggio 2012 in collaborazione con il cinema Kino. Si vede: <http://www.romaperbambini.it/public/wordpress/index.php/2012/05/18/regista-per-un-giorno/> (ultimo accesso 30 gennaio 2018).

⁹² Per proteggere i bambini, non si menzionano i nomi. Occasionalmente userò le loro iniziali per facilitare la lettura. La prima troupe è composta dal bambino M. e dalle due bambine C. e G., mentre nella seconda troviamo il bambino F. e le due bambine E. e D.

⁹³ Ludovica Fales in un'email all'autrice, datata 23 giugno 2016.

piuttosto di restituire un documento “vero”, anzi due documenti “veri”, del “loro” Pigneto.

Considerando il poco tempo a disposizione e la giovanissima età dei partecipanti, è stato necessario stabilire regole piuttosto rigorose e guidare i bambini attraverso l'intera produzione con chiare indicazioni di regia. Dopo una breve “lezione” su come girare un documentario, si è optato per la tecnica più semplice della “testa parlante” (talking head), cioè il modello classico dell'intervista, alternata con inserti di dettagli descrittivi. Per Fales e Moruzzi, documentaristi d'osservazione, la scelta della “testa parlante” non è stata ovvia. Anzi, è stata fatta loro malgrado, con la sola intenzione di permettere ai bambini di focalizzarsi pienamente sull'intervista come incontro⁹⁴. Per lo stesso motivo si è anche preferito l'uso del treppiede durante le riprese dell'intervista⁹⁵. Contro i propri principi di lavoro, basati sulla libertà espressiva e sulla scoperta della propria spontaneità, Fales e Moruzzi si sono quindi sentiti un po' costretti a interferire con il processo “intuitivo” dei bambini e a “frenare” la loro impulsività. In sottofondo, si sentono spesso le voci dei due adulti che danno consigli tecnici del tipo: “Devi cercare di stare il più fermo possibile”, “Conta fino a dieci”, “Premi stop”, ecc.

Per realizzare un documentario d'osservazione, si tenta al solito di lasciare che la storia si svolga organicamente mentre la cinepresa gira, cercando di limitare al massimo la presenza dell'osservatore. Questo deve diventare, per così dire, impercettibile come una mosca sul muro (fly on the wall)⁹⁶. Se l'idea di base è quella di catturare la realtà direttamente, senza artifici, il documentarista d'osservazione opta spesso per riprese con la macchina da presa a mano (hand-held camera), il che risulta in uno stile “rozzo”, apparentemente più autentico. Si tratta di una tecnica tipica del cosiddetto *cinéma vérité*, che Jean Rouch ideò all'inizio degli anni 1960 e che, non a caso, ebbe un impatto significativo su Pasolini, più in particolare per la realizzazione di *Comizi d'amore*

⁹⁴ Ludovica Fales in un'email all'autrice, datata 23 gennaio 2018.

⁹⁵ Nicola Moruzzi in un'email all'autrice, datata 22 gennaio 2018.

⁹⁶ Sul “modo osservazionale”, si vede Bill Nichols, *Introducing the Documentary* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001).

(1965)⁹⁷. Paradossalmente, la tecnica della macchina a mano, che si vuole più diretta e quindi più autentica, richiama l'attenzione sulla presenza dell'osservatore anziché cancellarlo. Inoltre, il documentarista del *cinéma vérité*, per permettere alla "verità" di emergere, ama provocare. Qui sta proprio la differenza con la scuola del *direct cinema* dei fratelli statunitensi Albert e David Maysles, i quali, verso la fine degli anni 1960, concepivano il documentarista come osservatore oggettivo, cioè impassibile e invisibile. Si potrebbe dire che i piccoli documentaristi del progetto del Pigneto siano più vicini alla filosofia del regista francese Rouch in quanto partecipano attivamente nel loro filmato. Sono osservatori soggettivi, che combinano, nello stesso respiro, riprese osservative e partecipative⁹⁸.

Tuttavia, i bambini romani non seguono coscientemente l'una o l'altra scuola. Sono come delle mosche-sul-muro che invece di sedersi a lungo sul muro ronzano costantemente intorno, spinti dal loro desiderio di sapere, dalla loro "impazienza" e impossibilità di stare fermi. Rispetto al documentarista adulto, ronzano anche ad un'altezza più bassa, quindi le loro riprese saranno più basse, cioè più vicine all'altezza della vita (*waist level*) che non a quella "standard" ad altezza d'occhio (*eye level*). Durante le interviste, come loro senza dubbio istruito, i bambini-neoregisti rimangono quasi sempre fuori dall'inquadratura: in altre parole, le interviste si conducono con una voce fuori campo, con l'idea di tagliare le domande dell'intervistatore mantenendo nel risultato finale solo le risposte dell'intervistato/a. Il materiale qui discusso non è però il montaggio finale, bensì quello grezzo, ripreso dai bambini con tutti gli "errori", le ripetizioni e riparazioni, i *mistakes* e *retakes*⁹⁹.

⁹⁷ Si vede Federica Santoni, "Comizi d'amore: Pasolini racconta l'Italia degli anni Sessanta", *Artwave*, 12 ottobre 2016: <http://www.artwave.it/cultura/comizi-damore/> (ultimo accesso 2 agosto 2018).

⁹⁸ Sulla dimensione "partecipatoria" del documentario d'osservazione, si vede ad esempio David MacDougall, "Beyond Observational Cinema", *Principles of Visual Anthropology* 2 (1995): 115-133.

⁹⁹ L'intero girato, non montato, consiste di 43 riprese di una durata totale di circa 70 minuti. Oltre alle riprese fatte nei due negozi, ci sono anche 7 riprese dei bambini-neoregisti che recitano i titoli di testa dei loro mini-documentari ("Il Giardino Incartato

Dalle venti riprese girate dalla prima troupe, cinque sono talking heads del barbiere Franco; mentre la seconda troupe ne gira sei con la “testa parlante” della barista Franca, su un totale di sedici riprese. Nonostante il minor numero di riprese, la seconda troupe impiega più tempo, superando largamente i 40 minuti, laddove il girato della prima troupe non arriva neanche a 25 minuti. La qualità del girato, nel suo insieme, è manifestamente amatoriale. Nonostante la limitata libertà di improvvisazione e la “normativizzazione” del linguaggio cinematografico (o videografico) da parte dei due documentaristi adulti, si sente fortemente la “mano” del piccolo documentarista, riconoscibile non solo dall’altezza di ripresa ribassata, ma anche da una fluidità del movimento.

Alcune riprese sono del tutto spontanee, disobbedienti per così dire alle regole del gioco e rivelatrici, quindi, di una vera e propria “reinvenzione” del linguaggio cinematografico. Il bambino appropria tecniche di base per infrangerle, per adattarle alle sue esigenze di curiosità e mobilità illimitate. Perché, infatti, stare fermi dieci secondi su un dettaglio se la tua attenzione è già altrove? Perché evitare l’uso dello zoom (considerato poco professionale dagli addetti ai lavori) se quello ti permette ravvicinamenti spettacolari e “superiori” a quelli dell’occhio umano? Perché rispettare la regola dei 180 gradi e rimanere all’interno di un solo semispazio se vuoi esplorare il locale nella sua totalità e orientarti liberamente senza tener conto del possibile disorientamento dello spettatore (esterno)? Sono proprio queste riprese “disobbedienti”, in cui il neoregista non si lascia guidare dagli adulti, che meritano, a mio avviso, maggior attenzione, perché ci fanno intravedere una nuova estetica – un’estetica che a prima vista può sembrare “imperfetta” o “piena di errori”, ma che in realtà è spinta, come tenterò di descrivere, da una logica tipica dei bambini.

Un altro dettaglio importante da sottolineare è che la scelta dei due negozi con i loro personaggi “veri” o “reali” è stata una decisione dei bambini, presa per strada. Una volta usciti dalla libreria, dopo la breve

presenta un film diretto da...)” e il ruggito di un leone (“ROAR”). Questi titoli di testa, insieme ad altre cinque riprese, girate manifestamente dai documentaristi adulti, non saranno prese in considerazione per l’analisi estetica e/o tecnica.

lezione iniziale, i bambini percorrono pochi metri per entrare in questi due locali che ricordano il Pigneto di una volta: la prima troupe si ferma dal barbiere Franco (Via del Pigneto 162E) e la seconda al bar “L’Incontro di Franca” (Via del Pigneto 162A)¹⁰⁰. Spinti da una curiosità ingenua e una ricerca del sensazionale, i piccoli documentaristi rivolgono domande a raffica ai loro personaggi/protagonisti. Sono tutte domande improvvisate, non preparate. Infatti, durante la lezione si è discusso in modo generale su come intervistare la gente, come fare le domande e di che tipo, senza tuttavia entrare nel concreto o nella preparazione di “vere” domande da fare. Insomma, nel guidare i bambini-neoregisti, Fales e Moruzzi hanno trovato un buon equilibrio tra dare precisi suggerimenti tecnici e offrire la libertà di infrangerli, tra frenare la spontaneità dei bimbi, già naturalmente fin troppo spontanei, e lasciarli fare. Così il girato è pieno di sorprese e di bellezze accidentali, oltre alle firme inconfondibili dei piccoli documentaristi.

La faccia del quartiere

Dei circa settanta minuti della durata dell’intero girato, solo poco più di un minuto si svolge per strada. La prima troupe, che si ferma dal barbiere Franco, non esce mai dal negozio durante le riprese. Tuttavia, nelle primissime riprese, vediamo scorci di strada riflessi nello specchio che pende sulla parete opposta all’ingresso e davanti al quale è seduto, su un cavalluccio da barbiere vintage, un bimbo-cliente. L’operatore è la bambina C., la quale tiene la videocamera stretta con due mani e, guardando attraverso il mirino, inquadra – oltre il bimbo-cliente e il barbiere in azione – non solo il proprio riflesso, ma anche quello della strada die-

¹⁰⁰ Nel frattempo il barbiere Franco ha cessato attività, il suo negozio trasformandosi prima in un’altra parruccheria (Sem) e poi in una libreria dedicata all’editoria fotografica (Loperello); informazione trovata usando la navigazione temporale di Google Maps, che permette di tornare indietro nel tempo con l’opzione Street View. “L’Incontro di Franca”, invece, esiste tuttora.

tro di sé. Sembra quasi che si apra verso un giardinetto, primaverile e soleggiato, con arbusti in fondo e alberi nel mezzo. In realtà, si tratta di un piccolo angolo verde davanti all'Istituto Comprensivo Alberto Manzi, situato di fronte al negozio di Franco. Uno degli alberi è incorniciato centralmente dalle tende a lamelle verticali di vetro lattiginoso, appese in due lotti alla vetrina del negozio – questa composizione simmetrica, ripresa sullo sfondo attraverso lo specchio, è una di quelle bellezze accidentali del girato [Fig. 1].

In una delle ultime riprese della prima troupe, girate non dai bambini ma da Moruzzi, s'intravede la strada con le macchine parcheggiate, un paesaggio urbano insomma, per niente bucolico. All'ingresso vediamo due clienti, due signori di una certa età in camicia e giacca, che stringono la mano della Fales, la quale è in via d'uscita. Tra le altre facce che incontriamo da Franco c'è il suo collaboratore, un giovane alto e magro con capelli neri e barba "incolta". Infine, c'è il padre del bimbo-cliente, che aspetta in piedi con le braccia incrociate, indossando una giacca di jeans.

Anche da Franca troviamo una clientela esclusivamente maschile. Mentre Fales beve un caffè al bancone, vediamo di spalle – quasi fuori campo, a destra – un giovane con una polo blu a righe bianche. In un'altra ripresa più lunga, molto mossa e "disobbediente", si riprende all'altezza della vita il movimento di tre signori in maniche di camicia, uno dei quali ha accanto a sé una custodia di chitarra, appoggiata al bancone [Fig. 2]. In una delle ultime riprese, che da fuori ci porta di nuovo dentro il bar, vediamo di profilo un distinto signore in giacca nera. Infatti, la seconda troupe è uscita per la strada, sul suggerimento di Moruzzi, per filmare il bar da fuori.

La lunga ripresa "disobbediente" sopracitata, girata da due bambini diversi, passa da dentro a fuori e ce ne occuperemo più a lungo verso la fine di questo articolo. Il bambino F. segue prima la mano e poi il busto di Moruzzi, vestito di una camicia azzurra con maniche corte, da dentro il bar, attraverso la porta di vetro, sulla strada. Arrivato sul marciapiede davanti al bar, F. inquadra in un movimento continuo, da sinistra a destra, l'angolo verde davanti all'Istituto Comprensivo Alberto Manzi, già intravisto nelle riprese della prima troupe, le macchine parcheggiate e le

facciate dei negozi dall'altra parte della strada, tra cui la farmacia e la vetrina del barbiere Franco. F. continua a girarsi verso destra, passando davanti al busto di Moruzzi, per trovarsi rivolto verso la porta aperta del bar. Il bambino ignora il consiglio di andare più indietro e comincia a filmare la facciata del bar; inquadra prima la parte superiore della porta con le scritte verticali "LATTERIA" e "LOTTO" sullo stipite a destra e poi, alzando lo sguardo sopra la tenda da sole a capote bianca, riprende l'insegna con il nome del bar, parola per parola, quasi come in una lettura ad alta voce: "L'INCONTRO DI FRANCA" [Fig. 3]. La ripresa continua inquadrando l'insegna della "T" di tabacchi e la scritta con il nome della strada, Via Marin Sanudo, dopodiché ritorna verso il basso per ripetere la stessa lettura della facciata in modo più veloce. Si tratta di una tipica visione miope, o "aptica", cioè troppo ravvicinata all'oggetto, il che rende un quadro generale impossibile¹⁰¹.

La ripresa successiva, invece, è stata presa dall'altra parte della strada, permettendo una visione dell'insieme: così scopriamo che il bar è un edificio a un piano solo, il piano terra, posizionato all'angolo della strada e circondato da condomini a più piani. Sembra proprio piccino il bar, come una casa delle bambole, di color giallo chiaro. La videocamera a mano traballa un po', fa uno zoom sulla scritta del bar – sentiamo fuori campo Moruzzi che dice: "Conta fino a dieci" – e dopo tre secondi esegue lo zoom indietro e una piccola panoramica a sinistra. A sinistra del bar, un po' nascosto dietro una macchina parcheggiata, c'è l'ingresso verso un giardino interno che fa parte del bar. Le sue tende a capote color verde brillano al sole [Fig. 4].

Infatti, Franca ha preferito farsi intervistare in questo giardinetto per non disturbare la sua clientela e garantire la discrezione. Dunque,

¹⁰¹ Qui mi riferisco alla distinzione fatta dallo storico dell'arte Alois Riegl tra l'apτικό e l'ottico. Per Riegl l'apτικό è il regime visivo della prossimità (e quindi della frammentazione), tipico dell'arte egizia. L'ottico, d'altra parte, è il regime visivo della distanza, dell'integralità, della veduta d'insieme (tipica dell'arte romana). Sia il Nahsicht apτικό che il Fernsicht ottico sono modalità di percezione visiva (e non di contatto fisico). Alois Riegl, "Late Roman or Oriental?" [1902], *German Essays on Art History*: Winkelman, Burckhardt, Panofsky, and Others, a cura di G. Schiff (New York: Continuum, 1988), pp. 173-190.

anche se l'intervista con la barista si svolge all'aperto, si tratta di una location ben protetta, chiusa, semi-privata, che lascia vedere poco del movimento del quartiere, della sua vita di strada. Tuttavia, i due locali filmati dalle due truppe rispettive sono caratterizzati da una forte autenticità; evocano "il Pigneto di una volta, il Pigneto popolare [...] e non il Pigneto radical chic frequentato da pseudo artistoidi figli di papà"¹⁰². Nelle loro riprese amatoriali, intuitivamente esploratrici, i piccoli documentaristi sono riusciti a cogliere questo sapore del passato, questa vita che sta scomparendo, tanto è vero che il negozio del barbiere Franco non esiste più, avendo fatto spazio per una libreria di nicchia. È proprio in quei primi anni 2010 che il vicinato ha iniziato a trasformarsi sempre di più da borgata di teppisti a un quartiere alla moda. O per citare le parole di Franca stessa: "[...] sono subentrati tanti locali, perché è stato nominato il Pigneto dei vippi [sic]. Prima era il Pigneto dei guappi."¹⁰³

Due ritratti da star

Come definire, in questo contesto di trasformazione dal "Pigneto dei guappi" al "Pigneto dei vippi", i nostri due protagonisti? Sono forse dei mediatori tra il passato e il presente? O hanno piuttosto un ruolo di "facciata" con una clientela antiquata? Sembra che per lo meno nei primi anni 2010 "L'Incontro di Franca" attiri non solo i più anziani ma anche la gioventù, che funga addirittura – come scrive una ragazza in una recensione on-line – da "punto di incontro di adolescenti della zona del Pigneto per iniziare la serata"¹⁰⁴. Anche da Franco abbiamo incontrato un cliente giovanissimo, più o meno coetaneo dei piccoli documentaristi,

¹⁰² Si veda la recensione del bar "L'incontro di Franca" scritta da Natalia M. su YELP, 11 luglio 2011: <https://www.yelp.it/biz/bar-incontro-da-franca-roma> (ultimo accesso 30 gennaio 2018).

¹⁰³ Si veda l'intervista a Franca, ripresa no. 1. D'ora in poi le citazioni dalle interviste e dalle altre riprese saranno fornite senza riferimento in nota.

¹⁰⁴ <https://www.yelp.it/biz/bar-incontro-da-franca-roma> (ultimo accesso 30 gennaio 2018).

i capelli appena tagliati, ma ancora seduto sul cavalluccio, che si usa – come spiega Franco – “per i bambini fino a sette anni, otto anni, così”.

Notevole, oltre a questa dimensione intergenerazionale dei loro locali, è che sia Franco sia Franca si rivelino vere star davanti alla videocamera operata dai bambini. Franco dà persino istruzioni di regia non solo al bimbo-cliente (“Fai un sorrisino, un salutino con la mano”), ma anche ai bambini-neoregisti (“Azione”; “Ecco, riprendi lui nel frattempo”; “Inquadra un attimo, così”). L’intervista a Franco si svolge in diverse fasi, o posizioni. Nelle prime riprese, il barbiere è filmato in piedi mentre dà gli ultimi ritocchi ai capelli del bimbo-cliente. Non c’è dialogo finché non abbia finito il lavoro e poi si dirige direttamente alla videocamera come a testimoniare la sua maestria. Poi segue la vera e propria intervista a testa parlante, filmata in cinque riprese, durante le quali Franco è seduto su una poltrona da barbiere con le spalle allo specchio. Inquadrato a mezza figura e girato di tre quarti, si mette in posa con un’aria di nonchalance studiata. Con i suoi baffi grigi sottilissimi e i suoi occhiali da vista con lenti oscuranti, lo si potrebbe scambiare per un dandy di altri tempi.

Durante questa parte dell’intervista, il barbiere risistema gli occhiali con un gesto manierato, come d’altronde si sfiora anche i capelli e i baffi [Fig. 5a-b]. Ogni tanto fa un sorrisetto un po’ falso, un po’ vanitoso. Risponde brevemente, a volta seccamente, alle domande ingenuie dei bimbi su quanti anni ha, su quanti soldi incassa giornalmente, sul perché ha scelto il mestiere del barbiere, sulla sua infanzia e su com’era il quartiere del Pigneto in passato. Poi lo interrogano anche sulla felicità, sull’emozione di tagliare i capelli e sul futuro dei giovani. A volte cade il silenzio perché i bimbi, un po’ a corto di domande, non riescono a seguire il ritmo veloce del ping-pong verbale. In queste cinque riprese la videocamera è montata su un treppiede, il che dà stabilità all’immagine. Sebbene lo zoom venga utilizzato in modo un po’ capriccioso, sono riprese assai controllate, un po’ artificiose, proprio come la presunta star del cinema.

L’intervista continua in altre cinque riprese con Franco di nuovo in piedi, mentre mostra e illustra i vari strumenti del mestiere (dalla striscia per affilare i rasoi alla lacca per i capelli, dal dopobarba ai diversi tipi di forbici). Ora l’intervista si fa più dinamica: il barbiere sembra più a suo

agio e la videocamera lo segue nei suoi movimenti e gesti. Si gira senza treppiede e quindi in modo piuttosto traballante, con frequente uso dello zoom per inquadrare “meglio” – anche se meno professionalmente – ognuno degli oggetti discussi da Franco.

Infine, si registra “un momento storico” (secondo Fales) che costituisce la “parte più interessante dell’intervista” (secondo lo stesso Franco), vale a dire, la scena dove il bambino M. si fa radere dal barbiere. Qui Franco interpreta splendidamente il suo personaggio, come se si trattasse di una ripresa per un vero film. Sullo sfondo sentiamo un’altra voce maschile, probabilmente del vecchio signore intravisto poco prima nello specchio, con cui Franco dialoga. Ma la videocamera, interessata soprattutto a M., ignora questa terza persona e utilizzando lo zoom taglia anche il barbiere fuori campo. Mentre adopera la lametta, Franco scherza: “Adesso ci manca solo il gangster che entra dentro e...” Poi ride ad alta voce (fuori campo). A questo punto la videocamera passa dalla bambina C. alla bambina G., la prima volendo avvicinarsi a M. ed entrando così nell’inquadratura. C’è un po’ di confusione. L’ultima ripresa, dove Franco mette il profumo al bambino-attore e gli fa un piccolo massaggio sulla faccia, è filmata da Moruzzi, il quale rimane nel negozio a girare qualche inserto, o dettaglio (detail shot), quando la troupe è già uscita.

La seconda troupe è ancora più fortunata non solo nel trovare una vera star del cinema, quasi felliniana¹⁰⁵, nella persona della barista, ma anche nello scoprire storie di rapine e di personaggi illustri. Come dei paparazzi, i bimbi sembrano ossessionati dalle celebrità che possano aver frequentato “L’Incontro di Franca”, ma per la barista tutti quei personaggi famosi del mondo dello spettacolo e della moda che ha visto tra i suoi clienti sono solo “persone di passaggio”. Cita tra l’altro l’attrice Valeria Marini e lo stilista Gai Mattiolo, per poi ribadire che l’unica per-

¹⁰⁵ Secondo la sopracitata recensione, il bar evoca ricordi del film *La Dolce Vita* (1960). La ragazza della recensione racconta: “La prima volta che sono entrata in questo bar, ho avuto la sensazione di trovarmi dentro un film di Fellini per l’aspetto procace delle due donne di casa, Franca, per l’appunto, e la figlia Patrizia, un donnone bruno, sempre truccata e mai con i capelli fuori posto”. (Ibid.)

sona che le abbia lasciato un'impressione veramente significativa è stata la Montalcini. Ai suoi giovani intervistatori, che probabilmente non hanno nessun'idea di chi fosse la grande neurologa Rita Levi-Montalcini¹⁰⁶, Franca spiega: “È una grande studiosa. Ha preso il Premio Nobel. È una persona gentile, ha una memoria di ferro, che mi ha colpito, per la sua statura piccola, una donna così piccola, ma con un cervello tanto grande”.

L'intervista alla signora Franca è girata nel giardinetto accanto al bar, con la videocamera montata sul treppiede e la barista seduta davanti ad un tavolo pieno di composizioni floreali. Anche se coinvolta nel progetto documentario un po' alla sprovvista, sembra ben preparata per le riprese: truccatissima e i lunghi capelli biondi in piena piega, indossa un blazer color avorio sopra una maglietta bianca con scollatura a V molto profonda. Porta orecchini turchese, una lunga collana con grosse perle bianche, argentee e turchese, e un grande ciondolo sul petto. Un paio di occhiali da vista con montatura blu sul naso le dà la giusta allure da star matura, seria e intelligente, il che viene confermata dai suoi discorsi.

A differenza del barbiere, Franca parla ampiamente e con un gesticolare espressivo [Fig. 6a-b]. Le sue lunghe risposte sono ricche di saggezza e lezioni di vita – su come stare lontani dalla corruzione, su come accontentarsi con poco, sull'importanza dei valori della famiglia, dell'educazione e della cultura, su come il colore della pelle “non vuol dire niente” e su come “la vera felicità non esiste”. Non rimpiange il passato o il Pigneto di una volta, ma non vede neanche il grande rendimento economico che la rivalutazione del quartiere avrebbe dovuto portare. Come spiega ai suoi intervistatori: “Perché prima la gente frequentava di più. Adesso invece la gente si disperde un po' [...]”.

Girata in sei riprese successive, l'intervista alla signora Franca dura pressappoco mezz'ora – rispetto agli scarsi nove minuti dell'intervista al barbiere – e ci si può immaginare come i piccoli documentaristi pen-

¹⁰⁶ Morta a Roma qualche mese dopo questo progetto documentario, il 30 dicembre 2012.

dono dalle sue labbra tanto è brava a raccontare coloritamente diversi episodi della sua vita. La parte più sensazionale riguarda senza dubbio le rapine avvenute nel suo bar. Alla richiesta insistente dei bimbi, Franca racconta in modo circostanziato com'è andata una di quelle rapine:

Ce n'è stata una veramente tremenda, quella che è stata alle undici di sera. Mentre stavamo servendo dei clienti, poi c'era il biliardo dentro che giocavano, si sono presentati tre con ... come si chiama ... con i passamontagna neri e con i fucili. Come sono entrati, hanno sparato due colpi. E a quel punto non ho capito niente, mi sono buttata per terra. Poi loro ci hanno preso, ci hanno massacrato di botte con i fucili e ci hanno portato dentro dove è la cassaforte e ci hanno chiusi. E ai clienti presenti hanno tolto tutto, i loro averi, i loro portafogli. Ci hanno staccato il telefono. È stata una rapina orribile. Tanto è vero che stavo facendo scuola guida per la patente, l'ho abbandonata, perché per parecchio tempo mi faceva male la testa. Perché sotto a quei fucili vedi veramente la morte. Così dopo un po' abbiamo dato l'allarme e è venuto Il Tempo, il giornalista del Tempo, naturalmente è venuta la legge, sono venuti tutti. Dopo un po' di tempo mi hanno fatto una telefonata dove dicevano: "Noi vogliamo la tangente. Perché dobbiamo vivere pure noi." E allora io gli ho risposto, dico: "Se hai il coraggio, fatti avanti." E è venuta l'altra rapina, dopo un po' di tempo. E questo signore, io dalla voce l'ho riconosciuto. Gli ho detto: "Se tu hai il coraggio di chiedere questi soldi, vallo a chiedere a chi ce l'ha. Non chiederli a me. Perché stai sbagliando. Io sono una donna che lavora per vivere. A me mi può pure ammazzare ma io non ti do una lira".

Mentre la videocamera rimane fissa e l'uso dello zoom è assai limitato, i bimbi continuano a rivolgerle domande a raffica, come se si trattasse dello scoop del giorno, un vero colpo giornalistico da pubblicare. Dopo l'ultima ripresa dell'intervista, i tre bambini-neoregisti possono scegliere un gelato confezionato dal freezer. Fales ha preso in mano la videocamera e chiede loro: "Allora, com'è stata l'intervista alla signora Franca?" La bambina D. risponde, facendo piccoli salti in aria: "Siamo stati fortunati, siamo stati fortunati!"

Dopo varie riprese attorno al bancone, si esce sulla strada per filmare la facciata del bar (come descritto sopra) e, infine, si gira l'inserito

del giornale *Il Tempo* in cui è apparso l'articolo della famosa rapina. Si tratta della sezione speciale "La Roma dei Romani" di domenica 4 ottobre 2009. Mentre la signora Franca tiene la pagina del giornale in alto con una mano, i suoi occhi appena sopra, la videocamera cerca di zoomare sulle varie parti dell'articolo: il suo clamoroso titolo ("Storia di Franca Lady di Ferro del Pigneto") e la foto a colori della barista e sua figlia Patrizia, entrambe con una tazzina di caffè in mano [Fig. 7a]. Zoomando sul giornale, l'immagine diventa tutta sfocata. Poi si zooma all'indietro per riprendere anche Patrizia che sta accanto a sua madre, come nella foto del giornale, ma dall'altra parte (come in uno specchio). Le due donne sorridono, Franca sempre con il giornale tenuto davanti a sé con una mano, il mignolo alzato [Fig. 7b].

Tagliare e inquadrare come mestiere

Si può dire che, tutto sommato, Franco e Franca si prestano bene all'interpretazione filmica. Sono due personaggi che mostrano poca inibizione davanti alla handycam operata dai bambini. Sono disponibili, pazienti e assai spontanei, nonostante la loro consapevolezza dell'"apparato di base" che è la videocamera. Laddove Franco dà addirittura istruzioni di regia, Franca è brava a mantenere una posa lunga, come per la ripresa dell'inserito del giornale. A entrambi Moruzzi deve tuttavia spiegare una regola fondamentale dell'intervista: ripetere la domanda, o piuttosto includerla nella risposta. Per esempio:

- Bambino: "Per lei che cosa è la felicità?"
- Franco: "Avere tanti bambini intorno come voi, bravi."
- Moruzzi: "Deve ripetere la domanda... Di nuovo: che cos'è la felicità?"
- Bambino: "Che cosa è la felicità?"
- Franco: "La felicità è essere, stare bene con sé stessi, accontentarsi, non avere pretese assurde... io credo."

In realtà, questa regola non fa che rallentare il ritmo del dialogo e a toglierne la naturalezza. Viene quindi per lo più ignorata, anche perché ai piccoli documentaristi non potrebbe importare di meno. A volte i bambini interrompono addirittura l'intervistato perché la loro curiosità li porta altrove, ad altre domande forse più pertinenti.

Ciò succede, infatti, durante l'intervista a Franco. Mentre il barbiere spiega la funzione del dopobarba e sta per aggiungere che è "un disinfettante profumato", uno dei bambini lo interrompe perché vuole sapere perché le poltrone da barbiere sono girevoli: "Perché si devono girare?" Buona domanda, infatti, e la risposta è altrettanto interessante. Franco spiega:

Perché [...] è importante la luce, [...] bisogna vedere bene, quindi l'angolazione è importante, no, per la luce, [...] bisogna girare la poltrona in maniera che la luce si distribuisca uniformemente.

Per tagliare bene, si deve vedere bene; si deve saper sfruttare non solo le luci artificiali, ma anche la luce del giorno, proprio come un cineoperatore o un tecnico luci. Per di più, l'idea dell'angolazione evocata da Franco si può ovviamente collegare alla pratica delle varie angolazioni di ripresa, sia quelle verticali (a piombo, dall'alto, dal basso, ecc.) che quelle orizzontali (frontale, di spalle, profilo, tre quarti, ecc.). La presenza degli specchi, che complica il lavoro dei bambini-neoregisti (spesso rispecchiati nelle loro inquadrature), serve ad allargare la vista del barbiere.

Se il mestiere del barbiere si può definire l'arte del taglio e perciò un parente distante del cutting cinematografico, anche la professione di barista permette un legame con il mondo del cinema e il suo linguaggio tecnico. Perché, come spiega la stessa Franca, si tratta di "inquadrare". Fare il o la barista è un lavoro di inquadratura non solo visuale, ma anche e soprattutto psicologica. Da come Franca lo espone ai bambini, con precisione e verve, lo possiamo immaginare vividamente come una successione di scenette da film:

[...] il lavoro della barista è quello di inquadrare le persone quando entrano, devi usare la psicologia: chi entra nervoso, chi entra che ha

bisogno di conforto, chi entra che prende un caffè e fugge, chi entra che sta facendo un funerale, chi entra che c'ha un matrimonio. È tutto un misto. E tu in questo misto devi cercare sempre una parola per tutti.

È proprio per quest'aspetto comunicativo, ammette la signora Franca, che il suo lavoro le piace, anzi la gratifica. Laddove il cineoperatore inquadra attori secondo una scala di piani e di campi, la barista inquadra per empatia, per capire le emozioni o gli stati d'animo dei suoi clienti e per trovare la piccola parola giusta da offrire, oltre al suo sorriso.

Esplorare con l'occhio meccanico della videocamera

Come già accennato ripetutamente, Fales e Moruzzi guidano i bambini delle due truppe con chiare indicazioni di regia. In alcune riprese i bambini mostrano una vera e propria intuizione del linguaggio cinematografico (o videografico), anticipando addirittura le indicazioni di regia. Ad esempio, la bambina C., che nelle primissime riprese dal barbiere filma il bimbo-cliente, intuisce molto bene la regola del movimento motivato dall'azione. Dall'inquadratura frontale dello specchio, con il bimbo-cliente visto di spalle, C. va alla ricerca, con la macchina a mano, dell'azione che si trova nel personaggio del barbiere. Perciò esegue una panoramica veloce a sinistra, girando novanta gradi e riprendendo nel passare il (presupposto) padre del bimbo-cliente, per arrivare a Franco, anche lui visto di spalle, davanti ad un altro specchio. Qui sentiamo Moruzzi dire alla piccola documentarista che deve "riprendere il signor Franco", mentre è proprio quello che sta già facendo. Quando Franco si sposta con il gel nelle mani verso il bimbo-cliente, la bambina segue il suo movimento, eseguendo di nuovo una panoramica, questa volta verso destra e in modo assai controllato, proprio secondo la velocità del movimento del barbiere (come prescrive la regola del movimento motivato dall'azione) [Fig. 8]. Nel mezzo della panoramica sentiamo Moruzzi che dice: "Brava, seguilo!" Poi C. sfrutta anche lo zoom per avere una visione più vicina dell'azione che consiste nel mettere il gel nei capelli del bimbo.

Altresì, la bambina G. sa abbastanza bene, senza istruzioni, come filmare il centro dell'azione nella parte dove il barbiere mostra e spiega

la funzione dei vari strumenti del mestiere: forbici tradizionali per il taglio netto, forbici dentate per sfoltire i capelli fitti, pettini fini per le sfumature, pettini grandi, il rasoio, il sapone e il pennello. Per l'intera ripresa, che riprende Franco in piedi dal basso (secondo la prospettiva della piccola documentarista), G. segue i movimenti e i gesti del barbiere, inquadrando bene, spesso con l'uso dello zoom, i vari oggetti che Franco prende in mano e mostra al suo pubblico. Infatti, spesso la testa del barbiere viene "tagliata", cioè non ripresa nell'inquadratura, perché l'interesse è negli oggetti [Fig. 9a-b].

In altri casi, le indicazioni di regia vengono ignorate o addirittura contraddette. Sempre nel negozio di Franco, mentre M. riceve la sua prima rasatura, Fales suggerisce alla bambina C. di inquadrare il piccolo attore occasionale allo specchio. La bambina, che si è voluta sedere per questa ripresa "divertente", sta filmando l'azione dal lato sinistro. Mentre si concentra a inquadrare il compagno con la faccia insaponata in un bel primo piano di profilo, appare davanti alla lente la mano della Fales che tiene dei cavi e che punta verso lo specchio. Fales suggerisce di inquadrare M. riflesso nello specchio. C. gira velocemente la videocamera a sinistra, ma non trovando M. nello specchio torna subito dov'era prima. Fales insiste: "Inquadra lui nello specchio". La bambina risponde: "Perché?" Eppure ci riprova e, rimessasi in piedi, ottiene una bella inquadratura speculare. Vediamo riflessi nel mezzo dello specchio la faccia insaponata e sorridente di M., a sinistra la bambina stessa con la videocamera tra le mani e a destra il barbiere visto di spalle che si rispecchia nello specchio del muro opposto – bell'effetto all'infinito dello specchio nello specchio. Ma C. non sembra convinta, perché dopo dieci secondi porta di nuovo la videocamera direttamente su M. cercando di inquadrarlo più frontalmente, cioè posizionandosi tra lo specchio e il bambino a tre quarti, per poi ritornare all'angolazione di partenza, di profilo. Quella è senza dubbio l'angolazione che le pare più giusta, o più "reale", anche se ad un certo punto il barbiere gira il viso del piccolo attore dall'altra parte, allontanandolo dalla cinepresa, per radergli la guancia sinistra. Quello che rimane in primo piano è l'azione del rasoio a mano libera che scivola "pericolosamente" sulla pelle morbida del bimbo, vista direttamente attraverso la lente della macchina da presa, e non più ri-

specchiata, o mediata dallo specchio [Fig. 10].

In altre riprese gli specchi forniscono belle sorprese, come ad esempio quando la stessa bambina C. riprende gli ultimi ritocchi ai capelli del bimbo-cliente e cerca di seguire il movimento del barbiere che esce fuori campo. Quando la videocamera ritrova Franco, che è davanti allo specchio lungo il muro laterale dove si lava le mani in un lavandino, vediamo nel fondo, vicino alla porta d'ingresso, Fales e il bambino M. mentre si divertono a guardarsi allo specchio. Il risultato è un'inquadratura assai originale, con un effetto specchio a farfalla e una profondità di campo notevole [Fig. 11]. Sembra quasi che la videocamera sia più interessata a quest'azione "secondaria" e si dimentichi un attimo di Franco che è in primo piano, tutto al buio (perché in controluce). Quando il barbiere si gira verso la bambina-neoregista, la videocamera "riaggiusta" la focalizzazione e mette di nuovo il vero protagonista in luce.

Tra gli inserti filmati dai piccoli documentaristi, quelli più notevoli sono le riprese che esplorano le foto appese al muro. Entrambe le truppe girano una tale ripresa, procedendo, per coincidenza, in modo assai analogo. Anche se chiaramente istruite dagli adulti su come tenere la videocamera stabile e contare fino a dieci, riprendono le foto come in un viaggio dinamico, o un travelling non-lineare, con la macchina a mano. L'inserto più semplice viene girato dal barbiere Franco. Inizia con l'inquadratura di un cartello verde con il testo "VIETATO FUMARE" distribuito su due righe. Tranne la "F", l'intera parola "FUMARE" è nascosta dietro un foglio con un assemblaggio di quattro foto, presumibilmente ritagliate da riviste di glamour. Le foto rappresentano ritratti di modelli e celebrità maschili, tra cui il calciatore David Beckham. Nell'angolo in alto a destra dell'inquadratura vediamo anche una parte di uno specchio dorato in cui appare brevemente – come una piccola sorpresa involontaria – la sagoma di Franco (e nell'angolo dello specchio è inserita una cartolina di Amsterdam) [Fig. 12a].

La videocamera si concentra sull'assemblaggio delle foto e si sposta verso il basso per rilevare altre due foto attaccate alle prime con nastro adesivo. L'inquadratura contiene a questo punto tutte le sei foto unite insieme come una sorta di poster. Mentre Moruzzi suggerisce in sotto-

fondo di “sta[re] su dieci secondi”, la videocamera si muove leggermente verso il basso e zooma sulle quattro foto inferiori. Con un ulteriore zoom, si fissa sulle due foto più in basso per poi spostarsi un pochino a destra e riprendere solo la foto della grande star del cinema, Tom Cruise [Fig. 12b]. Infine, la videocamera ritorna verso l’alto dell’assemblaggio, a modo di zigzag, prima riprendendo la fila centrale (da sinistra a destra) e poi quella superiore (da destra a sinistra). Fuori campo sentiamo le voci del signor Franco e della Fales che parlano della proiezione del documentario prevista per il giorno dopo¹⁰⁷, mentre vicino al piccolo documentarista, probabilmente dietro le sue spalle, Moruzzi dice: “Premi stop”. Durata: 32 secondi.

Il travelling fotografico ripreso a “L’Incontro di Franca” è più complesso, in quanto comporta un numero maggiore di foto, tutte fissate ad una parete del bar. Sono quattordici foto in totale, alcune attaccate al muro con pezzi di scotch, altre incorniciate in belle cornici dorate o di legno e una serie di foto di celebrità montate insieme dietro una semplice lastra di vetro. Il gruppo di quattordici foto si trova vicino a una porta vetrata (un altro ingresso?) dove è appeso un telefono pubblico, color rosso, con cornetta e tasti neri. Questa è, per lo meno, l’immagine complessiva che si può ricostruire sulla base della ripresa esplorativa che “viaggia” da una foto all’altra, da assai vicino, senza mai offrire una veduta d’insieme – secondo un regime di percezione “aptica” come discusso sopra. La ripresa viene girata dal bambino F. della seconda troupe, a quanto pare in modo assai autonomo, senza assistenza o guida da parte di Moruzzi o Fales (anche se li vediamo riflessi nel vetro che copre le foto). Il travelling viene invece “disturbato” dalla bambina D. che appare brevemente davanti alla lente della videocamera bloccando così la vista delle foto.

In un unico movimento assai controllato, anche se traballante a causa della macchina operata a mano, si parte dal basso a sinistra – dall’inquadratura intera di una foto lucida di un bambino con riccioli

¹⁰⁷ Infatti, il risultato finale, montato senza l’aiuto dei bambini, fu proiettato l’indomani al cinema Kino in Via Perugia 34.

biondi¹⁰⁸ — e quindi ci si sposta prima verso l'alto passando per le foto di celebrità, una per una, e poi a destra per arrivare fino al telefono che costituisce una specie di angolo limite [Fig. 13a], dopodiché il movimento procede verso l'alto inquadrando altre tre foto e infine verso sinistra per fermarsi sulla foto chiave, che si trova in centro, tutto in alto: è il ritratto a mezzo busto di Franca, vestita di bianco, con al suo fianco la Montalcini, vestita di nero [Fig. 13b]. Riassumendo si può dire che la ripresa, nel suo movimento ondulante, procede verso un climax ingegnoso, anche se del tutto improvvisato, verso un chiaro obiettivo che è la persona che ha più impressionato la barista. La videocamera si fissa un attimo sulla foto intera, incorniciata, e poi fa uno zoom sul viso della Montalcini, proprio come punto finale della ripresa. Durata: 1 minuto, 24 secondi.

L'esplorazione delle foto si realizza, infatti, tramite un misto di movimenti fluidi sia della videocamera sia dello zoom. Quest'ultimo è usato nelle due direzioni, zoom in e zoom out, il che aumenta la dinamicità del "viaggio". Passiamo non solo da una foto all'altra ma anche da un insieme o gruppo di foto ad un altro: dalle foto lucide del bambino biondo si va verso la serie delle foto di celebrità che diventa un viaggio a sé stante, circolare e ravvicinato, rilevando così che certe foto portano una firma, come ad esempio quella del cabarettista Enzo Decaro e quella della sopraccitata attrice Valeria Marini, scollata fino all'ombelico. Ci sono anche varie foto di Franca stessa, tra cui una con un cagnolino, una con tre musicisti stile "mariachi" messicani e una con un ragazzino di colore in braccio. Proprio su quest'ultima foto la videocamera ritorna, dopo aver girato attorno al telefono. E lì si ferma per qualche secondo, in maniera calma e controllata, come se volesse rendere omaggio all'indole antirazzista della barista.

Nonostante la differenza in lunghezza e in complessità, le due riprese esplorative si assomigliano nella loro tecnica di movimento fluido,

¹⁰⁸ Dopo uno zoom out vediamo un'altra stampa altrettanto lucida dello stesso bambino. Forse si tratta del nipote di Franca, tragicamente morto in un incidente stradale a diciotto anni. Nell'intervista, la barista parla di questo grande dolore di famiglia, ma non abbiamo conferma che il bambino delle due foto sia il nipote in questione.

di passaggio da una foto all'altra e di itinerario con precisi punti di partenza e di arrivo. Si potrebbe anche affermare che la videocamera nella mano del piccolo documentarista altro non è che il prolungamento del suo sguardo e che le immagini riprese gli appartengono in esclusiva – cioè appartengono a chi filma e non a chi le guarda come spettatore esterno, o “intruso” –, simile al meccanismo nei cosiddetti “home movies” o film amatoriali, identificato dallo studioso austriaco Karl Sierek¹⁰⁹. D'altra parte, si può discernere in queste due riprese un forte desiderio di descrizione, di descrivere il più dettagliatamente possibile ogni elemento che fa parte della ripresa.

Descrivere “coi segni”

A questo punto è opportuno stabilire una connessione con la pratica del disegno infantile e con lo studio pionieristico dello storico dell'arte ottocentesco Corrado Ricci. Nel 1887 Ricci pubblicò presso Zanichelli un piccolo libro intitolato *L'arte dei bambini*. Non solo si tratta del primo studio sistematico di questa materia, basato su un ampio corpus, ma è anche uno dei primissimi tentativi di cogliere l'“arte dei bambini” finalizzata al proprio interesse, cioè dal punto di vista della logica del bambino¹¹⁰. Invece di studiare i disegni dei bambini, e i cosiddetti errori logici, dal “punto di vista del realismo visivo”¹¹¹, Ricci cercò di capire come ragionano i bambini stessi. Così la logica dei bambini, che sta dietro alla loro arte disegnativa (e, vorrei aggiungere a questo punto, cinematografica e/o videografica), risulta basata su due criteri fondamentali: l'occhio per il dettaglio, da un lato, e la “legge d'integrità”¹¹², dall'altro.

¹⁰⁹ Karl Sierek, “ ‘C'est beau, ici.' Se regarder voir dans le film de famille”, *Le film de famille*, a cura di Roger Odin (Paris: Klincksieck, 1995), p. 65.

¹¹⁰ La studiosa di educazione artistica Jo Alice Leeds osserva come Ricci “mostrò una profonda empatia con il lavoro dei bambini, e saggiamente si astenne dall'esprimere un giudizio estetico su di esso.” Jo Alice Leeds, “The History of Attitudes toward Children's Art”, *Studies in Art Education*, vol. 30, no. 2 (1989), p. 97; traduzione mia.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 98.

¹¹² Corrado Ricci, *L'arte dei bambini* (Bologna: Zanichelli, 1887), p. 19. Tra i vari

Secondo Ricci, i bambini non sono spinti dal desiderio di rendere i loro soggetti artisticamente, ma piuttosto dall'intento di disegnarli integralmente. Con perspicacia spiegò: "I bambini descrivono l'uomo e le cose invece di renderle artisticamente; cercano di riprodurle nella loro complessione assoluta e non nella risultanza ottica. Fanno insomma coi segni la descrizione che nè più nè meno farebbero con la parola"¹¹³.

Quest'idea di rendere le cose visivamente ("coi segni") come se si trattasse di una descrizione verbale, cioè a parole, sembra guidare i piccoli documentaristi, non solo nelle riprese esplorative appena discusse, ma anche in tante altre dove cercano di dare un quadro complessivo tramite i dettagli su cui posano lo sguardo con o senza uso dello zoom. Questo è, infatti, il paradosso della visione "aptica", che è troppo ravvicinata per offrire una veduta d'insieme ma che allo stesso tempo vuole essere dettagliatissima, completissima. Nella sua frammentazione particolareggiata tale visione può sembrare confusa, ma in realtà è soltanto disorientante per lo spettatore esterno, quell' "intruso", che vuole dare un senso a quello che vede e che tenta di orientarsi letteralmente nello spazio filmato, anzi descritto, dalla videocamera operata dai bambini¹¹⁴.

Il sentimento di disorientamento più forte occorre mentre si guarda la lunga ripresa "disobbediente", girata nel bar senza interruzione da due bambini diversi della seconda troupe. La ripresa, che dura 4 minuti e 36 secondi, inizia nel giardino interno con la videocamera nelle mani della bambina D. e a poco più della metà, dentro il bar, cambia l'operatore: la videocamera è trasferita nelle mani del bambino F. che ci porterà fuori sulla strada per fare la ripresa della facciata e della scritta, come già descritto sopra. Durante la prima parte della ripresa, quella più mossa e di-

esempi d'integrità discussi da Ricci si possono ricordare i disegni di barche con pareti trasparenti (che permettono di vedere le gambe di chi si trova nella barca) e di facce in profilo con due occhi (che "correggono" il fatto che se ne vede solo uno).

¹¹³ Ibid., p. 11.

¹¹⁴ Personalmente, mentre guardavo e riguardavo il girato, ero del tutto persa in questo spazio "descritto" dai piccoli documentaristi. Continuavo a chiedermi: Quanti ingressi ha il bar di Franca? Dove si trova il banco rispetto al giardinetto? Quanti lavandini ci sono nel negozio del barbiere? Come si relazionano tra di loro tutti gli specchi? Ecc.

sorientante, sentiamo la voce della Fales che cerca di “disciplinare” la piccola documentarista, non solo facendola contare fino a dieci – suggerimento che viene del tutto ignorato – ma anche intimando di smettere di filmare, visto che anche gli altri devono “fare un po’ di riprese”. Ma poi sembra che Fales non sia neanche tanto sicura che D. stia veramente filmando, perché le dice: “Premi play però quando vuoi riprendere”. Più avanti, dentro il bar, Moruzzi chiede un po’ sorpreso alla bambina-neoregista: “Ma cosa stai facendo?” In altre parole, la ripresa sembra essere fatta di propria iniziativa di D., che è la bambina più piccola dell’intero progetto.

La ripresa incomincia con l’inquadratura di un dettaglio del muro, dipinto di color pistacchio, al quale sono appesi alcuni dipinti che la videocamera va a cercare alzandosi e spostandosi, a destra e a sinistra, avanti e indietro, e poi ancora più verso l’alto [Fig. 14a]. La macchina a mano è molto instabile, cogliendo a un certo punto anche una pattumiera di plastica blu tutto in basso. Poi, passando davanti al volto molto ravvicinato di E. (che è l’altra bambina della seconda troupe), D. si gira in modo molto traballante verso l’angolo opposto del giardino, dove è appeso un poster con il volto radioso e sorridente di Marilyn Monroe [Fig. 14b]. Accanto sono appesi altri due poster, uno con un paesaggio montagnoso e uno con due cavalli. La videocamera non solo è poco stabile, ma viene anche tenuta leggermente inclinata come in un cosiddetto Dutch angle (angolo storto, inclinato). La ripresa continua in questo modo “sbilanciato” per filmare le varie composizioni floreali che si trovano qua e là sui tavoli del giardino, ma l’obiettivo della handycam è troppo vicino ai fiori e così tutto risulta sfocato [Fig. 14c]. Di nuovo s’intravede E., questa volta il suo ginocchio e poi il busto [Fig. 14d]. La bambina-neoregista le intima di “togliersi”. Quindi continua la sua esplorazione dettagliata ma confusa, a zigzag, coprendo per un attimo la lente con una mano – qui la ripresa diventa letteralmente hands-on [Fig. 14e] – e poi, guardando in basso, filma scorci del pavimento. Dopo un buon minuto sembra andare verso un chiaro obiettivo, anche se fa fatica a centrarlo e per qualche secondo gira attorno: si tratta di un vaso a forma di stivaletto da montagna in ceramica bianca, posato su un tavolo [Fig. 14f]. Per due secondi circa, la piccola documentarista riesce a te-

nere ferma la videocamera su questo curioso oggetto.

Poi D. si dirige verso l'ingresso del bar e entra con la videocamera girata verso il basso, registrando il pavimento e passando per il freezer dei gelati. Per un altro minuto e mezzo la piccola documentarista continua a filmare, sempre in modo movimentato, iscrivendo i movimenti del proprio corpo nello spazio e inquadrando i corpi degli adulti, cioè i clienti del bar, all'altezza della vita. Segue una ripresa del banco frigo, troppo ravvicinato, e un tentativo assai riuscito di filmare attraverso una fessura di questo banco, al fine di inquadrare delle belle fragole rosse (che si rivelano di plastica!) [Fig. 15]. A questo punto Fales si intromette per far controllare un po' meglio la videocamera; D. segue i movimenti dei vari clienti, finché non entra nell'inquadratura Moruzzi, che ha appena bevuto un caffè e, infine, dopo un piccolo movimento motivato che segue il bambino F. davanti al bancone, avviene il trasferimento della videocamera a quest'ultimo.

Dopo l'indicazione insistente di "stare il più fermo possibile" la ripresa procede con una serie di panoramiche assai controllate: prima la videocamera è girata a sinistra (fino ad arrivare al frigo della Coca-Cola), poi di nuovo a destra passando davanti ai clienti al bancone per seguire il movimento del barista (il signor Max) che si trova dietro il bancone, poi di nuovo a sinistra per inquadrare gli stessi clienti al bancone e, infine, tutto a destra dove troviamo la signora Franca e sua figlia in conversazione con la Fales, vista di spalle. Dopodiché si ritorna di nuovo a sinistra verso il bancone e i suoi clienti. A questo punto entra nell'inquadratura la mano di Moruzzi che porterà il piccolo documentarista sulla strada. Insomma, la ripresa costituisce un unico movimento che dal giardinetto ci porta all'interno del bar per seguire i movimenti attorno al bancone e poi ci fa uscire sulla strada per esplorare il locale da fuori, tutto ciò passando da un operatore all'altro.

Questa lunga ripresa "a quattro mani" è quella che si avvicina di più ai video digitali girati dai bambini di oggi con smartphones e altri dispositivi portatili, quali la fotocamera compatta e il tablet. Ritroviamo la stessa estetica "aptica", caratterizzata da una visione miope, dall'assenza dell'orizzonte, dall'iscrizione dei movimenti del corpo nello spazio e da tracce di contatto diretto con il dispositivo filmico. Per

denominare questo tipo di video, Alexandra Schneider ha coniato il termine *film-poucette*¹¹⁵, che si potrebbe tradurre come “film-pollicino” o, ancora meglio, come “film-pollicina”, mantenendo il femminile della fonte d’ispirazione: *Petite Poucette* (2009) di Michel Serres¹¹⁶. In questo saggio-elogio sulla generazione dei Millennials, Serres discute come i giovani adulti di oggi, che accedono al mondo con i loro cellulari, non abbiano più lo stesso corpo dei loro genitori. I Millennials pensano in modo diverso, perché scrivono in modo diverso, cioè molto rapidamente e con due pollici¹¹⁷. Principalmente interessato alle nuove modalità cognitive, Serres non parla qui della scrittura videografica attuata con il nuovo “apparato di base” che è lo smartphone. In effetti, il fenomeno del film-pollicina appartiene piuttosto alla generazione successiva, quella dei Post-Millennials, nati nel 21° secolo¹¹⁸.

Di questa generazione, chiamata anche *iGeneration*, fanno parte i nostri piccoli documentaristi. Nel 2012, raggiunta l’età di quattro o cinque anni, hanno assistito all’arrivo dello smartphone e del tablet¹¹⁹. Sono

¹¹⁵ Alexandra Schneider, “Au delà du dispositif le cinéma (re)trouve son enfance: A propos des films-tablets et films-mobiles d’enfants”, relazione presentata al convegno internazionale *Images, Histoire, Language*, Parigi, 20-21 novembre 2014.

¹¹⁶ Michel Serres, *Petite Poucette* (Paris: Le Pommier, 2012).

¹¹⁷ Ibid., p. 14. Serres scrive: “Il ou elle écrit autrement. Pour l’observer, avec admiration, envoyer, plus rapidement que je ne saurai jamais le faire de mes doigts gourds, envoyer, dis-je, des SMS avec les deux pouces, je les ai baptisés, avec la plus grande tendresse que puisse exprimer un grand-père, *Petite Poucette* et *Petit Poucet*”.

¹¹⁸ Sull’estetica del film-pollicina, si vedono Alexandra Schneider e Wanda Strauven, “Däumlingsfilme: Digitale Videos aus Kinderhand”, *Kino und Kindheit: Figur – Perspektive – Regie*, a cura di Bettina Henzler e Winfried Pauleit (Berlin: Bertz+Fischer, 2017), pp. 139-154; Alexandra Schneider e Wanda Strauven, “Children’s Little Thumb Films or ‘Films-Poucets’”, *Compact Cinematics: The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*, a cura di Pepita Hesselberth e Maria Poulaki (London/New York: Bloomsbury, 2017), pp. 143-153.

¹¹⁹ Nel 2007 Steve Jobs lanciò il primo iPhone, mentre l’iPad fu introdotto nel 2010. Il trend impostato da Apple fu seguito rapidamente da altre aziende di telecomunicazione, come HTC, Samsung e LG Electronics. Purtroppo non sono al corrente di eventuali video digitali realizzati con il cellulare da uno o più dei bambini coinvolti nel progetto documentario del Pigneto, ma è assai probabile che abbiano già iniziato a manipolare, giocherellando, i cellulari dei genitori.

bambini che crescono in un mondo ipermediatico, dove si vive attraverso lo schermo dello smartphone – uno schermo che è, per default, tattile. La videocamera è stata scelta con la chiara intenzione di confrontare questi Post-Millennials del Pigneto con un “apparato di base” meno comune, meno quotidiano, e di emulare il più possibile l’esperienza di filmare con una vera macchina da presa, soprattutto grazie all’uso del mirino e delle cuffie, separando così l’immagine dal suono. Senza dubbio è stata per loro un’esperienza insolita, nuova, che li ha riportati, da un lato, indietro nel tempo, nell’era pre-smartphone. Dall’altro, sono anche riusciti ad appropriarsi della videocamera come se fosse un “mero” cellulare, un piccolo dispositivo portatile da manipolare hands-on e da sfruttare per la realizzazione di film-pollicina.

“I vostri bambini vi guardano”

Nel novembre del 1938, il padre spirituale del neorealismo italiano, Cesare Zavattini, lanciò una nuova rubrica sul settimanale femminile italiano *Grazia*. La rubrica s’intitolò “I vostri bambini vi guardano” ed era rivolta innanzitutto alle giovani madri. Nel numero inaugurale si legge: “Ricordatevi, qui non si tratta d’insegnare ai fanciulli, come devono comportarsi, bensì come voi dovete comportarvi davanti ai fanciulli”¹²⁰. Quattro anni dopo, Zavattini suggerì l’intestazione di questa rubrica come titolo alternativo e definitivo per l’adattamento cinematografico del romanzo *Pricò* (1924) di Cesare Giulio Viola, diretto da Vittorio De Sica: *I bambini ci guardano* (1943). Fu il primo film di De Sica sulle condizioni dei bambini, realizzato tra la periferia di Roma e la Riviera ligure, anticipando i grandi temi del neorealismo e i propri capolavori, quali *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948), girati entrambi per le strade di Roma. Film strappalacrime, *I bambini ci guardano* narra lo sfaldamento di un matrimonio attraverso gli occhi (o meglio attraverso la pelle, le emozioni e lo smarrimento totale) del figlio di cinque anni,

¹²⁰ Cesare Zavattini, “I vostri bambini vi guardano”, *Grazia*, 10 novembre 1938.

Pricò, che fu interpretato dal ragazzino torinese Luciano De Ambrosis che nella vita reale aveva appena perso la madre¹²¹. Non si tratta quindi di un film letteralmente girato dal punto di vista di Pricò, cioè come in una ripresa soggettiva, bensì di una narrazione che segue gli affari degli adulti per come sono vissuti dal bambino. Il protagonista è questo bambino che guarda, che mette lo spettatore – attraverso il processo di identificazione – nella stessa condizione di guardare sua madre adultera e suo padre esasperato fino al suicidio.

È ovvio che tale meccanismo di proiezione e di identificazione non costituisce la base del progetto documentario del Pigneto. In particolare, le riprese girate con la macchina a mano richiedono impegno e apertura mentale da parte dello spettatore, che rimane escluso dallo spazio “diegetico”, o meglio descritto, documentato. Ci troviamo nella situazione inversa, dove non sono i bambini a guardare noi, ma noi a guardare loro, a tentare di ricostruire il loro sguardo sulle cose. Per apprezzare al suo meglio l'estetica amatoriale dei bambini, occorre non solo pensare in termini di inesperienza (tecnica), ma anche e soprattutto cercare di guardare il mondo dalla loro prospettiva (molto più bassa della nostra, con un orizzonte più alto o addirittura assente) e con la curiosità senza limiti e, pertanto, creativa. Tale è stata anche l'esperienza dei due organizzatori del laboratorio, Fales e Moruzzi, che sono stati sfidati, o addirittura “spaesati”¹²², dai piccoli documentaristi. Spaesati, perché hanno capito che non potevano guidarli come degli adulti, che dovevano invece lasciarli fare e guardarli mentre li lasciavano fare.

Guardiamo i nostri bambini, perché da loro possiamo imparare. Guardiamoli bene, questi Post-Millennials, perché ci fanno intravedere le potenzialità dei vecchi e nuovi media, gli usi forse impropri, ma produttivi dei vari dispositivi, dagli smartphones alle videocamere portatili. Pensiamo per esempio all'uso dello zoom creativo nelle riprese esplo-

¹²¹ Si veda Internet Movie Database, *The Children Are Watching Us* (1944), Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0034493/trivia?ref_=tt_trv_trv (ultimo accesso 30 gennaio 2018).

¹²² In un'email all'autrice, datata 23 gennaio 2018, Ludovica Fales evoca questo sentimento di “spaesamento”.

native girate dai piccoli documentaristi e alle molte volte che ignorano le indicazioni di regia per fare di testa loro. Per di più, i bambini ci fanno riflettere sull'idea di Walter Benjamin che “con la tecnica si debba [...] innanzitutto giocare” perché il loro “gioco concentrato e ilare somiglia a un'arte” (cioè a una *techné*, a un *saper-fare*)”¹²³. Nel caso del progetto del Pigneto, si può dire che l'arte di fare un documentario non stia tanto nella produzione di un buon documentario, quanto nel modo in cui i bambini, giocando, si appropriano della tecnica di scrittura cinematografica (o videografica) e la reinventano, la trasformano in una tecnica di visione “aptica”, di descrizione pressoché verbale, di travelling non-lineare: è il loro *saper-fare* non addestrato o istruito dagli adulti. O, per riprendere la nozione pasoliniana, è la loro lingua scritta della realtà.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare i piccoli documentaristi anonimi per avermi guidata e “disorientata” in questa lettura esplorativa, Ludovica Fales e Nicola Moruzzi per avere messo a mia disposizione tutto il girato del progetto documentario, e la libreria “Il Giardino Incartato” per aver concesso l'autorizzazione a pubblicare le immagini.

¹²³ Si veda la premessa di Pietro Montani alla pubblicazione on-line degli atti del convegno “Tecnica, multimedialità e nuove forme di narrazione” (Roma, 28-29 maggio 2015), organizzato dai dipartimenti di Filosofia e di Comunicazione e Ricerca Sociale della Sapienza – Università di Roma. L'introduzione di Montani, che s'intitola “Lucidità e interattività: il *saper-fare* dei nativi digitali”, fu pubblicata il 23 novembre 2015: <http://www.lavoroculturale.org/nativi-digitali/> (ultimo accesso 30 gennaio 2018).

ILLUSTRAZIONI

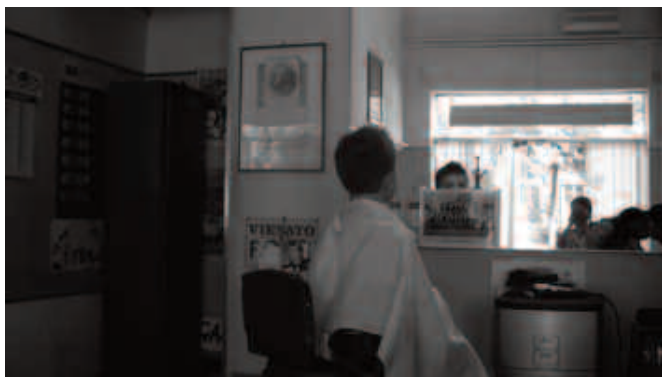


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5a



Fig. 5b



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 7a



Fig. 7b



Fig. 8

Fig. 9a



Fig. 9b



Fig. 10



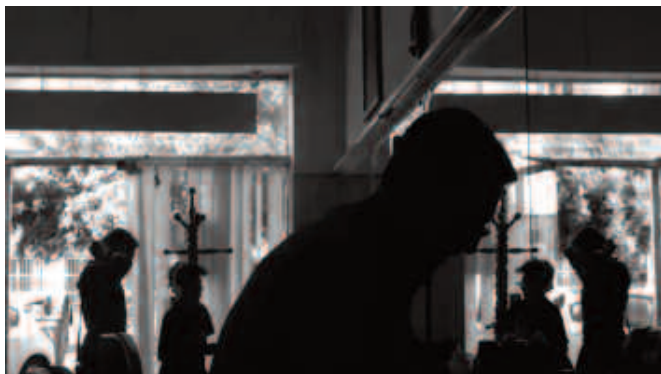


Fig. 11

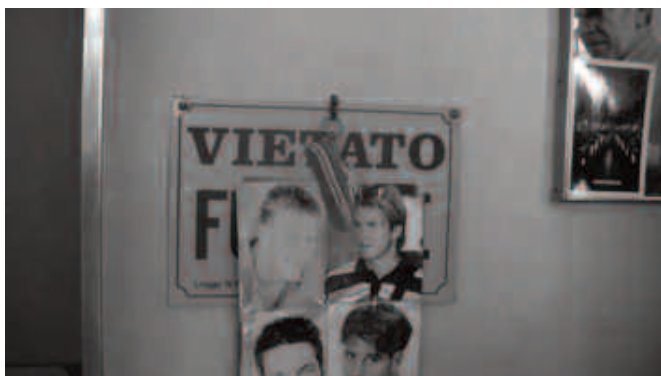


Fig. 12a

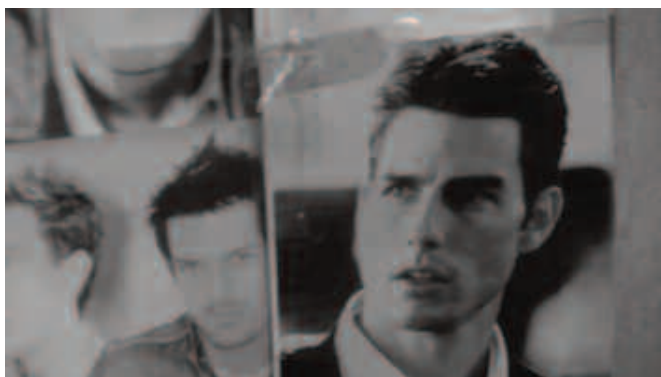


Fig. 12b



Fig. 13a



Fig. 13b



Fig. 14a



Fig. 14b



Fig. 14c



Fig. 14d



Fig. 14e



Fig. 14f



Fig. 15

“O CE VA, O SE NE VA...” :
IL ROMANESCO ‘ETERNO’ IN WALTER SITI.

Dieter Vermandere

Mamma borgata t’ha parato er culo
Walter Siti, *Il Contagio*

Nota preliminare

Gli elementi che confluiscono nella colonna sonora di questo contributo sono: Roma, la dialettologia, la linguistica variazionale, l’uso letterario dei dialetti e la sociolinguistica, italiana e generale. La questione da esaminare, prendendo spunto in Pasolini – e in Roma –, riguarda la caratterizzazione di un determinato linguaggio, non più neorealistico, ma forse iperrealistico. Più specificamente, verrà considerato il romanzo *Il Contagio* di Walter Siti (Mondadori, 2008; citato qui nell’edizione Oscar contemporanea, 2009), alla luce della ‘patina’ linguistica che distingue l’opera.

1. Introduzione

Ne *Il Contagio*, Siti narra le vicende degli abitanti della scala A di un immobile sito Via Vermeer, una via fittiva di una non meglio definita borgata romana. La via Vermeer è un chiaro riferimento a Johannes Vermeer, pittore olandese del Seicento, famoso per l’estremo realismo dei suoi dipinti superdettagliati. Trattandosi inoltre per la maggior parte di

rappresentazioni di “interni”, visti in un contesto quotidiano e familiare, è facile leggere il nome scelto per la via – *nomen est omen* – come spia del programma a cui punta il romanzo e delle particolari ambizioni mimetiche di esso anche sul piano linguistico. Sulla falsariga del realismo di Vermeer, l'autore Siti descrive a sua volta, così viene portato ad immaginarsi il lettore, un “angolo di borgata”, come suggerisce il retro di copertina, o un frammento di ‘reale’ vita romana, come osserva lo stesso scrittore: “La topografia di Roma è anch'essa un personaggio, finta e vera nello stesso tempo” (nota conclusiva, p. 334). Alla luce del realismo pittorico, questo saggio si rivolge al ‘realismo’ linguistico, anch'esso parte integrante e indelebile della topografia borgatara. Scrive Siti nella nota finale: “il romanesco non è quello filologico dei puristi ma quello, non uniforme e contaminato con l'italiano, che oggi si parla in borgata” (p. 334). Uno dei personaggi del romanzo, Walter, fa il professore e funge come un riflettore interno della vita borgatara. La figura illustra come nel romanzo non solo le persone, “drammaticamente” umane, ma anche i luoghi, i suoni e la parlata dei luoghi, l'intera colonna sonora, insomma, fungono non tanto da sottofondo, ma da elemento attivo.

Questo è pure il motivo per cui il linguista è interessato a capire, al di là di una generica dialettalità, di che “tipo” di romanesco si tratta. Il romanesco, si sa, ha anch'esso più vite e soprattutto è per natura poco uniforme (vedere Trifone 2008 e riferimenti ivi citati), munito com'è di una macrodiglossia che distingue una varietà parlata “alta”, una “intermedia” e quella poi risolutamente vista come “bassa”.

In quanto segue riferirò i risultati di un'analisi sociolinguistica¹²⁴ condotta su testi letterari relativamente recenti, analisi in cui si è costruito un quadro interpretativo, sia quantitativo che qualitativo, per esaminare fenomeni dialettali a partire dal “romanesco” presente in alcuni testi ‘letterari’. La campionatura fu costituita da Ascanio Celestini (*Storie di uno scema di guerra*, *Radio Clandestina*) e, appunto, Walter Siti (*Il Contagio*, *Troppi paradisi*). Per motivi di spazio, mi limito in questo contributo al solo testo di Siti, *Il Contagio*.

¹²⁴ Ringrazio per la loro collaborazione gli studenti del corso di linguistica dell'a.a. 2014-2015 e in particolare Claudia Bresolin.

2. L’uso letterario dei dialetti

Sull’uso dei dialetti in letteratura si è già scritto molto, non solo relativamente all’italiano. Rispetto all’italiano, tuttavia, si tende purtroppo a dimenticare che, per quel che riguarda la letteratura, considerata su scala europea, la letteratura italiana presenti un panorama alquanto eccezionale. Il successo, nazionale e internazionale, della serie Montalbano di Andrea Camilleri non è solo un successo di genere (il giallo), ma anche un successo di lingua: una manifestazione del plurilinguismo “endogeno” raramente attestato in altre letterature, per lo meno europee (trovare esempi simili in Francia, Olanda, Belgio, Germania rimane un’impresa molto ardua).

Sia chiaro che la presenza di “marche dialettali” in letteratura difficilmente potrebbe essere presa come punto di partenza per uno studio sociolinguistico puro. Siamo, in effetti, in presenza di contesti completamente fittizi, di un uso “riflesso”, avrebbe detto Croce, del dialetto: la dialettologia letteraria presuppone effettivamente l’italofonia normativa, nel senso che l’autore, mentre sfrutta le marche dialettali, non lo fa per “difetto” (mancanza di padronanza dello standard), ma per altri motivi, il che cambia sostanzialmente il dato dialettale stesso. Una questione interessante, d’altronde, attinenti all’estetica narrativa e sconfinante dall’attuale nostro proposito, sarebbe di capire quali siano questi motivi. Ciononostante, dal punto di vista macrosociolinguistico questi testi mistilingui sono e rimangono interessanti per la linguistica perché, a dispetto del contesto artificioso dovuto alla finzione letteraria, mettono effettivamente in scena situazioni di compresenza linguistica di dialetti e di italiano standard, in situazioni di sovrapposizioni e di continuum, caratterizzate da un “bilinguismo a bassa distanza strutturale con dilalia” (Berruto 1987). I lettori dei testi mistilingui, specie nel caso di lettori non “locali”, sono quindi informati della situazione specifica e preparati a cogliere aspetti della variazione del linguaggio e della tipica commistione linguistica, anche se questi tratti non sono necessariamente “puri” e autentici al cento per cento, come lo dimostrerebbe l’esempio citato di Camilleri.

In questo senso la letteratura “mista” (l’italiano insieme a tratti dia-

lettali) rimane una validissima spia del contesto macrosociolinguistico in cui verte il repertorio linguistico (italiano): una continua alternanza con sovrapposizioni dei codici dialettale e standard, in vari tipi di rapporti di forza, di espressività e di autenticità. La presenza assai sentita di questo “sistema misto” nella letteratura italiana (per il contesto romano si pensi ovviamente a Gadda e a Pasolini) e il successo presso i lettori sono prova, o per lo meno testimonio, della “verosimiglianza” di tali situazioni mistilingui: anche nella vita “non letteraria”, in contesti sia formali che informali, gli italiani si trovano tuttora molto spesso in situazioni di commistione linguistica. La provenienza diatopica o dialettale che traspare nelle comunicazioni orali non va nemmeno letta come necessariamente stigmatizzante: si vedano per esempio le varie fiction televisive ambientate a Roma (Distretto di Polizia, Squadra Mobile, Romanzo Criminale, RIS Roma Delitti Imperfetti...).

La domanda di base su cui è imperniata l’analisi sociolinguistica riportata in questo contributo è allora: qual è la funzione del dialetto in letteratura, in particolare nel romanzo *Il Contagio*?

In genere non si tratta quasi mai di una semplice “funzione mimetica” (scrivere come si parla / come si sente parlare). Riportare fedelmente il parlato nello scritto presuppone la presenza di tratti “strutturali” dell’oralità (cf. Koch 2001, Vermandere 2011), quali frasi incomplete, sovrapposizioni, ripetizioni, false partenze, alternanze senza didascalia, ... tratti, cioè, che sono in genere assenti dai dialoghi fittizi, pur essendo fondamentali nei dialoghi spontanei autentici (vedere Albano Leoni & Giordano 2005). Per non parlare, poi, di quei tratti orali come la prosodia e la qualità della voce, impossibili da tradurre in iscritto. La messinscena del parlato in un testo scritto realizza quindi in genere altri scopi, per le quali Giuseppe Antonelli (Antonelli 2006) propone le categorie seguenti: dialetto per dispetto (l’uso riflesso “espressivo” del dialetto), per diletto (Gadda in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*) o idioletto (il caso Camilleri).

In questo contributo sosterrò l’ipotesi che l’uso del dialetto da parte di Siti in *Il Contagio* è invece un caso di “stilizzazione identitaria” (Coupland 2007), dove la lingua non funziona tanto come elemento linguistico comunicativo quanto come espressione di uno “stile di vita”. Il

mimetismo prettamente linguistico non è quindi primordiale in questi casi – cf. i famosi casi di “crossing” linguistico descritti da Ben Rampton 1995, sulla scia del bellissimo volume di Roger Hewit [1986] o anche l’uso di vari dialetti nel linguaggio giovanile –, bensì il valore sociale e identitario che si crea usando un determinato linguaggio (che ovviamente “gode” di un certo prestigio sociale).

3. Il panorama sociolinguistico contemporaneo

“La modernità linguistica comincia in Italia con gli anni sessanta”, scrive Giuseppe Antonelli (2011:15), e si annuncia attraverso le “nuove questioni linguistiche” di Pier Paolo Pasolini, pubblicate nel 1964, in cui l’autore aveva pronosticato la nascita di una nuova varietà di italiano, l’italiano “tecnologico” che avrebbe causato la progressiva scomparsa dei dialetti, ma anche dell’italiano letterario tout court.

E’ chiaro che la situazione linguistica preannunciata da Pasolini non si è (ancora?) realizzata, ma dall’altro lato è altrettanto palese che la situazione linguistica italiana è profondamente alterata rispetto agli anni sessanta, quelli di Pasolini. Senza dubbio è stato l’uso effettivo dell’italiano standard in vari ambiti della vita moderna (telecomunicazioni, radio e soprattutto la tv) a modificare in profondità il panorama linguistico italiano, introducendo nelle case degli italiani un modello di parlato che era lontano dallo standard letterario e più vicino a quello che si è comunemente chiamato, con Francesco Sabatini (1985), “l’italiano dell’uso medio” – con ampie aperture a strutture tipiche dell’oralità (dislocazioni a sinistra e a destra, frasi scisse, gradi di subordinazione ridotti e frasi molto brevi ... tutte strutture rigorosamente marcate col pennello rosso a scuola negli anni sessanta): costrutti, forme e realizzazioni che non erano presentate nel canone ammesso dalle grammatiche e dai manuali, o che, quando vi erano menzionate, lo venivano quali costrutti, forme e realizzazioni del linguaggio popolare o familiare o volgare, oppure regionali, e quindi da evitare nel ben parlare e scrivere (Berruto 1987: 62).

Il riassetamento del quadro “normativo” dell’italiano scritto (con maggiori aperture agli schemi tipici del parlato) era segno della “lingua italiana in movimento” – titolo di un volume dell’Accademia della Crusca nel 1982 –, un movimento che aveva come corollario più importante il progressivo indebolimento dei dialetti. Tale apertura al parlato significava in effetti una presenza sempre maggiore dell’italiano “parlato”, ovvero del “neostandard”: si era quindi effettivamente diffuso (attraverso la tv soprattutto) un modello di italiano “pronto per l’uso” che aveva di fatto sostituito i dialetti nel loro ambito d’uso più tipico, cioè la parlata informale, colloquiale e familiare (in tutti i sensi del termine).

Ci si può chiedere se questo “movimento” significhi la fine per i dialetti italiani, come aveva pronosticato Pasolini, e se l’uso del dialetto in letteratura oggi non sia altro che un ripristino di schemi antiquati, una specie di folklore linguistico?

Sembra di no. Dalle inchieste (DOXA prima, ISTAT poi) sull’uso linguistico in vari contesti relazionali, si evince (cf. tavola 1, in calce all’articolo: dati ISTAT del 2015 pubblicati nel 2017) che la dialettofonia esclusiva è senz’altro diminuita, senza implicare la sparizione totale e completa dei dialetti: questi sussistono effettivamente accanto all’italiano “neo-standard” nella situazione di “alternanza” dei codici. Certo, il dialetto non ha più il bacino d’utenza di cinquant’anni fa e molto spesso il suo ruolo viene ridimensionato all’interno del repertorio italiano stesso, come marca “orale” di una certa provenienza regionale, come nello schema di Antonelli (2011: 51) – il dialetto come “timbro geografico”.

In alcune regioni, la dialettofonia nei contesti tradizionali d’impiego dialettale (la famiglia, gli amici) è effettivamente molto bassa: sotto la media nazionale (14,1% in famiglia, 12,1% con amici) si trovano ad esempio il Piemonte, la Valle D’Aosta, la Liguria, la Lombardia e l’Emilia-Romagna; la regione Lazio stessa fa notare una cifra assai bassa (rispettivamente il 7,3% e il 6,7% di dialettofonia).

Sarebbe ovviamente alquanto riduttivo trattare il dialetto come una semplice “caratteristica fonologica” realizzata “in italiano”. Allo stesso tempo, è chiaro che dal contatto quotidiano (“contatto” inteso qui nell’accezione berrutiana di “bilinguismo a bassa distanza strutturale con



dilalia” [Berruto 1987]) tra dialetto e italiano parlato non si crea un nuovo codice linguistico, ma assistiamo bensì a una maggiore mescolanza dei fenomeni linguistici, e la creazione di una varietà intermedia identificata spesso come “italiano regionale”.

Allo scopo di poter quantificare e apprezzare meglio l’impatto dell’incontro fra dialetto e italiano servono strumenti metodologici, come quelli proposti da Telmon (1993, 1994) nelle sue considerazioni sugli italiani “regionali”. Telmon effettivamente propone una serie di variabili strutturali le cui tendenze generali sono attestate e ben note: variabili molto stabili come la fonologia e la tonetica, e variabili molto più instabili come il lessico e la sintassi – più spesso aperti a influssi diretti da altre varietà.

Lo schema proposto da Telmon (1994: 613) è riprodotto qui sotto e fa vedere i diversi modi di penetrazione di una varietà nell’altra: il dialetto porta verso la varietà intermedia, in genere la tonetica e la fonetica, e anche la fraseologia. L’italiano poi in genere impone la propria morfologia (verbale, nominale) e spesso, ma non sempre, anche i propri schemi sintattici.

	→	TONETICA	→	
	→	FONETICA	→	
dialetto	←	MORFOLOGIA	←	italiano
	↔	SINTASSI	↔	
	↔	LESSICO	↔	
	→	FRASEOLOGIA	→	

Usando questo schema e le variabili strutturali connesse, si può adesso cercare di quantificare i tratti presenti, allo scopo di valutare quanto c'è di dialetto e quanto c'è di "lingua" nelle realizzazioni concrete.

4. La macrodiglossia di Roma

Il quadro macrosociolinguistico intorno a Roma, inutile dirlo, è alquanto complesso sia per la vicinanza dell'antico romanesco al toscano (e le emigrazioni toscane a Roma) e la conseguente "italianizzazione" del dialetto di Roma (cf. D'Achille 2009), sia per gli influssi del dialetto romano sull'italiano (la romaneschizzazione dello standard, ovvero il modello della "lingua toscana in bocca romana") – vedere ad esempio Trifone (2008). Queste linee si incrociano, e rendono il quadro sociolinguistico romano piuttosto denso, nel senso che "il continuum romano non permette di operare tagli così netti tra un livello e l'altro", sfociando in una situazione chiamata da De Mauro di "confine diffuso" (De Mauro & Lorenzetti 1991: 349).

Allo scopo di rendere le distinzioni classiche all'interno della macrodiglossia romana funzionale, ci siamo ispirati dello schema di Telmon (1994) indicato qui sopra, osservando la seguente distinzione dei livelli:

- a) varietà alta | l'italiano standard "in bocca romana": il livello alto del parlato a Roma, non tanto diverso dall'italiano standard nelle forme

e norme, ma con evidenti presenze della pronuncia romana non stigmatizzata e quindi presente anche nelle realizzazioni più alte (i romani istruiti che parlano “bene” – i docenti universitari in aula, ad esempio);

- b) varietà media colloquiale | il cosiddetto “italiano de Roma” : si tratta del cosiddetto “italiano regionale di Roma” : una varietà in cui le marche diatopiche romane si esprimono innanzitutto al livello fonologico secondo lo schema di Telmon (1994);
- c) varietà mediobassa | il romanesco - la varietà dialettale del centro urbano storico: questa varietà presenta più caratteristiche dialettali - a quelle fonologiche si aggiungono anche quelle lessicali e fraseologiche;
- d) varietà bassa | il “romanaccio” - la varietà dialettale “borgatara”: più stigmatizzata con evidenti richiami del romanesco “storico” e quindi più resistente all’influsso dell’italiano standard: alle caratteristiche dei livelli superiori si aggiungono qui soprattutto quello morfologico e sintattico. Lo schema di Telmon (1994) evidenzia una forte spinta da parte dello standard sul piano morfologico — ovviamente in questa varietà bassa questa spinta incontra più resistenze nell’uso (attraverso l’uso di forme morfologiche diatopicamente molto marcate).

Per la nostra analisi, il livello più alto, chiamato qui “la varietà alta” è quello meno interessante. Ci concentreremo quindi sui livelli intermedi e bassi della macrodiglossia.

5. Interpretazioni dell’uso delle marche diatopiche

Nel romanzo *Il Contagio*, da cui partel’analisi empirica, si trova italiano standard e neostandard, ma anche tratti molto marcati in diatopia. Si tratta qui di una messinscena linguistica: l’autore mescola sapientemente e volutamente italiano e dialetto, sfruttando elementi dialettali noti e meno noti al pubblico, promuovendo allo stesso tempo una determinata lettura sociologica dell’uso linguistico. Lungi dal proporre in questa sede un esame dettagliato delle caratteristiche linguistiche, vorrei soffermarmi invece sull’interpretazione che dobbiamo ricavare dai vari

frammenti in “romanaccio”.

Siti (2008) descrive la vita “borgatara”, alternando la descrizione degli “interni” con considerazioni sociologiche e storiche generali, come appunto questa:

Il nome “borgata” fu usato la prima volta nel 1924, per Acilia: definita, da un urbanista dell’epoca, “un pezzo di città in mezzo alla campagna, che non è realmente né l’una né l’altra cosa”. Anche prima del fascismo, fin dai tempi successivi a Porta Pia, gli operai che stavano ampliando la città non erano desiderati nella città stessa: “La presenza di grandi masse operaie” scrive Quintino Sella “nel cuore di un equilibrio di poteri a tal punto delicato, non sarebbe opportuna”. Così le borgate nascono come brandelli di città isolati in piena campagna: chiusi in se stessi, con comunicazioni difficili e non autosufficienti. Le borgate non sono mai contigue, in mezzo c’è sempre un vuoto non organizzato; vengono costruite nelle bassure per ragioni speculative, spesso vicino a cave di tufo o pozzolana; là dove i terreni costano meno, negli appezzamenti di minor valore dei latifondi nobiliari. La collocazione “in basso” (nelle zone che sono poi anche le più malsane) è funzionale al decoro della città: chi vi arriva in auto dalle consolari, o in treno, le borgate non le vede. “Le famiglie di irregolare composizione” raccomanda nel 1925 Filippo Cremonesi, primo governatore di Roma “e di precedenti morali non buoni, potrebbero essere trasferite su terreni di proprietà del Governatorato, siti in aperta campagna e non visibili dalle grandi arterie stradali.” La necessità di controllare questi covi di potenziali delinquenti spiega perché molte borgate siano costruite in prossimità di fortini militari (Forte Bravetta, Forte Boccea, Forte Braschi, Forte Prenestino), che le dominano come sentinelle. (p. 164-165).

Spiccano tuttavia i commenti diretti, la vita presa “dal vivo” che Siti mette in bocca ai suoi personaggi:

La parola “borgata” ritorna, sulla bocca dei suoi abitanti, quando vogliono lamentarsi delle loro condizioni e denunciare l’abbandono: “So’ tanti che vengono a fà ricerche sulle borgate, e io je dico sempre famo a cambio... si volete capì qualcosa delle borgate, ce venite a stà

du’ anni e io me trasferisco a casa vostra”. La usano per giustificare col contesto una loro scarsa riuscita: “La nostra è stata la prima casa vicino al carcere, costruita con tanti sacrifici... mia sorella nun c’è voluta stà, ha sposato apposta pe’ poté andà a piazza Bologna... due figlie adesso so’ laureate, si restava in borgata le fije sue nun studia-veno”. I delinquenti sono sempre quelli dell’appartamento di fronte, o dei casamenti vicini, con uno snobismo stupefacente: “Magari in via dell’Archeologia ci andate domani, co’ un bel sole... adesso no, manco si ve portate Sansone, de notte er cane pure pò passà un brutto quarto d’ora”. I più consapevoli non negano il carattere contagioso dell’illegalità (“Semo tutti onesti a responsabilità limitata... è come ’no yo-yo, un momento sei legale e un momento nun lo sei”); parecchi raccontano di un rifiuto iniziale, arrivando bambini da Foggia o da Avezzano: “La sera che so’ arivato, ar buio... tra i sei e i sette, pe’ un anno me so’ ribellato... er palazzo era come un serpente grigio de lastroni, ’na mano de tinta nun avrebbe fatto un soldo de danno, che me frega si era er progetto dell’architetto, questa è la mia opinione personale”. (p. 161-162)

Spuntano ovviamente le varie caratteristiche diatopiche al livello fonologico (apocope di sono, fare/stare, lo scempiamento o la degemina- zione della /r:/, la mancata anafonesi nei pronomi personali (“me” in- vece di “mi”), l’assimilazione del nesso consonantico “gli” (grafema) in /j/ (“je” per “gli”), il passaggio di /o/ in /u/ come in “nun” (per “non”), il rotacismo di /l/ in /r/ in posizione preconsonantica (“ar” per “al”, “er” per “il”) ... Più chiaramente dialettali sono senz’altro la morfologia dia- lettale di “studiaveno”, “famo”, “semo”. In altri passi si trovano la co- siddetta legge Porena (il dileguo della /l/ in posizione intervocalica) e l’assimilazione progressiva del nesso /nd/: “Io so’ da’a Roma, ci annavo co’ mi’ padre prima che Paparelli venne ucciso, che papà non andò più allo stadio” (p. 84)

E non mancano ovviamente la fraseologia e il lessico marcato:

“m’hanno ripreso con ’a telecamera, nelle risse, che so’ tutto incap- pucciato ... me diverto così ... oh... pure coi tutori de ... i fratelli di- cono che so’ talmente matto che nun so’ affidabile, ma no perché

faccio uso de droghe o che, so' proprio scemo io, a un certo punto me parte 'a ciavatta e allora esagero..." (p. 86)

"Famose 'sta boccia" [la boccia è la bottiglia di plastica con un foro in alto per fumarci la cocaina] (p. 33)

In tutti questi tratti, tuttavia, è molto meno palese la funzione "diatopica" del dialetto: si tratta ovviamente di una varietà "locale", cioè romana, ma il fatto di mescolare descrizioni oggettive di tipo sociologico e storico con osservazioni personali sulla vita dei borgatari – "In borgata la sola forma di fiducia è l'indolenza, il solo pubblico ministero è il fatalismo" (p. 92) –, con le battute stesse dei personaggi – "seh, er cocc [coach], mo' je presentamo er Coccia, vedi come je' e impara, 'e battute" (p. 105) – dove "imparare" ha il senso tipicamente romano di "istruire, insegnare", fa pensare piuttosto ai potenziamenti supplementari di questo dialetto.

Torniamo alla domanda di prima: qual è la funzionalità di questo quadro linguistico che oscilla tra italiano standard, neostandard, "italiano de Roma" e romanaccio?

Si tratta forse dell' "uso espressivo" del dialetto (cf. Antonelli 2006)? Non in primo luogo. L'espressività sta soprattutto nei contenuti (non mancano ovviamente il turpiloquio e la coprolalia) e nelle caratteristiche sociali descritte, molto meno nelle caratteristiche formali della lingua stessa: le caratteristiche dialettali di un "italiano de Roma" si ritrovano anche nel "romanaccio", l'unica differenza essendo che al gradino più basso le caratteristiche dialettali sono molto più frequenti e presenti a tutti i livelli di lingua (fonetica, lessico, sintassi, morfologia).

La funzionalità linguistica qui ambita da Siti è "identity stylisation" nei termini di Coupland (2007): la costruzione di un'identità sociale particolare (borgatara, in questo caso) attraverso un uso linguistico specifico, nella consapevolezza che tale uso e "costume linguistico" viene condiviso da immigrati e romani insieme, in un gioco di affermazione identitaria attraverso l'uso linguistico.

Il linguaggio, in altri termini, non veicola identificazioni che si basano su tradizioni linguistiche o schemi "di continuità", bensì su un'identificazione *hic et nunc* della vita borgatara di cui anche l'uso linguistico

si fa, letteralmente, *portavoce*. La borgata descritta da Siti è una realtà che rassomiglia ai network sociali molto densi descritti da James e Lesley Milroy (1985) per Belfast: i borgatari della Scala A in via Vermeer non sono "solo" coinquilini, ma anche amanti (o ex), pusher e tossicodipendenti, ladri e derubati ...

Si tratta quindi di un'identità linguistica basata su scelte da operare fra alternative (la macrodiagglossia) – tali scelte sono ovviamente legate ai gruppi di riferimento (i borgatari) – e quindi in questo senso si tratta di una indessicalità opzionale che si sposa bene con la macrodiglossia del gradino (linguistico) più basso: la borgata come microcosmo linguistico e sociale in cui le scelte linguistiche dialettali non sono necessariamente espressioni di una realtà geografica particolare, ma soprattutto di una determinata realtà sociale.

I più negativi, quelli che fanno confronti, sono i deportati dal Centro, i monticiani o gli ex di Borgo Pio; non riescono mai a adattarsi del tutto, si concedono pellegrinaggi nelle vecchie zone, se hanno figli se li portano dietro, costringendoli a ore di autobus: "Perché te credi che faccio la donna de servizio? Qualche altro lavoro m'era capitato, ma così 'e zone belle 'e frequento comunque, e Samantha cià l'amici a via del Mascherino... in Centro pòi trovà le borgate, ma in borgata er Centro nun ce lo trovi".

Gli autoctoni invece, o i troppo orgogliosi per ammettere l'inferiorità, vantano una sedicente sincerità delle borgate ("Co' tutti i difetti, qua la gente nun è finta; magari fanno le peggio azioni però nun se nascondono, imparano a mostrà la faccia... qua un pisché de tredici anni è già n'òmo che deve da rende conto de l'azioni sua"). "Borgata" diventa allora un nome di solidarietà: "Mamma borgata t'ha parato er culo" dicono se riconoscono uno stradarolo (uno che beve il cappuccio al loro bar o che faceva le pinne col motorino sul piazzale della loro scuola) in una situazione di antagonismo violento, politico o sportivo o carcerario. (p. 163-164)

In tal senso, la lingua sospende tecnicamente la sua indessicalità topografica per funzionare come meccanismo di indessicalità sociale e diafasica: i borgatari abbracciano la loro varietà più bassa all'interno

della macrodiglossia romana, anche per scelta. Il vero contagio, poi? I tratti marcati del “romanaccio” non sono esclusivi di per sé: si ritrovano, certo un po’ meno frequenti, anche negli strati più ‘alti’ della vita dei borghesi. “Le borgate”, scrive Siti, “sono il nostro domani” (p. 332).

Tavola 1. Persone di 6 anni e più secondo il linguaggio abitualmente usato in diversi contesti relazionali per regione. Anno 2015
(per 100 persone di 6 anni e più della stessa zona)

REGIONI	IN FAMIGLIA						CON AMICI						CON ESTRANEI					
	I	D	I+D	Altra lingua	Altro		I	D	I+D	Altra lingua	Altro		I	D	I+D	Altra lingua	Altro	
Piemonte	61,4	7,8	24,4	5,9	0,3		69,6	4,4	21,7	3,4	0,5		91,1	0,5	6,1	1,5	0,3	
Valle d'Aosta/V. d'Aoste	64,1	3,2	16,6	14,3	1,2		69,2	1,4	20,2	8,2	0,7		87,5	-	5,9	5,1	0,9	
Liguria	70,1	8,2	15,2	5,8	0,2		72,8	5,2	17,4	4,0	0,1		92,1	1,0	3,7	2,1	0,6	
Lombardia	59,8	5,6	26,1	7,5	0,4		66,4	4,9	22,0	5,6	0,5		89,4	1,1	5,7	2,2	0,8	
Trentino-Alto Adige	28,2	38,4	16,4	16,1	0,4		31,6	35,5	19,1	13,0	0,6		57,1	12,4	13,9	16,0	0,2	
Bolzano/Bozen	23,3	47,2	7,7	21,5	-		25,4	45,1	9,9	19,2	-		31,8	21,0	16,6	30,3	-	
Trento	33,0	30,1	24,8	10,8	0,8		37,5	26,1	27,9	6,9	1,1		81,5	4,2	11,2	2,3	0,3	
Veneto	28,5	30,6	31,4	9,0	0,3		30,6	28,7	33,6	6,2	0,6		65,6	8,7	23,1	2,1	0,1	
Friuli-Venezia Giulia	40,9	9,9	24,7	23,9	0,1		38,5	10,6	28,7	20,7	0,5		76,9	2,0	16,1	3,9	0,2	
Emilia-Romagna	55,6	6,5	27,5	9,4	0,6		63,2	5,6	24,6	5,5	0,6		89,1	1,1	5,7	2,6	1,1	
Toscana	74,9	2,3	15,1	6,8	0,4		78,6	1,5	13,7	5,4	0,4		87,8	0,7	6,5	3,7	0,5	
Umbria	45,2	14,9	30,4	8,1	0,7		47,8	13,1	33,1	4,7	0,9		79,0	5,7	12,8	1,5	0,3	
Marche	35,5	16,3	40,0	7,5	0,1		38,2	15,2	41,4	4,2	0,1		77,8	4,3	14,9	1,9	0,2	
Lazio	59,2	7,3	25,5	7,1	0,1		60,3	6,71	26,5	5,2	0,6		85,6	3,4	7,3	2,6	0,2	
Abruzzo	34,7	13,8	44,5	6,1	0,3		39,7	2,0	43,8	3,3	0,5		82,9	2,0	12,5	1,7	0,2	
Molise	38,1	18,8	37,9	4,3	0,2		41,2	16,6	39,5	1,8	-		80,3	6,1	12,3	0,5	0,1	
Campania	20,7	26,3	48,9	3,2	0,3		22,2	23,5	50,2	3,0	0,2		60,0	11,7	25,6	1,2	0,3	
Puglia	34,5	15,8	46,6	2,0	0,3		37,0	14,1	46,7	1,3	0,2		79,8	3,6	14,7	0,7	0,2	
Basilicata	27,5	18,5	50,9	2,0	0,2		31,1	13,8	52,1	1,7	0,3		70,8	6,3	20,1	0,9	0,8	
Calabria	25,3	24,1	44,5	4,5	0,5		27,2	19,6	48,2	3,5	0,4		67,7	7,0	22,8	0,6	0,6	
Sicilia	26,6	25,5	43,3	3,6	0,1		29,3	19,7	47,2	2,9	0,0		68,1	7,2	22,4	0,9	0,3	
Sardegna	52,1	0,6	31,5	15,0	0,2		52,0	0,6	32,6	14,1	0,2		87,2	-	8,8	2,8	0,3	
Italia	45,9	14,1	32,2	6,9	0,3		49,6	12,1	32,1	5,1	0,4		79,5	4,2	12,9	2,2	0,4	

Riferimenti bibliografici

- ALBANO LEONI FEDERICO & ROSA GIORDANO [a cura di]. 2005. *Italiano parlato: analisi di un dialogo* (Napoli, Liguori)
- ANTONELLI GIUSEPPE. 2006. *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia* (San Cesario di Lecce, Piero Manni)
- ANTONELLI GIUSEPPE. 2007. *L'italiano nella società della comunicazione* (Bologna, Il Mulino)
- ANTONELLI GIUSEPPE. 2011. “Lingua”, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Andrea Acri e Emanuele Ziniati, pp. 15-52 (Roma, Carocci)
- BERRUTO GAETANO. 1987. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* (Roma, Carocci)
- BRESOLIN CLAUDIA. 2014. *Studio del dialetto romanesco in opere contemporanee selezionate. Analisi comparata del dialetto romanesco in Ascanio Celestini e Walter Siti*. Tesi di laurea magistrale, Universiteit Antwerpen.
- COUPLAND, NIKOLAS. 2007. *Style. Language variation and identity* (Cambridge, CUP)
- D'ACHILLE PAOLO. 2002. “Il Lazio”, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di Michele Cortelazzo et al., pp. 515-567 (Torino, UTET)
- DE MAURO, TULLIO & LUCA LORENZETTI. 1991. “Dialetti e lingue nel Lazio”, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, pp. 307-364 (Torino, Einaudi)
- HEWIT ROGER. 1986. *White talk black talk. Interracial friendship and communication amongst adolescents* (Cambridge, CUP)
- KOCH PETER. 2001. “Oralità/scrittura e mutamento linguistico”, in *Scritto parlato. Metodo, testi e contesti*, a cura di Maurizio Dardano, Adriana Pelo & Antonella Stefinlongo, pp. 15-29 (Roma, Aracne)
- MILROY JAMES & LESLEY. 1985. “Linguistic change, social network and speaker innovation”, in *Journal of Linguistics* 21, pp. 339-384.
- RAMPTON BEN. 1995. *Crossing: language and ethnicity among adolescents* (London, Longman)
- SABATINI FRANCESCO. 1985. “L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte Und Gegenwart*, a cura di Günter Holtus e Edgar Radtke, pp. 154-84 (Tübingen, Narr)

- SITI WALTER. 2008. *Il Contagio* (Milano, Mondadori)
- TELMON TULLIO. 1993. “Varietà regionali”, in *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di Alberto A. Sobrero, pp. 93-149 (Roma/Bari, Laterza)
- TELMON TULLIO. 1994. “Gli italiani regionali contemporanei”, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni & Pietro Trifone, pp. 597-626 (Torino, Einaudi)
- TESTA ENRICO. 1997. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo* (Torino, Einaudi)
- TRIFONE PIETRO. 2008. *Storia linguistica di Roma* (Roma, Carocci)
- VERMANDERE DIETER. 2011. “Les techniques de l’oralité dans l’histoire d’un scemo di guerra”, in *Le Carnaval verbal d’Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration?*, a cura di Beatrice Barbalato, pp. 173-188 (Brussels, PIE Peter Lang)

ROMA A FUMETTI:
ZEROCALCARE E IL MICROCOSMO DI REBIBBIA

Inge Lanslots

Qua è a casa mia. Nel mio quartiere,
Rebibbia.
O quel che ne resta.
Zerocalcare, Dodici

Se cresci a Rebibbia ti abitui ad aspettare.
L'attesa ti entra dentro.
Ib.

Però non è un quartiere di passaggio. Se
non conosci qualcuno che ci abita, non ci
capiti di solito.
Ib.

Rebibbia, quartiere di reclusione

Nel 2012 i fratelli Taviani realizzano *Cesare deve morire*, il loro (finora) ultimo film che ha vinto l'Orso d'Oro a Berlino (2012) e cinque candidature ai David di Donatello (2012). A prima vista *Cesare deve morire*, distribuito dalla Sacher di Nanni Moretti, si presenta come *docu-drama*, ma, come sottolineano i registi stessi, è un film vero e proprio, girato in bianco e nero. Il film racconta in modo non lineare la messa in scena di *Giulio Cesare* di Shakespeare (1623) interpretata da (ex) detenuti della sezione di alta sicurezza, nota come reparto G12. La messinscena è durata sei mesi e il film fu girato nel 2011 nel carcere di

Rebibbia. Nel film i fratelli Taviani visualizzano come, dopo i provini, il regista teatrale Fabio Cavalli prepara il suo cast allo spettacolo; il gruppo non può disporre dell'apposita sala che è provvisoriamente in fase di ristrutturazione, motivo per cui vengono usati set improvvisati. Paradossalmente, però, i vari set si adeguano a meraviglia alla tematica del testo shakespeariano sul conflitto psicologico di Bruto¹²⁵ che si vede coinvolto in una cospirazione contro Cesare. I personaggi si sentono prigionieri del proprio destino a cui non riescono a sottrarsi: come 'detenuti' non riescono a evadere nemmeno dal proprio carcere. La prigione di Rebibbia si trasforma in un luogo doppiamente claustrofobico, reso dalla fotografia quasi esclusivamente in bianco e nero.

I registi si servono di luci forti e contrastanti per distinguere il mondo interno da quello esterno, rappresentato all'interno del carcere dai parenti arrivati per assistere alla rappresentazione. Questi introducono anche un'altra fotografia, quella a colori. Come osserva Paolo Parisi Presicce nella prima analisi del film:

L'arrivo del pubblico, quando il film diventa a colori e chiude il racconto dei mesi precedenti la rappresentazione, mentre segna l'inizio dello spettacolo teatrale, indica al contempo la diversità dei condannati, costretti dopo la recita a tornare uno per uno nelle proprie celle. È qui che la tragedia della colpa e dell'espiazione della colpa di Bruto si trasforma in uno schiaffo di verità, e allora l'arte, intravista (anche se per qualcuno intrapresa dopo aver scontato la condanna), è quel che trasforma tali celle in vera e dolorosa prigionia (Parisi Presicce 2012: 2).

Già durante il processo di produzione, quando gli attori, professionisti o meno, si familiarizzano con il testo shakespeariano, i detenuti

¹²⁵ Il personaggio di Bruto viene interpretato da Salvatore 'Sasà' Striano, che dopo la sua scarcerazione nel 2006 si è impegnato come attore di teatro e di film, anche grazie ad altri progetti teatrali dello stesso regista all'interno della prigione (Ermesino 2012). Così ha recitato la parte dello Scissionista nell'episodio *Storia di Don Ciro e Maria* nel film *Gomorra* di Matteo Garrone (2008).

scoprono paralleli inaspettati tra la loro vita, il loro passato e la finzione. Riemergono scelte sbagliate e pentimenti, traumi e dilemmi, congiure, questioni di potere e tradimenti... di ex trafficanti di droga, di mafiosi, di camorristi trasformati in protagonisti di un film. Perfino al *Giulio Cesare* shakespeariano le varie esperienze biografiche dei detenuti sembrano aggiungere una nuova dimensione. In *Cesare deve morire* si alternano le scene di prova, quelle della vita quotidiana in prigione e le sequenze di commenti metatestuali o di ricordi personali. Il film diventa una narrazione polifonica in cui la parola passa dal bardo e dai personaggi shakespeariani agli attori che si esprimono nel dialetto d'origine (il registro alto del napoletano, del siciliano o del pugliese), al regista teatrale Cavalli che ha anche collaborato alla sceneggiatura del film e al personale della prigione. Da parte loro, gli spettatori dello spettacolo, i familiari dei detenuti, restano muti. La colonna sonora, di Giuliano Taviani e di Carmelo Travia, viene descritta: "poca musica, ma da protagonista. Pochi strumenti: il sassofono, dolce nella sua sconsolatezza, il corno, carico di presagi, materiali sonori grezzi e duri e infine una orchestra che si confronta con strumenti elettronici e sintetici" (*Cesare deve morire* 20/02/2012). Il suono rafforza l'espressione poetica della regia, teatrale e cinematografica, si confronta con l'oscurità e la reclusione del carcere. L'arte irrompe nella prigionia portando a una sensibilità poetica nuova ma rafforzando al contempo anche i vincoli della detenzione.

Oltre alle qualità intrinseche di questo film intermediale, che problematizza i confini tra più generi, *Cesare deve morire* apre quindi le porte blindate del carcere, solitamente inaccessibili al grande pubblico, anche per chi vive nel quartiere omonimo. Così afferma Michele Rech (12/12/1983, Arezzo), in arte Zerocalcare¹²⁶. Il giovane graphic designer decise, "sulla spinta degli eventi del G8 di Genova" (Scarpa 2013: 10),

¹²⁶ In *Zerocalcare/Interview* (s.d.) Michele Rech ha spiegato l'origine del nome artistico: "Dovevo polemizzare con qualcuno su un forum, dieci anni fa, e non lasciavano postare commenti anonimi. Di là c'era la TV accesa e andava la pubblicità di Zerocal, e io ho messo quel nome giusto per riempire il campo e poter lasciare il commento. Poi mi è rimasto attaccato addosso".

di passare alla scrittura di racconti brevi, racconti pubblicati quasi ogni quindici giorni sul proprio blog.¹²⁷ Inoltre, è uno dei pochi ambasciatori del quartiere Rebibbia, già immortalato da Pasolini che ci visse dal 1951 al 1953, via Giovani Taglieri 3. Questo periodo viene rievocato nella poesia *Il pianto della scavatrice*, raccolta ne *Le ceneri di Gramsci* (1957). Una targa commemorativa in Piazza Lino Ferrani ne riproduce alcuni versi: “Ah, giorni di Rebibbia/ che io credevo persi in una luce/ di necessità, e che ora so così liberi”. Sono anche pertinenti i versi seguenti tratti dalla stessa poesia: “Povero come un gatto del Colosseo,/ vivevo in una borgata tutta calce/ e polverone, lontano dalla città”.

Zerocalcare sembra concordare con Pasolini sul carattere periferico del quartiere: Rebibbia, infatti, non appare come destinazione o meta, tutt'al più una fermata della metropolitana linea B. Nell'esordio di Michele Rech l'*alter ego* e protagonista delle storie grafiche, chiamato Zero o anche Calcare, definisce il quartiere proprio in questi termini: “Questa è Rebibbia, il quartiere del carcere e il capolinea della metro B” (2014a: 60). Non a caso anche il capolinea viene anche raffigurato nello stesso albo, *La profezia dell'armadillo* (2014a: 77). In realtà, dai primi del dicembre 2014 il capolinea accoglie i viaggiatori con un murales, curato dallo stesso Zerocalcare su richiesta dell'Atac e inaugurato in occasione della fiera *Più libri liberi* (fiera dedicata alla piccola e media editoria; <http://www.piulibriuliberi.it/>, tenutasi dal 4 all'8 dicembre al Palazzo dei Congressi dell'EUR). Grande 40 metri quadri circa, l'opera, che non

¹²⁷ <http://www.zerocalcare.it/>. Nella biografia che con ogni albo viene leggermente adattato si legge: “Zerocalcare ha 30 anni e ha pubblicato a lungo su fanzine fotocopiate e disegnato locandine di concerti punk hardcore, prendendo parte con i suoi fumetti a un numero sterminato di autoproduzioni nel circuito dei centri sociali e collaborando con riviste di ogni genere (che per lo più hanno chiuso). Partecipa regolarmente all'annuale antologia del fumetto indipendente *Sherwood Comix*, collabora con *Smemoranda*, ha una rubrica mensile su *Wired* e pubblica strisce su *Internazionale*. Il suo blog, [zerocalcare.it](http://www.zerocalcare.it), è tra i più letti d'Italia” (2014: 238). Va aggiunto che per molto tempo Michele Rech ha dato ripetizioni di francese – è di madrelingua francese – e ha curato la traduzione di documentari. Negli albi il fumettista torna solo sul fatto di essere francese (2014a: 57) collegandolo alla passione per la paleontologia che si concretizza nelle strisce in cui compaiono i dinosauri.

ha ancora fatto la sua comparsa negli albi, offre un'immagine sintetica della produzione del giovane fumettista. Sullo sfondo si presentano i personaggi che popolano i vari albi: sotto la scritta "WELCOME TO REBIBBIA. Fettucia di paradiso terrestre tra la Tiburtina e la Nomentana, terra di Mammuth, tute acetate, corpi reclusi e cuori grandi" e sopra il motto "Qui ci manca tutto - Non ci serve niente": Zero e i suoi compagni di scuola e amici. Colpisce pure l'architettura tipica del quartiere, con le sue case piuttosto basse e anonime. In primo piano si profila il Mammut che in qualche maniera spunta in tutti gli albi. Questo Mammut, che ricorda la passione del fumettista per la paleontologia, porta il Cap. 00156 di Rebibbia. È il centro gravitazionale del quartiere. Zero, riferendosi alla mitografia locale, dice che " 'lo scavo nel sito archeologico di Rebibbia ha messo in luce i notevoli resti di Elefante antico (le cui zanne misuravano tre metri di lunghezza) del Pleistocene superiore, 360.000-100.000 a.C.' " (2014a: 61, cfr. 143). Attorno ai resti si è costruito un bunker inaccessibile per preservare i resti dell'animale preistorico. Altrove Zero pretende che i resti siano stati scoperti durante gli scavi per la costruzione di un parcheggio, ma al lettore sembra una dichiarazione altrettanto implausibile. Solo gli abitanti del quartiere accettano tale versione, gli altri sembrano piuttosto increduli. Il bunker di "Piazzale Mammut" (2013a: 8), infatti, non è altro che il carcere di Rebibbia. Che la casa di Zero si affacci proprio sul carcere è un fatto di cui non vuole vantarsi (2014: 20). Ne testimonia la battuta ironica seguente: "Ah, sì – scordato./ Vabbè dai./ Come quelli che abitano di fronte al Colosseo./ Mica dicono tutti i giorni ammazza che bello" (2014c: 20).

Rebibbia, "la più grossa fabbrica d'attesa" (2013a: 22)

Sparsi per i vari albi, che raccolgono le storie brevi pubblicate sul blog, il lettore troverà diverse definizioni del carcere (di cui alcune riportate in esergo al presente contributo). Oltre all'inaccessibilità Zero sottolinea che il bunker attira "forestieri", costretti a subire il ritmo del quartiere,

un ritmo lento, come una lagna dei Radiohead, come Karma Police./ Mi sa che è proprio il quartiere che ti abitua ad aspettare. A sentire il tempo che scorre lento, scandito dal suono ossessivo delle cicale. Craaa. Craaaa. Craaa./ Forse perché il carcere di Rebibbia è **la più grossa fabbrica d'attesa d'Europa**. Corpi dentro che aspettano di uscire. Corpi fuori che aspettano un cenno, un braccio dalle sbarre, un marito, una moglie, un figlio, uscire dal cancello. Attese di mesi. Anni. Vite./ Se cresci a Rebibbia ti abitui ad aspettare. **L'attesa ti entra dentro**. (2013a: 22; grassetto nostro).

A Rebibbia non sembra mai giungere “il momento giusto” (2014a: 68), si rimane sospesi a un non tempo, segnato dal “guardiano del tempismo” (2014a: 68), personaggio che indossa l'abito del medico della peste e che porta un orologio fermo (cfr. 2014a: 9, 78, 82, 134 e 135).

Quel ritmo si estende a tutto il quartiere ed è simile, d'altronde, a quello evidenziato in *Cesare deve morire*. Le esperienze di Zero, ambientate nel quartiere del suo ideatore, vengono caratterizzate dalla stessa lentezza, nonostante la brevità delle sequenze originali che poi si inseriscono come capitoli all'interno di una narrazione più ampia. Nell'introduzione al primo albo, *Sei un grande* (2014a: 3-6), il grafico-fumettista Makkox viene citato nel corso della storia (2014a: 124): “Centotrentasei tavole, divise in storie brevi alla sua maniera, storielle di una o quattro/cinque pagine, che nell'insieme, tutte e centotrentasei le tavole, compongono una Storia più grande” (5).¹²⁸ Tali narrazioni, infatti, sono, più che incentrate sulle azioni dei personaggi, di carattere molto riflessivo o meditativo.

La quarta di copertina de *La profezia dell'armadillo. Colore 8-bit* annuncia il tema: “qualsiasi previsione ottimistica fondata su elementi soggettivi e irrazionali spaccati per logici e oggettivi, destinata ad alimentare delusione, frustrazione e rimpianti, nei secoli dei secoli. Amen” (cfr. 2014a: 65). Zero ricostruisce la propria giovinezza, piena di sogni

¹²⁸ È stato Makkox a consigliare il blog a Zerocalcare (Scarpa 2013: 41 e 52-53). Il fumettista Makkox spunta pure come personaggio nel penultimo albo, *Ogni maledetto lunedì su due*. zerocalcare.it - Dal 21 novembre 2011 al 18 febbraio 2013 (2013: 176).

e di progetti, spesso irrealizzati. Pretesto è la scomparsa di una compagna di scuola francese, Camille. La ricostruzione, non-lineare, si svolge a partire dai pochi agganci temporali offerti. Il pensiero di Zero si esteriorizza in un dialogo con l'Armadillo, una delle molte creature animalesche antropomorfizzate nella produzione di Zerocalcare. L'Armadillo non è una voce né univoca né autonoma. Interpreta la coscienza e le colpe di Zero: "il mio amico Armadillo immaginario [...] facilita la comprensione dei miei pensieri ed elucubrazioni" (12) e tende, come Zero, a chiudersi su se stesso. *La profezia dell'armadillo. Colore 8-bit* è la storia di un giovane, che, ben conscio di essere un "nerd", sta cercando di circoscrivere ulteriormente la propria identità scrutando rapporti interpersonali, soprattutto con coetanei, esplorando pure la propria sessualità.

In *Un polpo alla gola*, secondo albo pubblicato nel 2012 e arrivato alla sesta riedizione (2014b), Zero torna alla propria infanzia da cui, come annunciato in quarta di copertina, nessuno guarisce mai. Tutti i ricordi che contribuiscono alla ricostruzione dell'infanzia, girano attorno alla "psicosi" del lupo, altro animale antropomorfizzato, che incarna il mostro del "bullismo darwinista" (2014b: 9), a cui sono soggetti i bambini. Oltre a essere una narrazione retrospettiva, *Un polpo alla gola* si legge come un'indagine, rimasta incompiuta, partita da un "teschio [trovato] nel bosco, un elemento autobiografico" (Scarpa 2013: 36). Certi fatti, pentimenti, rimorsi o rancori rimangono inespressi, impliciti, come un "polpo alla gola", reso letteralmente al livello grafico sin dalla copertina. Il polpo, già annunciato nel finale de *La profezia dell'Armadillo* (2014a: 129), impedisce a Zero di esprimere quello che vuol dire: sono troppi forti i sensi di colpa, altro elemento autobiografico (Scarpa 2013: 37).

Ogni maledetto lunedì su due. zerocalcare.it - Dal 21 novembre 2011 al 18 febbraio 2013 (2013), rimanda nel titolo alla frequenza editoriale delle mininarrazioni. Si apre con una storia di stampo fantascientifico situata nel mondo immaginario di Aristonia e chiude con una storia apocalittica. Zero rischia di annegare, insieme all'Armadillo e agli amici. Nelle altre storie Zerocalcare alterna episodi della propria infanzia con altri della giovinezza del suo *alter ego*. Tutti hanno segnato l'educazione di Zero, sempre in corso. Di sfuggita vengono toccati problemi legati

alla società italiana contemporanea, dagli anni ottanta e novanta ai nostri giorni, tra cui la storia *A.F.A.B. Una storia umiliantemente vera* (2013b: 59-63) ricorda a distanza gli eventi traumatici del G8 2001. *Ipocondria* (2013b: 49-58, 55 e 58) lo aveva anticipato: Zero si trova a Genova, lontano dai luoghi tragici, il che non diminuisce l'impatto del messaggio.¹²⁹ Gli altri accenni alla storia italiana contemporanea saranno più impliciti e meno frequenti situandosi sempre nella rievocazione di eventi, di ricordi, di paure e di sogni (cfr. 2013b: 46).

Con *Dodici* Zerocalcare sembra tornare al presente del protagonista. Il setting del quartiere, tuttavia, assume dimensioni fantascientifiche, Rebibbia essendo stato invaso dagli zombi(e). – nell'albo Zerocalcare tende a giocare con la grafia della parola. Zero è fra i pochi uomini rimasti nel quartiere e, fermo in casa, insieme agli amici pianifica l'evasione, mentre Secco e Katja si avventurano nel quartiere. Il finale della loro missione impossibile rimane aperto, con Zero ferito e steso per terra. La trama di *Dodici* si ispira chiaramente alla serie televisiva *The Walking Dead* (cfr. 2013a: 18 e 76; cfr. Scarpa 2013: 24), tratta a sua volta dalla serie fumettistica di Robert Kirkman, Tony Moore e Charlie Adlard (2006-...), e viene scandita secondo il ritmo di un'altra serie ancora, 24

¹²⁹ Va ricordato che per la raccolta *GEvsG8. Genova a fumetti contro il G8* Zerocalcare aveva scritto *La nostra storia alla sbarra* (2006: 11-20), un racconto incisivo, pieno di indignazione e di rabbia, con strisce irregolari, con un "lettering" molto frenetico e con nuvolette ("balloons") di forma variegata. Questa prima storia, pubblicata dopo la locandina *Genova non è finita* (2005 in Scarpa 2013: 33), contrasta con le altre storie, molto più recenti, in cui Zerocalcare si limita ad accenni brevi ma forti che sono altrettanto indizi della voglia di ricordare i fatti traumatici. Così, in *Dimentica il mio nome*, nel racconto *L'unico in famiglia* (2014c: 76-79), Zero annuncia la sua partecipazione (2014c: 76) e Zerocalcare si serve della frase sintetica seguente: "Faranno un massacro a Genova" (2014c: 77). Nel racconto *Pavlov* della raccolta *La profezia dell'Armadillo. Colore 8-bit* (2014: 114-117) Zerocalcare evoca in modo altrettanto sfuggente il ricordo della morte di Carlo e della rabbia (2014: 115), mentre due anni prima, in *Devastazione e Saccheggio* (2012 in Scarpa, 2013: 13-16) aveva denunciato l'impunità dei responsabili.

Di recente, con la storia *La città del decoro* scritta per *La repubblica* (10/05/2015), Zerocalcare ha lanciato un appello molto diretto all'impegno ambientandola nella città di Roma, travestita nella Città dei Puffi.

con l' (ex) agente anti-terrorismo di Los Angeles, Jack Bauer. Contrariamente al ritmo sempre identico di *24*, la narrazione di *Dodici* si compie in dodici tappe, piuttosto irregolari.

L'albo più recente, *Dimentica il mio nome*, si presenta come un altro viaggio nel tempo fino al 1923. Stavolta Zero cerca di capire come mai la nonna, dalle origini francesi, sia capitata a Roma e, in particolare, a Rebibbia. Come ne *La profezia dell'armadillo. Colore 8-bit*, la ricerca di Zero incomincia dopo la scomparsa di un personaggio caro, la nonna, sul cui nome Zero ha sempre taciuto. Il segreto del nome – Zero temeva che i compagni lo deridessero per il nome poco comune della nonna materna: Huguette – ne nasconde uno maggiore, quello del passato della nonna che per le azioni del marito ha dovuto lasciare la Francia. Il marito, infatti, era un collaborazionista dell'occupante nazista, Si era appropriato del possesso della famiglia aristocratica Grant e del loro nome, per servirsene nel momento propizio. La nonna e la madre erano all'origine del tabù creato in famiglia. La nonna, d'altronde, ha avuto per tutta la vita un rapporto problematico con Rebibbia: “Forse la prossimità col carcere incrinava l'immagine della *grandeur* francese. Era un elemento minaccioso della sua tranquillità” (2014c: 19). La ricostruzione in *Dimentica il mio nome*, l'albo più lungo della produzione, parte da foto, da oggetti, dalla casa della nonna attraverso i ricordi e le storie della madre, ma sarà come gli altri albi una storia incompiuta.

Rebibbia, topos di identità

In occasione della pubblicazione di *Dimentica il mio nome* Zerocalcare ha confessato che gli albi contengono storie romanizzate o meno. Sulla dimensione della componente autobiografica Michele Rech resta molto vago. Nella lezione di fumetto di Laura Scarpa, *Zerocalcare. L'ascesa dell'Armadillo dai blog ai centri sociali alle librerie*, una lezione in forma dialogata, Zerocalcare precisa che:

il motivo per cui racconto delle cose che magari possono a volte sembrare il **minimo comun denominatore**, parte di vita che è proprio normale, pure banale, come consumi, cosa guardi o mangi, proprio

l'italiano medio o il giovane medio, poi c'ho tutta una parte di vita che se io la cominciassi a raccontare non avrebbe tanto interesse per gli altri, e probabilmente non sarebbe nemmeno tanto capita. Se devo raccontare le dinamiche di un attacchinaggio lo posso fare nell'ambito di una cosa che decido di raccontare per altri motivi, ma se nel blog inizio a raccontare tutte le pippe mentali nostre su come si fa la colla, se con la soda caustica o altro, la gente probabilmente neanche capisce che senso c'è. Una storia si può fare anche su questo, ma andrebbe raccontata in un contesto (2013: 52; grassetto nostro).

Nella sua tripla veste di fumettista, di docente e di studiosa, Scarpa coglie la volontà di Zerocalcare di narrare storie che implicino una “identificazione collettiva” (2013: 53).

Le storie, che fungono da entità a se stanti ma che fanno parte integrante di narrazioni più ampie, sono così riconoscibili perché il protagonista non si comporta in modo eroico. Mostra, al contrario, le proprie paure, debolezze e domande, circondandosi di personaggi, compagni e amici (apparentemente) più forti di lui, come Secco, privo di “questa cosa della risata nervosa” (2014a: 29), mentre si ispira apertamente a modelli straordinari storici e fittizi. Si nota, d'altra parte, una forte prevalenza di riferimenti che si situano nel mondo dei videogiochi, dei fumetti per lo più non realistici, e del cinema, riferimenti che ricorrono nei vari albi e che vengono anche discussi nell'intervista di Scarpa a Zerocalcare.

Pur rifacendosi a personaggi eroici, Zero tende a definirsi in modo negativo, “molto più scemo e bamboccione” (Scarpa 2013: 49) di quanto Michele Rech sia nella vita reale. Tale, ricorda al contempo il personaggio di Petit Spirou (Scarpa 2013: 7)¹³⁰. Quando il protagonista non ri-

¹³⁰ Nella stessa pagina Zerocalcare confessa di non amare Tintin perché “superrealistico” e noioso “anche per quel font minuscolo e la divisione della gabbia. Ciò nonostante il fumettista l'ha inserito nella parte finale di una delle storie de *La profezia dell'Armadillo, Afasie* (2014a: 28-32) in cui il personaggio superrealistico uccide un mostro preistorico.

spetta le regole, le sue azioni sembrano copiare quelle di eroi variegati. Quelli di videogiochi sono importanti perché legati alla propria formazione: “sono come il sogno americano./ Lavora duro e avrai la tua villetta col barbecue./ Non ci sono porte chiuse a priori. Per questo si mischiano all’adolescenza” (2014a: 55). Tali sono anche gli eroi cinematografici, usati anche per visualizzare certe azioni. Così, in *Ogni maledetto lunedì su due*, zerocalcare.it - Dal 21 novembre 2011 al 18 febbraio 2013, Zero ruba un giocattolo come se fosse Indiana Jones sul punto di portar via un idolo sacro. Il riferimento a Indiana Jones è solo grafico, “picture specific” (McCloud 2004: 153), mentre molti altri si situano anche al livello verbale. Parola e la grafica sono “interdipendenti” nella trasmissione del riferimento (McCloud 2004: 155). Anche i modelli presi in prestito ad altri fumetti o quelli letterari vengono trattati in questo modo. Dragonball, per esempio, un supereroe dal tipo non realistico (Scarpa 2013: 7), sorge in più albi. Ne *La profezia dell’armadillo*, il supereroe dei manga viene addirittura disegnato dal protagonista stesso, una *mise en abyme* significativa. Tra i modelli di Zero (e di Zerocalcare) si trovano anche i vari guerrieri ninja, “bussole culturali nella vita quotidiana” (2014a: 40; cfr. 2014b: 170), nonché gli eroi della Marvel. Non senza un adattamento sintomatico, tuttavia: contrariamente ai modelli eroici, Zero non ha le articolazioni forti ma piuttosto gommose. Centrale, seppur ambigua, è la figura di Ken il Guerriero: a più occasioni Ken viene ridicolizzato per la sua perfezione, il suo eroismo e la sua tendenza al sacrificio (*Dodici*: 63). Va anche riferito Leonida come “spirito strategico” (*La profezia dell’Armadillo*: 91-93). Rimane poco chiaro, tuttavia, se si tratti del personaggio storico o del protagonista dei *300*, il film di Zack Snyder (2007), del videogioco rilasciato lo stesso anno o dell’omonima opera grafica di Frank Miller risalente al 1998. Ciò nonostante, ne *La profezia dell’armadillo* Leonida funge da guida, mentre in *Dimentica il mio nome* incarna il pediatra per “evidenti analogie medico-pedagogiche” (2014c: 31 e 32), confronto apertamente ironico.

Rebibbia, tra cultura pop, kitsch e tradizione

Nella storia formativa di Zero non possono mancare le guide spirituali di *Guerre Stellari*: Yoda, Obi Wan Kenobi e i loro antagonisti, come Darth Vader, che spingono a fare il male (2014a: 43, 118, 120, 121 e 122; 2014b: 37, 38, 40 e 148). Nei momenti di disperazione o di paura il volto del protagonista si trasforma nella maschera del film d'orrore parodico *Scream* di Wes Craven (1996) – Zero non è privo di auto-ironia – o in quello de *L'urlo* (o *Il grido*) di Edvard Munch (1893; 2014a: 71; 2014C: 57), cosicché tramite Zero cultura popolare e *high brow* si collegano. In *Un polpo alla gola*, nel momento in cui Zero, dantescaemente, vede la propria vita al bivio, come in *Sliding Doors* di Peter Howitt (1998), il protagonista si circonda dei personaggi di *Aladdin*, del film d'orrore *Alien*, del cattivo di *Guerre Stellari*, del videogioco Mario Bros... (2014b: 37, 39). Una scena molto simile si riscontra nel penultimo albo, in *Time out* (2013b: 107-117), quando i personaggi della cultura popolare si vedono riuniti sulla torre Barad-dûr del *Signore degli anelli* (2013b: 107, 111, 114 e 115). Chiaro indizio dell'intertestualità variegata ed eclettica del fumettista che ha dichiarato di aver “letto praticamente tutto, accumulando letture schizofreniche” (Scarpa 2013: 6) e di aver divorato i film o le serie televisive più diverse.

Anche certi modelli musicali sono presenti, e pittorici, ma sullo sfondo, come se facessero parte del setting (2014b: 63 e 75): figurano su copertine o manifesti – il genere del fumetto non sa rendere il suono che in modo indiretto. Solo in rare occasioni sembrano dialogare direttamente con Zero: si tratta allora di canzoni legate alla propria storia o di musicisti mitici, quali Kurt Cobain di Nirvana o Joe Strummer dei Clash (2014b: 66)¹³¹, a cui Zero attribuisce l'ipocondria di cui soffre, come – così presume – tutti i giovani della sua generazione.

¹³¹ Va aggiunto che in uno dei videoclip dei Clash, cioè in *Rock the Casbah*, la banda viene seguita da un armadillo, il che getta un'altra luce sulla scelta dell'animale come coscienza di Zero, che in *La città del decoro* (10/05/2015) sembra essere un interlocutore straniato e (fisicamente) lontano, cioè una specie di statua dell'Isola di Pasqua.

Nel mondo dei modelli intertestuali di Zerocalcare bisogna soffermarsi anche sulle numerose creature antropomorfizzate. Oltre alle voci spirituali o di coscienza, ci sono i parenti, innanzitutto i genitori e la nonna, ad essere rappresentati in questo modo. La madre di Zero viene sistematicamente resa come Lady Cocca nella sua forma iconica della Disney – non a caso i parenti più stretti vengono associati ai modelli del mondo dell’infanzia. In interviste e nei testi stessi Zerocalcare sostiene di voler proteggere la privacy dei cari (2014a: 42), ma è molto più plausibile che, sempre all’insegna del “minimo comun denominatore”, ha riconosciuto in questi personaggi le caratteristiche essenziali di loro: la madre apprensiva e severa, il padre più flessibile ed emotivo, con “le fattezze del padre di Kung Fu Panda”, Mr. Ping (2014a: 141). La fisionomia rafforza la loro specificità: madre corposa, padre snello e la nonna, bassa e dall’aspetto fragile.

Con questi aspetti si può arrivare a una tipologia dell’intertestualità con molti riferimenti agli anni ottanta e novanta. Sono quelli gli anni della formazione di Michele Rech, ricontestualizzati di continuo in funzione della dimensione *kitsch*. La saga di *Guerre Stellari* (1977-...), la serie di *Dal profondo della notte* (1984-...) e altre fanno parte integrante del bagaglio culturale del fumettista cresciuto nell’ “epoca buia della civiltà. Il basso medioevo della modernità. I tardi anni ottanta” (2014c: 40). In ogni albo spuntano personaggi o altri riferimenti, per i quali si nota una prevalenza dei modelli tratti dalla cultura popolare. I generi preferiti sono i videogiochi, ma questi spesso si rifanno ad altri generi, film, serie televisive popolari e fumetti. L’intervista con Scarpa contiene una lista impressionante di personaggi e di autori grafici. Il fumettista si considera “un divoratore di fumetti d’Oltralpe” (Scarpa 2013: 10), in lingua originale, giacché Michele Rech sa il francese. Zerocalcare segue da vicino le nuove uscite e le candidature al festival internazionale di Angoulême.

Laddove si riscontrano pochi riferimenti al canone strettamente letterario, italiano o meno, più frequenti sono quelli ai film drammatici, spesso in combinazione con modelli meno seri. In *Dimentica il mio nome* Zero paragona la prima parte della storia della famiglia a un film di John Woo e la seconda a uno di Terrence Malick, che ne *La profezia*

dell'*Armadillo* apparve già come coscienza artistica (2014a: 49). A Maelick viene dedicata una nota a piè di pagina con un'osservazione critica sui recensori (2014a: 184), strategia a cui Zerocalcare ricorre più volte. Il riferimento intertestuale diventa a sua volta occasione di ulteriori commenti metatestuali, come nel caso della menzione di *Un cane andaluso* di Buñuel (1929; 2014a: 90) o di *Amarcord* di Fellini (1973), ambedue associati alla rivisitazione del proprio passato (2014b: 154, 156 e 159). Il fitto intertesto si rivela nella sua pienezza solo dopo più riletture. Grazie a queste il lettore si rende progressivamente conto di come si distribuiscono le citazioni: si intrecciano talvolta sia al livello grafico che a quello verbale (creando intersezioni inaspettate), mentre altre si situano a uno solo dei livelli. Fatto sta che l'intertexto arricchisce l'esplorazione del setting, il quartiere periferico di Rebibbia, cioè, a cui il fumettista vuole attribuire una certa universalità.

Rebibbia, lezione di fumetto e “il nostro fiore all'occhiello” (2014a:59)

La grafica del fumettista ha altre peculiarità che vanno prese in considerazione. Come per le proprie letture Zerocalcare preferisce la creazione su carta a quella al computer:

Io disegno tutto pensando al formato A4, ma più in grande, su fogli A3. Forse per abitudine di lettore, o di fanzinaro, anche se disegno per internet disegno tutto come se fosse da stampare. Ho imparato a fare così, anche perché tutte le cose che ho fatto sono state su fanzine, per me la pubblicazione sul blog è arrivata molto tardi. Io vado sempre a mano, non sono capace a disegnare con la tavoletta e non sono capace di concepire la pagina video (Scarpa 2013: 37).

Tale approccio migliora la qualità della grafica. Gli studiosi/fumettisti più autorevoli, quali Scott McCloud e Will Eisner, insistono sulla scrittura a mano delle battute, perché le lettere risultano meno uniformi

e più naturali (Eisner 2008: 26).¹³² Le strisce vengono preparate in nero e bianco, come sul blog; la colorazione, di cui Zerocalcare fa un uso ben calcolato, viene aggiunta al computer (Scarpa 2013: 45). Esemplare è la grafica di *Un polpo alla gola*, tutta in bianco e nero, e quella ‘scarna’ di *Dimentica il mio nome*, anche in bianco e nero, tranne per le sequenze dedicate al nonno collaborazionista. Questo ha i capelli rossi, come i peli della volpe a cui viene associato per la leggendaria astuzia e perfidia a tal punto che in alcune strisce il nonno si trasforma davvero in una volpe. Negli altri albi vengono usati più colori ma sempre con una funzionalità propria. Per *Dodici* si optò per un formato più grande (19x26 invece del solito 17x24) per rendere meglio la componente apocalittica della storia del quartiere Rebibbia, invaso dagli zombi, mentre la colorazione, più presente in quest’albo, fu curata da Sara Basilotta.

Per la grafica Zerocalcare lavora con pennarelli e matite: per i primi preferisce i pennarelli “Staedtler, quelli millimetrati, 0.3 per le cose piccole, 0.8 per i testi e le cose grandi, per i contorni dei primi piani”, ricorrendo talvolta allo 0.5; le matite le usa in modo indistinto (Scarpa 2013: 45). Al computer si aggiungono varie tonalità di nero e solo due di grigio. Le ombre sono volutamente irregolari e fuoriescono dai contorni e dalle cornici. Un po’ sparsi negli albi si leggono commenti ironici che ricontestualizzano, sfumano o ridimensionano la storia, inserendosi come note nei bianchi delle tavole. Riflettono specularmente le descrizioni altrettanto ironiche, a forma di didascalia, all’interno delle strisce. In *Dodici*, Zero valorizza in modo ironico il suo quartiere riferendosi a una regola non esistente: “Non uso la parola “quartiere” a caso./ Mi pare che una carta dell’ONU reciti tipo: «Un quartiere ha il diritto di essere chiamato tale quando ha una popolazione disposta a scrivere ‘nomedel-quartiere+REGNA’ in ogni angolo della città.»” (2014a: 42). La scritta “REBIBBIA REGNA” appare talvolta negli albi, rafforzando il legame del fumettista con il suo quartiere (cfr. 2014b: 216 o 2014c: 224). Sia la grafica che le strategie narratologiche portano l’impronta dei fumetti

¹³² Nelle narrazioni grafiche il lettering è a stampatello, come lo è nella produzione di Zerocalcare, ma per facilitarne la lettura le citazioni tratte dagli albi sono rese in tondo.

francesi (Scarpa 2013: 63) e di Gipi (Gianni Pacinotti, 12/12/1963, Pisa), il fumettista/illustratore/regista (*Zerocalcare* e *Manuele Fior a Parigi* 2014) considerato da Zerocalcare come il modello italiano per eccellenza.

In conclusione, Zerocalcare dipinge il quartiere di Rebibbia come un luogo che soffre di chiusura ma che allo stesso tempo dà una “sensazione di protezione” (2014c: 20). Come il sacco a pelo a forma di orso del suo *alter ego*, il rapporto tra il fumettista e Rebibbia è “un morboso rapporto marsupiale simbiotico” (2014c: 21). Rebibbia è un luogo claustrofobico e quindi anche claustrofilico. La popolano personaggi riconoscibili ma romanzzati, le cui fattezze sono tratte da un intertesto variegato, come lo sono situazioni e azioni, le cui caratteristiche si riciclano ulteriormente in altri personaggi. Tutti si esprimono in un linguaggio particolare, quello della chat: “una frase scritta che ha la velocità del parlato, è un non parlato scritto” (Scarpa 2013: 63). La lingua della chat è un misto di italiano standard, con inserti in francese o in inglese, di romanesco o del linguaggio giovanile, con “codici di comunicazione aperti e con una grande leggibilità” (Scarpa 2013: 13). La funzione poetica ovvero la ‘grammatestualità’ (Baetens: 161), che si nutre anche della grafica, contribuisce alla complessità narrativa della Roma microscopica ma aperta di Zerocalcare.



Riferimenti bibliografici

TAVIANI, PAOLO & VITTORIO

2012. *Cesare deve morire*. Italia: Kaos Cinematografica

ZEROCALCARE

2014a. *La profezia dell'armadillo*. Milano: Bao Publishing [2012, 11^a ristampa; 2011 Formia: Graficart].

2014b. *Un polpo alla gola*. Milano: Bao Publishing [2012].

2013a. *Dodici*. Milano: Bao Publishing.

2013b. *Ogni maledetto lunedì su due. zerocalcare.it - Dal 21 novembre 2011 al 18 febbraio 2013*. Milano: Bao Publishing.

2014c. *Dimentica il mio nome*. Milano: Bao Publishing.

10/05/2015. *La città del decoro. La repubblica* (cartacea).

BAETENS, JAN & HUGO FREY

2015. *The Graphic Novel. An Introduction*. New York: Cambridge University Press.

Cesare deve morire dei fratelli Taviani: esce il 2 marzo la colonna sonora

20/02/2012. http://www.rockol.it/news-344428/cesare-deve-morire-dei-fratelli-taviani-esce-il-2-marzo-la-colonna-sonora?refresh_ce (consultato il 21 aprile 2015).

EISNER, WILL

2008. *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, New York, W.W. Norton & Company [1985].

ERMESINO, MAURIZIO

12/05/2012. *Uscivo dal carcere come un padrone* - Il PORTALE del Volontariato Lazio http://www.volontariato.lazio.it/documentazione/documenti/54435443RetiSolidali_3_2012_UscivoCarcereComePadrone.pdf (consultato il 21 aprile 2015).

FUSILLO, FRANCESCO “ZOROASTRO”

07/07/2014. *Zerocalcare, sul blog spuntano le prime tavole di Dimentica il mio nome* <http://www.comicsblog.it/post/204617/zerocalcare-sul-blog-spuntano-le-prim-tavole-di-dimentica-il-mio-nome> (consultato il 25 aprile 2015).

GEvsG8. Genova a fumetti contro il G8.

2006. Santa Giustina (Rimini): NdA Press.

McCLOUD, SCOTT.

2004. *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, HarperCollins [1993].

PASOLINI, PIER PAOLO

1957. 'Il pianto della scavatrice', in id., *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti: Milano, pp. 91-112.

PARISI PRESICCE, PAOLO

2012. *Cesare deve morire*. Regia di Paolo e Vittorio Taviani http://www.re-tedegli spettatori.it/uploads/movies/Cesare_deve_morire.pdf (consultato il 21 aprile 2015).

SCARPA, LAURA

2013. *Zerocalcare. L'ascesa dell'Armadillo dai blog ai centri sociali alle librerie*. Roma: Comicout.

Zerocalcare e Manuele Fior a Parigi (un'intervista in occasione della settimana della cultura italiana). École supérieure normale
14/06/2014. <https://www.youtube.com/watch?v=BkH6TB3f7ms> (consultato il 29 aprile 2015).

Zerocalcare/Interview

(s.d.) *Creazine*. <http://www.creazina.it/persona/zerocalcare-interview> (consultato il 25 aprile 2015).

ROMA NON FU FATTA IN UN GIORNO.
L'IMMAGINARIO LETTERARIO DI UNA CITTÀ.

Nathalie Roelens

1. Città cantiere

In *Malessere nella civilizzazione* (1930), Sigmund Freud prese l'esempio del sotterramento della Città Eterna come metafora archeologica per sostenere la sua tesi della permanenza quasi inalterabile del passato nell'inconscio via la conservazione delle impressioni sedimentate, con la sola differenza che le rovine e la demolizione sono la regola nel caso di una città, l'eccezione nel caso della vita psichica. La città di Roma si presta perfettamente a tale allegoria poiché, come diceva già Montaigne, "non ci si può camminare senza mettere il piede sulla storia" (Montaigne 1595, 440)¹³³. Egli rimpiange nel suo *Giornale di viaggio* che di Roma non sussista se non la "sepoltura" (a sua vece infossata) e che i residui "membri mutilati (*mambres desvisagés*)" (Montaigne, 1774, 26) siano senza dubbio i meno degni poiché sono sempre gli edifici più belli ad essere presi d'assedio dalla furia dei nemici.

Ciò non toglie che, oggi, la topologia stessa della città porti le tracce di questi strati molteplici: le colline ne sono un esempio. Esse si elevano spesso su frammenti di vecchi edifici o si sono formate attraverso la sovrapposizione di macerie, come la collina del Testaccio nata dall'impilamento di cocci d'anfore.

¹³³ Tutte le traduzioni sono mie.



Figura 1. Spaccato del Testaccio: cocci d'anfore
<http://archaeospain.com/programs/monte-testaccio/>

L'architetto Henri Gaudin, scandagliando quello che emerge dell'antico nella disposizione urbana o quello che ne modifica l'insediamento, ribadisce: "Il teatro di Pompeo traspare sotto la casa popolare, l'Impero pagano sotto la cristianità, il circo di Domiziano sotto le esedre barocche." (Gaudin, 1985, 76)

È questo stato dei luoghi genealogico, topografico, geologico che ci proponiamo di delineare per la città di Roma, secondo uno sforzo d'anamnesi che consiste nel seguire le linee di filiazione della città attuale. Questo si farà a condizione di "rimitologgizzare" l'urbano, di convocare le leggende, di giocare il verticale della stratificazione contro l'orizzontale dell'urbanesimo estensivo, insomma di ritrovare il *pedigree* della città se è vero che la città si origina nel cantiere come sostiene Jean-Luc Nancy. Egli rileva l'intreccio fatale tra l'urbano e lo sfondamento perpetuo del suolo: "Ma la città si trova anche arata, riesumata, messa fuori di sé – questa città alla quale si finì per attribuire una 'natura', come si crede di poterlo fare col suolo in genere, con la terra, pure col sangue, la linfa e le radici." (Nancy, 2001, 88) Roma, tale Isaura,

una delle “città invisibili” di Calvino, trae la sua memoria dalla sua profondità, dai suoi “mille pozzi” (Calvino, 1972, 9) sebbene, come in questo racconto, oggi si esalti piuttosto la superficialità della Roma moderna, che come tutte le città “generiche” sarebbe, a sentire Rem Koolhaas, senza spessore: “La Città Generica [...] *non ha strati*.” (Koolhaas, 1995, 75) Proviamo invece a ridiventare idolatri della profondità:

Gli dei della città, secondo alcuni, abitano nella profondità, nel lago nero che nutre le vene sotterranee. Secondo altri, gli dei abitano nei secchi che risalgono appesi alla fune quando appaiono fuori della vera dei pozzi, nelle carrucole che girano, negli argani delle norie [...]. (Calvino, 1972, 9)

Pertanto, la metafora conoscitiva dell’”archeologia del sapere” di Michel Foucault (1969), ovvero le condizioni d’emergenza d’una “*episteme*” o infrastruttura mentale caratteristica di una determinata epoca, ritrova a Roma la sua accezione letterale. Non nel senso di apparato di controllo della vita umana, ma nel senso che l’archeologia come disciplina permette di svelare la genesi di una città, le isotopie religiosa, militare, politica che hanno lasciato le loro impronte sugli edifici.  ta a capire in quale misura l’urbanesimo come dispositivo abbia imposto la sua trama alla semantica dei luoghi. Le testimonianze materiali delle civiltà precedenti o scompaiono nel nulla, o vengono usate come cave di pietra (templi  argani distrutti dal cristianesimo secondo un sincretismo devastatore), o custodite dal potere in vigore (la raccolta vaticana) o derubate dai collezionisti (Dominique Vivant-Denon durante la campagna di Napoleone) o, – dopo l’avvento dell’archeologia come disciplina (nel Settecento, con Winckelmann) –, diventano segni che permettono di decifrare il passato. Tuttavia, la tutela del patrimonio non era ancora in vigore. In effetti, Roma, in quanto città cantiere o “autopsia” (Gracq, 1988, 90), ha soddisfatto i viaggiatori nordici senza scrupoli resi ingordi dai recenti scavi. Goethe, venerando la gentilezza del suo amico artista  chbein, che gli aveva mandato da Weimar una collezione di pietre archeologiche, racconta dell’opportunità che si ha a Roma di raccogliere pezzi di ruderi : « Abbiamo percorso le rovine del palazzo di Nerone attraverso i campi di carciofi recentemente piantati e non ab-

biamo potuto fare a meno di riempire le nostre tasche di granito, porfiro, tavolette di marmo, sparsi a migliaia, e ancora oggi testimoni inesauribili dell'antica magnificenza delle mura che ne erano ricoperte.” (Goethe, 2011, 160). Invierà più tardi a Charlotte von Stein, da cui si è congedato un po' precipitosamente a Carlsbad, una busta intrisa di polvere nera, prova materiale dell'ascensione al cratere vesuviano. Chateaubriand, dopo essersi riempito le tasche di frammenti di porfiro, d'alabastro, di stucco dipinto e di mosaico, decide di buttare tutto. Si sbarazza subito dei *souvenirs* depredati qua e là, perché non fanno altro che ricordargli la vanità di ogni cosa.

Benché una “nuova archeologia” si sia sviluppata a partire dal 1960, tesa a ricollegare l'archeologia all'antropologia, come studio dei fenomeni culturali invece di limitarsi alla pura e semplice raccolta di manufatti, nel contesto di questo modesto contributo, vorremmo lanciare l'idea, al di là di Freud e di Foucault, di un'*archeologia immaginaria* con un'attenzione rivolta all'aura poetica, umana, culturale, intangibile che ogni strato del passato nonché l'ambiente urbano attuale veicolano oltre le pietre e i resti tangibili.

In Chateaubriand l'archeologia immaginaria raggiunge in effetti una riflessione sulle rovine stesse. In un momento di raccoglimento alla villa Adriana, egli insiste sull'idea di vanità trasmessa dalle reliquie del passato, analoga a noi rovine barcollanti. Passando davanti alle lapidi ricche d'iscrizioni mutilate, egli riflette sul fatto che, oltre ai morti commemorati da altri vivi, deceduti a loro volta, “dopo due millenni vengo, io barbaro della Gallia, tra le rovine di Roma, a studiare gli epitaffi in un rifugio abbandonato, io indifferente a chi piange come a chi fu pianto, io che domani mi allontanerò per sempre da questi luoghi e che sparirò presto dalla terra.” (*ibid.*, 55). Una stessa vanità qualifica il gesto dei suoi predecessori che avevano pensato prolungare la loro esistenza scribacchiando i loro nomi sui marmi della villa – graffiti ante litteram. Un uccello è volato via da un ciuffo d'edera; ha fatto cadere alcune gocce della pioggia passata: il nome è scomparso.” (*ibid.*, 81). Quando passa davanti all'Ippodromo della stessa villa convertito in vigneto, guidato da un ragazzino mezzo nudo che lo porta davanti al teatro romano, divenuto “una brutta fattoria, le cui scale crollanti sono piene di pezzi di porfiro, di

verde antico, di granito, di rosoni di marmo bianco e di vari ornamenti d'architettura" (*Ibid.*, 60), egli scrive: "Gli imperi nascono dall'aratro e scompaiono sotto l'aratro" (*ibid.*). Un torso d'Ercole colossale, infatti, troneggia tra gli attrezzi di aratura e l'interno del teatro ospita un gregge d'immondi porci neri. Inoltre, uno dei pilastri del pozzo che hanno scavato è fatto di un bel troncone di colonna scanalata, "ma per sottrarre la magnificenza di questo secondo pilastro, e avvicinarlo alla rusticità del primo, la natura ci ha lanciato sopra una coperta d'edera." (*ibid.*) Nemmeno l'Impero cristiano viene risparmiato dalla rovina e l'autore del *Genio del Cristianesimo* constata la sua lenta erosione. Sicché "la Roma pagana fu ricoperta dalla Roma cristiana, poi la città moderna continuò l'operato, sintetizzando più o meno gli strati del suo passato." (Trouvé, 2016, 158.)

Ciò che si vuole sostenere – e sarà la nostra ipotesi –, è la necessità del lavoro dei letterati per disseppellire ciò che la storia ha accatastato. Quindi, prendendo come esempio la città stratificata di Roma, vorremmo mostrare che la letteratura "dissincretizza", ovvero spiega quello che l'architettura e il tempo hanno "sincretizzato".¹³⁴ Questa malleabilità dei luoghi geografici viene illustrata da un'osservazione di Montaigne che paragona gli alti monti e le profonde vallate coltivate del Tirolo ad una "gonna che vediamo solo piegata ma, se fosse steso, il Tirolo sarebbe un gran bel paese." (Montaigne, 1774, 88) L'aspetto "bitorzolato" della città ma soprattutto la sua portata mondiale fa di Roma una gonna tutta spiegazzata: "Roma sola è per un vero curioso un mondo intero da percorrere: è una specie di mappamondo in rilievo, dove si può vedere in compendio l'Egitto e l'Asia, la Grecia e tutto l'Impero romano, il mondo antico e moderno. Quando uno ha ben visto Roma, ha viaggiato molto." (*Ibid.*, CIX). La città sarebbe così un crogiuolo d'immagini che lo scrittore o l'artista dispiegano, gli unici in grado di cogliere la potenza d'evocazione dei luoghi, la carica immaginaria, onirica e poetica che diviene un nuovo referente urbano. Il *Manifesto del terzo paesaggio* (*Manifeste*

¹³⁴ Mi permetto di rimandare al mio saggio (scritto a quattro mani) "Psicoanalisi di Parigi" (Marrama & Roelen, 2016) che combina il metodo psicoanalitico e "morfogenetico" per radiografare certi quartieri emblematici di una Parigi ferita dagli attentati.

du Tiers paysage) di Gilles Clément, occupandosi delle riserve o dei luoghi non sfruttati del territorio antropizzato, insiste anche sul rilievo, garante della ricchezza di un luogo: “In ogni circostanza – pianificazioni rurali, pianificazioni urbane – il rilievo contribuisce all’estensione della diversità, quindi al Terzo paesaggio.” (Clément, 2004, 22).

Torniamo all’aratro evocato da Chateaubriand. L’allusione al racconto di fondazione di Roma esacerba la distanza tra la trivialità delle macerie malmenate e la sacralità del solco iniziale, cantiere primitivo, al livello del suolo, gesto di Romolo che prende l’aratro (la parola *urbs* designando il manico dell’*aratrum*) per tracciare la delimitazione sacra e inviolabile del Palatino. Il “sacro” viene dal latino *sancire*, delimitare, circondare, proibire: “Nella civilizzazione latina, le mura e le porte della città erano riputate *res sanctae*, cose sacre.” (Debray, 2010, 28-29). L’origine del nome di Roma-Romolo, spesso attestato come risalendo ai Troiani, rimane tuttavia misteriosa. Plutarco associa il nome al figlio di Ulisse e di Circe e riconosce nella *lupa* che ha allevato i gemelli una prostituta di un *lupanare* (cf. Volli, 2006, 19-20). Ugo Volli ricorda anche che il gesto rituale di circoscrivere e di separare un territorio avviene, nel racconto di fondazione, dopo l’edificazione di un tempio dedicato al dio Asilo, luogo di rifugio per i profughi, schiavi e omicidi. È solo dopo una disputa con suo fratello e dopo aver consultato gli auguri che Romolo crea un *mundus*, circondato da un fossato che riflette l’ordine del *cosmos*.

A conferma della nostra ipotesi, la *stratificazione* monumentale, fattuale, viene rimpiazzata da un’altra, discorsiva, una “stratigrafia” nel cui prisma Bertrand Westphal, ne *La Géocritique* (Westphal, 2007), invita a leggere il palinsesto delle città incise dalla penna degli scrittori. Roma crolla sotto l’impilamento dei commenti, che Julien Gracq, in *Attorno ai sette colli* (1988), qualifica di “terriccio *culturale* che ricopre la città” (*ibid.*, 9). Secondo questo romanziere, geografo di formazione, non si arriva mai vergine in una città tanto citata in illustri diari di viaggio: abbiamo nella nostra bisaccia “l’Isola squillante di Rabelais”, “la pozza conventuale e bigotta, un po’ marcescente di Stendhal”, “i chiari di luna sulle rovine di Chateaubriand” (*ibid.*). Gracq stenta a voler spolverare la città dei testi che ingombrano: “A Roma tutto è alluvione, e tutto è al-

lusione. I depositi materiali dei secoli successivi non solo si ricoprono, ma s'intersecano, s'interpenetrano, si ristrutturano, e si contaminano l'un l'altro." (*ibid.*, 8).

Bisogna dedurne che le verbalizzazioni ostruiscano ogni possibile comprensione fenomenologica dello spazio empirico vissuto o praticato? Le città sono sempre state deformate, malmenate dal linguaggio, ma anche risarcite dallo scritto, poiché è la prosa ad estorcere al reale l'enigma del luogo, il sentimento di presenza, ed è senz'altro a questa condizione che la città fa il suo ingresso in letteratura. Due tendenze vanno considerate. Da una parte, i luoghi letterari, filmici incidono sul reale in un modo vizioso : du Bellay sulla "fronte audacia (*front audacieux*)" e sul "marmo duro (*marbre dur*)" dei palazzi romani; la disolutezza della Juliette sadiana e del pontefice Braschi sulle colonne ritorte dell'altare di San-Pietro; le considerazioni romantiche di Chateaubriand sul Colosseo; l'asprezza di Zola sulle catacombe e il "mondo nero" del clero; *Vacanze romane* di Wiliam Wyler sulla scalinata di Trinità dei Monti; *La Dolce vita* di Fellini sulla fontana di Trevi, *La Grande Bellezza* di Paolo Sorrentino (2013) sulla città intera contemplata con occhio ozioso da un terrazzo-tetto. D'altra parte, bisogna citare anche un effetto virtuoso: Montaigne e Goethe riqualificano l'albergo dell'Orso per averci tutti e due soggiornato; Dumas risemantizza la Via del Corso per ubicarci lo spettacolo singolare della battaglia dei confetti (pozzolana, terra vulcanica infarinata di calce o di gesso), la corsa dei cavalli liberi e i *moccoli* (battaglia di candele) ai quali i suoi personaggi partecipano in pieno carnevale, d'altronde debitore dell'intertexto goethiano, *Das Römische Karneval (Il Carnevale romano)* del 1788; sono i romanzi di Alberto Moravia a dotare la Via Margutta di un'aura che non avrebbe senza di lui. Inoltre, lo scrittore, spesso pedone, svia dalla sua tattica le strategie topografiche imposte e ci trascina nei recessi che le carte sono incapaci di repertoriare. Così, l'apprensione quasi onirica di Roma mantiene per Gracq delle estreme libertà con la pianta della città e si lascia piuttosto guidare da una fantasia che "poetizza" il reale, che immagina nelle sue "radure inquietanti" "un attacco di diligenza" o "una palude di coccodrilli" (Gracq, 1988, 120). Il dato urbano, insomma, viene rielaborato.

2. Città rattopata di stranieri

Roma vista dagli stranieri gode da sempre di una reputazione di città-mondo, non ombelico (*omphalos*) o centro cosmogonico, ma culla, capitale del mondo antico, passata in pochi secoli da tracciato di un solco a villaggio globale. L'anticheggiante Raymond Chevallier spiega che l'urbanizzazione di Roma, in quanto "caos da organizzare, da centuriare" (secondo un'epistemologia geonormata), è legata alla "pacificazione" e alla "romanizzazione" (Chevallier, 1974, 6), il cui obiettivo supremo è centrifugo, poiché consiste nel fare del mondo "il territorio d'una sola città". (*ibid.*, 74). Montaigne la concepisce già come una metropoli: "Sola città comune e universale. Il magistrato sovrano che vi comanda, è riconosciuto alla pari altrove: è la città metropolitana di tutte le nazioni cristiane." (Montaigne, 1595, 153) Gracq vede nella fontana di piazza Navona, con le sue effigie dei grandi fiumi del mondo, la materializzazione nel cuore della città di questo gesto d'annessione planetaria, "sogno attardato, troppo vasto per essa e diventato meramente allegorico, di un impero ecumenico raggruppando i quattro continenti. *Urbi et orbi.*" (Gracq, 1988, 94)

È questo cosmopolitismo *ante litteram* che infastidisce comunque Montaigne. Sebbene goda gli svaghi che procura la città (visiti ai palazzi, alle ville dei Cardinali d'Este o ai giardini Farnese, dispute teologiche, cerimonia dell'elemosina offerta dal papa alle vergini, o ancora il commercio (caro !) con le donne pubbliche) che lo distraggono dalle sue coliche e altri problemi urologici, deplora l'assenza di conoscenza reale del luogo : "È una dimora così piacevole che posso argomentare che, se avessi goduto Roma in un modo più privato, quanto mi sarebbe gradita; perché, in realtà, pur avendoci messo arte e cura, l'ho conosciuta solo per il suo viso pubblico, che offre al più gracile straniero." (Montaigne, 1778, 42) La giurisdizione papale ha trasformato Roma in "una città rattopata di stranieri (*une ville rattachée d'étrangers*); ognuno ci si trova come a casa sua. Il suo Principe abbraccia tutta la cristianità con la sua autorità" (*ibid.*) In questo Stato ecclesiastico, basta essere cristiano per essere principe. Benché ci siano tanti stranieri anche a Venezia, a Roma sono residenti e domiciliati. ché il popolo minuto non si stupisce di

vedere abbigliamenti *tudeschi* o spagnoli e chiedono l'elemosina in francese.

Il disagio di non trovare lo spaesamento atteso non impedisce Montaigne di agognare il titolo onorifico vano ma lusinghevole di *Cittadino Romano* (una bolla autentica di borghesia romana gli fu concessa nel 1581 in lettere dorate) e ad assaporare il suo nome latinizzato e declinato all'accusativo: "*Illustrissimum Michaëlem Montanum rebus omnibus ornatissimum*". (Montaigne 1595, 442). Sicché dimenticherà quasi la severità con la quale la Santa Sede nella persona di Gregorio XIII ha giudicato i suoi *Essais* per aver utilizzato la parola "fortuna" o aver citato i poeti profani, quindi eretici. Peraltro, Montaigne non sopprimerà nulla dal suo scritto, anzi lo farcirà di nuove digressioni, e rammenterà di questo episodio soprattutto la cerimonia d'omaggio dove ha baciato i piedi di questo "bel vecchietto".

Goethe si diletta di arrivare finalmente in questa "megalopoli" perché lo sdogana dal volerci prolungare il suo soggiorno: "Roma è un mondo e ci vogliono anni solo per ritrovarvisi!" (Goethe, 2011, 172) Il suo ricevimento ufficiale all'Accademia degli Arcadi nel febbraio 1788 in un giardino bucolico tra le macerie antiche e la sua assunzione come "*namhaften Schäfer*" (*ibid.*, 479) (onorevole Pastore) vi aggiunge una legittimità letteraria. La cerimonia si svolge in una capanna del *Bosco Parnasio* sul Gianicolo con un dignitario ecclesiastico a guisa di patri-gno. La descrizione dei luoghi sotto forma d'ipotiposi dota l'evento di una polisensorialità che conferisce una terza dimensione al toponimo. Una nuova prova che la letteratura infonde vita ai luoghi, trasforma, come vedremo, il *topos* in *choros*. Questo titolo onorifico, coronato da un nome di pastore, *Megallio Melpomenio*, e un diploma (steso in italiano) rilasciato in segno della più alta stima, s'iscrive inoltre in una logica del *diventar-altro* da parte di un viaggiatore che accetta una parte di deterritorializzazione, d'espatrio simbolico, tutto sommato di morte seguita di rigenerazione¹³⁵.

¹³⁵ Si veda a questo proposito il nostro *Éloge du dépaysement. Du voyage au tourisme* (Roelens, 2015).

Il fascino della città eterna rimane inuguagliabile non solo per chi fu educato attraverso lo studio della cultura latina come Montaigne – “Ebbi conoscenza degli affari di Roma, ben prima che l’abbia avuta di quelli della mia casa. Sapevo del Campidoglio e della sua pianta, prima che sapessi del Louvre: e del Tevere prima della Senna” (Montaigne, 1595, 244) –, ma anche per molti “turisti”, ossia eruditi durante il loro viaggio di formazione in Italia, il famoso *Grand Tour*. Certo, questo fascino è più simbolico che non reale, come se gli imperativi turistici (nel senso attuale questa volta) agissero già. Roma, tappa essenziale del *Grand Tour*, ha un potere di calamita centripeta sugli stranieri che vengono dal nord. *Tutte le strade portano a Roma* benché ognuno ci trovi la sua Roma. E si potrebbero stabilire tante “geobiografie” della stessa città. Tuttavia, l’itinerario è spesso arduo e la campagna circostante spesso deludente. Da qui la tripartizione del racconto di Gracq che testimonia di quest’alternanza di punti di vista: “Attorno a Roma”, “A Roma” e “Lontano da Roma”.

Il presidente de Brosses si lamenta così del freddo sulla via Flaminia e della furberia dei postiglioni, tra cui uno, facendo finta di andare a fare la pipì, “se l’è dato a gamba con i nostri soldi.” (Brosses, 1740, 55) Bisogna continuamente sborsare altri denari per andare avanti.



Figura 2. Claude Gellée, detto Le Lorrain, *Vista di San Pietro di Roma*, Londra, The British Museum, 1646

Philippe-Auguste Hennequin ha la vista ostruita dalle montagne quando vuole ammirare da lontano la città. Ma l'euforia rimpiazza velocemente la disforia: "Scoprii finalmente la maestosa cupola di San Pietro, il che mi buttò in una estasi che non posso descrivere. Chiesi al postiglione se quello che vedevo nella lontananza fosse il duomo di San Pietro. *Si, signore*, molto espressiva e pronunciata con una specie di rispetto quasi religioso, fu la sua risposta. Il tono da lui usato mi penetrò, tanto è grande la venerazione che porta questo popolo a tutto ciò che attiene alla religione o al culto." (Hennequin, 1790, 54)

Stendhal preferisce Milano a Napoli per i teatri e Firenze per gli affreschi del Volterrano che lo fanno svenire, il che nuoce alla sua imparzialità di fronte a Roma: "Avvicinandomi di Roma, le locande diventano talmente esecrabili, che conviene munirsi di viveri a Castiglione o a Perugia. Bisogna portare dalla Toscana qualche bottiglia di vino. Alla frontiera, la barbarie selvaggia e diffidente sostituisce ad un tratto la cortesia la più squisita." (Stendhal, 1997, 27) Ciò non gli impedisce di consacrare tutto un volume, le sue *Passeggiate a Roma*, a questa città che placherà la sua sete di aneddoti sulfurei.

Tuttavia, una volta varcata la Porta del Popolo, l'orizzonte d'attesa è appagato, è il rapimento generalizzato. Quando Goethe arriva a Rome, è finalmente guarita da una specie di "malattia che la vista e la presenza degli oggetti poteva solo guarire" (Goethe, 2011, 143), una specie di febrilità protensiva, perché è riuscito a contemplare dal vero quello che aveva visto solo in incisione. Egli racconta la premura con la quale ha attraversato le Alpi e Firenze per raggiungere Roma dove si sente ormai acquietato: "Tutti i sonni della mia giovinezza, li vedo oggi vivi: le prime incisioni di cui mi ricordo (mio padre aveva messo le vedute di Roma nel vestibolo), li vedo ora in realtà [...]; dovunque vada, ritrovo una conoscenza nel mondo straniero; tutto è come mi figuravo e tutto è nuovo." (*Ibid.*, 143-144) La Città santa sorpassa comunque le sue aspettative, gli fa vivere una vera rinascita: "si ha fuori di Roma nessuna idea dell'insegnamento che vi si riceve. Bisogna, per così dire, nascere di nuovo." (*Ibid.*, 173).

Madame de Staël, nel suo romanzo *Corinne o l'Italia* (*Corinne ou de l'Italie*) lega il potere d'attrazione della città al gusto estetico molto

spinto degli Italiani a dispetto del loro impantanamento nell'*Ancien Régime*. L'inglese Oswald Nelvil, abituato all'ordine e alla prosperità, riceve in primo luogo delle impressioni sfavorevoli superando le pianure desolate che annunciano l'avvicinarsi della città, una volta regina del mondo. Il suo compagno di viaggio, un Francese disincantato, il conte d'Erfeuil, mostra i suoi preconcetti quando per esempio confonde la cupola di San Pietro con il duomo degli Invalides. Una volta immerso nel tumulto della folla romana, vasto caravanserraglio di marionette e ciarlatani, Oswald si sente isolato perché tutto gli sembra insolito, allontanato dai suoi centri d'interesse. Tuttavia, l'indomani il sentimento d'oppressione scompare progressivamente. Sulla scia del Petrarca o del Tasso, viene annunciata la cerimonia al Campidoglio del coronamento di Corinne, poetessa, scrittrice ed improvvisatrice, una delle più belle donne di Roma. Oswald si stupisce della grande pubblicità data al destino di una donna e commenta: "si dimenticano i pregiudizi stessi del proprio paese, in una nazione tanto pronta a esprimere i sentimenti" (*ibid.*). Poiché l'origine di Corinne, priva di patronimico, rimane sconosciuta, questa donna di genio, ninfa o divinità, *alter ego* di Germaine de Staël, sconfigge tutti i riguardi dell'Inglese, sicché il fascino prevale, aureolato dai discorsi di scorta dei grandi testi: "Avrebbe giudicato molto severamente una tale donna in Inghilterra, ma non applicava all'Italia nessuna delle sue convenzioni sociali; e il coronamento di Corinne gli ispirava in anticipo l'interesse che farebbe nascere un'avventura dell'Ariosto." (*ibid.*, 51).

Oswald è subito soggiogato, elettrizzato, intenerito da questa donna al contempo nobile e umile, seduta su un carro trionfale all'antica tirato da quattro cavalli bianchi, aspersa di fragranze, nelle strade dalle finestre parate di scarlatto e acclamata con: "Viva Corinne ! viva il genio ! viva la bellezza" (*ibid.*). Di nuovo, la descrizione trascende il *topos* romano perché lo profuma, lo fa rimbombare, l'accompagna di musiche, di salve di cannone, trasformando il *topos* in *sonotopos*: "Mme de Staël dice che, quando le acque della fontana di Trevi smettono di giocare per via di qualche riparazione, si fa come un grande silenzio in tutta Roma." (Stendhal, 1997, 224). La finzione dota il dato urbano di una dimensione pluri-sensoriale e pluri-estesica e anche indirettamente memoriale. In

effetti, Oswald è tanto assorbito nella sua ammirazione che non nota i luoghi antichi e celebri che il carro sorpassa fino al Campidoglio, “luogo così fecondo di ricordi” (*ibid.*) Pensiamo subito alle celebri oche, consacrate a Giove, che avrebbero dato l’allarme ai Romani e salvato la roccaforte dalle mani dei Galli. La salita solenne dei gradini ne sottolinea d’altronde l’aspetto  luogo di memoria”, poiché invita la poetessa al cuore nevralgico di Roma: “sale queste scale del Campidoglio, la cui imponente maestà sembra accogliere con benevolenza i passi leggeri d’una donna.” (*ibid.*) Una augusta assemblea di cardinali, senatori, letterati dell’accademia di Roma l’accolgono solennemente, come se la sua fosse una salita al Parnaso, verso questo luogo avvolto da tante connotazioni religiosi, storiche, artistiche.

3. Roma cartolina

L’avvento del turismo di massa opera uno slittamento quantitativo dal giovane nobile che compie il *Gran Tour* verso le orde di turisti che invadono la città. Ciononostante, benché la condanna del turismo sia successiva al *Grand Tour*, la disapprovazione sembra derivare da esso. Jean-Didier Urbain insiste sull’ “infamante epiteto di ‘turista’” (Urbain, 2002, 16) che attenta alla dignità del viaggiatore, spogliandolo della sua qualità principale: viaggiare. La connotazione peggiorativa sembra risalire all’Ottocento e aveva come bersaglio il viaggiatore inglese. I grandi viaggiatori-scrittori  otati di un certo *staelismo* (superiorità del genio e delle arti sulla mediocrità, esaltate da Madame de Staël), si distinguono dai turisti non ancora di massa ma pronti a diventarlo, inveendo contro il loro istinto gregario, la loro incompetenza artistica, il loro asservimento ai clichés e la loro presa d’assalto delle *curiosità* o luoghi emblematici. Goethe si profila come un conoscitore torturato rispetto ai viaggiatori disinvolti che non approfondiscono nulla di Roma: “Quanto stimo felici i viaggiatori che vedono e che passano!” (Goethe, 2011, 172)

Chateaubriand avvicinandosi alla città sacra si affligge della cecità dei *barbari*: “Le anime ghiacciate! i barbari! Quando giungono qui, non hanno attraversato la Toscana, giardino inglese in mezzo al quale c’è un

tempio, ossia Firenze? non hanno percorso in carovana, con aquile e cinghiali, le solitudini di questa seconda Italia chiamata *Stato romano*? Perché queste creature viaggiano?” (Chateaubriand, 1995, 44). Stendhal se la prende quasi esclusivamente con gli Inglesi, i nemici del suo idolo Napoleone. Avendo assistito alla messa del papa nella famosa cappella Sistina, è il solo a indignarsi del “baccano [...] disgustoso dei castrati”, contrariamente ai suoi vicini, acclamanti: “degli Inglesi, gente per cui la musica è lettera sigillata” (Stendhal, 1987, 388). Durante la cerimonia di Natale a San Pietro, il grenoblese si offende ancora dell’invasione della perfida Albione: “C’erano due Romane, cinque Tedesche e centonovanta Inglesi. Nel resto della chiesa, nessuno, eccetto un centinaio di contadini d’un aspetto orribile. Sto facendo, in Italia, un viaggio in Inghilterra.” (*ibid.*, 390). La sua diatriba si rivolge anche alla mancanza di discernimento artistico degli Inglesi: “ho visto dei quadri comprati a 20 o 30 luigi e che valgono più di 100 fr.: me ne sono molto rallegrato. Ma, fra un secolo tutti i quadri d’Italia saranno in Inghilterra, esposti su dei bei parati di seta rossa. L’umidità del clima inglese sarà però inclemente con questi poveri capolavori.” (Stendhal, 1997, 273)

Ora, sembra che il “*prêt à porter* culturale” (Gracq, 1988, 38) derivi dall’infatuazione per il pittoresco, versione a sua vece secolarizzata del pellegrinaggio verso i luoghi di culto. Detto altrimenti, il pittoresco spogliato delle sue ambizioni pittoriche (nel senso etimologico di ciò che merita di essere dipinto e conviene quindi ai pittori, pronto a far effetto in un quadro) si coagula, si fossilizza in cliché. Bergeret avvicinandosi alle cascatelle di Tivoli, individua il pittoresco in questo luogo selvaggio e ripido, disposto su diversi livelli, con una grande e rumorosa cascata che serve da abbeveratoio e da lavatoio, affollato da bestiame e donne con in sottofondo il tempio della Sibilla: “Questa situazione d’acqua con un tempio di fronte fa da canovaccio a tutti i disegnatori e pittori che passano o sono passati per Roma. [...] ci sono nella natura dei posti ben agognati – a patto che ci sia dell’acqua e dei ruderi – per rendere i disegni ed effetti di pittura che ornano un gabinetto meglio del ritratto di un luogo simmetrico e pieno di regolarità.” (Bergeret, 1774, 113)

Il cliché turistico partecipa inoltre dell’origine tipografica della parola – riproduzione di un modello fisso che si conserva per nuove tirature

–, nella misura in cui prolifera su tutti i fronti in ciò che Gilles Deleuze definì la ‘mediasfera’, una cultura dell’immagine diventata cultura del cliché. Il filosofo sostiene, dopo Bergson, che percepiamo solo ciò che siamo interessati a vedere per via dei nostri interessi economici, credenze ideologiche o esigenze psicologiche: “L’immagine mostra tutto, mentre il cliché è un’immagine troncata.” (Deleuze, 1985, 32) Or bene, se percepiamo solo dei cliché, ciò è dovuto al fatto che i media ce li lanciano addosso tutto il giorno.

Flaubert si arrabbiava già dei luoghi comuni (*idées reçues*) di cui i turisti si abbeverano, stereotipi nei quali restano invischianti: “San-Pietro di Roma, opera ghiacciata e declamatoria, ma che bisogna ammirare. È così. È un’idea invalsa” (Flaubert, 2003; lettera 318, 24 aprile 1852). A proposito della *Stanze* raffaellesche del Vaticano, che servirono da appartamento a Giulio II, Ippolito Taine è intrigato dal fatto che gli stranieri si attardano religiosamente, “un libretto tra le mani”, (Taine, 1990, 103) davanti ad affreschi mal illuminati, dai colori stinti e scrostati dalla muffa. Julien Gracq spinge la recriminazione ancora più oltre coprendo d’improperi “i visitatori da kodak”, “il turismo da controfirma e di validazione” (Gracq 1988, 34), i “*must* paesaggistici”, i “ghetti alberghieri” (*ibid.*, 89) e una piazza Navona diventata “vasca per bagni di folla”. (*ibid.*, 84).



Figura 3. Manifesto per *Roma/Fellini*, 1972

Alain Trouvé, forte dell'adagio di Michel Arrivé: "in letteratura, la geografia è la toponimia" (Arrivé, 2013), interroga la perifrasi *Attorno ai sette colli*, da Gracq ereditata "dalla mitologia latina e dal cinema moderno" (Trouvé, 2016, 156). Questo titolo suppone un contratto di lettura che presenta la parola di un testimone, sottesa dall'ancoraggio referenziale. Tuttavia, mentre punta su di Roma un occhio da geografo attento alle linee del paesaggio urbano, affermando il suo "gusto per la modesta mammella del Campidoglio" (Gracq, 1988, 55), per questo "carino monticello da talpa" (*ibid.*) o osservando che "dal Campidoglio alla porta Adriatina si allarga in imbuto un enorme terreno incolto urbano" (*ibid.*, 62), c'è in Gracq la volontà di far vedere al di là degli stereotipi, di decostruire il mito della Roma eterna, adottando un tono tiepido dopo tutti quelli che hanno incensato la città. I "sette colli" (Aventino, Celio, Campidoglio, Esquilino, Palatino, Quirinale, Viminale) sono meno un dato geografico sicuro che una rappresentazione mitica forgiata da Tito Livio, divenuta poi un cliché storico-artistico di cui si sono impadroniti il cinema (si veda il film di Roy Rolland, *I sette colli*, 1958) e il turismo. La demitificazione si esercita su due gioielli della mitologia romana. Del Tevere, sprovvisto dalla sua aureola di gloria, "molto indegno del nome di fiume" (Gracq, 1988, 87), non resta che "la banalità meschina delle sue banchine a platani, rinserrando il suo letto anemico" (*ibid.*, 122). Mentre il Campidoglio viene letteralmente "nascosto da Vittorio Emanuele come dei rottami dietro ad una staccionata." (*ibid.*, 96).

Come lo scrisse Régine Robin ne *Le Mal de Paris*, esiste il rischio che la città sia schiacciata sotto i segni, intrisa di monumenti, e che i turisti seguano solo sentieri premasticati da prodotti culturali per il grande pubblico. Elementi chiave dell'attrattiva turistica, certe città hanno creato dei *clusters* di musei, come a Vienna, semplificando così la visita con l'offerta di tutte le amenità necessarie in un piccolo perimetro: "C'è sempre un quartiere chiamato 'Falsa-sembianza', dove si preserva un minimo di passato : viene solitamente attraversato da un vecchio treno, o tram, o pullman a due piani. [...] Falsa-sembianza – anche chiamata Rimorso." (Koolhaas, 1995, 63) L'urbanista Elsa Vivant vi distingue il rovescio della medaglia della "città creativa" (Vivant, 2009). Più che quartieri culturali, questi siti diventano piuttosto poli di svago dove la

cultura è solo pretesto, causando il rincaro dei prezzi immobiliari. Vivant propone invece di mobilitare gli artisti per riflettere, assieme agli urbanisti, alle trasformazioni territoriali e a identificare i problemi e le sfide locali.

4. L'immaginario e il *genius loci*

Aldilà del senso antico, il *genius loci*, “designa al contempo la capacità di un luogo di fecondare la scrittura letteraria e, inversamente, la reinvenzione, a proposito di un luogo, d’un modo di dire.” (Trouvé, 2016, 155) Nello scarto tra lo sguardo del geografo e lo sguardo letterario s’insinua, per piccoli tocchi, l’immaginario o il fantasma; nei ripieghi e orli della “gonna” urbana, si rannicchia la sua carica onirica e poetica, AMOR dietro ROMA. Roland Barthes sottolineava già lo spessore folto di senso dei toponimi italiani in Proust: “*Parma* non rinvia più ad una città d’Emilia, situata sul Po, fondata dagli Etruschi, con 138000 abitanti; il vero significato di queste due sillabe è composto da due semi: la mietezza stendhaliana e il riflesso delle violette.” (Barthes, 1972, 125).

Per questo motivo gli autori permettono di cogliere gli aneddoti che Roma partorisce, assenti dai resoconti oggettivi, come quello riportato da Charles de Brosses, a cui la Santa Sede confiscò  il suo arrivo a Roma la guida di viaggio ugonotta:

Fui per sbarcare alla dogana: era una volta la curia Antoniana. Mentre ero occupato, come uno sfaccendato a considerare l’ammirevole portico di colonne antiche scanalate, e a indignarmi contro gli animali che avevano riempiti gli interstizi di queste colonne di una infame melma di sterco, per farne un rifugio di lazzaroni, i maledetti commessi della dogana frugavano i miei stracci e trovarono, sul cuscino della mia poltrona di posta, il secondo volume di Missone: subito confiscato dall’Inquisizione: era appunto il volume su Roma; ecco il mio vademecum perso. [...] Giudicando che mi sarebbe impossibile ritrovare qui, dai librai, un libro tan ben quotato all’indice espurgatorio, ho tentato di ammolire il cuore di questi perfidi commessi; gli ho pure proposto di dargli gli altri due volumi di Missone in cambio di questo.” (Brosses, 1740, 71-72)

Ripiegando sulla descrizione di Roma di François Deseine, in margine della quale fa una quantità di note, de Brosses la smarrisce in una chiesa.

Detto altrimenti, le piccole epifanie che emergono dall'attenzione vaga, dall'affetto, dalle peregrinazioni nella città – la circoncisione, l'esorcismo con Montaigne (una *spiritata* di cui si fa togliere i chiodi e i peli della bocca spalancata), il mondo dei castrati con Balzac, i sobborghi di *Mamma Roma* con Rossellini o delle *Notti di Cabiria* con Fellini –, risarciscono gli emblemi kitsch generati dal Colosseo al chiaro di luna o dalla Vespa di *Vacanze romane*.

La città sarebbe così un ricettacolo d'immaginario a cui lo scrittore, il cineasta o l'artista in genere attingono – si pensi alla scena degli affreschi antichi scoperti e dissolti appena esposti alla luce in *Roma di Fellini* (1972) – di cui si è potuto cogliere un breve bagliore prima della loro scomparsa. Nei lavori d'interramento della metropolitana, gli operai spesso scoprono siti archeologici importanti, caverne, catacombe, finora ignorati. L'antichità (la splendida villa romana tutta affrescata) viene tuttavia messa nel dimenticatoio a favore del periodo contemporaneo. Poiché Fellini punta la camera, anziché sui volti antichi degli affreschi, piuttosto sugli sguardi di quelli che ne provocano involontariamente la distruzione. In un certo modo, lo sbiadimento, la rimozione, sono necessari perché si liberi la poesia sotterrata. Fellini ci offre così un'allegoria di quella che abbiamo chiamato "l'archeologia immaginaria" di una città. Con la città reale e la sua storia competerà l'immaginario che continuerà a nutrire i nostri sogni al di là della scomparsa del luogo. Agli artisti viene assegnato il compito di risuscitare una realtà fugace, di prolungare la città in quanto *costrutto* con un *vissuto*, l'unico modo di spolverare le città per raggiungere l'indicibile urbano, il precategoriale di uno stile di vita, l'esperienza fenomenologica dell'abitante.

Poco importa se Stendhal abbia davvero assistito al Conclave del 1823 o che l'abbia affabulato a posteriori, ispirandosi alla stampa dell'epoca. Comunque sia, lo scrittore aggiunge a quello che ha visto quello che avrebbe potuto vedere. La Roma "teocratica" gli fornisce gli intrighi orditi attorno a quest'assemblea segreta come una sorta di 'molla' narrativa. Il Conclave si teneva a Monte Cavallo e non al Vaticano, a causa

delle febbri prodotte dalla malaria diffusa nel vicinato, ma ciò non impedì all'ambasciatore d'Austria e al ministro di Russia d'intrattenere mutue comunicazioni giornaliere nonostante le porte chiuse: "Dei biglietti depositati nelle arance o nei polli arrostiti erano i mezzi di comunicazione ordinari. Le guardie del principe perquisivano con molta cura i domestici che entravano e uscivano: ma il principe avrebbe temuto d'inimicarsi con le loro Eminenze ispezionando il pollame e la frutta destinata alle loro tavole." (Stendhal, 1997: 411) Stendhal riferisce anche il colloquio col Signor Agostino Manni, primo chimico di Roma, il quale gli spiega le devastazioni causate dall'*acqua tofana*, un veleno inodore e incolore diffuso in quest'epoca fausta dell'avvelenamento: "verso 1650, era possibile tagliare una pesca in due metà con un coltello avvelenato da un solo lato. Si divideva con la donna che vi aveva fatto ingelosire: si poteva mangiare senza danno la metà toccata dalla parte sana del coltello; l'altra metà dava la morte." (Stendhal, 1997, 208). Altri episodi strampalati punteggiano le "passeggiate". Intorno a Natale, il narratore viene svegliato alle quattro di mattina dai *pifferai* o suonatori di cornamusa: "Questa gente farebbe passare la voglia della musica. Sono rozzi contadini coperti di pelli di pecora che scendono dalle montagne degli Abruzzi, per offrire delle serenate alle madonne di Roma, in occasione della Natività del Salvatore.» (*Ibid.*, 140) O ancora, il suo sguardo ironico cade sugli asciugamani stesi alla finestra del palazzo papale: "Questa semplicità mi emoziona. Secondo il mio modo di sentire, essa non esclude assolutamente la grandezza." Meglio questa, a suo parere, che non "la falsa grandezza di Luigi XIV" (*ibid.*, 223). Ma quando spiega che si poteva sedere sul banco che Sua Santità aveva appena sgomberato davanti allo studio di uno scultore, si capisce che l'ironia ha il sopravvento sull'ammirazione della semplicità. Stendhal fa così assaporare la polpa, il 'sostantifico midollo' (*substantifique moelle*) della città, nascosta dietro alla superficie liscia. Lo scrittore entra nei visceri romani e vi scopre i messaggi nascosti, come le missive dei cardinali infilate nelle arance e nei polli. Tutti questi aneddoti gli valgono la riputazione di bugiardo senza ritegno, a cui risponde: "Ma a che serve raccontare le cose scontate?" (*Ibid.*, 270) Avrà in ogni caso scavato un *cantiere immaginario* in questa città ottusa.

Il geografo decostruisce i miti, la letteratura ne genera, ma soprattutto li risemantizza. erciò bisognerebbe leggere le città all'incrocio di questi due sguardi, spiegarla come una mappa immaginaria rimasta troppo a lungo rinchiusa nella coscienza. Il passato non va idealizzato perché diventerebbe pittoresco, né patrimonializzato perché tenderebbe al cliché. Gli scrittori, invece, testimoniano del patrimonio intangibile di una città, suppliscono all'aridità geografica, dotando la città di una quarta dimensione, quella del sogno.

Un ulteriore approccio alla città viene dall'attivismo intento a riplasma- re il territorio. alker, un collettivo d'artisti e d'architetti eterodossi fondato a Roma intorno a Francesco Careri nel 1995, si profila come *laboratorio d'arte urbana*. Il gruppo intraprende azioni nelle aree marginali delle città, in particolare a Roma. sce in ciò che risulta il 'negativo' della città costruita, nelle aree intersuziali non pianificate, abbandonate o in via di trasformazione. Il loro manifesto contiene la loro professione di fede rispetto a quello che chiamano i "territori attuali": "Sono i luoghi delle memorie rimosse e del divenire inconscio dei sistemi urbani, il lato oscuro delle città, gli spazi del confronto e della contaminazione tra organico e inorganico, tra natura e artificio. Qui la metabolizzazione degli scarti dell'uomo, produce da parte della natura un nuovo orizzonte di territori inesplorati, mutanti e di fatto vergini." (Stalker, 2016) Sappiamo che il "*terrain vague*", in quanto residuo apparente, "cesura cognitiva con il resto della città", si rivela spesso "uno scenario per azioni imprevedibili" (Sedda, 2006, 182) o ancora luogo ossimorico: cognitivamente debole, passionatamente ricco. Stalker, coniugando intervento artistico e solidarietà sociale, ha saputo cogliere questo potenziale di sperimentazione e invita i cittadini ad assumere un ruolo attivo. La loro azione inaugurale fu, nel 1995, il giro a piedi del Grande Raccordo Anulare¹³⁶, durato cinque giorni, per una lunghezza di sessanta chilometri. L'azione potrebbe interpretarsi come un nuovo gesto fondativo della città estesa, tracciando un solco simbolico attraverso gli

¹³⁶ Gianfranco Rosi ha realizzato un film che paragona *Grande Raccordo Anulare* alla ricerca del Graal, *Alla ricerca del sacro GRA*, 2013.

spazi dimenticati della città. La loro *dé-marche* comincia sempre con una marcia a piedi, momento creativo che riceve gli stimoli dallo spazio circostante e si nutre di archivi memoriali del luogo. L'intensificazione percettiva è necessaria affinché i territori si disvelino a chi lo vuole. Questo bagaglio di sensazioni conduce poi alla produzione di carte cognitive. Quando, nel 1999, incontrarono la comunità kurda di Roma, hanno occupato un vecchio mattatoio per convertirlo in centro culturale, il *Campo Boario*. In questo modo Stalker è assieme custode, guida e artista dei territori attuali.

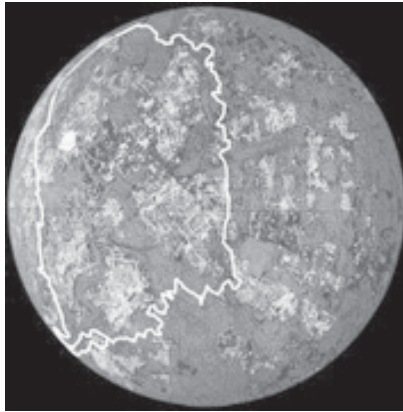


Figura 4. Stalker, Planisfero, <http://www.osservatorionomade.net>
Travel Diary, 6 ottobre 1995

Atteggiamento superato sarebbe in effetti attardarsi nostalgicamente sulla perdita del centro-città, occasionata dall'inevitabile espansione urbana. Bisognerebbe invece sposare questa diluizione per ovviare alla riconosciuta obsolescenza della città albertiana. Julien Gracq associava già il suo sapere di storico a questo bilancio, confrontando le zone attualmente popolate a quelle del passato: “l'oscillazione storica che ha trasferito il centro popoloso della Roma moderna nell'antico Campo di Marzio deserto, e che d'altra parte ha devastato il sud della città.” (Gracq, 1988, 62). Punta comunque attraverso il suo disincanto alla vitalità spontanea di un nuovo ideale dell'urbano: “La periferia attorno a

Roma non cresce che a malincuore, come intimidita di sfondare dal suo rumore il raccoglimento sontuoso della solitudine antecedente: nel *re-cinto parrocchiale* degli antichi villaggi bretoni, si accedeva al santuario solo attraverso il cimitero che lo circondava.”. (*Ibid.*, 45) Per di più, l’espansione urbana, l’irraggiamento centrifugo preserva ntro il ripiegamento identitario, nazionalista e centripeto.

Tale racconto di fondazione suburbano è accompagnato da altre investigazioni, nel campo dell’etnosemiotica, alla ricerca di “paesaggi linguistici”. Il quartiere dell’Esquilino, etnicamente ibrido e culturalmente eterogeneo, i cui codici culturali (tra l’altro alimentari), sistemi di valori e stili di vita, entrano spesso in conflitto – la “stratificazione di ‘mondi’, che scivolano l’uno accanto all’altro, spesso ignorandosi” (Tani, 2009, 237) –, viene così studiato come enclave periferica nel cuore della città. Da lì, pure, la necessità di rivedere l’opposizione tra centro e periferia: “Con un bel chiasma, piazza Vittorio è stata definita ‘centro delle periferie’ per gli immigrati e ‘periferia del centro’ per i romani.” (Tani, 2009, 23) Se, da una parte, la creolizzazione linguistica viene percepita dalla mentalità monolingue come una minaccia di Babele, questa zona d’ibridazione e di frammentazione identitaria, d’altra parte, non è meno suscettibile di dar luogo a numerose narrazioni. Esempi sono *Cinacittà* di Tommaso Pincio (2008) che fa allusione alla popolazione cinese residente che occupa discorsivamente lo spazio (con le sue insegne) e *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006). Opera di un immigrato algerino ben integrato a Roma, Amara Lakhous, il romanzo racconta l’omicidio in un ascensore di un giovane romano, ripristinando, o meglio situandolo in un contesto globale, il romanzo mitico di Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946). Il plurilinguismo attuale testimonia della vitalità del quartiere e riattiva così il vecchio plurilinguismo tra l’italiano e i dialetti d’Italia. È un modo anche di rivisitare, tramite la finzione, l’architettura umbertina che caratterizza quest’area come una delle più rappresentative delle trasformazioni di Roma nel periodo post-unitaria.

La Pivellina, film italo-austriaco di Tizza Covi e Rainer Frimmel (2010) sonda, per parte sua, il potenziale umano della periferia romana in senso stretto attraverso una docu-finzione in cui si rintraccia il vissuto

di alcuni artisti del circo alle prese con una bambina abbandonata di due anni. La piccola Asia scopre una nuova vita in mezzo ai saltimbanchi, i carrozzoni e gli animali. E, infine, la memoria di Pasolini e di Cinecittà viene riattivata nel Museo dell'Arte urbana di Roma (MURO), ubicato nel quartiere del Quadraro nella periferia Est, museo gigantesco a cielo aperto fondato dallo street artist David "Diavù" Vecchiato che ha finanziato i murales. Il progetto mira a creare un nuovo strato culturale nel panorama urbano, capace di riflettere e divulgare le emozioni, le memorie e l'identità stessa del territorio che lo ospita, grazie ad un linguaggio visivo contemporaneo. Tatuando i muri del quartiere, si riabilita tutta la cultura del neorealismo italiano.

5. Verso una nuova « corografia »

Questo itinerario ha tentato di mostrare che la finzione, l'arte o le pratiche urbane possono giovare alla geografia. La letteratura potrebbe giocare un ruolo-pilota negli studi urbani. Michel Lussault constata che la geografia non può più teorizzare la città a strapiombo, ma che deve partire dall'esperienza della spazialità umana. Ugualmente, per Marc Brosseau, i romanzieri forniscono elementi preziosi alla geografia perché sono essi stessi "geografi" (Brosseau, 1996). Gli studi urbanistici e gli studi letterari sarebbero allora congruenti, omogenei, dal momento che ambedue sono circoscritti dal cerchio ermeneutico. L'urbanista coscienzioso dovrebbe rivolgersi alla letteratura, capace di proporre un regime d'*esemplarità*. L'immaginario, grado esteso della finzione, deformazione dell'immagine, cede sotto questo tipo di quesito, occupando il nodo tra linguaggio e città, tra due poli ontologicamente eterogenei ma non privi di fecondazione reciproca.

L'incrociarsi tra finzione e geografia è del resto già all'opera se si considera che gli architetti e geografi ricorrono a metafore quali: "tessuto urbano", "strada tortuosa degli asini" e "strada dritta degli uomini" (Le Corbusier). Inversamente, il linguaggio geografico o urbanistico condivide con le scienze umane parole come: "panorama", "paesaggio", "territorio", "patria", "bastione" o "compartimentazione" disciplinare.

Michel Collot, in *Per una geografia letteraria*, mettendo in dubbio il buon uso che gli studi letterari possano fare della carta, del “mapping”, lancia un monito contro la *geocritica*. Questa avrebbe occhi solo per le rappresentazioni dello spazio nei testi stessi. Lo studioso conclude alla dimensione soggettiva e affettiva della geografia letteraria, alle “carte mentali” da essa generate nell’ambito di una “psicogeografia” (Collot, 2014, 36). Dal momento che la letteratura “trasfigura” i luoghi reali, “una geografia letteraria sfugge ai metodi di una geografia referenziale” (*ibid.*, 55). La geografia romana dei nostri autori si rivela in effetti una geografia immaginaria, non referenziale. La doppia via seguita dalla geografia letteraria (la letteratura nello spazio e lo spazio nella letteratura) sembra in ultima analisi una questione vana, essendo la prima, la tendenza regionalista (il *terroir*), senza comune misura con la seconda, sfruttata da Franco Moretti nel suo *Atlante del romanzo europeo*. In questo, all’opposto, il ricorso sistematico alle carte “suppone un’adeguazione tra la geografia della letteratura e quella del mondo reale.” (*ibid.*, 71). Anche se Moretti prende in considerazione la fantasticheria e il desiderio (il Pont-Neuf da dove Frédéric Moreau contempla Parigi), il punto sulla carta è lontano dal contenere la ricchezza di un vissuto. Moretti incontra un altro scoglio quando trasforma la carta in diagramma per rendere conto del romanzo campagnolo inglese con una sua matrice di relazioni, troppo astratta secondo Collot. Moretti ammette che ci siano forme “non mappabili (*incartographiables*)” (Moretti, 2009, 88), ma il suo *Atlante* suppone appunto luoghi individuabili, localizzabili. Per i regni immaginari, bisognerebbe stendere una carta di luoghi fittizi, dalle “sagome vaghe e incerte” (Collot, 2014, 82). Barthes, da parte sua, seppur teorico dell’effetto di reale (*effet de réel*), aveva già enunciato una verità indefettibile: “Il discorso non ha nessuna responsabilità di fronte al reale: nel romanzo più realista, il referente non ha ‘realtà’; immaginiamo il disordine provocato dalla più saggia delle narrazioni, se le sue descrizioni fossero prese alla lettera, convertite in programmi d’operazioni, e semplicemente eseguite.” (Barthes, 1970, 87).

Possiamo sicuramente concludere che la geografia, grazie alla finzione, ricopre la sua prima vocazione “corografica”: descrizione di territori percorsi. La carta, come forma di trascrizione, si esprime in “pianta

di situazione” o “elevazione di visualità” come negli schizzi di localizzazione dei siti marittimi notevoli nei giornali di bordo : “Il giornale di bordo formava così una filza di descrizioni corografiche permettendo una localizzazione precisa in termini di situazioni locali, accompagnate da condizioni generali prese in prestito a un insieme cosmico: condizioni stagionali, condizioni meteorologiche, di latitudine e di longitudine sul globo terrestre, individuate dall’osservazione solare – altezza del sole sull’orizzonte – o dal numero di giornate percorse, etc.” (Boudon, 2016. 107)

Il *choros* nel senso geografico e metafisico si oppone al *topos*, la *khôra* (χώρα) alla *polis*. Bisogna risalire a Pomponio Mela, il più anziano geografo romano, che descrive il mondo noto nel compendio *De situ orbis libri III* o *De chorographia* (datato all’anno 43 d.C.), steso in uno stile asciutto, ma ornato da metafore piacevoli e dettagli pittoreschi spesso presi in prestito a Erodoto. Il mondo conosciuto, diviso in cinque zone climatiche, è ripartito su due emisferi, due terre ghiacciate dal freddo alle estremità, una zona centrale divorata dal calore, due zone abitabili (una sconosciuta abitata dagli Antichtoni, e l’altra, la sua, il mondo conosciuto). Tale dialettica tra il noto e l’ignoto, il familiare e il mostruoso, ripristina la *khôra* di Platone (nel *Timeo*): spazio vuoto, da un lato, territorio da pianificare o matrice portatrice di ogni materia responsabile dell’aspetto caotico, indeterminato, informe, anzi irrazionale, e dall’altro lato, fonte di divenire, condizione di possibilità di ogni cosa, ricettacolo suscettibile di ricevere tutte le forme perché non ne ha nessuna. Jacques Derrida che sottomette al gioco della decostruzione l’uso della parola platonica (1993), la dota di una virtù più attiva, deformante, dinamica così che anche la nostra cartografia immaginaria può essere puntellata e legittimata da questa corografia primitiva del fatto urbano.

Riferimenti bibliografici

- ARRIVÉ, M. (2013), « Toponymie et littérature », in « Les Référents du littéraire », *Séminaire Approches Interdisciplinaires de la lecture*, n° 7, dir. Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, Reims, Epure, 2013, p. 47.
- BARTHES, R. (1970), *S/Z*, Paris, Seuil, .
- BARTHES, R. (1972), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil « Points ».
- BACHELARD, G. (1990), *L'air et les songes* (1943), Paris, Corti.
- BERGERET DE GRANCORT, P.-J. O., *Journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*, Vautier, 2007. .
- BOUDON, P, IN BIGLARI, A. (ed) (2014), *Entretiens sémiotiques*, Limoges, Lambert Lucas.
- BROSSEAU, M. (1996), *Des romans géographes*, Paris, L'Harmattan.
- BROSSES, Ch. De (1740), *Lettres familières écrites en Italie*, in Vautier (2007).
- CALVINO, I. (1972), *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. (1995), *Voyage en Italie, 1803-1804*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts.
- CHEVALLIER R. (1974), Avant-propos, in *Littérature gréco-romaine et géographie historique. Mélanges offerts à Roger Dion*, Paris, A. et J. Picard.
- CLÉMENT, G. (2004), *Manifeste pour le Tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka.
- COLLOT, M. (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti.
- DELEUZE, G. (1985), *L'Image-temps*, Paris, Minuit.
- DEBRAY, R. (2010), *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard.
- DERRIDA, J. (1993), *Khôra*, Paris, Galilée.
- FLAUBERT, G. (2003) [Croisset], *Correspondance : année 1852*, Rouen, éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc.
<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/52c.html>
- FOUCAULT, M. (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FREUD, S. (1921)  *Italaise dans la civilisation*, Paris, Seuil « Point/Essais », 2010.
- GAUDIN, H. (1983), *La Cabane et le labyrinthe*, Sprimont, Mardaga.
- GLADIEU, M.-M., POTTIER J.-M. ET TROUVÉ, A. (2013), *Approches Interdisciplinaires de la lecture*, n° 7, dir. Reims, Epure.
- GOETHE, J. W. VON (2011), *Voyage en Italie* [1829] (*Italianische Reise* [1786-1788], München, Verlag C. H. Beck, 1981, 2010), Paris, Bartillat.
- GRACQ, J. (1988), *Autour des sept collines*, Paris, Corti.

- HENNEQUIN, PH.-A. (1790), in Vautier, D. (2007)
- KOOLHAAS, R. (1995), « La Ville Générique », in *Junkspace*, (2011), Paris, Payot et Rivages.
- LUSSAULT, M. (2013), *L'Avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la terre*, Paris, Seuil.
- MARRAMA, C. & ROELENS, N. (2017), « Psicoanalisi di Parigi », in *Il lavoro culturale*, <http://www.lavoroculturale.org/psicoanalisi-di-parigi-prima-parte/> <http://www.lavoroculturale.org/psicoanalisi-parigi-seconda-parte/>
- MONTAIGNE, M. de (1774), *Journal de Voyage en Italie (Par la Suisse & l'Allemagne) en 1580 & 1581*, Paris, Librairie Le Jay (éd. M. de Querlon).
- MONTAIGNE, M. de (1595) « De la Vanité », *Les Essais*, Livre III, 9, [1588], (éd. P. Villey et Saulnier )
- MORETTI, F. (2000), *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris, Seuil.
- NANCY, J.-L. (2009), *La Ville au loin*, Paris, La Phocide 
- PEZZINI, I., éd. (2009), *Roma, luoghi di consumo, consumo dei luoghi*, Roma, Nuova Cultura.
- PONTALIS, J.B. (1986), Préface à Jensen, *Gratidia*, Paris, Gallimard.
- RÉGINE ROBIN, 2014, *Le Mal de Paris*, Paris, Stock.
- ROELENS, N. (2015). *Éloge du dépaysement. Du voyage au tourisme*, Paris, Kimé.
- SEDDA, F. & CERVELLI, P. (2006), “Zone, Frontiere, confini: la città come spazio culturale”, in Marrone G. e Pezzini, I. (ed.), *Senso e Metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi,
- STAËL G. DE (1985), *Corinne ou l'Italie*, 1807, Paris, Gallimard “folio” 
- STALKER (2016), *Stalker attraverso i territori attuali*, “Manifesto”  <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tarko.html>.
- STENDHAL (1987), *Rome, Naples et Florence* [1826 (1817)], éd. Pierre Brunel, Paris, Gallimard « folio ».
- STENDHAL (1997), *Promenades dans Rome* (1829), Paris, Gallimard.
- TAINE, H. (1996), *À Rome, Voyage en Italie I* [1866], Paris, Complexe.
- TANI, I. (2009), “Formazione e trasformazioni di spazi linguistici e sociali: riflessioni sull'Esquilino”, in Pezzini, éd. (2009), 221-242.
- TROUVÉ, A. (2016), « Rome, New York : lire/écrire la ville selon Gracq et Butor », in *Lire, écrire, pratiquer la ville*, (Roelens, N. & Vercruysse, Th. éd.), Paris, Kimé, 154-168.
- URBAIN, J.-D. (2002), *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes* [1991], Paris, Payot & Rivages.

- VAUTIER, D. (2007), *Tous les chemins mènent à Rome. Voyages d'artistes du XVIe au XIXe siècle*, Bruxelles, Fonds Mercator, Musée d'Ixelles 
- VIVANT, E. (2009), *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris, Presses universitaires de France.
- VOLLI, U. (2006), "Il bordo e il linguaggio", in Pezzini, I. éd. (2009), 17-52.
- WESTPHAL, B. (2007), *La Géocritique – Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.

ROMA: FESTA, DESIDERIO, DISAMORE.
GOETHE, FREUD, SPARK, SHELLEY, DELIUS, BENJAMIN

Walter Geerts

*Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome,
et rien de Rome en Rome ne n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.*
Du Bellay, *Les Regrets*

Tout est décadence ici, tout est souvenir, tout est mort
Stendhal, *Rome, Naples et Florence*

[...] vivere queste antichità ... portatrici del vivo presente
Goethe, *Viaggio in Italia*

Mito dell' Italia, mito di Roma

Il mito dell'Italia¹³⁷ comincia a svilupparsi all'inizio del Cinquecento, periodo di declino per l'Italia in considerazione dei rapporti di forza vigenti sulla scacchiera politica europea. In effetti, nella scia conquistatrice di Luigi XII tutta l'Europa artistica – pittori, scultori, architetti – scende in Italia “per imparare, capire e vedere”¹³⁸. Al rientro in

¹³⁷ Si v. Cesare De Seta, *Il mito dell'Italia e altri miti* (Torino, UTET, 2005).

¹³⁸ La formula è di un pittore di Anversa, Jan van Hemessen, in procinto di mandare in Italia i due figli, apprendisti pittori, per quel che oggi chiameremmo un ‘perfezionamento’. Sulla straordinaria fortuna di cui nel Cinquecento l'Italia gode presso gli artisti

patria di questi il mito si consolida. Una variante specifica ha intanto preso corpo: il mito di Roma. Definire il contenuto dei rispettivi miti è arduo. I livelli di realtà e di esperienza contemplati in ognuno sono, non solo parzialmente eterogenei, ma soggetti ad evoluzioni differenziate nel tempo. Questo saggio s'interessa principalmente della versione 'moderna' di questi miti, modernità che non ignora, come vedremo, le proprie radici. Alla fine del Settecento Goethe stabilisce alla base di ambedue i miti il binomio di 'attrazione-distacco'. Tale concetto antinomico farà da fondo ai due miti per l'intera Modernità successiva. In questo saggio ci soffermeremo ad alcune tappe nello sviluppo di quest'antinomia. A Goethe, perché per primo l'ha vissuta e definita. A Freud, perché l'ha messa in rapporto con la scissione interna del soggetto. A due romanzieri non italiani dell'ultimo mezzo secolo, Muriel Spark e Friedrich Christian Delius, perché hanno spostato l'ago della bilancia in direzione del disamore. A Shelley che in Spark ha trovato un'interprete acuta della Roma de *I Cenci*. A Walter Benjamin, il quale, paradossalmente, pur escludendo Roma dalla *flânerie*, riuscì pure a raccontarla *en flâneur*.

Viaggio in Italia: Distacco, dolore e desiderio

La *Italienische Reise* di Goethe contribuisce singolarmente alla costituzione di ambedue i miti. Non solo: *Il viaggio in Italia* si dedica alla definizione e all'analisi di essi, conferendovi una declinazione specificamente 'moderna'. Vale la pena soffermarsi ad alcuni momenti di questa introspezione analitica. Il primo momento, dal punto di vista cronologico e geografico, riguarda Venezia, mentre il secondo si situa a Roma. Il primo è datato 12 ottobre 1786, il secondo 19 gennaio 1787, qualche mese dopo. L'avvicinamento all'Italia e a Roma non è, nel caso

di tutta l'Europa si v. lo studio di Nicole Dacos, *Voyage à Rome. Les artistes européens au XVIIIe siècle* (Bruxelles, Fonds Mercator, 2012), dal quale prendiamo in prestito la citazione (o.c., p.13).

di Goethe, la conclusione di una serena evoluzione verso una meta desiderata. Tutt'al contrario, i due momenti di felice 'appropriazione' seguono un lungo periodo di attrazione-distanziamento. Per Goethe, la radice dei due miti non è un movente razionale, bensì un desiderio represso. È questa la piega 'moderna' imposta al mito e analizzata da Goethe con singolare autoconsapevolezza e lucidità. Ogni tappa del processo getta la propria luce su come i significati legati al mito si svilupperanno ulteriormente. La prima, goetheana, fa vedere che talvolta i 'moderni', rispetto agli antichi, valgono di più.

Lo illustra bene l'aneddoto con cui lo scrittore racconta, in un campo che lo ha da sempre affascinato, l'architettura, la propria incipiente riassimilazione della cultura classica latina, a lungo tenuta a distanza. Il nesso è Palladio. La riacquisizione della cultura classica procede in due fasi: la prima riguarda l'analisi dei motivi del distanziamento anteriore, la seconda il ruolo cruciale del Palladio, "traduttore" di Vitruvio, nel riavvicinamento alla classicità.

A Venezia Goethe, ricordandosi, s'interroga sul lungo e auto-imposto distacco dalle cose latine ed italiane, prima di effettuare il viaggio. Le ragioni del distacco, che coincidono paradossalmente con le ragioni profonde che spingono al viaggio, portano il poeta al cuore del proprio 'mal' d'Italia. Il fatto di rendersene conto è il vero elemento 'moderno' di queste pagine. "Mi sarei rovinato se non avessi portato a compimento l'intenzione che ora sto realizzando [i.e. il viaggio in Italia]"¹³⁹. E al principio del proprio malessere trova il desiderio, *die Begierde*: "[...] talmente si era maturato il desiderio di vedere con i propri occhi queste cose." Il "desiderio di vedere" degli artisti del Cinquecento dunque? Non ci pare, perché, per Goethe, non vedere queste cose, non poterle toccare, fu come se "un muro impenetrabile [lo] separasse da ciò che si trovava a un palmo di mano." Qui fa capolino un bisogno diverso da quello degli artisti viaggiatori; e anche un 'vedere' fondamentalmente diverso. Perché non di distanza geografica si tratta, e nemmeno di un'educazione da

¹³⁹ Johann W. Goethe, *Italianische Reise* (Monaco, C.H.Beck, 2010), p. 98. Tutti i passi citati in seguito dell'episodio veneziano: p. 98-99; traduzione nostra.

completare. Riflettendo, Goethe mette il dito su una privazione più essenziale, sul senso di insoddisfazione permanente, su un vuoto impossibile da colmare diversamente, e, una volta colmata, sulla necessità di “rinnovare” continuamente l’esperienza dell’Italia, toccandola con le mani in qualche modo. Qualora, tuttavia, il “vedere e toccare queste cose” non fosse possibile, meglio è far finta che non ci siano, starsene lontano, privarsene per risparmiarsi lo struggimento. Il distacco corrisponde dunque a una moderna ‘rimozione’.

Di che cosa si distacca Goethe prima di riattaccarvi con entusiasmo? Un aneddoto lo spiega. Prima di compiere il viaggio in Italia, Goethe ammette di non aver riaperto, volutamente e per anni, neppure uno solo dei classici latini. E dichiara per giunta che ha finanche tenuto a distanza qualsiasi altra occasione in grado di “rinnovargli l’immagine dell’Italia”. Significativo risulta – aneddoto nell’aneddoto – l’episodio in cui Herder lo canzona con ironia per non aver toccato altri libri in latino se non quelli di Spinoza, rappresentante poco qualificato in materia di classicità. Sappiamo il perché di questa volontaria strategia del distacco: il timore di soffrire. Minore diventa la distanza, maggiore il dolore. Ad ogni ‘ricaduta’ nel contatto con la classicità, il “dolore” fu “atroce”. Emerge dunque nuovamente la ‘rimozione’. Ma perché sarebbe così? Dal momento che non si riesce a *vivere* il mito, che il “muro” di separazione diventa veramente “impenetrabile”, meglio restarne fuori e a distanza, per non alimentare la frustrazione. Capiremo più avanti, in occasione dell’episodio romano, che l’estremo “dolore” risentito nel corpo e nell’anima, è il rovescio anticipatore – forse ‘costruito’ o ‘ricostruito’ *post factum* in occasione della scrittura diaristica – del piacere particolare goduto in una “bella giornata” romana. Se non la si può godere per intero, meglio non saperne nulla. Una precondizione di felicità integrale viene così posta al contatto con la Città.

Palladio vs Vitruvio

L’episodio veneziano ha un secondo momento, non meno essenziale riguardo alla definizione del mito. Si tratta del modo in cui Goethe,

aperta la breccia nel “muro” e avviato il viaggio, riesce a ricollegarsi con la cultura classica. Per accostarsi sceglie il campo dell’architettura e Vitruvio come tramite. Ma più che la strada scelta conta lo spirito con cui vi si muove. Convien, effettivamente, sottolineare la leggerezza di tono con cui Goethe fa notare quanto pesa nel suo bagaglio di viandante la corposa edizione Galiani, con traduzione italiana, del Vitruvio. Lamentarsi del peso della carta potrebbe sembrare irriverente verso la dignità dell’autore classico. Invece, l’irrispettosa spontaneità dell’osservazione è, a nostro avviso, la spia di un pensiero divenuto esso stesso, grazie al viaggio e alla presa diretta sulle cose italiane, agile ed elastico. Irraggiungibili prima, pur ravvisate “a un palmo”, le cose d’Italia ora sono lì, letteralmente a portata di mano. E incitano, queste cose, alla riflessione e a rimettere talvolta in questione alcune ‘certezze’. Sorprende, infatti, che il nostro ammirato pellegrino dell’antichità spinge l’irriverenza fino a considerare, giacché pesano, di fare a meno degli ingombranti tomi del Galiani. Perché? perché la migliore “traduzione” di Vitruvio si trova lì davanti agli occhi di tutti, ed è Palladio. Peggio: lo stesso Vitruvio, col suo latino un po’ indigesto – *Vitruv liest sich nicht so leicht [...] das Buch ist [...] düster geschrieben* – non è affatto indispensabile. Spudoratamente Goethe suggerisce l’idea che i chili dei volumi pesano altrettanto sul suo “cervello” quanto gravano le spalle dell’equipaggio. D’altronde, assicura Goethe, non si perderebbe niente nell’operazione, giacché “Palladio, tramite le sue parole e le sue opere, la sua arte e il suo modo di pensare e di creare, mi ha fatto conoscere, e tradotto – *verdolmetscht* – Vitruvio, meglio della traduzione italiana.” Giudizio importante questo perché contiene *in nuce* due altri elementi del mito d’Italia per Goethe. Quali? La continuità dell’antico nel moderno e l’armonia tra corpo e anima. Da un lato, l’ininterrotta continuità con l’antichità, non solo la trasmissione ma il miglioramento arrecato ad essa nel Cinquecento, sono il fondamento del mito per Goethe¹⁴⁰. Dal-

¹⁴⁰ Alla luce della preferenza attribuita a Palladio invece che a Vitruvio, forse sarebbe da riconsiderare la nostra lettura dell’episodio, anteriore al viaggio, che vede eliminati dalla scrivania goetheana tutti i classici latini a favore del solo Spinoza. Che Spinoza fosse per Goethe il Palladio della filosofia?

l'altro, non solo “nelle parole”, bensì nel complesso di “parole, opere, arte, modo di pensare e di creare” Palladio supera Vitruvio. Rappresentato dal Palladio, il mito goetheano dell'Italia, non solo veicola la classicità, la sorpassa. Due settimane dopo Goethe giunge a Roma.

Roma è festa

Il 19 gennaio 1787, stabilitosi ormai a Roma, lo scrittore annota nel diario le componenti di una “bella giornata”¹⁴¹, trascorsa nella città. Sotto il consueto velo dell'amenità conversazione col lettore questa pagina, con altre simili, illustra come la totalità degli ingredienti di una tale giornata riflette il mito di Roma, sbocciato dal mito d'Italia. Il sunto di una sola giornata è emblematico dell'insieme – *pars pro toto*. Cosa fa Goethe? Visita una parte del Campidoglio che fin'allora aveva esplorato poco, assaggia un po' di vino a bordo di una chiatta in riva al Tevere, e dedica alcune riflessioni alla tradizione che “vuole” che proprio lì sarebbero stati ritrovati Romolo e Remo. E conclude: “[...] e così, come se fosse una duplice o triplice festa di Pentecoste, ci si può inebriare nello stesso tempo del sacro spirito dell'arte, di una mitissima atmosfera, di ricordi antiquari e di vino dolce.” Specificando il contenuto del perfetto amalgama, questa frase formula con grande evidenza il carattere essenzialmente composito del mito di Roma. Tutti simbolici, i piaceri specifici goduti indicano come condizione primordiale che i sensi ispirino la mente e vice versa. La frase del poeta contiene anche di più. Di nuovo, come nell'omaggio a Palladio, *l'elocutio* è portatrice di significato. Goethe riesce a far trapelare sulla pagina il particolare stordimento causato – stendhalianamente – da questa invasione ‘panoramica’ subita insieme dalla mente e dai sensi. Si può notare inoltre, prestando attenzione alla maniera in cui Goethe conduce la sua scrittura diaristica nonché l'argomentazione, che non di una “duplice o triplice festa” si tratta, bensì di una quadrupla celebrazione. Ben quattro fronti vengono individuati sui

¹⁴¹ alle pp. 162-163 questo e i seguenti passi citati dell'episodio.

quali Roma propone al poeta di festeggiare in contemporanea: arte, atmosfera, antichità, vino. Roma fa perdere la testa a Goethe. Ma nello stesso tempo gliela illumina, giacché il riferimento festivo indicato è quello della Pentecoste – *Pfingstfeste*. Goethe ritrae le sensazioni festive godute come se si trattasse di un’illuminazione divina, un autentico miracolo pentecostale di assoluta armonia tra il sentire e il capire. E la fonte dell’interazione tra sensazioni ed esperienze assieme spirituali e sensoriali è proprio l’esperienza del vivere a Roma, del ‘vivere’ Roma. A godere poi del prodigioso cocktail offerto dalla Città non c’è solo Goethe, ma l’intera assemblea adunata nel carismatico – ‘pentecostale’ – evento sotto lo *spiritus rector* della Città.

Non stupisce che l’erotismo venga ad associarsi all’elemento dotto. Non nella *Reise*, questa volta, ma nella quinta *Elegia romana*, le dita del poeta computano gli esametri della poesia da comporre sulle spalle formose della compagna. Il registro non cambia quando, ancora in compagnia dell’amica, il poeta dichiara di aver capito “veramente” il marmo della scultura antica contemplando da vicino le sinuosità della sua compagna. Il contesto erotico non è casuale. Le *Elegie*, che in una prima versione furono appunto intitolate *erotiche*, non fanno altro che sottolineare la mutua impregnazione della sensazione e della riflessione. Il mito di Roma, versione Goethe, rende sistematica la fusione dei pensieri e dei sensi. Il desiderio d’Italia, a lungo rimosso, è stato soddisfatto a profusione. Tabù del pensiero, nel tempo anteriore al viaggio, Roma e l’Italia si sono trasformate per Goethe in un fecondo vivaio di esperienze. A contatto con la scena antica rinascimentale e barocca, Goethe vive “dal giorno in cui giun[se] a Roma una vera rinascita” personale – *eine wahre Wiedergeburt*¹⁴². Il suo *Viaggio in Italia* definisce e diffonde per un secolo intero un modello di pienezza esistenziale. Con ciò cade anche nell’oblio, poiché appagata nel suo oggetto, l’iniziale distacco ‘pulsionale’ da Roma e dall’Italia, il ‘mal’ d’Italia, cioè, così ben illustrato nelle pagine dedicate al periodo anteriore al viaggio. Alla frustrazione e alla rimozione, derivanti dal sottostante *Begierde*, ci riporta invece il Novecento, e tra i primi, Freud.

¹⁴² p. 147 (3 dicembre 1786).

Freud, i “sogni romani”

Con Roma Freud stabilisce un rapporto intricato. L'importanza per il nostro argomento deriva in primo luogo dalla rilevanza della personalità. L'incerta odierna valutazione 'scientifica' della psicanalisi non deve occultare il fatto che la disciplina 'inventata' da Freud ha primeggiato per decenni in interi settori delle scienze umanistiche. E in quanto tale ha avuto un formidabile impatto sulle arti e in particolare sulla letteratura. Per aver stabilito, con una frase rimasta pregnante, che l'io non è padrone in casa propria, Freud, per chi lo legge oggi, ha varcato i confini del catasto del sapere per raggiungere, accanto ai Musil, Svevo, Joyce o Proust, la categoria degli 'scrittori', degli interpreti maggiori, cioè, della condizione del soggetto moderno¹⁴³. Qual è il rapporto suo con la Città? Un rapporto singolarmente analogo a quello stabilito e analizzato da Goethe: di distanziamento in un primo tempo, di intenso attaccamento nel secondo. Il ricorrente distanziamento, osservato ed analizzato dall'analista a partire dai propri sogni, rivela l'irresistibile desiderio di partire per Roma. Appagato il desiderio, Freud diventa in seguito, nei propri termini, uno “zelante pellegrino di Roma” – *ein eifriger Rom Pilger*¹⁴⁴. Contrariamente a Goethe, tuttavia, Freud non sperimenta la stessa pienezza dell'essere caratteristica delle “belle giornate” romane vissute dal poeta. Il *pellegrino* ebreo viene chiamato a Roma dagli studi e si costringe a percorrere ripetutamente le faticose strade per raggiungere ed esaminare, per esempio, il Mosè di Michelangelo a San Pietro in Vincoli. *Eifrig*, “zelante”, è un aggettivo che mal si adatta alla condizione goetheana di appagamento assoluto, vitale e spirituale, rigeneratore anziché impegnativo. Nell'evoluzione del mito, quindi, Freud assicura la continuità di una dimensione del mito in cui la pienezza del

¹⁴³ È la tesi, anticipatrice, del filologo Sebastiano Timpanaro – *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Firenze, 1974 – che ai sogni romani di Freud dedicò un articolo nella *New Left Review* del 1984 – *Freud's 'Roma-Phobia'* –, ripreso in: *La 'fobia romana' e altri scritti su Freud e Meringer* (Pisa, 1992).

¹⁴⁴ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke II/III* (Frankfurt, S.Fischer Verlag, 1942; London, Imago Publishing, 1942), pp. 199.

rapporto non è mai perfetta, una dimensione in cui rimangono tracce di distanza e di distacco, proprio come per il Goethe pre-romano. Non sorprende nemmeno che la duplicità risentita nella relazione con Roma abbia spinto l'analista in Freud, come gli capita in altre occasioni, all'auto-analisi. L'*Interpretazione dei Sogni* (1900) discute una serie di *Rom-Träume* che senza eccezione illustrano l'ambiguo rapporto con la Città. Riguardo alla continuità del mito i sogni freudiani problematizzano specificamente la fase 'negativa' del rapporto, il 'non poter andare'. Si erige, in altre parole, anche per Freud un "muro impenetrabile" di goetheana memoria. Quella fase di totale privazione, precludendo al non meno totale compimento posteriore, diventa per l'analista un'illustrazione in più del radicamento nel passato, particolarmente nell'infanzia, delle pulsioni umane. Inseriti nell'elenco dei sogni che illustrano la ben nota tesi, i sogni romani sono stati letti anzitutto in questa luce, come sogni, cioè, e non come sogni *di Roma*. Così è sfuggita all'attenzione la posizione particolare da essi occupata nella durata e nella continuità del mito romano.

L'origine dei *Rom-Träume* si situa, per Freud, nel forte desiderio di vedere Roma. Letteralmente: "Si tratta qui di una serie di sogni, alla base dei quali c'è il desiderio – *die Sehnsucht* – di venire a Roma."¹⁴⁵ Al *Begierde* goetheano corrisponde perfettamente la *Sehnsucht* di Freud. Il primo tema di rovinarsi – *zugrunde gehen* – dal non poter toccare con le mani l'oggetto del desiderio di cui sente la presenza "a un palmo" e se ne allontana simbolicamente disertando i classici latini. Il secondo, per rimediare alla piccola 'rovina' causata dal non poter andare a Roma, dà la parola all'altro abitante del proprio 'io' e gli chiede di esprimere simbolicamente, attraverso i sogni, il desiderio non ancora realizzato.

¹⁴⁵ Ib.; la discussione dei sogni si protrae fino alla p.204. Freud scrive "nach Rom zu kommen", "venire a Roma" e non "andare". L'uso rispettivo dei verbi di movimento "kommen" e "gehen" in tedesco, e "venire" e "andare" in italiano, non corrisponde termine a termine, per cui sarebbe erroneo trarre dall'uso di "kommen" conclusioni forti, come quella che considererebbe il viaggio come un ritorno a 'casa'. Ciononostante, "nach Rom zu kommen" esprime almeno parzialmente l'idea che Freud viene "chiamato", in un certo senso, dalla Città.

Le illustrazioni oniriche della frustrazione sono ben quattro, ognuna con uno scenario di ripiegamento diverso da parte della Città ritrosa: un treno con a bordo il viaggiatore Freud riparte da Roma dopo avergli permesso solo d'intravedere il Tevere e Ponte S. Angelo (1); Roma, involta nella nebbia, viene intravista da una collina lontana (2); pur trovandosi a Roma, Freud riesce a vedere solo un generico paesaggio, nemmeno urbano, e deve chiedere a un conoscente con nome tedesco la strada per Roma (3); trovandosi di nuovo a Roma, Freud riesce a distinguere solo un gran numero di manifesti in lingua tedesca (4). Comune a questi sogni, ricondotti tutti dall'analista a specifiche esperienze giovanili, non romane, è il fatto che l'oggetto inafferrabile, sfuggendogli dalla vista o mascherandosi linguisticamente col tedesco, sia proprio Roma. Freud parte di malavoglia. L'allontanamento si presenta come iniziativa della città che lo respinge. Ma non sempre. A questi sogni si aggiunge un ricordo liceale, una reminiscenza delle lezioni sulle guerre puniche: la preferenza personale accordata dallo studente ginnasiale Freud ad Annibale e non ai Romani. La *Traumdeutung* attribuisce questa preferenza al presunto destino, destino condiviso appunto con l'eroe cartaginese, di giammai approdare a Roma. Ma preferire Annibale a Scipione significa anche prendere parte contro Roma. Non di semplice distacco quindi si tratta, rispetto alla Città, bensì di disamore e di rigetto.

Metafora di una delusione

Conviene, da questo punto di vista, riesaminare un'altra ben nota traccia romana in Freud, legata a un'esperienza di frustrazione. Del passato storico di Roma, lunghissimo e stratificato, Freud si volle servire a un certo punto come metafora complessiva della psiche umana: "Facciamo questa supposizione fantastica – così scrive ne *Il Disagio nella civiltà*¹⁴⁶ – che Roma non sia un luogo dove si vive, bensì un'entità psi-

¹⁴⁶ *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Vienna, 1930, p. 14 sq.; traduzione nostra.

chica dotata di un passato ugualmente lungo e ricco, entità nella quale nulla si sarebbe perso di ciò che vi fu mai prodotto, e nella quale si perpetuerebbero, accanto e insieme alle più recenti fasi di sviluppo, le fasi anteriori tutte.” Roma come metafora fondante della psicanalisi: l’ipotesi è grandiosa. L’affascinante analogia spinge l’autore a dedicare una pagina intera ad alcune delle fantasiose coesistenze topografiche così rese possibili. Tra esse, per esempio, quella del moderno Palazzo Caffarelli con l’antico Tempio di Giove Capitolino, senza escludere la precedente versione etrusca del sacro luogo. Tempi e palazzo non si sarebbero eliminati a vicenda nel tempo, ma l’uno avrebbe continuato a vivere all’interno dell’altro. O ancora: un Colosseo immaginario non costruito sopra i resti della Domus aurea neroniana ma in compresenza con essa. Basterebbe semplicemente, così continua Freud, cambiare punto di vista per far richiamare all’osservatore l’una o l’altra visione a seconda della ‘collimazione’ ottico-mentale scelta. Roma, in altre parole, con le infinite sovrapposizioni in essa veicolate, sembra a Freud la perfetta metafora per la psiche umana dove niente si perde del passato.

Per quanto suggestiva, tuttavia, l’analogia non torna. Roma non può simboleggiare la conservazione, nel tempo, degli strati psichici. Freud deve ammettere a malincuore che la giustapposizione (*Nebeneinander*) è la necessaria rappresentazione spaziale della successione (*Nacheinander*) storica degli eventi. Un identico spazio non tollera contemporaneamente *Nebeneinander* e *Nacheinander*. In altre parole: Roma non può essere, in fin dei conti, la metafora, esauriente ed ultima, della vita psichica. Crolla la magnifica ipotesi. Roma, deludendo il sogno dello studioso, tradisce Freud. Proprio come nei sogni, Roma gli volta le spalle. Il paragone romano viene quindi accantonato e respinto come *Phantasie*, come futile gioco – *müssige Spielerei*.

Distacco, disamore, rigetto e tradimento. I sapori distanziatori, connessi con Roma, sperimentati da Freud, non svaniscono nel Novecento. In contrasto con l’armoniosa pienezza provata da Goethe, regalata e nello stesso tempo rappresentata dalla Città, il Novecento continua a far emergere a volte, accanto al fascino subito, il senso di abbandono avvertito di fronte ad essa. Nei sogni romani di Freud si esprime anticipatamente la possibilità che all’assoluta complicità tra soggetto e Città

faccia seguito la non partecipazione, l'estraneità, l'allontanamento, il vuoto.

Due romanzi del disamore

Nel caso del disamore si tratta certamente di una corrente minoritaria nella letteratura europea, la quale segue in gran parte il solco aperto da Goethe. Basti riferirsi alla meditazione storica di *Mémoires d'Hadrien* di M.Yourcenar o al 'nuovo romanzo' filosofico *La Modification* di M.Butor. Da un lato, Adriano vi si dipinge coi tratti del Roosevelt del *New Deal*, trasposto nell'antichità, e la Roma di Butor, dall'altro, distribuisce nel mondo i suoi frammenti di bellezza, inimitabili e non trasferibili. Per ambedue gli scrittori Roma rimane modello di bellezza e di armonia. All'opposto del fascino conquistatore, tuttavia, Roma continua a deludere o irritare alcuni. Varrebbe la pena capire per quali motivi. Ma prima di esaminare qualcheduno degli scrittori per i quali viene meno il rapporto di mutua intelligenza con la città, conviene osservare che ad illustrare questo senso di mancata corrispondenza si trova un fattore iniziale comune, banale ma non meno significativo: l'assenza di desiderio. Manca in questi casi, sia al goetheano *Begierde*, sia al freudiano *Sehnsucht*, il forte stimolo di recarsi a Roma. Viaggio e soggiorno, in questa linea del disamore, non sono il risultato dell'intima volontà di partire per Roma, bensì l'effetto di condizionamenti esterni ed estranei: motivi banalmente di 'lavoro' nei due casi che vedremo. Viene così anche a mancare l'ardore particolare che accompagna il viaggio¹⁴⁷. O meglio: laddove, nella linea goetheana, il viaggio – *Italienische Reise* – è il prolungamento spaziale e mentale dell'energia propulsiva procurata dal desiderio, materializzazione durativa dello slancio, in casi dissimili viene a mancare tale irresistibile spinta. Gli scrittori del disamore per Roma

¹⁴⁷ Per l'aspetto 'viaggio' si veda, oltre il volume di N.Dacos: Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale* (Bologna, Il Mulino, 2006). Prospettive sul viaggio in Italia, adottate da singoli autori, vengono esaminate in: Ilaria Crotti (a c. di), *Il viaggio in Italia. Modelli, stili, lingue* (Napoli, ESI, 1999).

condividono, in un certo senso, con i sogni romani di Freud il fatto che i treni vi servono anzitutto ad allontanare il viaggiatore dalla città.

Due scrittori, Muriel Spark e Friedrich Christian Delius, illustrano con la loro narrativa la linea del distacco. Per l'una e per l'altro manca, significativamente, il desiderio e si eclissa anche il viaggio. A distaccarsi dalla città è, nei due romanzi, una giovane madre. La protagonista della Spark viene costretta dalle circostanze ad immergersi nella "tortuosità" delle strade e delle menti della città prima di liberarsene e di partire con il suo bambino. La connessione romana si rafforza in altra maniera ancora. L'autrice confronta strettamente le vicende della sua protagonista, vittima di calunnia, con una grande Romana, Beatrice Cenci, la tragica eroina di *The Cenci* di Percy Bysshe Shelley, dramma composto a Roma, nonché pietra miliare nell'evoluzione del mito romano in letteratura. Delius, da parte sua, innesta dal principio l'antipatia per la città nell'anima della figura materna. L'autore provvede la sua eroina, catapultata a Roma dalla guerra, di uno sguardo e una mente diffidenti, ispirati alla solida fede protestante della donna, in conflitto permanente col cattolicesimo romano.

Ecco dunque due romanzi atipici. Ci soffermeremo in dettaglio a queste due opere perché, senza pretendere alla categoria di 'romanzo d'idee'¹⁴⁸, tutte e due riescono ad individuare determinati aspetti, legati a Roma, all'Italia e all' 'italianità', che costituiscono la base del disamore. Non è indifferente constatare che non tutti vogliono partecipare alla Pentecoste romana di un Goethe. Nello stesso tempo, Roma, in questi romanzi, perde alquanto della sua specificità 'romana', guadagnando in universalità. I temi discussi – l'efficacia della calunnia, la recita come strumento di sopravvivenza, l'impostura, l'essenza del perdono, l'impatto del cattolicesimo – non sono tipicamente né 'romani', né italiani.

¹⁴⁸ A tale categoria appartiene invece *Der Tod in Rom* di Wolfgang Köppen (Stoccarda, Scherz & Goverts, 1954; in it. *La Morte a Roma*, Rovereto, Zandonai, 2008), affresco di lungo respiro, dedicato ad alcuni rappresentanti della generazione dei tedeschi contemporanei del nazionalsocialismo, riuniti a Roma dopo la guerra. Il titolo basta ad indicare che l'autore s'iscrive nella discendenza di Thomas Mann.

Essi illustrano, invece, che Roma, nella finzione, è anche diventata scena del mondo.

The Public Image

Muriel Spark (1918-2006) si stabilisce a Roma nel 1968 per una permanenza di una quindicina d'anni. *The Public Image*, uscito l'anno della sua installazione nella città, è integralmente inscenato nella Roma del cinema, tra Cinecittà, i caffè di Via Veneto e le fontane di Piazza Navona. L'inconsueto intreccio da *thriller* psico-sociale si svolge interamente nell'universo della recita. Inoffensive in partenza, redditizie assai per gli addetti al lavoro, recita e finzione irrompono a un certo punto, drammaticamente, nella vita di una coppia. Sbocciato in mezzo alla 'dolce vita', il romanzo slitta verso l'esperienza dell'amore e dell'amicizia ambedue traditi, e ultimamente della lotta per la sopravvivenza di una madre e della libertà dell'individuo. Dalla leggerezza comunemente attribuita al tema di una carriera cinematografica, Muriel Spark fa passare il suo romanzo alla questione della pericolosità intrinseca della finzione, della dilatazione della finzione nella vita, e ultimamente dell'equilibrio da rispettare tra maschera e sincerità. Il romanzo passa dunque dall'aneddoto al simbolo, valorizzando nello stesso tempo Roma, i suoi miti, i suoi ambienti e la storia drammatica della Città. A due passi da dove D'Annunzio aveva collocato le posture artificiose dell'aristocratico Sperelli, Muriel Spark inventa l'assalto a una giovane attrice, reincarnazione moderna di Beatrice Cenci, martoriata ma affrancata ultimamente dalle funeste finzioni e dalle pressioni sociali. Significativo per il nostro tema è il fatto che, liberandosi da esse, la protagonista taglia netto anche il legame con la città. Per capire il suo percorso occorre fermarsi ad alcune tappe decisive riguardanti successivamente le insidie inerenti a una vita calata nella finzione, la calunnia e l'intrinseca impossibilità di rispondervi adeguatamente. Conviene quindi anche fermarsi alla Beatrice Cenci di Shelley come 'modello' etico e letterario della protagonista.

The Public Image apre in *medias res*: Annabel Christopher, tren-

tenne inglese, finisce di arredare la sua nuova casa a Roma. Attrice di successo, si trova lì per un nuovo film. Frederick, suo marito, modesto sceneggiatore e attore sfortunato, non può che seguire a Roma la moglie, “quella, della famiglia, che lavora”¹⁴⁹. Annabel è madre di un bambino di pochi mesi di cui, contrariamente al padre, si occupa in modo esemplare, anche tenuto conto dei pesanti impegni di lavoro. In generale, Annabel appare come persona responsabile, tiragliata tra le cure materne e i copioni da memorizzare. Attratto dai guadagni di Annabel, si mette sulla sua traccia anche Bill, l’amico di Frederick, ugualmente sfortunato nelle sue mansioni poco profittevoli nella periferia del cinema. Ambedue ricorrono continuamente ai denari di un’Annabel infastidita, soprattutto nel caso di Bill, il quale “raramente veniva senza chiedere un prestito” (31).

La nozione di ‘recita’ fa parte del vivere quotidiano di questi personaggi. Per Annabel si tratta semplicemente di un ‘lavoro’. “Creare una parte” (10), come lo intenderebbe Frederick, per lei, non significa niente, visto che riesce a “recita[re] se stesso”. Agli occhi di Frederick, invece, la recita della moglie è “un’impostura” (17), concertata in funzione dell’ ‘immagine pubblica’ dell’attrice. Qual è questa? Quella della *Tiger-Lady*, misto di gentilezza femminile in giornata e di voluttà notturna, ‘tigresca’¹⁵⁰, riservata al marito. L’immagine viene sapientemente costruita dalla sua casa cinematografica romana e lanciata nella stampa *people* italiana e mondiale, condizione di successo sullo schermo. La formula, per altro, non può che funzionare in un paese come l’Italia, “madre patria della Sensazione” – *Motherland of Sensation* (23-24). Proprio per questo innato sensazionalismo, l’Italia è diventata l’eldorado del melodramma, sintesi dei “Sette Peccati Capitali”¹⁵¹, metodicamente e “senza troppa

¹⁴⁹ Muriel Spark, *The Public Image* (Penguin Books, 1970), p. 9; in seguito, indicazione delle pagine nel corpo del testo; traduzioni nostre.

¹⁵⁰ Viene spontanea l’associazione con alcune figure femminili ‘tigresche’ nella letteratura italiana, che forse erano presenti a Muriel Spark: *Tigre reale* di Verga e la donna tigre ne *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello.

¹⁵¹ Cioè: orgoglio, cupidigia, lussuria, rabbia, ingordigia, gelosia e pigrizia. Spunta un’allusione ironica ai sette colli di Roma, visto che, agli occhi di Annabel, l’intera “storia drammatica” dell’Italia è l’effetto dei “Sette Peccati Capitali”.

sottigliezza” illustrati sulle scene liriche. Questi ed altri giudizi, sul peso della religione, sulla cultura cattolica del perdono, sul culto della famiglia, vengono profferiti dalla voce corale del romanzo e si possono ritenere condivisi da Annabel e dall’autrice nella prospettiva della satira.

Partendo da queste premesse, *The Public Image* si sarebbe potuto sviluppare in un romanzo in cui Roma e l’Italia, compresi gli stereotipi ad esse legati, servono da fondo pittoresco a una banale crisi matrimoniale. La rilevanza del romanzo, invece, è dovuta al fatto che qui Roma trascende il livello della scenografia. Come? Del tutto inaspettatamente Frederick si suicida, il che modifica profondamente la portata della vicenda. Si tratta, in effetti, di un ‘suicidio-sanzione’, parte di un’articolata messa in scena, ordita da Frederick, per motivi che resteranno in gran parte oscuri, e tesa a dimostrare le presunte gravi mancanze di Annabel rispetto al marito e al bambino. Il piano sembra perfetto. Frederick, da un lato, si butta da un’impalcatura nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, suggerendo così il proprio ‘martirio’ vissuto nelle mani della moglie. L’infortunio, dall’altro lato, è sincronizzato, ancora su iniziativa di Frederick, con una presunta “orgia” in casa dell’attrice, a cui sono stati invitati, all’insaputa di Annabel, alcuni elementi poco raccomandabili della consorterìa del cinema. Raccolti sui set, questi arrivano drogati e ubriachi alla porta di un’Annabel sconvolta. In fine, la ‘contra-immagine’ di moglie e madre cattiva dovrebbe essere dimostrata in modo risolutivo da una serie di lettere, scritte a mano, in cui il marito si lamenta, documentandola con esempi inventati, dell’infame condotta della moglie. Queste lettere, ingegnosamente composte¹⁵², indirizzate a varie persone ed intese ad essere ritrovate dalla polizia dopo la morte e così rese pubbliche, avrebbero distrutto sia la reputazione che la carriera di Annabel. Le lettere e la festa in coincidenza col suicidio sono gli agenti centrali della campagna calunniatrice contro la quale tocca a Annabel difendersi.

¹⁵² Il modello a cui abilmente s’ispira la composizione è quello delle lettere pubblicate nella ‘rubrica del cuore’ della stampa, in cui mariti infelici scrivono alle loro madri, lamentandosi del trattamento inflitto loro dalle mogli.

Si aggiunge un altro elemento distruttore: l'amicizia tradita. Infatti, le lettere diffamatrici vengono intercettate da Bill e prontamente fotocopiate, all'insaputa di Annabel, con l'intenzione di ricattarla, nonostante ripetute professioni di amicizia. Di fronte alla mera ipotesi che abbia potuto fotocopiarle Bill reagisce con finta indignazione e con enfasi drammatica. Attore modesto, ma perfetto commediante, Bill si ripete tre volte (80), come San Pietro, e come Hamlet – “What's Hecuba to him, or he to Hecuba?” (II, 2) –, Bill accusa Annabel di ipocrisia: “Povera donna, [...] cosa ha fatto l'uomo a te, cosa hai fatto a lui, tu?” (ib.). Con episodi come questi il romanzo, da commedia sociale, si volta in riflessione approfondita sulla recita.

Emergono, in effetti, i primi segni della faccia nera del mestiere di Annabel, fin'allora a lei rimasta nascosta. Il mediocre attore Frederick – “indubbio talento [...] mai messo alla prova” (9-10) –, e il suo non meno sprovveduto amico rivelano in queste istanze le loro riposte doti rispettivamente di sceneggiatore e di attore. Di colpo, le circostanze costringono Annabel a riconsiderare le proprie valutazioni anteriori, a smettere di “recitare se stessa” e a difendersi. Congegnato nell'urgenza, il contrattacco mobilita in lei tutti i suoi talenti professionali affinché non venga distrutta la sua ‘immagine’. Per la prima volta Annabel *deve* ‘recitare’. Con grande spudoratezza, grazie a un perfetto controllo del proprio talento e con un acuto senso della messa in scena, l'attrice riesce a mettere in salvo la sua ‘immagine’. Facendo leva su tutti gli stereotipi connessi con la società ambiente – religione, perdono, gratitudine, famiglia –, Annabel neutralizza “l'odioso tranello” (59) tesole da Frederick. Nello stesso tempo il ‘recitare’ stesso rivela la propria intrinseca ambivalenza dal momento che la ‘viziosa’ recita della coppia Frederick-Bill viene contratta dalla recita ‘virtuosa’ di Annabel. Due modi di recitare si oppongono quindi, l'uno a fin di male, l'altro a fin di bene. Risultata vincitrice questa, la vita avrebbe potuto continuare come prima e Annabel riprendere a “recitare se stessa”. È il consiglio datole dal suo avvocato inglese, subito contattato da Bill al suo arrivo in aeroporto per negoziare i termini del ricatto: pagare e chiudere la faccenda, visto che se lo può permettere. Ma non sarà così: Annabel costerna tutti, Bill per prima, quando decide di esibire le lettere fasulle all'inchiesta giudiziaria,

desinteressandosi della propria 'immagine', sacrificando la sua carriera, e rendendo vano il ricatto orchestrato. Il pomeriggio dello stesso giorno Annabel lascia Roma con il suo bambino, in partenza per la Grecia.

Roma, la storia, le menti tortuose, Beatrice Cenci

Qual è il significato attribuito a Roma, in questo romanzo, oltre al fatto che la vicenda vi è ubicata? Quali tasti dell'ampia tastiera semantica di Roma vengono toccati dalla Spark? Certo, la Roma della *Dolce Vita* (1960) e di *Otto e mezzo* (1963), dei *parties* e dei balli nelle fontane storiche, la città-spettacolo, cioè, in cui tutti sono attori intenti a curare la propria immagine e a far combaciare vita, felicità e finzione, appare come una scenografia adatta per una trama legata al cinema. E la questione del conflitto tra identità e 'persona' viene posta da Annabel stessa nel momento in cui riconosce di essere diventata, almeno parzialmente, il prodotto delle manipolazioni da parte di un Pigmalione¹⁵³ di Cinecittà. Roma: palcoscenico e recita quindi. Ma un'altra Roma è in ballo per Annabel, rivelandosi di un'importanza ancora maggiore per lei. Roma le si propone come 'guida', non affatto turistica, come si vedrà. Mediatrice è Beatrice Cenci. La tragica figura storica fa cenno a Annabel dal cupo palazzo dove visse e le propone come chiave interpretativa della disgrazia condivisa la trama e le riflessioni della tragedia di Shelley che la mette in scena. Occorre approfondire come procede questa trasmissione d'intelligenza dalla tragica figura romana alla moderna compagna di sventura, rivelandosi nello stesso tempo la faccia nera e celata della città.

Identificato in ospedale il cadavere del marito, Annabel respinge il pressante invito da parte del suo medico di recarsi in un albergo con il bambino e di riposare. Significativamente, il motivo del suo rifiuto le

¹⁵³ Annabel protesta quando il suo regista le dice che "in parte [è] divenuta quella che [egli] avev[a] iniziato a fare di [lei]", ricordandogli che il tema, non affatto nuovo, è quello di *Pygmalion* (p.34).

viene, e viene formulato, in termini di cinema: “[...] si chiese come il film potrebbe finire, e pur volendo uscire dalla sala e tornare a casa, voleva prima vedere la fine.” (60) Sorprende, in un primo momento, che si possa concepire la perdita di un marito suicida nei termini di un copione cinematografico. Ma l’angolo d’attacco di Annabel non appartiene a questo registro. Sembrerebbe, invece, che il *medium* cinema, in quel momento, fosse uscito, eccezionalmente e alla sorpresa dell’attrice, dall’esclusiva appartenenza alla finzione e al non-essere. Che la *fiction* cinematografica, cioè, si fosse messa in contatto diretto con la realtà della vita vissuta. Ora, a darle questa lezione e a provocare il cambiamento di prospettiva, è Roma stessa. La città cambia segno e da irrilevante scenografia si trasforma, per Annabel, in un luogo di sua appartenenza. La spinta specifica in quella direzione proviene dall’ambiente urbano che sta attraversando, dalle “strade tortuose ed oscure, sotto alle bandiere di bianche lenzuola sventolanti in alto tra i vetri dei vecchi palazzi” (60). Di fronte alla frode orchestrata dal marito, Annabel sente crescere una forte affinità con Roma, che è ora di esaminare. Perché? Dietro ai vetri oscuri Annabel indovina e riconosce un mondo di pugnali affilati e di veleni fatti preparare. Annabel scopre, cioè, che la scenografia da *noir* che sta attraversando è vera, com’è reale anche la vicenda che la coinvolge quale protagonista, pur involontaria, e curiosa del seguito. Capisce, in altre parole, che l’intero evento che la coinvolge così drammaticamente non è un qualcosa di esterno di cui bisogna sbarazzarsi quanto prima, cercando solo di limitare i danni. Capisce, ugualmente, che il suo modo di concepire come a distanza la sua professione d’attrice non può essere mantenuto, e nemmeno il suo modo di tenersi davanti alla telecamera “come se si facesse fare le foto per motivi privati” (10), in una cabina per le fototessere. L’occhiata, l’espressione, i passi di Annabel non vengono più guidati ormai da un qualsiasi copione, bensì da una profonda e rischiosa prova esistenziale della quale la città conserva il vademecum. Per Annabel Roma apre le sue stanze segrete. A queste i lettori ricevono pieno accesso.

A prepararla alla prova la prima tappa è l’ospedale. Dopo il riconoscimento della salma del marito, Annabel attraversa, sotto la guida di medici e infermiere, preoccupati di far uscire incognita l’attrice, gallerie

e corridoi dai quali s'intravedono, in uno scenario alla Piranesi, numerosi passaggi in discesa su cui circolano le barelle per il trasporto nell'obitorio dei cadaveri. Introducendola in questo reparto di transito tra vita e morte, la Spark sta preparando Annabel al confronto col labirinto urbano, detentore della chiave nella prova. Uscita all'ombra dei vetri oscuri dei palazzi, Annabel si rende conto che il *genius loci* non è cambiato e che la prova continua. Essa le si presenta lungo un cammino aperto nel tessuto labirintico dei vicoli romani, come se fosse un percorso iniziatico che la riporterebbe dal buio alla luce. Siamo a metà del romanzo e non prima di questo momento Annabel aveva capito l'intimo nesso tra ciò che le succede e la città. Il proprio percorso urbano ora glielo rivela senza ambiguità. Una prima indicazione di ciò che le spetta, di ciò che Roma attende di lei, l'ha ricevuta il giorno prima nella propria casa. Di fronte alle finestre emerge, per così dire, un campione di Roma: una piazza con "torre, fontana, chiesa, colonna, palazzo". E Annabel si meraviglia al pensiero che lei stessa ancora non sappia nulla di questi "vicoli stretti, avvolti ad altri vicoli stretti, le menti tortuose della storia – *the twisty minds of history*" (41). Il giorno dopo, lasciato l'ospedale-obitorio, propulsa tra le "menti tortuose" della Roma di principi, cardinali e papi, pugnalatori ed avvelenatori, la sua 'educazione', affidata alla città, può avviarsi nella consapevolezza che è in ballo la propria vita. Questa Roma le parla di assassinii da nascondere, di gelide strategie elaborate perché la luce su essi non si faccia, nonché dell'efficacia che hanno a questo scopo calunnie piazzate con criterio, calunnie seguite da accuse credibili provenienti da insospettabili testimoni oculari. Ciò che la città le anticipava il giorno prima, il monito sulle "menti tortuose" simboleggiate nel labirinto dei vicoli, ora si chiarisce e si completa. Annabel è lei stessa diventata la protagonista di questi eventi e si trova progettata, fuori dalla sua finestra – e fuori dalla cabina per le fototessere –, in mezzo ai "vicoli stretti tra altri più stretti ancora" (60). Brava allieva, avezza alla mnemotecnica, si ricorda che era corsa proprio lì, l'altra notte, lungo le "mura spaventevoli" (ib.) di Palazzo Cenci, in cerca di un taxi. L'insegnamento si fa più preciso nel momento in cui la città la prende per mano, guidandola nei pressi di colei che le servirà da modello. Come Beatrice Cenci, Annabel è fatta vittima di false accuse,

viene infangata dalla calunnia e, non essendo in grado di rivelare la verità, si potrà difendere solo con la recita. Laddove, tuttavia, il percorso di Beatrice finisce davanti al boia del papa, Annabel uscirà dalla prova come donna e madre libera.

Beatrice Cenci, la calunnia

Programmando l'itinerario di Annabel nei pressi di Palazzo Cenci, tra il ghetto e la Fontana delle Tartarughe, *The Public Image* rivela indirettamente l'impatto in cui deliberatamente il suicidio di Frederick e le calunnie abbinatevi hanno cacciato la moglie. A scritturare Annabel nel ruolo di Beatrice Cenci è stato Frederick stesso tramite l'intenzionale impossibilità di reagire alla diffamazione: contrattaccare significherebbe diffondere la calunnia in un ambiente ricettivo. Il suicidio del marito è un gesto teatrale in tutti i sensi della parola dal momento che con esso viene lanciata dalla *master-mind* Frederick la sfida a chi recita meglio, s'intende nelle parti 'serie', non quelle stupide della *Tiger-Lady*. Nello stesso tempo il romanzo dichiara l'affinità con la grande tradizione letteraria inglese: la tragedia di Shelley, *The Cenci* (1819), composta in parte a Roma. In essa il poeta mette in luce il carattere irrimediabile, cioè proprio 'senza rimedio', della condizione – sociale, morale e giuridica – in cui viene a trovarsi Beatrice Cenci in seguito allo stupro subito da parte del padre Francesco. La Spark fa camminare la sua protagonista nelle orme della sfortunata Beatrice, affinché impari da lei. Bisogna premettere che Beatrice, avendo ordinato l'esecuzione del padre dopo lo stupro subito, non si considera affatto un'assassina. Governa il dramma di Shelley la convinzione della giovane donna di essere stata nell'ordinare l'esecuzione del padre nient'altro che l'esecutrice innocente di una giusta sentenza, lo strumento della sanzione, cioè, divina e mondana nel contempo. Al centro del dramma si contrappongono così, da un lato, la verità dei fatti, e dall'altro, la veridicità di Beatrice. In un nobile casato la cui fama era già stata malmenata prima dalle numerose manifestazioni di crudeltà del padre, sua figlia Beatrice pretende salvaguardare ad ogni costo una reputazione esemplare e senza pecca. Accu-

sare il padre, denunciando lo stupro, implicherebbe parlarne in corte e quindi in pubblico, laddove il solo fatto di farne menzione e di dover pronunciare la parola, basterebbe ad intaccare la reputazione di qualcuno che è, nelle parole del fratello, *speculum innocentiae* – *that perfect mirror of pure innocence* (V, IV, 130)¹⁵⁴. Forti analogie emergono quindi con lo stato di Annabel dopo il suicidio incriminatore e le lettere accusatrici del marito, condizionata com'è nella carriera dall'irreprensibilità della sua 'immagine' di donna onesta. Per lei, come per Beatrice, la sola parola – *If I could find a word* (III, I, 172) – la porta alla rovina. Si tratta, nei due casi, di un evento 'senza nome', indicibile e assolutamente da tacere.

La tragedia e, nella traccia di essa, il romanzo, portano quindi il lettore nel cuore della terribile ed irreparabile efficacia della calunnia: *semper aliquid haeret*. La tragedia fornisce in anticipo, in un certo senso, la teoria della calunnia sistematicamente elaborata da Frederick per colpire la moglie. Lo stesso Francesco Cenci ne spiega i motivi, intento com'è a rovinare, dopo averla ferita e avvilita nella carne, l'immagine pubblica della figlia, ferendola una seconda volta con l'accusa che sia stata lei a sedurre il padre¹⁵⁵. Nelle parole di Francesco si esprime il tremendo impatto che può avere un'operazione di diffamazione: "[...] La trascinerò, passo a passo, / per infamie mai sentite tra gli uomini: / la porterò al colmo del pubblico scorno, lontano da ogni riparo – *shelterless* –, / per atti che saranno largamente divulgati [...]" (IV, I, 90-93). Il padre calcola che al termine della campagna, di Beatrice resterà solo "un mostruoso ammasso di rovina – *body and soul a monstrous lump of ruin*"

¹⁵⁴ Rinvii alla prima edizione della tragedia (1819), disponibile a: <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/cencitp.html>; traduzione nostra.

¹⁵⁵ Per Stendhal, che alla storia dei Cenci dedicò una delle *Chroniques italiennes*, pubblicata nel 1837, Francesco Cenci fu la prima incarnazione del libertino radicale, definito ulteriormente da de Sade. Annabel, da parte sua, comincia a capire solo dopo i fatti che la presunta superiorità di suo marito – la considerava "stupida" (9), "una conchiglia vuota" (92) – lo aveva spinto a portare davanti a lei una maschera. Non prima della scoperta delle lettere, scritte da Frederick con mano ferma e datate con calcolo, Annabel è in grado di ritenere il marito davvero pericoloso: "È pericoloso. – disse – Non ho realizzato che fosse pericoloso." (85)

(105). Il *modus operandi* della calunnia consiste nel lasciare fondamentalmente senza difesa il calunniato. Lo sapeva benissimo Frederick, lo capisce Annabel, e tenterà di approfittarne Bill. Qualora le lettere venissero pubblicizzate, Annabel non farebbe mai in tempo a respingerle come false. Perfino nel caso estremo della lettera indirizzata alla madre morta di Frederick (82), e morta da tempo – provocante indizio della totale fidejussoria dello strumento agli occhi del diffamatore –, il colpo inferto alla reputazione sarebbe immediato ed irreparabile. La stampa italiana è ghiotta di lettere scritte dai figli alle loro madri, vive o morte, dice Annabel. “Conta solo ciò che si vuol credere” (83).

Nei *Cenci*, ben due volte Shelley fa riflettere la sua protagonista sulla diffamazione che rischia di travolgerla. È l’occasione, per lei, di una valutazione a mente fredda dell’inesorabile meccanismo della calunnia. La prima volta si vede Beatrice pesare le proprie *chances* qualora fosse suo padre ad accusare lei pubblicamente, a compimento di quanto detto. Subito si rende conto che il solo fatto di prendere in bocca e pronunciare la parola dell’orrendo quanto inverosimile crimine – suo (sedurre un padre) o di lui (violentare una figlia) –, avrebbe mutato la stima di cui gode in “una burla, una barzelletta, una cosa poco credibile” (III, I, 178). La sua voce, in tal caso, bloccata sull’orlo del silenzio, avrebbe potuto “appena sussurra[re]” il fatto, allorché questo sarebbe subito stato “avvolto / in orrende insinuazioni”, al punto di “mortificare il linguaggio” (182-184). Non le rimane altro da fare che concludere con amara ironia: “Rimedio sicuro”. Più avanti, ribadirà la sua assoluta incapacità di reagire in qualunque modo davanti al giudice istruttore che la starebbe per accusare: “Lei è il giudice e l’esecutore / di ciò che è la vita della vita: il fiato / dell’accusa – *the breath of accusation* – uccide un nome innocente” (IV, IV, 169-170). Accusarla significa condannarla. Nel caso di Beatrice il *flatus vocis* uccide e qualunque sentenza d’assoluzione poiché posteriore, sarebbe un rimedio “zoppo” – *lame acquittal* (172). Per lo stesso motivo, nel romanzo, il regista romano di Annabel ritiene impossibile che l’attrice continui a recitare le consuete parti della *Tiger-Lady* di prima. Diventerebbero “ridicole” alla luce dell’eventuale scandalo: “Il pubblico si metterebbe a ridere, una presa in giro sarebbe [...]” (95). Sia Beatrice che Annabel vengono quindi ridotte al silenzio, silen-

zio imposto dalla calunnia stessa. È questa la lezione impartita dalle grosse mura di Palazzo Cenci. La Roma del Cinquecento apre alle due vittime la parte nera del suo palcoscenico. Compagne di sfortuna, le loro vie si separano, tuttavia, riguardo all'efficacia dell'unico strumento di difesa trovato: la simulazione. Il nesso più forte tra *The Public Image* e *The Cenci* si costruisce intorno ai valori assegnati alla recita per chi è vittima della calunnia. Beatrice deve inventarsi attrice, Annabel lo è.

Recitare per sopravvivere: Beatrice

Non potendo né rendere pubblica l'inaudita offesa, né difendersi contro la minaccia paterna di voltare il nome della figlia nel "terrore della terra" (IV, I, 2), Beatrice fa eseguire l'uccisione di Francesco Cenci. Una volta portata a esecuzione, l'uccisione richiede, pur nella convinzione della giustezza dell'atto, uno *script*, una condotta concordata tra tutti gli attori, per far fronte all'ineluttabile inchiesta. Beatrice ingiunge quindi a tutti di essere "arditi" (IV, IV, 45-46) di fronte agli inquirenti: "impavidi" perché "giusti" – *Be bold as thou are just*. All'ardire perverso del padre occorre opporre l'ardimento giusto di chi non ha colpa. Per riuscirci Beatrice ricorda le virtù opportune della recitazione, comprese le due valenze di essa, la dissimulazione e la simulazione. Convinti del proprio diritto, così continua la maestra di teatro, si può vincere il proprio timore, "infantile", il quale "scrive negli occhi inquieti e nel turbamento del viso / tutto ciò che [si]vorre[bbe] celare" (48-50). Quel timore, visto che non ci sono testimoni oculari, è l'unico 'testimone' da "temere" (51): portare la colpevolezza scritta in faccia. E la lezione di teatro si conclude con alcune astuzie del mestiere: nel caso – *as cannot be* – "una qualche circostanza accusatoria debba emergere, possiamo confondere / il sospetto, a poco prezzo, con la nostra meraviglia, / o vincerlo con l'innocente orgoglio, / che assassini non sanno fingere" (54 - 56). Viene qui formulata la regola della simulazione 'a fin di bene'. Veri assassini non sono in grado di fingere l'"innocente orgoglio" nostro; noi sì, ché assassini non siamo. La Beatrice di Shelley, piena di fiducia nella propria arte, non vede, per lei stessa, altra conseguenza dell'inchiesta se non quella

del vento che soffiava sulla “solida roccia [e] non la fa tremare” (62). Ma Beatrice sopravvaluta le sue doti didattiche e non ha capito fino in fondo il carattere unico e ‘privilegiato’, in un certo senso, della propria condizione. ‘Privilegiato’, perché ad insegnarle la recita fu lo stesso ambiente d’inferno in cui suo padre aveva trasformato Palazzo Cenci e in cui fu educata. Non tutti hanno approfittato di una ‘scuola’ d’eccezione come questo ambiente. Non tutti avranno acquisito la stessa fermezza di Beatrice, la quale da piccola si è potuta allenare a rispondere all’impostura con una finzione contraria. Beatrice si ritrova, dunque, paradossalmente, nella condizione di dover rimproverare a sua madre la “gentilezza” e la “pazienza” del suo carattere, perché qualità del tutto inadatte a far da “scudo” in un mondo, quello del padre, che è “una menzogna a doppia faccia, / solo apparenza, non essere” (IV,IV,115-116). Il piano di Beatrice deve fallire e la vicenda si conclude, come si sa, con la condanna alla pena capitale per tutti.

Il punto in cui, all’ombra e sotto l’egida di Palazzo Cenci, la tragedia di Shelley e il romanzo della Spark s’incontrano è proprio la questione dell’utilizzo della finzione. In un primo momento, Annabel riesce, magistralmente, a convincere la sua tifoseria che non ha torti. In seguito, decide autonomamente di non approfittare del successo e di esporre le lettere fabbricate. A Beatrice, invece, non basta simulare “meraviglia a poco prezzo” o esibire il suo “orgoglio senza colpa” (IV,IV,55) per dissolvere i sospetti degli inquirenti papali. Non solo perché parenti e complici non hanno saputo fingere come si doveva e si sono comportati come “monelli” colti in fallo – *like a truant child* (46). Il motivo per cui Beatrice non riesce a sfruttare come aveva scontato le sue doti di attrice formata a buona scuola, e alla fine non ottiene giustizia, è un altro. Il motivo è legato alla natura perversa dell’intero ambiente definito dalla depravazione paterna con una generale sovversione etica come risultato. Infatti, l’ordine giudiziario stesso si è mutato in un “potere [che] è serpente [e] che con lo sguardo converte / tutto in colpa e di questa si nutre” (IV,IV,179-180). In un *black and guilty world* (V, III, 102) Beatrice è rimasta *the one thing innocent and pure* (101), mentre i suoi giudici, “i servi dell’autorità cieca”, sono stati addestrati, sotto l’impulso di Francesco, a travestire di colpevolezza qualunque “viso ingenuo”, qualsiasi

brow of guilelessness (183), come quello Di Beatrice appunto. Il reato del padre e l'impunità acquisita appaiono come sintomi di una più profonda perversione dei valori, denunciata da Beatrice nell'ultimo atto. L'innocenza viene, infatti, costretta a simulare la colpevolezza affinché questa venga ritradotta in innocenza da un sistema corrotto alla radice. Fingere diventa la norma in un mondo che tramuta tutto nel suo contrario¹⁵⁶. All'opposto, l'innocenza di Beatrice, guidata da una giustizia superiore, è di un genere che ha conservato anche l'apparenza dell'innocenza e quindi non viene riconosciuta in tale ambiente radicalmente perverso. Non sa simulare oltre un certo punto.

Recitare per sopravvivere: Annabel

La questione della finzione da amalgamare alla normalità della vita determina gran parte della trama elaborata intorno ad Annabel. Nel periodo dei suoi primi successi, Annabel ritiene, come abbiamo visto, che muoversi davanti a una telecamera è come farsi la fototessera. Annabel non 'posa': invece di una 'parte' da 'interpretare', si lascia ispirare da coloro tra cui si muove. Imita, per esempio, nelle proprie repliche incisive, le battute taglienti di una sua amica, "come se [questa] fosse una scuola di teatro" (17). Il disprezzo espresso da Frederick riguardo al metodo intuitivo della moglie, prima di trasformarsi in macabra e ultimamente funesta vendetta, proviene appunto dalla 'naturalhezza' esibita da Annabel, considerata vacuità e inganno dal marito, – *a deception* (ib.). Alla domanda rivolta da Frederick se "ha mai *sentito* una parte" (ib.) Annabel risponde: "Quando sto recitando, lavoro" (ib.). Si sarebbe tentati di definire il 'metodo' di Annabel nei termini della ben nota antitesi tra Diderot e Rousseau nel determinare le qualità dell'attore drammatico. Annabel si metterebbe chiaramente dalla parte del non-coinvolgimento

¹⁵⁶ Verrebbe così confermata l'ipotesi di Stendhal riguardante il primato del libertinaggio da attribuire a Francesco Cenci.

emotivo dell'attore, caratteristica di Diderot. Ma la condizione di Annabel è nello stesso tempo più semplice e più complessa. Certamente Annabel non s'immedesima rousseauisticamente nel carattere da interpretare, ma nemmeno lo studia né lo approfondisce razionalmente, come richiesto da Diderot. Col successo, un terzo incomodo ha invaso il campo, la necessità, cioè, di far combaciare l'attrice e la sua 'immagine pubblica'. Alla finzione 'semplice' proposta alle telecamere è subentrata la duplice finzione costituita dalla parte recitata per lo schermo e quella 'recitata' nella vita in funzione della sua *public image*. Annabel ha sottovalutato la pressione esercitata da quest'ultima sia sulla sua vita privata che sulla possibilità stessa di continuare a recitare 'naturalmente'. Più volte dichiara di non riconoscersi affatto nella parte 'tigre' della sua immagine di *Tiger-Lady*. Si rende conto che è finita la fase in cui, fatta la fototessera, bastava uscire dalla cabina per ritrovare la propria vita. Gli spazi rispettivi non sono più stagni l'uno rispetto all'altro, come prima. Dalla sua immagine pubblica, d'altra parte, dipende la sua carriera, la condizione, cioè, del benessere suo e del suo bambino Carl. Per un'altra coppia o in un altro romanzo il conflitto 'artistico' col marito sui modi di recitare sarebbe risultato in un divorzio, ma la manovra combinata del suicidio e della campagna diffamatrice ha drammatizzato la vicenda: Annabel capisce che il marito da fastidioso era diventato "pericoloso".

The Motherland of Sensation

In un primo momento, fatta astrazione dello sconvolgimento sofferto, tutto sembra risolversi per Annabel. Le lettere vengono intercettate in tempo da Bill: pur destinate, ma all'insaputa di Annabel, ad altro uso dall'"amico di famiglia", non costituiscono più una minaccia diretta. La pubblicizzazione, invece, della festa in casa sua, in perfetta coincidenza col suicidio, avrebbe definitivamente messo un termine alla sua carriera. In quel preciso momento, e per la prima volta, il talento di Annabel diventa un salvagente. La recita, da dote naturale, diviene, nelle mani dell'attrice sotto minaccia, a sua volta artificio e strategia, come per Bea-

trice. Sa che di fronte a giornalisti, inquirenti e giudici, il tempo gioca contro di lei. Iniziata la metastasi dell'informazione letale, qualsiasi contrattacco sarebbe inefficiente. Annabel agisce quindi con estrema abilità, giovandosi del suo talento, da un lato, e traendo profitto, dall'altro, di ciò che l'ambiente 'italiano' ha da offrire in materia di effetti sentimentali e mediatici. E lo fa con estrema bravura. Intuisce Annabel che il marito ha scelto come luogo simbolo del suicidio una basilica dedicata alla memoria di due martiri per insinuare l'idea del proprio martirio subito alle mani di una moglie depravata. Annabel contrattacca indicando che non di suicidio si tratta, ma di un accidente, e riuscendo ad imporre la tesi, accettabile solo nel *Motherland of Sensation*, cioè l'Italia, che a spingere il marito in fondo all'impalcatura fu una lunga fila di donne innamorate che lo avevano perseguitato fin lassù. Annabel assume dunque in pieno la finzione della *Tiger-Lady*, la 'gentil donna', brava madre di famiglia e sposa, sensuale e 'tigresca', ma fedele al marito. In forte contrasto con la dissolutezza dell'ambiente dipinta nelle lettere dal marito, Annabel compone per la televisione l'immagine della vedova-madre, addolorata e composta, presentando alle telecamere come "scudo trionfante" (65) il suo bambino, portato in braccia. E come seconda corazza o falange difensiva si fa circondare da tutto il vicinato, accorso 'spontaneamente' e preoccupatissimo per la 'brava signora' mostratasi così coraggiosa nei malanni. L'effetto della messinscena è, come tiene a sottolineare Muriel Spark, paragonabile a quello di una "nobile scena di famiglia" dipinta da Holbein (72). Inutile aggiungere che la Spark, con questa fase della trama, è entrata nel territorio della satira sociale. Lascia pure i freni. L'indomani, andata a visitare in ospedale la giovane americana trovata inconscia nel suo appartamento dopo la festa teleguidata da Frederick, Annabel ordina e poi porta un umile mazzo di rose come accessorio indispensabile della sua commedia dell'autenticità – "come se provenissero dal giardino, appena colte, non affatto comprate dal fiorista" (100). Più brava di Beatrice nel gestire il *cast* dei suoi complici, Annabel riesce, cioè, a trasformare una persona insignificante ma pericolosa, da vittima e possibile accusatrice in spalla inattesa nel suo piano di guerra contro la calunnia. Davanti alle telecamere e alla folla di curiosi, sicura dell'effetto delle sue occhiate, lancia il suo "triste sorriso"

verso le finestre dell'ospedale e si "guarda attorno, come una madre in lutto, contemplando i figli che le sono rimasti" (104).

Venendo in soccorso di Annabel, nell'avvalorare in pubblico e davanti alle telecamere le sue qualità domestiche e materne, artificio e manipolazione si mettono al servizio della verità, dalla parte del bene. L'intera operazione, va notato, è il risultato della decisione, presa all'ombra di Palazzo Cenci, di non ritirarsi con Carl dalla scena pubblica per riposare e piangere. Annabel vuol vedere "come finisce". Non tutti riconoscono l'opportunità di questa dimostrazione di forza. Il medico e sua moglie l'avrebbero subito mandata in albergo a riposare. Ma il romanzo insiste e sottolinea il valore propriamente 'etico' della sua decisione di affrontare subito e a casa sua i giornalisti e il pubblico. La Spark inserisce un episodio preciso per illustrare questo aspetto, facendo notare la perplessità e il totale disaccordo della moglie del medico. Lei accetta come comportamento 'doveroso', sì che suo marito si alzi in piena notte, chiamato da un malato, ma non che un'attrice protegga la sua *public image* con la stessa urgenza. E invece, nella mente di Annabel, 'deve' agire così.

Dalla satira del mazzo di rose o della scena alla Holbein, per illustrare la suggestionabilità degli italiani, Muriel Spark è approdata con queste pagine a una dimensione ulteriore del suo romanzo: la critica sociale e morale. L'episodio è significativo per ciò che illustra in rapporto ai principi etici alla base dei comportamenti, in particolare delle contrastanti concezioni di 'pubblico' e di 'privato'. Nei rispettivi 'ritratti' schizzati nella narrazione si profilano altrettante concezioni del mondo, del vivere 'come si deve'. In pagine come queste *The Public Image* da *thriller* psicologico con aspetti satirici si avvicina al romanzo d'idee. Due opposte concezioni del 'dovere' si confrontano qui, la differenza tra le quali, come vedremo anche più avanti, corrisponde in larga misura con quella, individuata da Annabel, tra un'Italia, da un lato, in cui è assolutamente prioritaria la sfera privata, e una cultura, anglo-sassone, dall'altro, in cui incombe all'individuo definirsi 'in pubblico'. Altrove nel romanzo, e significativamente anche – di nuovo – nella prefazione di Shelley ai *Cenci*, di cui più avanti, le contrastanti concezioni vengono messe in riferimento alla differenza tra cultura 'cattolica' e cultura 'pro-

testante'¹⁵⁷. Nella discussione tra il medico e sua moglie l'aspetto religioso rimane implicito. Allorché il medico cerca di giustificare le motivazioni di Annabel – "È una questione legata alla sua professione. Sai com'è per me. Bisogna proseguire, non importa quanto sia difficile nella circostanza..." (63) –, la moglie respinge categoricamente, come detto, l'analogia col dovere del medico: "Un medico è una cosa diversa. È ridicolo, per un'attrice, di badare al pubblico quando c'è una tragedia privata. [...] lei non è obbligata in nessun modo [...] È innaturale – *unnatural* – che lei faccia una conferenza stampa in questo momento." (63-64)¹⁵⁸ Sarà consentito di leggere, oltre a un cenno d'ammirazione per la propria protagonista, anche una critica appena velata da parte della Spark rispetto a una cultura del ritiro nell'intimo nido privato, cultura associata dalla scrittrice con il 'carattere' italiano. Tale critica si esprime anche nell'atteggiamento fatto assumere dalla romanziera alla figlia adolescente del medico, atteggiamento in cui è facile leggere il risultato di una certa educazione. È un altro dettaglio, questo, che illustra come la Spark compone il suo romanzo come un intreccio fittissimo di episodi interdipendenti. Di che cosa si tratta? Con molto acume la figlia sospetta Annabel, dopo l'annuncio del suicidio del marito, di 'recitare una parte', di fare la 'commedia'. Fa notare, per esempio, che le lagrime non significano niente giacché le attrici imparano come produrle intenzionalmente. Quella goduta dalla figlia è un'educazione alla sfiducia, alla diffidenza, allo svelamento della menzogna. Nell'intimità della cerchia familiare, ci avrebbe creduto, qui no. E si rende ben conto Annabel che le osservazioni 'cattive' della ragazza rischiano di discreditarla, per cui tenta più volte di farla mandare a casa. Nello stesso tempo, dal momento che la Spark fa parlare in questo modo la ragazza, contrario agli interessi di Annabel ma probabilmente più vicino alla verità di quanto hanno cre-

¹⁵⁷ Non sarà inutile precisare che Muriel Spark, battezzata nell'ala cattolica della Chiesa anglicana, più in sintonia con la tradizione cattolica rispetto all'ala 'protestante', si convertì, nel 1954, al cattolicesimo 'romano'.

¹⁵⁸ Notiamo che *unnatural* è anche la parola usata da Shelley, nella prefazione, per qualificare il sentimento del protestante relativamente all'atteggiamento del cattolico rispetto alla sua religione "totalmente intrecciata al tessuto della vita" (Preface).

duto gli altri astanti, riesce ad esplicitare il profondo paradosso in cui si trova Annabel rispetto all'atto di recitare: 'deve' simulare per trasmettere la verità dei fatti e per neutralizzare l'impostura di Frederick. Tale impostura riporta alla nostra attenzione, nonché nella memoria letteraria di Muriel Spark, *The Cenci*.

L'impostura: Bill, Orsino

Il parallelismo tra Annabel e la Beatrice di Shelley ci ha permesso di vedere più chiaro nelle tematiche profonde toccate dalla Spark. Ambedue le donne devono far fronte a un mondo in cui le apparenze contano più dei fatti. Definito con le parole disilluse di Beatrice, il mondo in cui le circostanze hanno spinto le due donne, è una "menzogna", "sembra, ma non è" – a *two-edged lie, / which seems, but is not* (IV,IV,115-116). Questo mondo mendace svolge la propria finzione accanto alla finzione 'a fin di bene', prodotta dalle due protagoniste. Sia nella tragedia che nel romanzo abbiamo a che fare dunque con l'impostura e la Spark, nel declinare la sua, non lascia la traccia di Shelley.

Nei due testi compare il personaggio del traditore che della menzogna ha fatto la sua dimora. Vi si muove con furbizia ed abilità, usandola per la promozione dei propri interessi. Spark inventa Bill, l'amico di Frederick auto-promosso 'amico di famiglia'. Shelley mette in scena Orsino, l'ex-fidanzato di Beatrice. Orsino è il primo ad incoraggiare Beatrice ad eliminare il conte Cenci, per poi lavarsene le mani. Nonostante una ferma promessa e fingendo profonda affezione per lei, Orsino, nel timore di effetti negativi per la propria carriera, si guarda dall'inoltrare al papa la pressante richiesta da parte di Beatrice di togliere al padre i diritti paterni e di disobbligare così la famiglia rispetto a un genitore indegno. Ma Orsino lascia perdere e la supplica di Beatrice viene ritrovata con la sigillatura intatta. Per un certo tempo, quindi, la soluzione non cruenta del dramma si trova entro le mani di Orsino, il quale la scarta nell'indifferenza totale per gli interessi altrui. La defezione di Orsino è il punto di partenza dell'ulteriore decorso tragico. "Tu non sei un bugiardo! Tu sei la bugia" (V,I,58-59), gli lancia Giacomo, fratello di Bea-

trice. Orsino è la menzogna fatta carne. Fingere, per lui, è un modo di vivere. Perseguitato dalle guardie del papa riflette alle sue macchinazioni anteriori andate male e ne progetta all'istante un'altra, per poter fuggire. In un lungo monologo nell'ultimo atto riflette sulla propria esistenza, definendola una continua "commedia solenne" recitata di fronte a una "scenografia dipinta" (V, I, 77-78). Laddove altri, in seguito a vicende contrarie, cambia vita, Orsino cambia palcoscenico per una parte nuova ancora da inventare. E non è un'eccezione: modello gli sono coloro che si vede intorno, tutti i quali "tessono [la loro] trama per arrivare ai propri fini" (79-81). Questa volta, tuttavia, è diversa: Orsino sente paura. Vestito irriconoscibilmente di stracci il fuggiasco tenta di assicurarsi, lontano da Roma, un nome nuovo e una nuova vita, calcata sulla prima – *a new life, fashioned on old desires / To change the honors of abandoned Rome* (90-91). Cerca l'ennesima nuova parte, ma questa sarà di troppo. Orsino, profondamente turbato, non riesce a sottrarsi all'incubo nel momento di contemplare il suo futuro autoritratto, nient'altro che una collezione di maschere, sovrapposte l'una sull'altra. E capisce che sotto le maschere niente è rimasto di ciò che doveva rimanere intatto – *that within, which must remain unaltered* (92-93). Dipinta "una falsa innocenza sul viso" (86-87), riuscirà, così dice, a lasciare Roma e a passare incognito tra una folla che giudica solo sulle apparenze, *by what seems* (88). Ma il terrore rimane, radicato nella convinzione che nessuna maschera gli consentirà di fuggire se stesso: "Dove troverò / il travestimento per nascondermi da me stesso?" (102-103). E con questo spavento lascia la scena.

Bill è l'ombra di Orsino. Avvezzo agli agi procurati dal sodalizio col marito di Annabel, spinge l'assuefazione al parassitismo fino a voler tirar profitto perfino dal suicidio dell'amico. Vivo o morto, Frederick gli frutta. Dal momento della 'provvidenziale' intercettazione delle lettere, il comportamento di Bill è una metodica recita della parte del 'buono'. Nella prima conversazione con Annabel, dopo il suicidio, Bill le comunica l'esistenza delle lettere calunniose e, nello stesso tempo, la fortunata intercettazione di esse da parte sua. Fa capire ad Annabel di averla salvata, mentre ha già deciso di ricattarla con le fotocopie. Una congettura in questo senso, formulata da Annabel, viene respinta con in-

dignazione. Bill insiste anche affinché Annabel si faccia assistere dal suo legale inglese, nascondendo, sotto espressioni di simpatia e di compassione – *she's only a woman* (118) –, l'urgenza, per lui, di poter finalizzare con l'avvocato, appena giunto a Roma, le formalità del pagamento.

Tuttavia, nonostante la regia quasi perfetta, anche Bill, come Orsino, vive un suo momento di panico. La scena merita considerazione in quanto l'autrice si avvicina a Shelley tramite le metafore usate per descrivere lo sgomento particolare di chi teme il crollo del proprio stragemma. Mentre sta percorrendo le lettere in presenza di Bill, Annabel osserva improvvisamente il suo ricattatore *in pectore*, ammutolito, le mani aggrappate alla parete e lo sguardo volto in direzione della finestra aperta, le "grosse labbra inorridite" (87), dalle quali lascia scappare un urlo acuto, "come una donna" (ib.). Cosa vede Bill che lo fa indietreggiare con terrore? Un piccolo bulbo bianco, dondolante nell'apertura della finestra, con una testa, un corpo e delle gambe, ma senza braccia, "come uno spettro embrionale" (ib.). Non di uno spettro o embrione si tratta, tuttavia. Annabel riconosce subito uno di quei palloncini che i bambini romani fanno sventolare nei giorni di festa. Dopo un po', al pallone bianco si aggiunge un "amico" di color azzurro, con un largo sorriso dipinto sulla faccia, che quasi fa svenire Bill e lo spinge verso il bagno, a vomitare. Bill, in un momento di debolezza, davanti a ciò che forse viene interpretato come lo spettro di Frederick, si rimpiaatta dove può, come Orsino che esce dalla tragedia quale uomo in fuga da se stesso, appostandosi per evitare gli sguardi degli altri – *I skulk from every other eye* (V,I,112). La perfidia dell'animo dei traditori viene smascherata dal loro aspetto esterno: l'"ignobile travestimento" degli "stracci" (V, I, 93-94), con cui si veste Orsino, l'"animale in fuga color zenzero, sfinito e affamato" (89), cui somiglia Bill.

Fonte singolare di terrore per Bill sarà stato il sorriso dipinto sulla faccia dello spettro apparso nella finestra. Il sorriso assume una funzione specifica nell'impostura. Ad ogni contatto con Annabel, Bill prodiga questo suo sorriso, indissolubilmente parte della sua fisionomia. È la sua maschera preferita. Tali sorrisi, li conosce bene anche Beatrice. E li commenta, la notte prima dell'esecuzione, con una vecchia ninna nanna cantata per confortare i suoi, pur ravvisando che le parole le sembrano più

dolorose di quanto le fossero parse. Il conforto minore si spiega perché la canzone si rivolge infatti, senza chiamarlo per nome, al “falso amico” (V, III, 150) di prima, a Orsino, al quale viene rivolta la domanda se vedere in bara il corpo dell’amica di prima lo farà sorridere o piangere. Alla fine non le importa saperlo, giacché il sorriso, come le lacrime, sarebbero finti, come finta è la presunta amicizia: “C’è un serpente nel tuo sorriso, caro mio; / e nella tua lagrime, un amaro veleno” (ib.). Bill esibisce il suo sorriso un’ultima volta, in occasione dell’interrogatorio col magistrato italiano, nel momento, cioè, in cui Annabel avrebbe dovuto tacere l’esistenza delle lettere. Le espone invece, con un ultimo colpo di scena, per trasmetterle all’autorità giudiziaria. Osservando Bill con attenzione dall’inizio della seduta, Annabel rivede il consueto sorriso, accompagnato questa volta dall’ “inchino canzonatorio del beffatore che aspetta dalla vittima di non prenderlo male” (123). Esibite le lettere, tuttavia, e mandato così a monte il ricatto, l’espressione di Bill, le sue labbra, il suo sguardo, riassumono le fattezze, eccetto lo strillo, fatte vedere davanti al sorridente “spettro embrionale” nella finestra. Come Orsino, Bill non potrà fuggire il confronto con la propria maschera.

Sotto la sfoglia brillante del mondo della celluloida Muriel Spark ha dato corpo a un dramma che non solo ridà vita a una Beatrice Cenci moderna, ma accomuna le due donne anche nell’esperienza della falsa amicizia e del sorriso mendace. Vittime ambedue di un parente o di un amico, condividono con il loro consorte Hamlet la sorpresa di fronte allo scandaloso impasto di menzogna e sorriso: “O villain, villain, smiling, damnéd villain! [...] That one may smile, and smile, and be a villain [...]” (I, V, 108)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ “[...] che un uomo possa sempre sorridere, sorridere, ed essere il peggiore dei ribaldi [...]” (trad. di Goffredo Raponi, disponibile in e-text su *liberliber.it*, p. 47).

Italia: una cultura del perdono

L'Italia, *Motherland of Sensation*, agli occhi di Annabel, è anche terra del perdono per eccellenza. Vetrina di tutti i vizi, l'Italia, per compensarli, coltiva nelle sue espressioni artistiche e vicende storiche, una virtù sola: la remissione dei peccati. Così la pensa Annabel. Su questa traccia, Muriel Spark arricchisce *The Public Image*, oltre all' 'onesta simulazione' messa a fruttificare da Annabel, con un ulteriore aspetto etico legato alle vicende dell'attrice: l'irresistibile inclinazione degli italiani verso l'indulgenza. Con essa viene centrata una componente specificamente cattolica dell'anima profonda dell'Italia. Nello stesso tempo, alla luce di una messa in scena iperbolica di questo tratto caratteriale, si conferma l'indirizzo satirico del romanzo. Il perdono illimitato è la specifica impronta cattolica lasciata nella vita di tutti dall'assoluzione accordata nella confessione per i peccati grandi e piccoli, fino all'indulgenza plenaria concessa da varie autorità ecclesiastiche. Grandi dispensatrici di perdono, *in primis*, sono, per la stampa *people*, mogli tradite e madri offese. Tradite da mariti infedeli, ma perdonabili, offese da figli incoscienti, sempre perdonabili. La finta lettera di Frederick scritta alla madre già morta, inclusi i presunti motivi del gesto fatale e la preghiera di perdonarlo, avrebbe proprio esaltato i settimanali scandalistici, invece di insospettirli sulla credibilità dell'accusatore. Ne è convinto l'amico regista di Annabel, Luigi, in uno scambio d'idee che procede come un dotto colloquio filosofico sull'essenza e la definizione del perdono. Agli occhi di Luigi non si tratta di una macchinazione diabolica ordita da Frederick. Frederick va perdonato, invece, perché malato: "Lo dovresti perdonare. Cerca di perdonare. Persuaditi di perdonarlo." (97) La secca replica di Annabel esprime sia il suo disaccordo, sia la maggiore obiezione etica al cosiddetto 'perdono incondizionato', il fatto, cioè, che perdonando il trasgressore, anche morto, la vittima si proclama moralmente superiore al malfattore. In parole povere: se ti perdono, ti tengo giù, e quindi non ti perdono affatto – "[...] se mi dico 'lo perdono', veramente non lo perdonerò mai." (ib.)

Con questo paradosso Annabel riassume splendidamente la contrapposizione delle due nozioni di 'perdono' messe in ballo qui, ognuna cor-

rispondente a un comportamento specifico. Da un lato, il regista, o qualsiasi altro amico italiano cattolico, educato da bambino a perdonare tutto e tutti. Non solo: educato a pregare il cielo affinché anche lì si perdonino i trasgressori. Entrato così nelle menti, il perdono, così sosterebbe Annabel, non è altro che un meccanismo stabilito per facilitare la vita in società con l'assistenza del cielo. Lei stessa, dall'altro lato, afferma invece che perdonare qualcuno significa insultarlo e che pregare Dio affinché accordi il Suo perdono, significa addirittura "darsi arie" e importanza (ib.). Alle protestazioni levate da Luigi, Annabel risponde, senza riferire esplicitamente al testo sacro, con un ricordo personale che è la propria versione della parabola dei talenti (cfr. Matteo 25). Una sua amica, presumibilmente cattolica, eredita un capitale cospicuo e lo perde dopo alcune settimane a causa di investimenti poco accorti. Alla fine rimane "squattrinata" in condizioni analoghe l'intera famiglia. Si sa che la parabola dei talenti è una delle narrazioni bibliche fondatrici della cultura protestante. Il racconto fa valere, appunto, il far fruttificare i propri 'talenti' e condanna, senza perdono, chi non vi riesce. Annabel, da parte sua, sfrutta magnificamente i suoi talenti per la recita. *Doing like the Romans do*, distribuendo in pubblico, a destra e a sinistra, col suo mesto sorriso, il perdono al marito, alla ragazza drogata e a tutte le pretendenti amanti 'assassine' di Frederick, Annabel non fa altro che sfruttare i suoi notevoli talenti di attrice per difendere se stessa e il suo bambino. Ora, se è vero che la vicenda di Annabel, da un lato, illustra la parabola dei talenti, è altrettanto vero che il suo intimo sentimento rispetto a Frederick, dopo l'accaduto, non è affatto il perdono. Passata la rabbia iniziale e ritrovata una certa calma, Annabel cerca di capire come valutare il proprio rapporto con Frederick. E come risultato dell'esercizio finisce per non perdonarlo affatto. Emerge invece una certa "compassione", ma anche "perplexità" – *bewilderment* – in relazione alla "vasta incognita" (58) che rimane per lei la persona di Frederick. È significativo, riguardo alla riflessione sul perdono e, più in generale, all'aspetto etico così esplicitamente messo in avanti qui, che Annabel ritiene necessario distinguere razionalmente tra la morte di Frederick, da un lato, e dall'altro, gli effetti che ne derivano per se stessa. Solo spersonalizzando il rapporto diventa possibile, lungi dai facili e puramente rituali 'perdoni', con un percorso

esigente di ponderazione, avvicinarsi a qualcosa che somigli al perdono, ma perdono non è. Le esigenze etiche di Annabel sono notevolmente più forti di quelle formulate da Luigi. Lo dimostra una battuta, tanto breve che eloquente. Luigi, che non sa del ricatto, dice di aver interpellato Bill sulla possibilità delle fotocopie, alla luce del lucro da fare, ma di essersi subito vergognato del sospetto: “Ha fatto bene Billy a portarti le lettere senza fare un po’ di profitto per se stesso.” (114) “Bene? Dov’è il ‘bene’? – così gli risponde Annabel –, se si tratta solo di non essere stati cattivi?” (ib.) Il ‘bene’ di Luigi non è all’altezza della normativa etica di Annabel.

Quali sono le linee principali della sua etica? Il ‘quasi perdono’ pronunciato da Annabel è *sui generis* e il risultato di ponderazioni contraddittorie. Immediatamente dopo l’annuncio del suicidio ritiene che “la cosa migliore da fare” (97) è di “andare avanti come di consueto [...] di raccogliere i pezzi e tirare avanti”. Non si pone nemmeno la questione del perdono. Comunque, dicendo ‘ti perdono’ non si perdona mai. Si può perdonare andando oltre e ‘tirando avanti’ come prima. Quello sarebbe per lei il “vero” perdono – *forgiving, really* (ib.). Colpisce che nella concezione di Annabel la decisione di *get on with it*, il suo ‘perdono’, è una mossa che, pur legata ad offese subite in passato, non guarda indietro al passato, ma è rivolta interamente al futuro. Annabel ‘perdona’ in funzione e alla luce del proprio avvenire e di quello del figlio. Nella discussione filosofica sul perdono, nella storia dell’etica, lo sguardo rivolto al futuro è una costante. Nella sesta e la settima legge della natura di Hobbes, riguardanti rispettivamente la capacità di perdonare e la vendicazione, l’unico criterio considerato è l’attenzione al futuro, al ‘bene da seguire’, mai la valutazione della quantità di male inflitto: *Men look not at the greatness of the evill past, but the greatness of the good to follow [...] upon security of the Future Time*¹⁶⁰. Nel suo recente *Anger and Forgiveness*, Martha Nussbaum sottolinea a sua volta l’importanza del carattere ‘transitivo’ del perdono, la centralità di

¹⁶⁰ <http://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm>

una prospettiva di “costruzione di un futuro produttivo”¹⁶¹. A questa corrisponde, per Annabel, la sua etica del *pick up the pieces and get on*, sulla traccia, appunto, della hobbesiano *caution of the Future Time*. La ‘commedia’ del perdono generale recitata in pubblico da Annabel, mentre lei stessa rilutta intimamente a perdonare¹⁶², illustra nuovamente il contrasto tra i modi di pensare protestanti e la cultura cattolica ambiente. È quest’ultima che detta le sue condizioni nel momento che Annabel, per sopravvivere, cerca di districarsi dalla trappola tesa dal marito.

Certamente non è una semplice coincidenza se il rapporto tra *ethos* e religione è anche il tema centrale scelto da Shelley per la prefazione a *The Cenci*. L’autore indica espressamente di aver messo da parte le proprie concezioni etiche nel momento di comporre la tragedia. “[I Cenci,] quali cattolici, – così sottolinea – sono pregni di religione – *deeply tinged with religion*”. E per i cattolici, a differenza dei protestanti, la religione non è un “mantello da portare in certi giorni” o un “salvacondotto da esibire per passare indisturbati”. Per una cattolica come Beatrice, la religione è “intrecciata alla vita” e tale, a seconda dell’umore della persona, potrà essere alternamente “fede, sottomissione, penitenza, ammirazione [...] scusa o rifugio [...] ma mai regola morale [...] mai mezzo di riscontro o di verifica”. Il conte Cenci riduce alla morte i propri figli, ma nello stesso tempo erige una cappella per un santo; Beatrice, da cattolica devota, ordina l’esecuzione del padre. Svincolati così, religione e codice di comportamento possono coabitare felicemente. Nel romanzo della Spark questa ripartizione delle rispettive competenze si cristallizza nelle distinte definizioni del perdono, pragmatico e spontaneo per il cattolico Luigi, incerto e problematico per Annabel, protestante.

¹⁶¹ Martha Nussbaum, *Anger and Forgiveness. Resentment, Generosity, and Justice* (Oxford U.P., 2016), p. 76.

¹⁶² Caratteristico il suo atteggiamento rispetto a Marina, l’amante di Frederick, detentrica anche lei di una delle lettere di diffamazione, lettera, non intercettata da Bill e dalla destinataria riconsegnata ad Annabel, gratis e generosamente, perché “mai un marito dovrebbe scrivere una tale lettera a proposito della moglie” (107). Alla richiesta di Marina di venir “perdonata”, Annabel non risponde. L’assenza di cattiveria non è l’equivalente della bontà.

Vita, libertà, finzione

Come spiegare, nell'episodio finale, l'esibizione delle lettere? Cosa spinge Annabel al gesto che termina la sua carriera d'attrice? Certo, sarà stata intollerabile, per lei, *sick and tired* dei pagamenti, l'idea di una sorta di premio finale concesso a una persona che meritava disprezzo. Ma più avrà pesato nella decisione l'indifferenza crescente per ciò che con questo indegno compenso Annabel avrebbe *realmente* guadagnato: la continuazione di una vita fatta di recite in catena, un'ininterrotta simulazione. La campagna, prima di creazione, poi di salvaguardia della sua *public image*, aveva trasformato la sua vita in una perenne finzione: la maternità e il suo bambino sporti come "scudi" contro gli assalti del discredito, i falsi 'interni di famiglia' alla Holbein composti per far fronte ai sospetti, la finta simpatia per una tossicomane americana sconosciuta e i finti gesti di commiserazione per i parenti di essa più sconosciuti ancora. La finzione, per l'appunto, non solo aveva invaso l'intera sua esistenza, aveva anche contaminato le persone che si vedeva intorno. La recita, da semplice 'lavoro' per Annabel, si era diffusa intorno a lei come una malattia contagiosa. Delle simulazioni di Frederick e di Bill era stata vittima diretta lei stessa. Ma altri sono stati contagiati. Perfino Marina, la piccola amante di periferia di Frederick, le si era mostrata, nonostante la sua ingenuità, una perfetta attrice nella parte di segretaria di Annabel, parte brevemente e 'naturalmente' assunta per dissipare i sospetti della balia. Golly, l'amica di Annabel, le fa fare un ripasso telefonico generale dell'imminente interrogatorio in questura. Il suo regista, pur aggiungendo che non gli piace "dirigere un'inchiesta come una pellicola" (117), organizza un autentico collaudo anticipato dell'inchiesta con le risposte da presentare l'indomani. La vita complessiva di Annabel si era mutata in pellicola. Dalla cabina per le fototessere bastava uscire. Dalla nuova gabbia riusciva a liberarsi solo mostrando le lettere. Beffare il beffatore le sarà parso un gradito, pur minore, vantaggio collaterale di un guadagno maggiore.

Leggendo le sue vicende in retrospettiva si osserva in Annabel una nostalgia crescente della vita vissuta prima che il cinema ne prenda il controllo. Il successo ottenuto si erige come ostacolo per "una serie

molto gratificante di azioni ormai perdute per lei e per sempre irrecuperabili” (14). Scrivere una lettera, per esempio, mettere il timbro e portarla alla posta. Intervistata un giorno per una rivista femminile, Annabel risponde che avere successo significa per lei che “gli amici non ti portano più foulard di seta dalle ferie” (36). Avere successo significa dunque, in primo luogo, perdere questi piccoli gesti d’amicizia. L’intervistatrice non afferra la metafora involontaria e le chiede se ha forse una collezione di foulard, e qual è il suo colore preferito. Ad Annabel, assorbita dal cinema, la vita appare come uno spettacolo che passa davanti agli occhi, destinato ad altri, godibilissimo ma il cui godimento non spetta a lei. Emblematica per tale frustrazione è la scena in cui Annabel, cercando di disinnescare lo scandalo della festa in casa sua, osserva l’allegria fuori delle finestre. Quando un giovanotto le fa cenno, Annabel “chiu[d]e in fretta la finestra, come disperata, perché questo signore l’aveva creduta una donna ordinaria, libera di scendere per divertirsi” (76). Sul punto di mostrare le lettere in questura, le si presenta, fuori delle finestre aperte della sala d’udienza, un panorama di alberi, freschi e verdi. E lì si dirige dopo aver chiuso il capitolo ‘cinema’ della sua vita. Centro e perno della vita ritrovata è *Baby Carl*, suo bambino.

Carl è l’unica parte della vita di Annabel a restare fuori dell’immagine pubblica della madre-attrice, anzi, a venirne da lei tenuto sistematicamente fuori, lontano, per esempio, dalla “parata” organizzata per lanciare la *Tiger-lady*. Carl non deve far parte di nessun *display* (35). Carl è l’unico suo legame rimasto con la realtà e con la propria infanzia trascorsa e scomparsa. Solo Carl è in grado di farle credere che, in qualche modo, gli amici siano tornati a regalarle foulard di seta. Quando l’urlo di Bill, spaventato dallo spettro apparso alla finestra, sveglia il bambino, Annabel lo prende in braccia e dalla finestra lo fa rispondere con la mano al saluto di una coppia di turiste “molto soddisfatte delle loro vacanze e della loro vita di palloncino” (87). In contrasto col panico di Bill, al vedere il proprio falso sorriso riflesso sulla faccia del pallone, Annabel è attratta dal dondolio e dalla libertà di movimento di esso. Per lei, Carl è il ponte verso la libertà della *balloon life*. In partenza da Roma per la Grecia, dopo la consegna delle lettere al magistrato, incognita, con Carl in braccia e con lo zaino alle spalle, Annabel ora si muove “li-

bera come il [suo] bambino”(123). Sembra abbia trovato la risposta a uno dei tanti rimproveri lanciati da Frederick, quello di non essere altro che “una conchiglia vuota, priva della vita che una volta conteneva” (92). Nel lasciare Roma e il cinema, Annabel si sente come se fosse ancora incinta, alla maniera di una conchiglia vuota che, tirata fuori dall’acqua, continua a produrre l’eco dei mari (124). *The Public Image* condivide con il romanzo di formazione la caratteristica di far sì che l’approdo finale del protagonista è anche un nuovo punto di partenza. Donna pratica ed energica, con in tasca i proventi dei suoi film, Annabel ce la farà, insieme a Carl. Realizza ciò che le passò per la testa quando, riconosciuto il corpo di Frederick, costeggiando le “mura terrificanti”(60) di Palazzo Cenci “[...] si chiedeva come andrebbe a finire il film.” (ib.) Invece di farsela dettare da altri, Annabel decide di scrivere lei la sceneggiatura.

Quale Roma?

Gran parte delle vicende riguardanti Annabel e dei temi proposti nel romanzo vanno oltre l’ubicazione romana. Alla fine, non è nemmeno la città a far fuggire Annabel. Frederick e Bill sono bravi inglesi e i sostegni per Annabel provengono da Luigi, Marina, il medico, i vicini di casa, tutti Romani. Il motivo della fuga è un altro. Oltre al suicidio del marito, è l’esistenza, impostale, all’ombra della propria immagine artificiale, a metterla in fuga, da Roma e dal paese. La complessa vicenda stessa di Annabel, reincarnazione moderna della grande e tragica Romana Beatrice Cenci, ha fatto sì che anche il significato da attribuire alla città si è evoluto nel corso del romanzo. Dalla luminosità solare dell’appartamento di Piazza di Spagna ci si è trovati scaraventati nelle tenebre assassine di Palazzo Cenci, in mezzo al reticolo di strade – e di menti – tortuose. È la stessa trama del romanzo a rendere possibile che Annabel incontri e si riconosca nel ‘modello’ Beatrice. Ed impari come non lasciarsi trascinare nel destino fatale di essa. Si può dire che nello stabilire, tramite Shelley, il nesso con una certa Roma malvagia della fine del Cinquecento *The Public Image* crea la spinta per una trasformazione se-

mantica. Quale? La trama implicante Beatrice-Annabel emerge da un complesso di questioni etiche, già considerate, ciascuna delle quali porta a una ridefinizione del mondo per la quale Roma offre la propria scenografia. Si tratta della calunnia come arma letale, del contesto di diffuso sensazionalismo idoneo a far fruttificare tali azioni, del simulare e dissimulare per sopravvivere, della complessa questione del perdono, e dell'impostura come minaccia onnipresente. Tra Cinquecento e modernità non c'è soluzione di continuità. Se Annabel si specchia in Beatrice, e Bill rifa Orsino, l'impasse esistenziale creata per la figlia dal Conte Cenci si ritrova tale quale nel dispositivo diffamatore di Frederick. È lontano da quella 'Roma' che desidera trovar rifugio Annabel.

Non sopporta di vivere nella finzione di se stessa. Respinge con risolutezza un ambiente che inventa le finzioni e le instilla con successo nei più. Aspetto importante della ridefinizione è la pungente caratterizzazione dell'Italia come *Motherland of Sensation*. Solo lì il tabulato completo dei "sette peccati capitali" poteva esibirsi nelle infinite trame del cartellone complessivo dell'opera lirica. Viene suggerita così una diffusa superficialità morale come condizione di successo di tutti quegli artifici. Lo illustra bene il modo in cui Annabel si salva: tenendo lucidamente presente tale contesto, coltivandolo con spericolatezza e accontentandone le aspettative. In questa luce si potrebbe considerare *The Public image* come una riscrittura della felliniana *Dolce vita* da parte di qualcuno che, di questa 'vita', spalmata tutta al livello di sensazioni, non ne vuole più. Ultima responsabile, per la Spark, è la cultura del perdono che col gesto di cancellare le conseguenze delle azioni crea l'illusione che le azioni stesse si possano far sparire. In quelle pagine il romanzo si sposta dalla satira sociale, radicata negli stereotipi, verso una critica delle idee, del cattolicesimo nell'occorrenza, dei 'prodotti' di esso e dell'impronta stampata nelle menti. E in questa linea di pensiero si capisce perché Muriel Spark ha messo gli affanni di Annabel nella continuità dei tormenti sofferti da Beatrice Cenci, collocando a Roma la trama del romanzo. Tramite il destino tragico della figlia di un padre stupratore e calunniatore, Roma e la sua storia diventano davvero *magistra vitae*. Nello stesso tempo s'indovina perché, imparata la lezione, si vuol lasciare il campo.

La città non congeniale – il romanzo di F.C. Delius

Shelley e Spark considerano, ognuno da parte sua, i rapporti diversi intrattenuti da cattolici e protestanti con le rispettive fedi religiose e, più in particolare, con la durevole impronta lasciata da esse nei comportamenti. Le due religioni entrano nuovamente in conflitto nel romanzo *Ritratto della madre da giovane donna*¹⁶³ di Friedrich Christian Delius. Questo testo, con risvolti autobiografici¹⁶⁴, della mano di un vincitore del Premio Büchner, contiene le riflessioni della moglie ventunenne di un pastore protestante tedesco, Margarete nelle ultime settimane di gravidanza, passate in solitudine a Roma, lontano dall'amato sposo Gert. È un sabato del gennaio 1943. Il marito, collaboratore medico-amministrativo dell'esercito del *Reich*, fu chiamato a Roma come ministro della comunità evangelica, ma subito trasferito in Nord Africa in seguito alla disfatta di El Alamein. Su tutto questo il romanzo tace. Riguardo alla situazione al fronte nordafricano, disperata per le potenze dell'Asse, in attesa della capitolazione del maggio 1943, il romanzo trasmette solo le ansie della donna. Il testo ricostruisce questi tormenti, placati solo dalla fede religiosa, sorti lungo un percorso a piedi che la porta dalla casa delle Diaconesse tedesche, il suo alloggio romano, alla chiesa evangelica di Via Sicilia. Là si reca per assistere a un concerto di Natale, postposto in seguito ai bombardamenti alleati. Il percorso non le è familiare visto che in città si sposta quasi esclusivamente per raccogliere nel reparto militare di Via del Babuino le lettere del marito e consegnare le sue. Margarete non si muove volentieri, malgrado gli incoraggiamenti del suo medico. La città non le è congeniale, non sa l'italiano e la sua preparazione, intensa nel campo biblico e religioso, è scarsa per quel che riguarda l'arte o la storia. Lo sguardo lanciato sulla città è ingenuo, informato solo da quel poco che il marito le ha insegnato prima della par-

¹⁶³ Friedrich Christian Delius, *Bildnis der Mutter als junge Frau* (Berlin, Rowohlt, 2006). Non ci risulta disponibile in traduzione; paginazione tra parentesi e traduzione nostra.

¹⁶⁴ In varie occasioni l'autore, nato nel febbraio 1943, ha indicato che la giovane donna incinta del romanzo fa riferimento a sua madre.

tenza per l'Africa. Nata all'ombra della fortezza del *Wartburg*, alto luogo della Riforma protestante, residenza di Elisabetta di Turingia, ove Lutero tradusse la Bibbia, questa "ragazza della campagna di Mecklenburg" (23) si considera estranea alla città. I pensieri della giovane sono dominati dalla nostalgia della famiglia, dalla mancanza dell'amatissimo marito, dall'attesa del bambino, dalla paura della guerra e delle bombe, che almeno per ora risparmiano Roma, e, non ultima, dall'implicita preoccupazione che la Germania e l'Asse possano anche non vincere (57). In città trova un minimo d'affinità con alcune piccole "isole tedesche nel mare romano" (97), tra cui, appunto, la chiesa di Via Sicilia. I rapporti con i rappresentanti della cultura alta nella città, come la Biblioteca Herziana o l'Ambasciata, si caratterizzano con una rispettosa distanza. Nel *Ritratto* manca quindi completamente l'elemento urbano in cui riconoscersi, come fu, per Annabel, Palazzo Cenci. Il flusso dei pensieri di Margarete si ferma dopo il concerto, al quale assiste emozionatissima e di cui desidera rendere conto al più presto al marito in una "lunga, lunga lettera" (127).

Primordiale in quest'altro ritratto narrativo di Roma è l'impronta della religione, lo sguardo luterano, cioè, che osserva e scruta con diffidenza il capoluogo del cattolicesimo. La protagonista si rivela insofferente dell'ostentazione inerente alla pompa papale. Troppo grandiose le sembrano le celebrazioni dell'Immacolata, con la processione dei cardinali e il papa portato in trono. Le acclamazioni della folla le ricordano gli applausi per i vincitori nel film *Olympia* della Riefenstahl, o addirittura le apparizioni del *Führer* stesso nel *Wochenschau* settimanale. Analogie come queste sottolineano, non solo la distanza avvertita di fronte all'enfasi del cattolicesimo, ma forse innanzi tutto alla megalomania caratteristica del nazismo di casa. "Beati noi che abbiamo avuto Lutero" (17), esclama la sua amica Ilse, meno riservata di lei nei giudizi. Tipica dello sguardo esclusivo di Margarete è l'ammirazione per il "quadro quasi protestante" (31), la *Folgorazione di Saulo sulla Via di Damasco*, in S.Maria del Popolo, l'unica chiesa romana in cui le capita di entrare, e solo per vedere il quadro. Le sembra un "dipinto pensato radicalmente a partire dalla fede" (ib.) e si ricorda, come glielo aveva spiegato Gert, che proprio lì, nella mente del giovane agostiniano ribelle, sbocciò il

seme della Riforma (30). Significativa della calcolata ingenuità instillata dall'autore nella sua narratrice è la vergogna sentita da Margarete perché le "sfugge il nome del pittore". Tale ingenuità è uno strumento potente nelle mani dello scrittore giacché assicura il bollo della verità a tutti i pensieri della donna, 'garantiti' sinceri, e non solo quando si tratta di ricordare il nome del Caravaggio.

Il romanzo di Delius veicola, in effetti, nella veste intimistica delle private preoccupazioni di Margarete, anche un forte messaggio storico-politico. La religione vi si trova in primo campo, ma attraverso la religione e sul fondo della Roma fascista, già portatrice dei segni dell'imminente crollo del Regime, vengono toccati numerosi aspetti politici. Questi riferimenti, filtrati da una giovane intimorita e da una mente molto selettiva e poco preparata, toccano temi forti: il Nazionalsocialismo stesso, il rapporto chiesa-stato, l'atteggiamento assunto dal Vaticano, l'antisemitismo, la spinosa questione dell'appoggio da parte della popolazione e dei credenti tedeschi per la politica hitleriana. La modestia e il timore proiettati dall'autore sulla futura madre fanno sì che le di lei riflessioni si fermano a una certa soglia, quella dettata dalla fedeltà patriottica e dalla paura di eventuali spie. Ciononostante, tra il dire e il non dire passa un messaggio. E scegliendo, per farlo passare, una voce angustata come quella di Margarete, l'autore intende chiaramente che il lettore intuisca la parte non detta della riflessione. E cioè che buona parte dei tedeschi, alcuni per motivi religiosi, non la pensavano come il *Führer*; che sapevano che gli ebrei non avevano tutte quelle colpe che ad essi si attribuivano; che l'amicizia ufficiale italo-tedesca occultava spesso una notevole superbia germanica. Vale a dire che, a partire dal grande archivio di opinioni costituito dalla letteratura, questo romanzo prende posizione in un dibattito accesissimo, quello della 'responsabilità' collettiva dei tedeschi maturi nel periodo del nazismo. Letto da questa prospettiva, il testo di Delius risponde indirettamente, contestandole, ad alcune tesi, come quella sostenuta da Goldhagen, secondo le quali la responsabilità per l'antisemitismo e la *shoah* non fu delle sole 'élite' naziste, bensì anche dei comuni tedeschi¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Daniel Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the*

Politica e religione, in effetti, sono i punti d'attacco maggiori nel romanzo. Nello stesso tempo una lettura specifica del grande conflitto ideologico del momento riesce spesso a squarciare il candore della mite Margarete. La chiesa a cui fanno riferimento Margarete, la sua famiglia e suo marito, è la *Bekennende Kirche*, la quale, contrariamente alla *Deutsche Evangelische Kirche* (DEK), si oppose, seppur pacificamente, all'ideologia del Nazionalsocialismo. Laddove la DEK si piegò alla norma dell' 'omologazione' totalitaria – la *Gleichschaltung* – di tutti i corpi della nazione, compresa la chiesa, la *Bekennende Kirche* riteneva superiore all'autorità dello stato e del *Führer* la propria norma in materia di fede. Più specificamente fu combattuto il 'paragrafo ariano' della legislazione nazionalsocialista, istituita nel 1933 e che difatto introdusse l'antisemitismo. Sotto la spinta di Bonhoeffer, l'esclusione degli ebrei fu dichiarata contraria alla fede evangelica da un consorzio, pur minoritario, di comunità evangeliche, dette comunità *Bekennende*. Furono così chiamate proprio perché la discriminazione degli ebrei fu considerata di rilevanza della *confessio* stessa della Chiesa evangelica¹⁶⁶, e contraria ad essa. Margarete non riconosce quindi il suo Dio nel *Gott Mit Uns* (68), iscritto sui cinturoni dei militari. E si ricorda quando Gert le aveva spiegato che la religione ebraica era molto vicina alla loro, per cui era un torto considerare nemici gli ebrei. Ma nello stesso tempo le rimane viva nella memoria la condanna dell'impurezza in materia di razza, insegnata a scuola e di cui furono tenuti responsabili proprio gli ebrei. Margarete incarna, in altre parole, sotto la spinta dei pensieri insufflati da suo figlio-romanziero, la scissione interna di molti protestanti tedeschi. Ed è anche portata a chiedersi, in silenzio, se non ci siano ebrei a Roma e dove siano finiti, appunto. Una protagonista meno inibita, più svelta, più somigliante all'amica Ilse, forse non avrebbe corrisposto alla figura materna che ispirò il racconto, ma avrebbe certamente richiesto da essa

Holocaust (New York, Knopff, 1996); trad.it.: *I volonterosi carnefici di Hitler. I tedeschi comuni e l'Olocausto* (Milano, Mondadori, 1998)

¹⁶⁶ Si v. il capitolo, di Claudia Prinz, dedicato alla *Bekennende Kirche*, sul sito del Museo Storico Berlese: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/bekennende-kirche.html> (2015).

prese di posizione più marcate, una Margarete più risoluta nelle sue scelte ideologiche, cioè. Laddove la donna si chiede come mai scarseggiano pane e caffè se è vero che i trionfi tedeschi si susseguono al ritmo degli annunci vittoriosi diffusi alla radio, una Margarete più solerte e informata avrebbe potuto sapere la risposta. Come avrebbe potuto intuire ugualmente perché il papa rimaneva così silenzioso e riservato. È emotivamente più che plausibile, comunque, che la donna abbia saputo le risposte e che l'ansia per le sorti del marito abbia allontanato valutazioni più veritiere.

È proprio questa sua angoscia che si scarica nelle lagrime versate in occasione del concerto. La musica diventa momentaneamente il suo rifugio più sicuro. Nell'angoscia del mondo, ripresa da Bach dal Vangelo di Giovanni – *in der Welt habt ihr Angst* (111) –, Margarete riconosce la propria ansia, accettando volentieri il conforto offerto da Cristo mediante la voce “calda” e “paterna” del basso. Cori e violini, salmi e cantate, traducono l'intero spettro dei suoi inconfessati tormenti. Insieme al salmista, anche lei “cammina nella valle oscura – *im finstern Tal*” (112), condividendo pianto e lagrime, in attesa che il Buon Pastore li asciughi. Isola sonora nell'isola-rifugio della chiesa, l'incanto della musica le procura una effimera ma provvidenziale corazza per proteggersi contro una città sentita come non sua.

Prima di partire, Gert le aveva consigliato la lettura di *Ein Kampf um Rom* (“Una battaglia per Roma”)¹⁶⁷, romanzo storico che accanto a una solida informazione storica sul tardo impero, ritrae Roma come nemica della Germania. Tale posizionamento non viene condiviso dall'amica più matura, Ilse, suo *alter ego* radicale, ascoltato con interesse da Margarete. Ad Ilse risulta poco congeniale tutto questo ‘culto’ della Roma antica, professato dai *Rom-Schwärmer* (60) di vario colore, storici, diplomatici o archeologi. L'amica non sopporta il loro “sguardo estetico – *Schönheitsblick*” (ib.), perché ignorano la povertà delle borgate e del mondo operaio in genere. Là i ‘cultori’ di Roma avrebbero sentito

¹⁶⁷ Romanzo (1876) di successo dello storico Felix Dahn, che tratta della sconfitta degli Ostrogoti per mano di Giustiniano. Fu letto, dopo la sconfitta della Germania nella prima guerra mondiale, come un antesignano delle ambizioni del *Terzo Reich*.

“una ben diversa canzone su Roma” (ib.). “Non sanno – così aggiunge Ilse con accenti brechtiani – la tremenda povertà su cui poggia questo splendore” (ib.). D’altra parte, cose ben diverse colpiscono l’occhio di Margarete. Nella scalinata di Piazza di Spagna, memore della “Bibbia per immagini della sua infanzia” (65), non vede altro che una “scala celeste, la biblica scala di Giacobbe”, seppure il suo Baedeker le dice altro. Margarete, smarrita “in questo labirinto del passato” (86), vuol vedere solo questa Roma, prima che vi faccia ritorno il figlio scrittore per inserire le ansie materne in una personale cornice storica.

Ritorno a Goethe

Solo pensare che Goethe, pur protestante, avrebbe potuto associare la scalea di Piazza di Spagna alla biblica scala di Giacobbe sembra pressoché inconcepibile. L’abitante del vicino Corso lancia sull’area in questione uno sguardo ben diverso. Lo colpisce qualcosa di già noto: una sensazione di pienezza ‘multi-categoriale’, di armoniosa completezza, paragonabile a quella sperimentata nella “bella giornata” romana del gennaio 1787. Va notato, per altro, che, riguardo alla percezione della Città e alla storia del suo mito, simili istanze di perfetta intesa tra corpo e spirito, cancellando gli scomparti interni del ‘genio’ umano, non sono la regola. Eppur si tratta di un aspetto importante, giacché, riguardo all’evoluzione del mito, esse caratterizzano lo spartiacque tra il periodo, goetheano appunto, della ‘pienezza’ vitale, e quello della crescente ‘specializzazione’ e dunque frammentazione dell’immagine di Roma, città di monumenti e di rovine, ricca di ‘effetti’, ma dalla quale è andata smarrita gran parte della vita.

Lo illustrano altri due episodi del *Viaggio in Italia*, dedicati alla famosa scalinata. Episodi come questi hanno sul lettore moderno un effetto straniante. Sembrerebbe, appunto, che Goethe insistesse ad impregnare di vita una scenografia per la quale temesse il prossimo ammutolimento e smembramento in singoli ‘monumenti’. Com’è noto, la scalinata verso S.Trinità dei Monti fu ultimata sessant’anni all’incirca prima della permanenza romana del poeta. Non è detto che il nostro fosse al corrente

del palinsesto berniniano all'origine delle giocose geometrie concave e convesse caratterizzanti la costruzione. Goethe mette qui in ballo ben altri giochi. Nel primo episodio il poeta osserva alcuni ragazzi mentre giocano a "guardie e ladri" tra Via Babuino e Piazza di Spagna: uno di loro si ripara salendo sui gradini dell'ingresso di una chiesa, mentre i compagni cercano di sloggiarlo da lì senza tuttavia aver il diritto di salirvi sopra, tale è la regola. Questo gioco su e giù i gradini, precisa Goethe, riempie di "tanta allegria Piazza di Spagna" (504). Allegria di monelli della strada, dunque, i cui giochi, lontani dal saliscendi degli angeli, invadono l'accogliente scalinata.

In un'altra scena, specificamente carnevalesca, Goethe riferisce il malumore dei romani sorto alla notificazione, da parte di Pio VI, che l'obelisco Sallustiano sarebbe stato rialzato in Piazza S.Trinità dei Monti, proprio in cima alla scalinata. Lo scontento popolare, così spiega Goethe, si deve al fatto che in quella piazza, già ritenuta stretta, l'obelisco, non altissimo, avrebbe richiesto un piedestallo sproporzionatamente alto per ottenere un prospetto accettabile. Così fu, ci racconta un Goethe divertito, che un giorno qualcuno fu visto esibirsi con in testa un cappello, alto, in forma di piedestallo, con un minuscolo obelisco in cima. Fin qui l'aneddoto, illustrativo di un certo modo di guardare. Da un lato, Goethe, attratto dal Carnevale romano, definito "una festa, non offerta al popolo, ma dal popolo offerta a se stesso" (484), e dall'altro, Margarete, devota infermiera delle anime, colta nel contemplare in immaginazione il trasporto nel cielo dei fedeli sul 'flusso' degli armoniosi gradini.

L'intervallo di due secoli e mezzo fa emergere così due visioni opposte della Città. Goethe stringe la città intera ed indivisa in un colpo d'occhio, abbracciando presente e passato, senza distinguere tra singoli 'monumenti' e l'ambiente complessivo, urbano ed umano, in cui vengono accolti. Storici dell'arte e ragazzacci insieme condividono l'usufrutto della scalinata di Piazza di Spagna. L'obelisco Sallustiano si presenta intero a papi, architetti, festeggianti e burloni. Per Margarete, invece, il monumento è a sé stante. La sua inquadratura visiva e mentale toglie il monumento dal contesto. Non solo perché la donna non dispone della preparazione necessaria per ricostruire il contesto. Anzi, chi è preparato fra i suoi conoscenti, i 'cultori di Roma' di varia categoria, assume

questo senso dell'inquadratura selettiva, orientato diversamente: religiosa e biblica per Margarete, storica ed estetica per i *Rom-Schwärmer*. Il contrasto di fondo si stabilisce tra una scalinata percepita *anche* come parco giochi o palcoscenico dello scherno popolare, da un lato, e dall'altro, la visione, allegorica in questo caso, di un 'monumento', eretto alla salute eterna del credente. Lo sguardo selettivo di Margarete non è fondamentalmente diverso da quello degli specialisti. Ognuno è specialista a modo proprio: Margarete si concentra sugli ammonimenti biblici o luterani racchiusi nel contesto urbano, mentre gli storici si rivolgono ai 'monumenti' *tout court*. Perfino le riflessioni di Annabel di fronte al prospetto offertole alla finestra, e prima che si metta in moto l'incubo, si dirigono naturalmente ai singoli monumenti, quelli di cui già "sa tutto a memoria" (40), San Pietro e Castel Sant'Angelo, e quelli di cui non sa nulla: "ogni torre, fontana, chiesa, colonna, palazzo" (41). In altre parole: a ciascuno il suo 'monumento'. La frammentazione e la conseguente 'miopia' sono largamente condivise.

Piranesi: la magnificazione

All'opposto, la relazione con la monumentalità romana, stabilita da Goethe, è inclusiva del contesto, dell'intero contesto. Lo illustra bene anche il rapporto con Piranesi, per esempio. Chi, nella crescente 'monumentalizzazione' di Roma e nella diffusione della corrispondente immagine, ebbe un ruolo di primo piano fu appunto il famoso incisore¹⁶⁸. Lo sa bene lo stesso Goethe. Solo due sono i cenni a Piranesi nella *Italienische Reise*. Appartengono tutti e due alla seconda parte, composta al rientro, in base a lettere e appunti vari. Importano questi cenni perché illustrano il tacito sospetto nutrito da Goethe riguardo all'effetto negativo prodotto dall'immenso successo riscosso dal prolifico incisore: la smi-

¹⁶⁸ Nella vasta bibliografia dedicata a G.B. Piranesi (1720-1778) è da segnalare, di Joseph Connors, *Piranesi and the Campus Martius: The Missing Corso* (Milano, Jaca Book, 2011), proprio perché vi si esamina la monumentalizzazione spinta fino alla città immaginaria.

surata magnificazione e la propagazione dell'immagine di una città esclusivamente monumentale. Nello stesso tempo, conclusa la lunga permanenza, questi cenni sono anche l'occasione per il poeta, giunto ai bilanci, di ribadire la propria 'armoniosa visione'.

In una riflessione, datata del dicembre 1787, di natura propriamente estetica, Goethe propone una riflessione sul rapporto tra magnificenza e vita intima e sui modi possibili di rappresentare questo rapporto nel disegno. L'appunto in questione si sofferma in particolare sulle rovine, 'monumentali' per eccellenza, di alcune Terme romane, quelle Antoniniane e Caracalliane. A proposito di queste ultime, così scrive il nostro, "Piranesi ci ha *contato* tanta spettacolarità – *so manches Effektreiche vorgefabelt*" (452), da escludere dall'effetto qualsiasi sfumatura di natura differente. È il verbo *vorfabeln* a far capire che Goethe tende sottilmente a ridimensionare – quasi letteralmente – il giudizio di Piranesi. Allo sguardo *favoleggiatore*¹⁶⁹, attento anzi tutto alla 'magniloquenza' e all'effetto da produrre, Goethe intende chiaramente opporre uno sguardo meno enfatico. Rappresentativo di una visione più consona con quella del poeta stesso sarebbe Hermann von Schwanefeld, allievo a Roma di Claude Lorrain. La "punta delicata" dell'incisore tedesco viene definita da un Goethe ammirato in maniera tale da rispecchiare il proprio desiderio del poeta, cioè "vivere queste antichità, trasfigurarle, invero, nei vettori più graziosi del vivo presente – *des lebendig Gegenwärtigen*" (453).

Un altro episodio, attinente alla prassi 'turistica' dello scrittore, ci conferma la volontà di correggere alquanto lo sguardo magnificante di Piranesi. Poco prima di lasciare Roma, Goethe fa il punto su ciò che rimane "in ogni caso" (548) da vedere prima della partenza. Si tratta, nel suo caso, della Cloaca Maxima e delle Catacombe di San Sebastiano. Brevissima risulta l'esplorazione delle catacombe lungo la Via Appia, a causa dell'atmosfera "ammuffita", ricambiata lì per lì e con sollievo con

¹⁶⁹ Una "tendenza verso la narrativizzazione tragica", nella lettura di E.Tiller (*Piranesi's Erfindung des antiken Rom. Strategien kartographischen Epistemisierung*, in: R.Felfe, K.Wagner (a c. di), *Museum, Bibliothek, Stadtraum: räumliche Wissensordnungen 1600-1900*, Münster, LIT Verlag, 2010, p. 299).

“la luce del giorno” e “l’aria libera” (ib.). Alla ritrovata capacità di respirare *im Freien* si aggiunge un altro vantaggio. Il momento di “dispiacere” causato dal tanfo sotterraneo viene ampiamente compensato dall’occasione inaspettatamente offertagli, in attesa che risalgano i compagni più robusti, di una breve sosta in un “angolo remoto e finora rimasto inesplorato della Città” (549). Difficile rimanere insensibili al simbolismo presente in filigrana nella scena. Certo, la *Pfingstfest* è tutt’altro che completa in questo episodio offerto dal caso. Non di meno, nel *Bericht* dell’aprile 1788, il mitografo di Roma, in procinto di lasciare la penisola, ci fa intravedere l’intenso piacere ricavato da quella mezzoretta d’attesa goduta in un tratto rimasto a lui sconosciuto dell’Appia. Vi ritroviamo con pittorica esattezza il Goethe *in der Campagna* nell’atteggiamento in cui un anno prima lo dipinge Tischbein nel famoso quadro, visibile nello Städel di Francoforte. Altrettanto simbolica in questo episodio ci appare la effettiva rimozione di un ‘monumento’, considerato “da vedere”, e alla fine non visto, eliminato dalla lista a favore di un po’ di “aria libera” respirata “alla luce” di una bella giornata di aprile.

A riportarci verso Piranesi, invece, è la Cloaca Maxima, meta turistica più fortunata nelle mani di Goethe, il quale visitò effettivamente i resti dello smisurato impianto fognario. In quell’occasione Goethe attesta l’impressione di monumentalità della “colossale” realizzazione ingegneristica. E non è una sorpresa, giacché all’ “idea del colossale [il viaggiatore] era stato preparato da Piranesi” (ib.). Vale a dire che agli occhi di Goethe il primo effetto prodotto dalla punta del famoso incisore è un’altra volta la ‘magnificazione’¹⁷⁰, a scapito del “vivo presente”. Goethe intravede il rischio inerente a questa sorta di lavaggio, non del cervello, ma degli occhi del viaggiatore. Si ha l’impressione che le sue osservazioni su Piranesi contestino, sottovoce, il carattere unilaterale e ultimamente riduttivo di una monumentalità che schiaccia la vitalità, la rende impercettibile. Con non banali conseguenze: la diffusione a scala mass mediatica delle incisioni piranesiane permise a tale visione di lar-

¹⁷⁰ Si v. per esempio a c. di L.Ficacci e S.Tozzi, *Piranesi. La fabbrica dell’utopia* (Roma, De Luca Editori d’Arte, 2017) e la sezione dedicata a *Della Magnificenza e Architettura dei Romani*, con l’acquaforte raffigurante la Cloaca Massima, p.139.

gamente imporsi. È come se lo scrittore intendesse suggerire, con un po' di sarcasmo, che la lente d'ingrandimento poteva andar bene per la cloaca, *maxima* appunto, ma che fuori delle sue fognature Roma aveva altro da offrire. La *Italienische Reise* trasmette quindi anche questo misurato avvertimento al lettore, invitato a guardare oltre il *manches Effektreiche vorgefabelt* da Piranesi. E se questo è vero, non può che apparire altamente singolare, allontanandoci da Piranesi, che proprio il teorico della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, Walter Benjamin, nel suo giudizio su Roma, risultò vittima dell'immagine parziale con così grande successo propagata da Piranesi.

Il paradosso: Benjamin

Perché mettere in ballo Benjamin? In quale maniera si connette il filosofo con la contrapposizione dialettica, presentata da Goethe, tra, da un lato, una Roma monumentale e magnifica e, dall'altro lato, la Roma viva dei giochi infantili sui gradini di Piazza di Spagna o di una sosta ristorativa lungo l'Appia? La risposta ce la dà il capitolo sul *flâneur* del *Passagen-Werk*¹⁷¹. Si sa che Benjamin fa confluire nella figura emblematica del *flâneur* gli aspetti principali di una ricognizione specifica dei luoghi. Costitutive della figura sono le gallerie parigine – *passages*, *Arkaden*. Sovrapposte in qualche modo ai viali e alle strade, i *passages* consentono un modo di circolazione, pedestre, sospeso tra spazio pubblico e privato, tra il percorso diretto e quello trasversale. L'esterno e l'interno degli spazi si confondono laddove ingresso ed uscita collimano. Tale 'apprensione' dei luoghi corrisponde per Benjamin a un processo cognitivo, emblematizzato, com'è noto, nella Parigi dell'Ottocento. Nei primissimi appunti, l'insieme dei quali fu scritto a Parigi tra il 1928 e il 1940, l'autore insiste tra le altre cose sulla differenza tra il *flâneur* e il 'viaggiatore', *der Reisende*. Questo, nel desiderio d'identificare il *genius*

¹⁷¹ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, ed. da R. Tiedemann, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, vol. 1, pp. 524-569, *passim*.

loci, ricorre usualmente alla “grande memoria storica”¹⁷² del luogo. E di essa il *viaggiatore* si serve come se si trattasse di una “parola d’ordine militare”, capace di spalancare le porte del *locus*. Ma il viaggiatore s’illude secondo Benjamin: ciò che si ricava dalla memoria storica, e che farà contento il viaggiatore, agli occhi del *flâneur*, è solo un’ “elemosina”. Per far sì che i luoghi si aprano veramente, il *flâneur*, in contrasto, sa che deve prendere distanza dalla memoria storica e dalle “parole d’ordine” da essa fornite. Il suo *modus operandi* consiste nell’ “avvicinarsi” in silenzio per rendersi conto che all’istante stesso di farsi vicino, il luogo comincia ad animarsi sponte sua, a “vivificarsi” e a “fargli segno”. Se una qualche memoria dovesse subentrare, sarà una memoria di tipo ‘minore’, scaturita dalle “suola” delle scarpe in movimento. Benjamin si sforza pure di illustrare il metodo: diretto a Montmartre, il *flâneur* “si ricorda”, con le suola, appunto, del luogo dove il cavallo di rinforzo veniva aggiunto all’omnibus prima di attaccare la salita. Altrove – proustianamente – sarà un profumo ad agire da stimolo. Dopo Baudelaire, per Benjamin, è proprio Proust a definire il “principio della *flânerie*” (530). Colpisce, in altre parole, a partire da questi paragrafi iniziali del *Passagen-Werk*, il modo proprio di procedere del *flâneur*, l’intimità, cioè, la corporeità del contatto stabilito con i luoghi. Diversamente dal viaggiatore, *flâner* significa procedere senza parlare né riflettere – *sprachlos, geistlos*. Sul cammino della penetrazione conoscitiva dei luoghi, il *flâneur* si distanzia quindi dal “sapere” per collegarsi con una sapienza diversa, quella che il filosofo indica con nozioni, difficili da tradurre, quali *gefühlte Wissen*, ‘sapere dei sensi’, o *Tastbewusstsein*, ‘cognizione tattile’.

Ora, se non fosse che a ‘dar luogo’ al tipo del *flâneur*, come lo ribadisce Benjamin, fu Parigi, potrebbe sembrare che Goethe, nella sua ricognizione di Roma, del *flâneur* avesse assunto in anticipo alcuni tratti caratteristici. Con la differenza, tuttavia, che, per Goethe, memoria storica e sapere dei sensi coesistono armoniosamente. Benjamin, tuttavia, escludendo esplicitamente Roma dalla *flânerie*, ne scarterebbe retrospet-

¹⁷² Passi e termini citati vanno riferiti a pp. 524-525, *passim*, o alla p. indicata tra parentesi.

tivamente anche Goethe. E perché viene squalificata Roma? Scrive Benjamin:

Il tipo del flâneur fu creato da Parigi. È singolare che non sia stato Roma. E perché? Non vi pare che a Roma perfino il sogno adotti vie già tracciate? che Roma sia troppo piena di templi, piazze recintate, santuari nazionali, per poter entrare, indivisa, nel sogno del passante con ogni ciottolo della strada, ogni insegna di bottega, ogni gradino, ogni passaggio di porta? (525)

In altre parole, Roma, agli occhi di Benjamin, risulta la città fissata nella propria monumentalità, ancorata esclusivamente nella “memoria storica”. Roma viene trattenuta nella griglia – geometrica e carceraria – delle proprie strade e perciò resa inaccessibile al sogno trasversale indotto da frammenti di paesaggio urbano, quali ciottoli, insegne o gradini. Città immobile dunque e, sempre nello sguardo di Benjamin, città morta, in un certo senso, all’opposto di Parigi.

Perché i gradini parigini sarebbero diversi da quelli romani? Come mai questi ostacolerebbero la *flânerie*, mentre quelli vi invitano? Tra le condizioni poste ai luoghi dal *flâneur* benjaminiano ricordiamo queste due: vitalità e superamento della distinzione tra spazio esterno ed interno. Il luogo idoneo alla *flânerie* deve “vivere” ed “accalorarsi” al solo approccio del *flâneur*, “fargli segno”, senza parlare, tramite odori o sensazioni diverse, tutte strumenti del *gefühlte Wissen*. La vitalità cittadina, la città-vita, è centrale alla nozione di *flânerie*. Più volte nel *Passagen-Werk* si riporta la definizione proposta da Hugo von Hofmannsthal: “Parigi, un paesaggio fatto solo di vita”. E tale caratterizzazione ci porta alla seconda condizione: far sì che la città si apra proprio come paesaggio, cioè senza soglie, né varchi da passare, come spazio, in altre parole, che, simile a un salotto, incapsuli il *flâneur*, ospitandolo tra le pareti invisibili del borgo, del *quartier*.

Per Benjamin, chiaramente, l’immagine di Roma risulta troppo legata alla fissità monumentale affinché possa buttar giù i recinti ed accomodare nuove forme di vitalità. Benjamin appare così come un testimone maggiore dell’ ‘effetto Piranesi’, se si può dire. Per controbi-

lanciare l'immagine di magnificenza, talvolta soffocante, propagata da Piranesi, Goethe cercò di mettere in avanti la "punta delicata" di Hermann von Schwanefeld. Ma il tentativo 'rasserenante' di Goethe non ebbe molto successo. Von Schwanefeld si eclissa nell'ombra larga di Piranesi. L'aspetto significativo di Benjamin risiede specificamente nella sua esitazione espressa di fronte alla dualità. Occasionalmente il filosofo si contraddice, scoprendo addirittura l'inattesa idoneità romana alla *flânerie*. Ma è vero che agli occhi del filosofo della "riproducibilità tecnica" la monumentalità rimane la matrice consolidata, il 'modello tiranno', all'origine di rappresentazioni tutte conformi. Sguardo e "suola" si 'divertono' quindi, riportandosi in direzione di Parigi.

Il congedo da Roma da parte di Benjamin non è privo di malinconia. Lo dimostra una delle *Prose brevi*, intitolata *Falerno e baccalà*¹⁷³. Il protagonista brevemente messovi in scena può essere considerato persino emblematico per la figura del *flâneur* alle prese con Roma. Non è indifferente precisare che l'episodio, pieno di vitalità e di superamento delle soglie intraurbane, sia ubicato a Trastevere. Benjamin fa capire che accanto alla Roma monumentale, da opporre alla Parigi del *flâneur*, esiste una Roma meno 'magnifica', atta, appunto, alla *flânerie*. Girovagando oltre Tevere all'ora di pranzo inoltrata, il *flâneur* benjaminiano, scartati numerosi locali, viene attratto dalla finestra illuminata di un'osteria, dove si siede per mangiare. Il locale lo accoglie come se fosse un salotto e riguardo al vino, inderogabilmente 'della casa', gli viene proposta la sola scelta della razione, quarto o mezzo. Accolto nel brusio crescente degli avventori e delle loro famiglie, mangiando con loro il piatto unico del baccalà, il filosofo sperimenta in fondo l'abolizione delle soglie, di tutte le soglie, comprese quelle sociali. Colpisce, in particolare, il fatto che per rendere conto dell'esperienza Benjamin ritrovi addirittura il linguaggio con cui altrove capta la particolare disposizione di Parigi. Per cominciare, il luogo stesso si mette a parlargli in silenzio, come se avesse riconosciuto il *flâneur*. È la via stessa a "fargli segno" e a farlo approdare

¹⁷³ *Falerner und Stockfisch*, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, IV-1/2: *Kurze Prosa*, Kap. 2 (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kurze-prosa-6570/1>).

al locale: “una delle stradine, così mi sembrò, m’indicò la direzione da seguire”. Arrivato là, le soglie svaniscono e il narratore vede e sente crollare le pareti del quartiere. Non si fa notare dagli altri e impercettibilmente finisce per far parte della “comunità unitissima del quartiere”. Ma l’episodio rimane un’eccezione, come il luogo: la polvere, ammassatasi sull’Isola Tiberina, come precisa il racconto, toglie lo sguardo sulla vera Roma e la cancella per evitare che faccia la guastafeste.

Verso la conclusione

La Roma trasteverina, nello schizzo poetico di Benjamin, è l’esatto opposto della città monumentale stabilita sull’altra riva del fiume. Schiacciato da questa e dall’onnipresente supremazia della memoria storica, il *flâneur* si ripara naturalmente nella città-surrogato. Benjamin traduce così in termini di polarità il contrasto tra la Roma monumentale e quella della convivialità di Trastevere, o di Piazza di Spagna, così ben illustrata da Goethe. Ma laddove Goethe fa sì che i giochi dei ragazzi non contraddicano la monumentalità della scalinata, Benjamin dà l’impressione di aver assorbito la fatale contrapposizione e di considerarla irreparabile. Del consolidamento e della diffusione dell’immagine esclusiva di Roma, città di “templi, recinti, santuari”, Goethe rende complice Piranesi. L’‘io’ del racconto di Benjamin è costretto, per trovare il sogno, a rifugiarsi tra i ciottoli di Trastevere, mentre a Goethe basta ridimensionare alcune ‘magnificenze’ dilatate oltre misura per continuare a godere dell’intera Piazza di Spagna. Goethe sperimenta e descrive una città unita. Per Benjamin è già divisa. Il filosofo quindi rintraccia altrove il *gefühlte Wissen*, lasciando in qualche modo la scalinata di S.Trinità dei Monti per i gradini di Montmartre.

La Roma percepita da Benjamin si è quindi trasformata rispetto alla Città quale veniva vissuta e descritta da Goethe. Goethe e Benjamin non parlano della stessa città. Riconsideriamo Goethe: alla città, dinanzi tenuta a distanza, succede quella in cui si raggiunge l’appagamento assoluto delle attese. Episodi “pentecostali” come quello discusso prima costellano la *Italienische Reise*. Ma nel contempo Goethe percepisce il

‘pericolo Piranesi’, se si può dire: il marchio esclusivo della grandiosità che mette la Città a rischio di pietrificazione. ‘Pietrificazione’ in due sensi: monumentalità e mancanza di vita. Benjamin ne trae tutte le conseguenze. Si ritira a Trastevere e, affinché la Città possa aprirsi al *flâneur*, occulta tutta la parte antica. Ma è un gesto impraticabile. L’obnubilamento procurato dal vino falerno è poca cosa in confronto con chi, in una sola giornata, come lo ricorda il *Viaggio*, riesce a “inebriar[si] nello stesso tempo del sacro spirito dell’arte, di una mitissima atmosfera, di ricordi antiquari e di vino dolce.” Col gesto di nascondere la Roma antica dietro un nuvolò di polvere, Benjamin appare non dissimile da Freud, il quale, in sogno, vede la Città sottrarglisi nella nebbia, per, alla fine, rivelarglisi metafora inadeguata dell’inconscio, fonte di delusione.

Troncata l’armoniosa visione di Goethe, ad alcuni Roma si scopre perfino ‘nemica’. Sotto questo profilo, il romanzo di Delius è lineare. Lo sguardo luterano, debilitato per giunta dall’ingenuità, non può che raffigurare i papi come nuovi cesari, rifiutare la magnificenza e cercar rifugio in Bach. *The Public Image* ci presenta una casistica con più sfumature. La Roma storica, cinquecentesca, si presenta a una cultrice neofita come un labirinto di strade, percepita sotto la minaccia imminente, come riflesso delle “menti tortuose” di coloro che le percorrono o le contemplano da dietro le finestre dei loro palazzi. Man mano, tuttavia, la città nemica diventa complice e consigliera. Per combattere la calunnia, l’impostura e il ricatto – *homemade*, giacché fonte ne sono il marito e l’amico, britannici – Annabel, con furbizia e onestà, riesce a volgere al proprio vantaggio il senso del dramma e della messa in scena individuato nella Roma “tortuosa”. All’inverso della sua compagna di ventura, Beatrice Cenci, la giovane madre-attrice sconfigge i cospiratori per poi abbandonare la Città che l’ha salvata. È rimarchevole che anche qui, per ben due volte, rifà capolino, seppur indirettamente, Piranesi. Non il documentarista, pur fantasioso, della Roma antica, bensì l’incisore delle *Carceri d’invenzione* traspare nei percorsi di Annabel all’ombra buia di Palazzo Cenci e nei corridoi e sotterranei dell’ospedale che conserva la salma del marito. Ancor più riconoscibile è l’ambiente e la sceneggiatura scelti dal marito per il suicidio: le scaffalature vertiginose dell’antica

basilica da cui si precipita. Può apparire emblematico, relativamente all'itinerario percorso dalla città in questo settore dell'immaginario contemporaneo, che Annabel, invece di fraternizzare, come Benjamin, in una trattoria trasteverina, lontano dai palazzi monumentali, o di risalire, come Goethe, dalla muffa delle catacombe e godersi la luce delle strade romane, debba invece, col bambino in braccio e lo zaino alle spalle, girare le spalle alla Città e svignarsela in direzione di Fiumicino.

Autori

WALTER GEERTS ha insegnato all'Università di Utrecht (Paesi Bassi) fino al 1993. Attualmente è professore emerito di letteratura italiana e comparata all'Università di Anversa (Belgio). Le sue pubblicazioni si concentrano su autori italiani e francesi dall'Ottocento fino a oggi. Dal 2003 al 2012 ha diretto l'*Academia Belgica* (Roma).

INGE LANSLOTS è professore associato di traduzione e di cultura italiana presso l'Università di Lovanio (KU Leuven, sede di Anversa). Specializzatasi nella narrativa italiana contemporanea, è autrice di contributi su diversi autori contemporanei (Baricco, Benni, Ortese, Pressburger, Tabucchi), sul giallo/*noir*, sui (cant)autori, sulla fantascienza e sul fumetto/romanzo grafico. Si dedica anche al tema della trasmissione della *cultural memory* nelle nuove *narratives*.

ANNICK PATERNOSTER è, dal 2007, docente presso l'Istituto di studi italiani dell'Università della Svizzera italiana, Lugano. Attualmente è ricercatrice *senior* del progetto di ricerca "Le ragioni della cortesia. La nascita della cortesia contemporanea nei trattati comportamentali italiani dell'Ottocento", finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero.

NATHALIE ROELENS è professore di Teoria letteraria all'Università di Lussemburgo. Dirige un Master in Educazione Secondaria ed è responsabile di un gruppo di ricerca sulla migrazione e l'interculturalità. Le sue pubblicazioni recenti s'iscrivono nel campo della geocritica e della storia delle idee. Organizzerà nel 2020 il congresso mondiale dell'associazione per la ricerca dei rapporti tra immagine e testo (IAWIS).

WANDA STRAUVEN fu fino al 2014 professore associato di *Film Studies* presso l'Università di Amsterdam. Attualmente è professore a contratto presso la *Goethe Universität* di Francoforte e l'Università degli Studi di Udine. La sua ricerca si focalizza sul cinema delle origini, sui media tattili e sulle pratiche filmiche del post-cinema (dalle installazioni di *media art* interattive all'*hacking* creativo da parte dei bambini di oggi).

DIETER VERMANDERE insegna italiano e linguistica generale all'Università di Anversa (Belgio). Le sue pubblicazioni vertono sulla dialettologia italiana (principalmente sul ladino dolomitico), la variazione sintattica in italiano contemporaneo e sul multilinguismo in contesti urbani (Singapore, Hong Kong, Roma). Ha curato, con Monica Jansen e Inge Lanslots, il volume *Noir de Noir* (PIE Peter Lang, 2010) sul noir italiano come romanzo sociale.

Finito di stampare nel febbraio 2019
dalla tipografia DOMOGRAF - Roma