

anno XIV

numero 2

maggio-agosto 2016

il Cubo

il 996

Direttore

Marcello Teodonio

Direttore responsabile

Franco Onorati

Comitato di redazione:

Eugenio Ragni (caporedattore)

Lucia Maresca (segretaria di redazione)

Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Elio Di Michele, Paolo Grassi, Franco Onorati, Gabriele Scalesa, Cosma Siani, Alda Spotti

Autorizzazione del Tribunale di Roma

n. 178/2003 del 18 aprile 2003

Direzione e Redazione

Piazza Cavalieri di Malta 2 – 00153 Roma

tel. 06 5743442

www.centrostudibelli.it

info@centrostudibelli.it

Abbonamenti:

Ordinario: € 60,00

Studenti: € 50,00

Sostenitore: € 80,00

Esteri (Paesi UE e Svizzera): € 90,00

Numeri arretrati: € 35,00 a numero (se disponibili)

I fascicoli non pervenuti devono essere reclamati esclusivamente entro 30 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, si spediscono solo contro rimessa dell'importo.

Modalità di pagamento

Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato su IBAN: IT43 T031 2705 0060 0000 6503 763 BIC: BAECIT2B (presso UGF Unipol Gruppo Finanziario, Filiale Roma Arenula), entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli", specificando nome e indirizzo dell'abbonato.

Editore:

il cubo sas
via Luigi Rizzo 83
00136 Roma
tel. 0639722422

iscrizione ROC n. 17839

www.ilcubo.eu

il996@ilcubo.eu

anno XIV, numero 2, maggio-agosto 2016

ISSN 1826-8234

€ 25,00

SOMMARIO

<i>«Quest'Agro che fa di Roma una capitale intermittente...»</i> di MARCELLO TEODONIO	5
<i>La Campagna Romana nell'Ottocento</i> Considerazioni storico/geografiche di GINO DE VECCHIS	9
<i>La "Scuola dei Castelli Romani"</i> Un'accademia di pittura <i>en plein air</i> tra la Locanda Martorelli, i Colli Albani e Tuscolani di FRANCESCO PETRUCCI	23
<i>«Conoscer per gradi la via». Il singolare caso dei Precetti di Marianna Candidi Dionigi</i> di LETIZIA LANZETTA	31
<i>Sullo sfondo la palude</i> Campagna Romana e Paludi Pontine nel teatro italiano del Novecento di LAURA BIANCINI	37
<i>Er deserto. La Capagna Romana nelle raccolte del Museo di Roma</i>	49
<i>«Locus amoenus» e «deserto»</i> La Campagna Romana nella letteratura in romanesco dalle origini a Belli di MARCELLO TEODONIO	69
<i>«E tornorno felici a le montagne le pecorelle doppo la carosa»</i> La Campagna dannunziana di Augusto Sindici di GIULIO VACCARO	83

<i>Armando Fefè, il cantore della Campagna Romana</i> di ELIO DI MICHELE	99
<i>Fauna e flora del cosmo dell'archiano</i> "Capricci" metafisici, epifanie neorealiste e stampe d'autore di FRANCO ONORATI.....	111
<i>Corpi dal passato: Pier Paolo Pasolini ai margini della città</i> di EMANUELA PISTILLI.....	123
<i>Paesaggi sonori della Campagna Romana</i> di ROBERTA TUCCI	135
Cronache	
a cura di FRANCO ONORATI	
Assemblea del Centro Studi	151
Il 996 da Roma all'Europa	151
2016 anno "scespriano"	152
Lezioni di Storia all'Auditorium di Roma	152
Attorno al Natale di Roma	153
Elia Marcelli e il suo poema <i>Li Romani in Russia</i>	154
Due nuovi titoli per il catalogo del Cubo	154
Dicono di noi	154
Attività dei soci	155
Recensioni	
<i>Voci per un'enciclopedia belliana</i> a c. di M. Sipione	
di DAVIDE PETTINICCHIO	157
<i>Roma vista controvento</i> di F. Abbate	
di LETIZIA APOLLONI CECCARELLI.....	160
<i>Pagine belliane. Elzeviri</i> di F. Onorati	
di LAURINO G. NARDIN	162
LIBRI RICEVUTI	
a cura di LAURA BIANCINI.....	165

*«Quest'Agro che fa di Roma
una capitale intermittente...»*

DI MARCELLO TEODONIO

Sono le parole del grande Aristide Gabelli, che Gino De Vecchis pone a chiusura, e a commento generale, del suo contributo con cui ricostruisce a grandi linee le questioni fondamentali della Campagna Romana; parole che voglio utilizzare a mia volta per aprire queste brevi note che accompagnano questo numero della nostra rivista: «Ma che è quest'Agro che fa di Roma una capitale intermittente?... Quest'enigma dei naturalisti e dei medici, quest'amore dei pittori, questa tomba dei contadini, questo tormento degli economisti, così tristemente grandioso, così bello, così crudele?».

E Gabelli era coetaneo del grande romano Guido Baccelli (erano ambedue nati nel 1830), il quale ai propri allievi diceva «Pensate col vostro cervello; non v'inchinate mai all'autorità, credete ai fatti e alla ragione, ma a null'altro; non credete a me, ma al vostro giudizio». E gli allievi di Baccelli furono i grandi epidemiologi Ettore Marchiafava, anche lui romano, e Giovanni Battista Grassi, che contribuirono in maniera decisiva a combattere e vincere il flagello della malaria. Flagello che, s'intende, fu infine vinto anche e soprattutto dalle bonifiche, quelle bonifiche che, vergognosamente, né lo Stato della Chiesa prima, nei lunghi secoli del proprio dominio, né i Savoia poi, nei primi cinquanta anni del loro regno, riuscirono (o non vollero?) effettuare.

Davvero, come scrive De Vecchis, sono parole che non hanno bisogno di commenti, a segnare come le menti più attente e sensibili della prima generazione di italiani giunti a Roma dopo i secoli del potere temporale della Chiesa si trovarono, sgomento e quasi incredulo, a do-

ver affrontare un problema di vastissime proporzioni. Quanto poi quelle generazioni riuscirono a fare è lo stesso De Vecchis a dircelo, sottolineando tutti i loro ritardi e le loro contraddizioni. Ma il fatto sta lì, drammatico e indiscutibile: Roma, la Capitale del Mondo delle arti, era letteralmente circondata dal deserto.

Ed eccoci a questa parola con cui Belli, nella sua consueta capacità di sintetizzare con un sonetto, con un verso, e talvolta, come stavolta, con una sola parola, l'enorme complessità dell'esistente (che davvero è "grandioso, bello e crudele"), definisce la Campagna Romana: *deserto*. Un deserto abitato da poche presenze: pochi contadini sfruttati e destinati a morti certe e precoci; alcuni reietti della società (i briganti), che li trovavano una dimora abbastanza sicura; un'aria malsana, una vera e propria *mala aria*, da cui, si diceva, nasceva appunto quella terribile febbre che conduceva a deliri in vita e a morti generalizzate; pecore e bufali immersi in acque stagnanti; una natura selvaggia, che sembrava da sempre immutata nelle sue forme severe; poche abitazioni sparse, poche e impervie strade, pochi o pochissimi viaggiatori.

Questo numero speciale della nostra rivista è dedicato interamente alla pubblicazione dei contributi che i nostri amici studiosi (che qui anzitutto ringrazio per la loro generosità di averci voluto donare un po' della loro competenza) hanno preparato per gli atti del convegno che tenemmo lo scorso anno, dedicato appunto alla *Campagna Romana*. Un tema che abbiamo affrontato anzitutto chiedendo orientamenti generali sul concetto e sulla storia di questa regione che circonda Roma: e il contributo di Gino De Vecchis ci accompagna proprio in questa direzione, con indicazioni chiare e fondate, il che non è davvero semplice visto che ci si muove, come ricorda l'autore stesso, in una bibliografia "sterminata" sia per quanto riguarda le opere di carattere generale, geografico e storico, dedicate alla Campagna Romana, sia per «quelle relative ai tanti problemi che quel territorio colpivano duramente: dall'impaludamento allo spopolamento, dalla malaria al latifondo, dal pascolo, al brigantaggio, alla carenza d'istruzione».

Su questa base si muovono tutti gli altri contributi, a partire dall'altro di orientamento generale sulle arti figurative di Francesco Petrucci, il quale, pur dedicando la propria analisi soprattutto ai Castelli Romani, propone di fatto un'analisi della storia e delle vicende del «pittura di paesaggio a Roma», che inizia «tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento», e che presenta un'articolazione di tendenze e di presenze, dall'orrido alla disperazione composta del rudere, al vedutismo più realistico, alle rappresentazioni più varie (d'altronde «Non c'è luogo

della Campagna Romana che non sia stato descritto, dipinto o solo fissato al lapis su un foglio»). E questi rilievi sono fondamentali poi per apprezzare e comprendere meglio l'inserito che anche quest'anno abbiamo voluto includere in questo numero, e che è proprio il catalogo della mostra che organizzammo a Palazzo Braschi con gli amici del Museo di Roma (ai quali va il nostro ringraziamento). Un inserto del quale lasciatemelo dire, siamo molto orgogliosi perché rende anche questo numero della nostra rivista una pubblicazione speciale, ricca e completa, costruendo un percorso fatto di parole e immagini, testi e testimonianze di viaggiatori, scienziati, pittori, poeti, in lingua e in dialetto, romani, italiani, europei.

Lungo la via della rappresentazione figurativa della Campagna Romana si muove anche il contributo di Letizia Lanzetta, dedicato all'opera di Marianna Dionigi, che fece proprio di quei luoghi gli sfondi per la sua pittura di genere, segnando un momento importante di quel percorso.

A questo punto ecco gli affondi tematici dedicati a come la letteratura in dialetto abbia rappresentato il complesso mondo della Campagna Romana: Laura Biancini ci fa conoscere un documento davvero curioso, e cioè il testo teatrale di Bice Tenchini Spotti, *Nella palude, bozzetto popolare in un atto*, che l'autrice mise in scena al Teatro Comunale di Avellino nel 1906, un atto unico molto lontano dal bozzetto popolare che racconta la storia d'amore tra due giovani sullo sfondo della Campagna Romana, una campagna scissa tra la ricerca ovvia di migliorare la situazione, e il dovere di rimanere in qualche modo coerenti con la propria storia; il mio contributo dedicato all'analisi dei (pochi) autori precedenti a Belli (i seicenteschi Bricco e Peresio, con la loro campagna amena e gentile fatta di «allegrezza, conuersationi, giuochi, e trastulli»), e all'improvviso strabiliante quadro che invece Belli fornisce di quei luoghi, segnati dall'orrore del silenzio e della morte violenta; il ricco contributo di Giulio Vaccaro sulla poesia del dannunziano Augusto Sindici (e Vaccaro ha pubblicato un saggio di edizione critica delle poesie di Sindici), il quale a quei luoghi dedicò sonetti sospesi tra urgenza dell'immagine floreale primo Novecento, ricerca del verso liricamente alto, e rappresentazione di una umanità selvaggia e primitiva; il contributo di Elio Di Michele, che ricostruisce l'impegno e la tenacia esemplari con cui Armando Fefè (che Roberto Vighi sul tema specifico riteneva degno continuatore di Belli, non certo come esiti poetici, ma come impegno intellettuale di rispetto per la severità e complessità dell'ambiente) si impegnò a rappresentare quei luoghi colti nel loro

momento di definitiva trasformazione, e cioè le bonifiche e la trasformazione in luoghi di lavoro e di incontro.

Questa dimensione della rappresentazione autentica della realtà non interessa affatto invece a un coetaneo di Fefè, Mario dell'Arco, che a quei medesimi luoghi – come testimonia l'esauriente e competente saggio di un dellarchiano DOC, Franco Onorati – dedica parti importanti delle sue poesie, ma appunto con la costante di trasformare luoghi, personaggi e momenti in rappresentazioni simboliche, sospeso come era l'autore, scrive Onorati, «fra "capricci" metafisici, epifanie neorealiste e stampe d'autore».

I due contributi conclusivi ci portano a tempi più recenti: ecco il saggio di Emanuela Pistilli sull'immagine che Pier Paolo Pasolini, che del mondo contemporaneo era attento testimone, dedica a protagonisti e luoghi della Campagna Romana, una immagine nata dall'«angoscia del Pasolini uomo, del Pasolini intellettuale», dall'angoscia cioè di colui che guarda il mondo dall'orlo di un abisso, dalle estremità di un mondo in via di estinzione; e infine ecco il ricchissimo contributo di Roberta Tucci, che serve proprio a riepilogare il nostro lavoro, giacché le fonti letterarie e figurative sono indispensabili anche al lavoro sul campo dell'antropologo, giacché, come scrive la studiosa, «produzioni letterarie e visive possono rappresentare delle fonti ausiliarie per la ricerca etnomusicologica e antropologica poiché si riferiscono a forme di vita e a tratti culturali materiali e immateriali non più presenti in quel territorio nelle stesse modalità».

Questo sguardo finale a tutto tondo da parte di una disciplina specifica che integra le altre serve insomma a completare il quadro degli aspetti che il tema presenta e che noi abbiamo cercato di approfondire, convinti come siamo, sulle indicazioni di Belli e dei grandi "santi" laici che sopra abbiamo ricordato (nomi ai quali vanno aggiunti quelli di Giovanni Cena, di Sibilla Aleramo, e dei tanti anche poco conosciuti che segnano la storia del riscatto di questo territorio), che questa storia di zone dimenticate dalla Storia, come ce la hanno tramandata i grandi, deve rimanere, nitida, drammatica, esemplare, nella nostra memoria.

La Campagna Romana nell'Ottocento

Considerazioni storico/geografiche

DI GINO DE VECCHIS

Prologo... con Belli. Piace iniziare questo discorso interdisciplinare, collegato ad ambiti umanistici, con una breve riflessione di uno studioso francese, Armand Frémont,¹ che molto ha contribuito a rinnovare le prospettive della geografia.

Non bisogna vergognarsi del sentimento soggettivo, delle passioni dei geografi, delle loro aspirazioni e frustrazioni, della loro voglia di mare, delle rocce, della montagna, della campagna, della città, delle strade e delle piazze, del viaggio, come se Rousseau o Chateaubriand fossero ancora tra noi. [...] E meno ancora dobbiamo vergognarci dell'indignazione dei geografi di fronte a tutte le miserie del mondo: la fame e la paura, la malattia e la guerra, la morte [...] Bisogna provare meraviglia davanti alla bellezza dei paesaggi e degli uomini, come se ognuno di questi fosse la poesia di un autore sconosciuto [...] La geografia può essere gioiosa e compiacente, ma può anche rivelarsi drammatica, parlando della natura, dell'uomo o di entrambi.

Sono parole che bene riflettono gli indirizzi di una geografia moderna, capace di interpretare la molteplicità degli interessi scientifici; di una geografia che è scienza e insieme arte. E sono parole che si addicono a un convegno sulla *Campagna Romana nella letteratura, nei dialetti di Roma e del Lazio*: convegno che porta in apertura *Er deserto*, titolo di un noto sonetto "paesaggistico" di Belli, scritto il 26 marzo del 1836.

1. A. FRÉMONT, *Vi piace la geografia?*, a c. di D. Gavinelli, Roma, Carocci, 2007, pp. 79-80.

In quattordici versi il poeta romano offre al lettore, eloquentemente sintetizzati, immagini e sentimenti che quello spazio gli infonde; partendo proprio da tali percorsi emozionali, che accompagnano donne e uomini nel loro vivere sul territorio, si presentano in questo contributo soltanto poche e sparse riflessioni geografiche.² Si riportano in particolare i versi della seconda quartina e della successiva terzina.

Fà ddiesci mijja e nun vedé una fronna!
 Imbatte ammalappena in quarche scojjo!
 Dapertutto un zilenzio com'un ojjo,
 che ssi strilli nun c'è cchi tt'arisonna!
 Dove te vorti una campagna rasa
 come sce sii passata la pianozza,
 senza manco l'impronta d'una casa!

Di uno spazio ampio, complesso e articolato Belli coglie gli aspetti essenziali, prendendo spunto da una passeggiata in campagna (definita *er viaggio*) per l'acquisto di formaggio fresco, appena cagliato e posto in canestri di giunco («annà ...ppe ggiuncata a sto precojjo»). I versi che raccontano questa avventura straordinaria – nel senso letterale di fuori dall'ordinaria consuetudine – introducono alla tormentata interazione tra città e campagna, nel più vasto contesto del rapporto tra società e natura, con i sensi (vista e udito innanzi tutto, ma indirettamente anche il gusto) protesi a descrivere lo spazio percorso: nella geomorfologia (una campagna piatta), nella vegetazione (dieci miglia senza un albero), nell'insediamento (senza una casa, ma solo un recinto – il procoio – per la custodia del bestiame), nell'economia (la presenza di ovini con la relativa produzione casearia). Con pochissime, ma quanto mai efficaci pennellate viene descritta una campagna nella sua silente e solenne desolazione – dove le distanze spaziali sembrano smarrirsi rispetto a quelle più ampie e intense di carattere emotivo – e nel suo tragico abbandono, espresso in particolare nell'ultima terzina («L'unica cosa sola c'ho ttrovato/ in tutt'er viaggio, è stata una bbarozza/ cor barrozzaro ggiù mmorto ammazzato»).

2. Si consideri che le opere di carattere generale, geografico e storico, dedicate alla Campagna Romana sono sterminate, così come numerose sono quelle relative ai tanti problemi che quel territorio colpivano duramente: dall'impaludamento allo spopolamento, dalla malaria al latifondo, dal pascolo, al brigantaggio, alla carenza d'istruzione.

3. *Bbarozza* è vocabolo romanesco che indica il barroccio: carro a due o quattro ruote, trainato generalmente da buoi, adibito al trasporto di merci e materiale vario (come ad esempio carichi di fieno e botti di vino).

La Campagna Romana: un coronimo dai limiti incerti. È interessante osservare come sia narrata la Campagna Romana dell'Ottocento, comparando le percezioni di un poeta, come Belli, con le descrizioni tratte da una guida turistica pubblicata qualche anno dopo, nel 1852:

Allorquando lo straniero, avente ancora l'immaginazione esaltata dall'aspetto dei monumenti che ha visitati, e piena di reminescenze storiche che tali monumenti risvegliarono in lui, esce dalla grande città e s'inoltra nella campagna, non può far a meno di provare un sentimento doloroso alla vista di quelle aride terre, abbruciate e deserte, dove l'aratro giace sempre inoperoso. Una immensa estensione di pianura sabbiosa, la quale non presenta altro indizio di vegetazione che alcuni rari cespugli bassi e meschini, e la di cui stucchevole monotonia non è interrotta né da un villaggio, né da una cascina, e neppure da una capannuccia, un sole cocente i cui raggi cadono a piombo sul capo del viandante senza ch'ei possa trovare il minimo arbusto per ripararsi.⁴

Come si può con chiarezza riscontrare, nella descrizione della guida non si trovano informazioni ulteriori, rispetto a quelle tradotte metricamente dalla sensibilità letteraria di Belli, che, proprio grazie alla loro icasticità, presentano un valore aggiunto: l'immagine intensa e sconvolgente di uno spazio, che viene in qualche modo identificato nei suoi caratteri non soltanto fragili e sensibili, ma addirittura sconcertanti e terrifici. La Campagna Romana di Belli è un deserto, un ambiente drammatico, un territorio, la cui radice non deriva da *terra* ma da *terrore*.⁵

Quella di Belli – come prima evidenziato – potrebbe essere considerata una visione parziale, uno *spicchio*, un'area circoscritta e ridotta della Campagna Romana percorsa per effettuare un acquisto di un po' di ottimo formaggio (la giuncata). Non può sfuggire, però, come il racconto, gettando uno sguardo su orizzonti più vasti, offra una percezione generale dello spazio intorno a Roma, la quale in qualche modo risente di questa desolazione, rimanendone come imprigionata vittima.

4. *Nuovissima guida del viaggiatore in Italia*, Milano, Ferdinando Artaria e Figlio Editori, 1852¹⁰, p. 407.

5. Franco Farinelli afferma, in un contesto solo apparentemente diverso, come nel territorio sia insito anche il terrore, «quel terrore che solo il potere politico può esercitare» (F. FARINELLI, *L'invenzione della Terra*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 92). Che non sia solo una consonanza verbale a prospettare l'associazione tra territorio e terrore (un terrore che allontana e respinge) è indirettamente evidenziato da Marcello Teodonio, quan-

Non è, allora, del tutto inutile riferirsi a quali fossero i limiti del territorio compreso nell'espressione Campagna Romana; la letteratura storico-geografica a tal proposito è abbondante, anche se non univoca nei risultati.⁶ Al coronimo "Campagna di Roma" non ha corrisposto infatti un territorio ben individuato e delimitato; a complicare la questione molte altre denominazioni si sono affiancate, confondendosi e sovrapponendosi tra loro, come, per esempio, Agro Romano, Territorio di Roma, Distretto di Roma, Provincia di Roma, Comarca di Roma.

Non è questa la sede per approfondimenti in tale direzione; si rimanda innanzi tutto a un dettagliato e puntuale lavoro, storico e geografico, pubblicato nel 1993 da Lando Scotoni,⁷ che scrive come la Campagna Romana a partire dal Mare Tirreno non si estenda oltre le colline e le montagne che la inquadrano verso l'interno: «In una prima delimitazione di massima i confini si possono fissare alle più basse pendici dei Monti della Tolfa, dei Monti Sabatini, Cornicolani, Tiburtini, Prenestini e dei Colli Albani».⁸

Anche un importante geografo come Roberto Almagià ha dato, in un suo volume monografico dedicato al Lazio, una delimitazione dell'area individuabile come Campagna Romana; questa si prolungherebbe su ambo i lati della valle del Tevere e dell'Aniene con minore o maggiore ampiezza fino alle radici dei prossimi colli. Lo studioso, poi, suddivide la Campagna in *inferiore*, che si raccorda a nord con la Ma-

do sottolinea come Belli citi «pochissime volte la campagna laziale, segno evidente della assoluta lontananza spirituale e ideologica che s'era stabilita tra Capitale (la Dominante, non per nulla) e il resto della regione; quando lo fa, l'immagine è una sola: quella ferma e terribile del sonetto *Er deserto*» (M. TEODONIO, *Addio palude!... La poesia dialettale*, in *Storia del Lazio rurale '900*, a c. di L. Barozzi, Roma, ARSIAL, 2005, p. 365).

6. In passato (soprattutto tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento) la ricerca geografica era molto impegnata nella cosiddetta nomenclatura e nella individuazione dei limiti naturali (altimetrici, climatici...) e regionali (anche in chiave storica). Questo indirizzo di indagine sul terreno aveva motivazioni fondate anche sulla stessa comprensione dello spazio, che doveva innanzi tutto essere misurato e ben definito.

7. L. SCOTONI, *Definizione geografica della campagna romana*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei», 390, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Rendiconti, ser. 9., v. 4., fasc. 4 1993, pp. 648-67.

8. Ivi, p. 656. Per quanto riguarda l'epoca di comparsa del toponimo Campagna Romana sempre Scotoni segnala: «Negli atti ufficiali (bandi, editti, notificazioni ecc.) e in altri documenti il termine Campagna Romana apparve agli inizi del Settecento. Va però precisato che in precedenza l'espressione *Campagna di Roma* (anche soltanto *Campagna*) fu spesso adoperata come sinonimo di *Campagna Romana*, ossia immediati dintorni di Roma, come si deduce da alcuni editti del Seicento», ivi, pp. 659-61.

remma Laziale e a sud con la Pianura Pontina, e in *superiore* che lentamente si eleva verso il piede dei Monti Tiburtini e del Vulcano Laziale.⁹

Una campagna rasa: i caratteri fisici del paesaggio. La uniformità assoluta che, secondo molti autori e un pregiudizio largamente diffuso, caratterizzerebbe la Campagna Romana in realtà è solo apparente, anche se al paesaggio non mancano certo quei caratteri di monotonia che lo fanno percepire come omogeneo.

Infatti la pianura, con la sua fitta rete idrografica, è soggetta a un modellamento fluviale che lascia nell'ambiente naturale segni evidenti; in particolare è attraversata dal basso Tevere, dall'Aniene e da tanti altri corsi d'acqua minori, che hanno scavato una serie numerosa di vallecole con deposito dei sedimenti trasportati. Il paesaggio, quindi, nell'insieme ondulato, si caratterizza per una complicata rete di fossi più o meno profondi, con contrafforti lunghi e stretti, che isolano a volte modesti rilievi. Tale aspetto tipico, che tra l'altro è all'origine stessa dei celebri *sette colli* di Roma, si deve all'antica e lunga attività vulcanica, sviluppatasi dalla fine del Pliocene, in particolare degli edifici del Vulcano Sabatino e del Vulcano Laziale (Colli Albani), che, oltre a colate laviche, hanno generato ampie e spesse coltri di piroclastiti variamente consistenti e spesse, che sono andate a ricoprire terreni in larga parte argillosi.

Allontanandosi dagli antichi edifici vulcanici si passa, con una pendenza molto debole e con una transizione tra collina e pianura mai troppo marcata, a ripiani poco elevati (dai 100 ai 300 metri), che si presentano con una superficie piuttosto regolare.

Da un punto di vista litologico il territorio è costituito in prevalenza da materiale tufaceo, modellato dall'erosione operata dalle acque correnti. Soprattutto verso la valle del Tevere i tufi si sovrappongono ad argille plioceniche; in estrema sintesi, prevalgono tufi, argille e sabbie, pur se in diversa proporzione. La messa a coltura della Campagna era resa molto ardua, se non proibitiva, per la presenza del cosiddetto *cap-pellaccio*, ovvero dello strato di tufo, duro e compatto a causa dell'alterazione chimica, affiorante immediatamente sotto il terreno, complicato da frantumare, se non con un'aratura profonda difficoltosa nel contesto dell'epoca (gran parte degli aratri erano inutilizzabili) o addirittura con la dinamite. In un'opera pubblicata a cura del Ministero dell'Interno - Direzione Generale di Statistica, dedicata interamente a Roma e alla Campagna Romana e presentata all'Esposizione Universale di Parigi del

9. R. ALMAGIÀ, *Lazio*, Torino, UTET, 1966, p. 97.

1878, la Direzione dell'Agricoltura scriveva: «Delle terre dell'agro romano, li 2/3 che formano l'alto-piano sono lungi dall'essere fertili, mentre lo strato vegetale vi è sottilissimo, e vi appare tosto al di sotto il duro tufo vulcanico. L'altra parte invece che forma il fondo delle valli e bassure, è assai fertile; ma questa parte è poca, forse 1/6 soltanto del totale».¹⁰

Steppa e gariga litoranea, originatesi in seguito alla degradazione della primitiva foresta (attaccata sin dall'antichità per lasciar spazio ad altre utilizzazioni), insieme a una macchia bassa (ad esempio di ginepri e cisti), costituivano la vegetazione prevalente, una prateria secondaria, in quanto successiva all'utilizzazione antropica. Gli alberi erano pochi e per lo più isolati, mentre piccoli boschi sopravvivevano, seppur raramente, sulle pareti dei fossi o in lembi residuali sparsi intorno a Roma e addirittura al suo interno.¹¹ La vegetazione è in diretta simbiosi con il clima, che è spiccatamente mediterraneo, e quindi caratterizzato da una siccità estiva piuttosto lunga; va detto, però, che l'aridità appare talora esagerata in molte descrizioni della Campagna.

D'altra parte, a tale proposito, si aggiunga che malgrado i sintomi impressi significativamente nel paesaggio da una situazione di siccità non ne mancavano altri, solo apparentemente di segno contrario, derivati dalla presenza stagnante delle acque. Terreni in parte impermeabili, il delta del Tevere, il forte dissesto idrogeologico dovuto anche al disordine delle acque mal governate, la carenza di finanziamenti volti alla bonifica idraulica rendevano la campagna parzialmente impaludata soprattutto verso la fascia costiera, come testimoniato, tra l'altro, dalla presenza di toponimi quali *Piscina* e *Pantano*.

Allarmante, inoltre, era l'estensione di focolai malarici, tanto che alla fine dell'Ottocento – a causa delle difficili e malsane condizioni abitative e di lavoro, aggravate da un'alimentazione scarsa e scadente – erano quasi quattromila le persone colpite dalla malaria, diminuite in maniera drastica nel successivo decennio (437 malati nel 1908), per un accresciuto impegno e per l'adozione di misure igienico-sanitarie e di prevenzione.¹²

10. MINISTERO DELL'INTERNO-DIREZIONE GENERALE DI STATISTICA, *Monografia della Città di Roma e della Campagna Romana presentata all'Esposizione Universale di Parigi del 1878*, Roma, Tipografia Elzeviriana, 1878, p. LXII.

11. A tale proposito Andrea Pavesi scrive che esempi significativi dell'ambiente forestale della Campagna Romana sono costituiti dai boschi della zona dell'Insughereta e da quelli dell'area presso Mentana, come il bosco dei Trèntani, Riserva Naturale di Nomentum (A. PAVESI, *Gli ambienti del Lazio*, in *Per una geografia del Lazio*, a c. di G. De Vecchis, Roma, Kappa, 2007, p. 54).

12. L. BORTOLOTTI, *Roma fitori le Mura*, Bari-Roma, Laterza, 1988, p. 196. Il medico

L'arte come strumento di mediazione e comprensione. Pascoli e greggi, colture di cereali, esemplari di grandi alberi, ruderi monumentali immersi in una natura inospitale e in un'atmosfera di *selvatichezza* degli uomini, espressa ampiamente dal perdurante brigantaggio: questi sono gli aspetti, maggiormente descritti e illustrati nella produzione letteraria e artistica. La documentazione pittorica, non priva di stereotipi, idealizzazioni ed espressioni estetizzanti, è ingente: «Sono i luoghi della campagna e dell'Agro Romano che ricoperti da verzure, piante, erbe e alberi che siano, o al contrario scenari di lande desolate e sconfinite se pur punteggiate dalle testimonianze delle antiche civiltà, ispirarono per secoli una moltitudine di artisti che, attraverso le loro opere, riuscirono sovente a coglierne le essenze più profonde».¹³

Lo scrittore (ma anche politico e diplomatico) François-René de Chateaubriand, in una lettera del 10 gennaio 1804 indirizzata all'accademico di Francia Louis de Fontanes (poi inserita nel suo *Voyage en Italie*), evidenzia due interpretazioni antitetiche della Campagna Romana, desunte da due punti di vista diversi (dell'economista e del poeta):

Qua e là è dato veder tratti di vie romane, in luoghi ove non passa più nessuno, e tracce disseccate di torrenti invernali. Qui non uccelli, non uomini che lavorino la terra, niun traffico rurale, niun muggito di mandrie, niun villaggio. Pochi casali scalcinati appajono sulla nudità dei campi; le finestre e le porte sono chiuse: non ne escono né fumo, né rumore, né abitanti. Se la guardate con l'occhio dell'economista, vi lascerà desolato; ma se la contemplate da artista, da poeta ed anche da filosofo forse non vorreste ch'essa fosse diversa da quel che è. La vista di un campo di biade o di una collina coltivata a vigneto non vi darebbe tanta emozione quanta ve ne procura la vista di questa terra, il cui terreno non ha goduto i vantaggi dei moderni sistemi di coltura, e che è rimasta antica come le ruine che la coprono.

Ferdinand Gregorovius, storico di Roma medievale e scrittore, riferendosi a un tratto particolare della Campagna Romana – la costa pres-

igienista Angelo Celli fu personalmente impegnato nel controllo della malaria nell'Agro Romano negli ultimi decenni dell'Ottocento, sino alla sua morte, avvenuta nel 1917. Postuma, a cura della vedova Anna Fraentzel, fu pubblicata dall'Accademia dei Lincei la sua *Storia della malaria nell'Agro Romano*, Città di Castello, Società Anonima Tipografica Leonardo da Vinci, 1925.

13. L'articolo di M.A. Nocco, *Arte e fonti sul paesaggio della campagna e dell'Agro Romano tra XVI e XIX secolo*, si trova nel sito http://www.italianostraedu.org/wp-content/uploads/2014/06/Nocco_Arti-e-fonti-Agro-Romano.pdf.

so Anzio (giugno del 1854) – offre un altro personalissimo esempio di duplice percezione, dovuto ai suoi spazi vissuti:

Confesso che l'impressione ricevuta da questa costa del Lazio e dalla piccola Anzio fu deludente. Per quanto lontano spingessi lo sguardo verso Ostia non vidi altro che una landa desolata, una costa bassa di sabbia e argilla, una piccola trincea e greggi che pascolavano [...] Il giorno non era ancora passato e già i ricordi delle belle coste della Sicilia e della Corsica avevano ceduto il posto al nuovo incanto di quelle, solitarie, misteriose e attraenti di Anzio. Sono coste queste graziose come la spiaggia baltica della mia patria; anche se infinitamente più belle e di una essenza più fine. Queste coste somigliano tuttavia a quelle della mia patria tanto che, più d'una volta nell'osservarle, gialle e basse come sono, così affini alle nordiche per forma e struttura, ho esclamato: ecco Neukuhren, Wangen e Sassau in corpo e anima [...] Qui tutto è lontananza ampia, viva, leggendaria, è silenzio e grazia. Tutto è un idillio marino nel vero senso della parola. La costa ha ovunque un'assoluta intonazione lirica [...] Sì, la solitudine di questo mare fa trasalire il nostro animo!¹⁴

Il primo sconcerto e la delusione, prodotti dal silenzio e dalla desolazione del territorio osservabile, in breve tempo (*il giorno non era ancora passato*) assumono nello scrittore valenze completamente diverse, producendo in lui emozioni positive; il paesaggio diviene addirittura sublime, manifestandosi in massimo grado nelle categorie del bello e del grande.

Anche qui piace riportare, per un confronto a distanza di tempo, le parole di un altro geografo, Aldo Sestini, che in un suo pregevole lavoro sul paesaggio italiano descrive brevemente l'Agro Romano, come appariva a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta dello scorso secolo, quando il processo di forte trasformazione territoriale era da poco avviato, lasciando ancora tracce evidenti della storia passata, di propositi evidenziate dallo studioso:

[L'Agro Romano] era solo raramente punteggiato di casali spesso con aspetti di fortilizi, e con funzioni di fattorie di tenute vastissime. Ma appunto perché più spoglio, i pini a ombrello solitario, i ciuffi di eucalipti (piantati a partire dal secolo scorso) ne costituiscono un ornamento di maggior risalto, insieme alle suggestive arcate degli antichi acquedotti, alle rovine di ville e monumenti sepolcrali romani. Altri elementi del

14. F. GREGOROVITUS, *Passeggiate per l'Italia. Idilli della costa laziale* [1854], Roma, Avanzini e Torraca, 1968, pp. 145-46

paesaggio tradizionale, ritratto in romantiche vecchie stampe, sono invece quasi scomparsi: così le alte capanne coniche di pastori¹⁵ o le mandrie di bufali e di cavalli. Tuttavia, e pur con l'allargamento delle colture e il rapido popolamento nell'ultimo quarantennio (anche per mezzo di propaggini suburbane), la pastorizia ovina conserva qui un discreto rilievo, e vale a ricordarcelo l'eccellenza delle ricotte e dei formaggi pecorini.¹⁶

Un tempo movimentato e uno spazio immobile? Una sostanziale staticità sembrerebbe aver contraddistinto per un lungo arco di tempo la Campagna Romana, come se questa fosse in un certo senso condannata a forme di immobilismo, senza reali possibilità di positive trasformazioni e di riscatto. In realtà nessun territorio può rimanere bloccato in un istante, come in una fotografia, né nelle sue componenti antropiche né in quelle fisico-ambientali. È vero tuttavia che i ritmi nelle mobilità si modificano nel tempo e nello spazio, per cui si possono individuare aree diversamente variabili di stabilità e di dinamicità. Ma anche queste distinzioni mutano, si confondono e si alternano con il procedere del tempo.¹⁷

Riguardo alla dimensione diacronica, il XIX secolo è stato per Roma e la Campagna Romana un periodo piuttosto tempestoso, ricco di eventi significativi fin dalla vigilia. Infatti, mentre il Settecento volgeva a conclusione, prendeva vita – seguendo la scia di quella francese – la prima Repubblica Romana, proclamata nel febbraio del 1798 e conclusa l'anno successivo: un accadimento certamente di grande impatto, pur se di durata brevissima.

Successivamente, proprio a metà del secolo – nel clima risorgimentale e a seguito dei grandi moti del 1848 – si sviluppava un secondo episodio di ribellione, che portò all'estromissione momentanea di Pio IX dai suoi poteri temporali. Nasceva così la Repubblica Romana del 1849, nota anche come seconda Repubblica Romana, anch'essa dalla vita an-

15. Le capanne, a forma piramidale, erano costruite con materiale facilmente reperibile *in loco*, come canne, frasche e zolle.

16. A. SESTINI, *Il Paesaggio*, Milano, TCI, 1963, pp. 134-35.

17. Marina Formica opportunamente osserva come, anche sotto la sovranità dei papi, i ritmi del tempo nell'area intorno a Roma non fossero per nulla statici «come potrebbe apparire da una lettura trasparente delle fonti pittoriche e iconografiche» e come una tradizione storiografica dura a morire ha continuato a presentare (M. FORMICA, *Senza contado e senza nome le vicende di una provincia inesistente*, in *Roma e la sua Campagna. Itinerari del XX secolo*, a. c. di F. Salvatori e E. Di Renzo, Roma, Società Geografica Italiana, 2007, pp. 46-69, a p. 62).

cor più effimera della precedente: dal 9 febbraio al 4 luglio. Sebbene ambedue gli eventi non abbiano trovato duraturo successo, hanno rappresentato un segnale forte per Roma e il suo territorio, e più in generale per lo Stato pontificio, caduto definitivamente con la presa di Roma, avvenuta il 20 settembre del 1870.¹⁸ Con l'annessione il cambiamento è stato profondo; sono per esempio entrate in vigore le leggi dello Stato italiano, anche se dinamicità e novità, avviate con la nuova situazione politica, risultarono inadeguate ad attivare quei processi in grado di valorizzare il territorio e di mutare in meglio gli assetti produttivi.¹⁹

Nella programmazione generale dopo l'Unità d'Italia, nell'ambito di un'azione generale per affrontare i gravi problemi del territorio nazionale, il riscatto della Campagna Romana era ritenuto un presupposto indispensabile per la dignità della nuova capitale agli occhi dell'opinione pubblica nazionale e internazionale. In pubblicazioni ufficiali dell'epoca (come in quella già citata del Ministero dell'Interno dedicata interamente a Roma e alla Campagna Romana) è sottolineato, per esempio, come il problema della bonifica della Campagna Romana, per la grande estensione del territorio coinvolto, non fosse da considerarsi meno grave di quello degli straripamenti del Tevere.²⁰ Tuttavia al-

18. Nell'Ottocento si sono succeduti sei pontificati di diversa durata. Il secolo iniziava con un pontificato piuttosto lungo, quello di Pio VII (14 marzo 1800-20 agosto 1823), per concludersi con altri due ancora più lunghi, quelli di Pio IX (16 giugno 1846-7 febbraio 1878) e di Leone XIII (20 febbraio 1878-20 luglio 1903). Gli altri tre pontefici hanno coperto, insieme, un arco temporale di poco più di un ventennio Leone XII (28 settembre 1823-10 febbraio 1829); Pio VIII (31 marzo 1829-30 novembre 1830); Gregorio XVI (2 febbraio 1831-1 giugno 1846).

19. Si può ricordare la legge italiana del 15 agosto 1867, che sopprimeva una serie di enti del clero secolare ritenuti superflui dal legislatore, estesa dopo l'annessione alla provincia di Roma (con disposizioni legislative del 19 giugno 1873). La liquidazione dell'asse ecclesiastico aveva tra i suoi fini quello di rendere più redditizia la Campagna Romana, favorendo la divisione dei latifondi. Questa operazione non riscosse tuttavia il successo sperato, tant'è che nel lungo capitolo (pp. LXXXVII-CXXXIII) del volume *Monografia della Città di Roma e della Campagna Romana* (redatto dalla Direzione dell'Agricoltura e dedicato alle *Condizioni dell'Agricoltura e Pastorizia della Provincia di Roma*) si può leggere: «La Giunta liquidatrice dei beni dell'asse ecclesiastico nella vendita e nella concessione in enfiteusi dei beni della *manomorta* religiosa, ha tentato di frazionare le grandi tenute dell'agro-romano di cui è venuta in possesso, dividendole in lotti; ma gli sforzi fatti sono in gran parte riusciti privi di risultato, sia perché più lotti vennero acquistati da un solo compratore per nuovamente aggregarli in un corpo solo, sia perché la deficienza degli opportuni fabbricati ed anche la necessità delle culture, in ordine alle attuali condizioni di clima, non permettono cotale frazionatura» (a p. CXX).

20. Con Regio Decreto del 20 ottobre 1870, dietro proposta dei ministri di Agricoltura, Industria e Commercio e dei Lavori Pubblici, veniva nominata una Commissione

cuni progetti, che videro tra gli altri l'impegno di Giuseppe Garibaldi, in primo luogo quelli relativi all'irrigazione e alla bonifica, risultarono, nella stessa loro grandiosità, irrealizzabili.

Come gran parte della nuova legislazione, rivolta alla Campagna Romana, non abbia sempre trovato pratica applicazione nel territorio è ampiamente riferito nella già citata monografia su Roma e sulla Campagna Romana. Per brevità si riportano solo queste parole che comunque esprimono bene la situazione verificatasi (a p. LXII):

Fatto adunque ogni calcolo ne emerge che, dato lo stato attuale di cose, la rendita netta, in rapporto al capitale impiegato, è relativamente molto soddisfacente nell'agro romano; e questo è forse l'uno dei più grandi ostacoli al mutare sistema. Infatti è vero che oggidi la produzione lorda effettiva di questo terreno è minore di quanto sarebbe con un sistema di coltura più o meno intensiva; ma l'introduzione di tale sistema esigerebbe anzitutto il ripopolamento dell'intera regione e la trasformazione del suolo ad altro sistema di coltura.

In pratica, nella situazione creatasi nella Campagna Romana poche persone erano sufficienti per custodire il bestiame e per sorvegliare le vastissime tenute, governate da pochissimi proprietari, per lo più nobili ed ecclesiastici, privi di conoscenze specifiche e, soprattutto, con scarso interesse per l'agricoltura.²¹ Un sistema antiquato nella struttura e poco produttivo, associato a una strategia di investimenti carente, faceva prevalere le esigenze dell'allevamento transumante, con il tradizionale spostamento stagionale di uomini e greggi, mentre non creava le condizioni più idonee a stimolare la produzione agricola, presente in maniera sufficientemente significativa, grazie a una classe di contadini, piccoli proprietari ed enfiteuti, solo in alcune località, come quelle dei Castelli romani, noti per la coltivazione della vite. La gestione era spesso affidata a un numero ristretto di mercanti di campagna, amministratori, commercianti e banchieri, che subaffittavano o si servivano di un fattore per la sorveglianza dei lavori campestri.

«composta di ingegneri, agricoltori, economisti ed amministratori, col mandato di studiare e suggerire i provvedimenti tecnici, legislativi ed amministrativi per il bonificamento e risanamento del territorio romano» (F. GIORDANO, *Condizioni topografiche e fisiche di Roma e campagna romana*, in *Monografia*, cit., p. LIV).

21. L'Agro negli anni precedenti la proclamazione di Roma come capitale d'Italia: «era suddiviso per il 50% in aree corrispondenti circa a 5.000 ettari e per il 20% in proprietà corrispondenti a 2-5.000 ettari e che le otto famiglie più importanti dello Stato avevano terreni di oltre 10.000 ettari» (FORMICA, *Senza contado*, cit., p. 54).

Poche persone residenti, in condizioni di vita pessime sia per l'ambiente malsano sia per le abitazioni (spesso capanne e grotte), bastavano per la custodia del bestiame e in genere per le attività relative alla transumanza e alla sorveglianza delle tenute e per la scarsa coltivazione cerealicola. In loro aiuto lavoratori stagionali provenivano dalle province vicine, tanto che il 75% della popolazione della Campagna non vi risiedeva in maniera permanente:

In alcuni periodi dell'anno, secondo ritmi e consuetudini radicatesi in età moderna, giungevano gruppi di lavoratori, reclutati dai caporali nei centri montani delle Marche, dell'Umbria, dell'Abruzzo, del Lazio meridionale e della Campania, per attendere alle diverse operazioni connesse con il lavoro e la cura di campi e pascoli. Questi "avventizi" erano organizzati in compagnie, e suddivisi poi in gruppi di lavoro anche più piccoli, per svolgere le differenti attività di semina, falciatura e mietitura, la merca degli animali, etc.²²

Il rapporto tra Roma e la Campagna. In una coppia vitale come è stata nel tempo quella formata da Roma e dal suo *intorno*, il binomio città/campagna assume significati plurimi e diversi, tanto che spesso gli avvenimenti, piccoli o grandi, si sono incrociati e incastrati, in un ambito areale non ben individuato e individuabile, inclusivo dell'incolto e dell'incasato.

Mentre nel passato la campagna entrava più o meno marcatamente nelle stesse mura della città, da vari decenni ormai i processi di urbanizzazione hanno agito in direzione opposta, facendo scomparire porzioni estese della campagna circostante e Roma, come una forza consumatrice di spazio, è divenuta protagonista assoluta del territorio, tanto che la stessa espressione Campagna Romana ha perso di attualità, sostituita da altre denominazioni, come quella di *città metropolitana*.

Roma, al momento della proclamazione come capitale d'Italia, all'interno delle sue mura aveva un'area edificata pari al 40% del totale; la gran parte dello spazio era costituito da orti e borghi oppure da distese incolte.²³

22. R. MORRI, *Da Alvito alla Campagna Romana. Viaggi di braccianti e imprenditori tra '800 e '900*, Roma, Edilazio, 2004, p. 28.

23. Ordinaria era la presenza e il passaggio di bovini e ovini per le strade, così come i frammenti di vita agreste all'interno delle mura urbane erano numerosi; significativo in questo senso era quello del custode delle capre (capraro), che ogni giorno all'alba in primavera arrivava con il suo gregge alle porte di Roma, raggiungendo in prima mattina il posto assegnato dalle autorità; vendeva il latte fresco e poi entro le nove usciva con gli

Secondo Armando Gnisci, studioso di letterature comparate, il senso dell'area romana sembra consistere in una sua «doppiezza e complementarità di splendore e ombra vicendevoli, sovrapposti e scambiati tra una campagna protettiva e una città che è capitale di un impero e di una tradizione [...]. Paesaggio e terra che generano e sono generati dalla città, in un rapporto oscillante di reciproca e inarrestabile, indigena e indissolubile maternità-figliolanza, di aurea età saturnia di boschi e greggi e di impero aureo augusteo di leggi e cittadinanze».²⁴

Gli stessi dati demografici, nella loro semplice essenzialità, denotano una condizione di debolezza strutturale tra la città e la campagna circostante. Basti pensare al fatto che dall'inizio del secolo al 1870 Roma ha visto aumentare la sua popolazione, ma non in modo rilevante, soprattutto se considerata in termini assoluti; infatti, nella prima metà dell'Ottocento è passata da poco più di 150.000 a 170.000 abitanti. L'evento traumatico, costituito dal passaggio di Roma allo Stato italiano, ha segnato l'avvio di un processo espansivo di una qualche rilevanza, riscontrabile negli ultimi tre censimenti (dati Istat): 209.222 ab. nel 1871, 269.813 ab. nel 1881, 416.028 ab. nel 1901.²⁵ La tendenza all'incremento dell'area urbanizzata è stata sempre molto forte per tutto il Novecento (ad eccezione dell'ultimo trentennio del secolo che ha visto una stabilizzazione demografica),²⁶ senza peraltro che mai s'interrompesse il persistente e continuativo ampliamento spaziale che ha prodotto «la progressiva scomparsa di aree verdi, la lottizzazione di grandi proprietà agricole, lo snaturarsi di alcune caratteristiche peculiari del paesaggio che rappresentano le conseguenze più negative e drammatiche della trasformazione d'uso del suolo che l'urbanizzazione romana ha determinato».²⁷

animali per ritornare a casa (S. URILLI e F. BRINI, *Oltre la transumanza: allevamento ovino e attività casearie alle porte di Roma*, in *Roma e la sua Campagna*, cit., p. 196).

24. A. GNISCI, *Genius occusus. Genio dell'incontro*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 73.

25. Al censimento del 1871 non emergevano situazioni particolarmente sbilanciate riguardo alla distribuzione del carico demografico sul territorio regionale; l'area romana non arrivava al 40% del totale della popolazione (G. DE VECCHIS, *Identità e pluralità del Lazio*, in *ib.*, *Per una geografia del Lazio*, cit., pp. 69-93, a p. 77). Come è noto nel 1891 il censimento non venne effettuato per difficoltà finanziarie.

26. Particolarmente intenso è stato l'incremento nei venti anni intercensuali che vanno dal 1951 (1.626.793 ab.) al 1971 (2.739.952 ab.).

27. G. ARENA, *Testimonianze del mondo rurale nel paesaggio urbano di Roma: I casali*, in *Studi in onore di O. Baldacci*, Bologna, Pàtron, 1991, pp. 173-88, a p. 174. L'avanzamento del fronte urbano ha malamente inglobato numerosi elementi emergenti nella campagna, privandoli delle loro capacità di richiamo e stimolo. Eppure malgrado i guasti prodotti da processi di urbanizzazione senza controllo, elementi della campagna permangono a testimonianza di una realtà che non è andata completamente dispersa. A

Va infine ricordato un fenomeno urbanistico che ha contribuito a modificare il senso del luogo di quest'area, con esordio negli anni Venti del Novecento per la necessità di spostare i residenti, nati e vissuti nel cuore di Roma, in zone periferiche in seguito alle demolizioni mussoliniane di molti edifici del centro storico, effettuate allo scopo di recuperare le vestigia antiche.

Prende corpo un'operazione destinata a incidere negativamente sul tessuto urbano e sociale della capitale: la nascita di 'borgate' popolari, porzioni di territorio edificate come isole nella Campagna romana, senza alcuna caratterizzazione o radici storiche come quelle possedute in passato dai 'borghi'. Il nuovo termine viene utilizzato per la prima volta nel 1924 per identificare la borgata di Acilia, sorta a 15 km da Roma, senza stabili collegamenti, per ospitare gli abitanti trasferiti dalla zona dei Fori.²⁸

Le borgate continuano a moltiplicarsi nei due decenni successivi, fino al loro risanamento, iniziato negli anni Cinquanta dello scorso secolo con la ristrutturazione delle abitazioni e la creazione di una rete di servizi, e alla definitiva scomparsa del termine *borgata* anche dalla toponomastica romana.

Epilogo... con Gabelli. Piace concludere questo sguardo storico-geografico gettato sulla Campagna e sulle sue relazioni con Roma con poche parole, che non necessitano di commento, di Aristide Gabelli (1881), pedagogista e filosofo dell'Ottocento fortemente impegnato nelle istituzioni del giovane Stato italiano, sia a livello amministrativo come provveditore agli studi sia a livello politico come deputato: «Ma che è quest'Agro che fa di Roma una capitale intermittente?... Quest'enigma dei naturalisti e dei medici, quest'amore dei pittori, questa tomba dei contadini, questo tormento degli economisti, così tristemente grandioso, così bello, così crudele?».²⁹

questo proposito si possono citare le numerose torri e torrette e i casali che in qualche modo fanno parte della memoria storica del territorio (G. DE VECCHIS, *Il parco di Aguzzano a Roma: un simbolo a difesa culturale di un territorio periferico*, in *Beni culturali e Geografia*, a c. di C. Caldo e V. Guarrasi, Bologna, Patron, 1994, pp. 269-86, a p. 269).

28. D. PASQUINELLI D'ALLEGRA, *Roma: il senso del luogo*, Roma, Carocci, 2015, p. 64.

29. A. GABELLI, *Prefazione alla Monografia della Città di Roma e della Campagna Romana*, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, Direzione della Statistica Generale, Roma, Tipografia Elzeviriana, 1881, I.

La “Scuola dei Castelli Romani”

Un'accademia di pittura *en plein air* tra la Locanda Martorelli, i Colli Albani e Tuscolani*

DI FRANCESCO PETRUCCI

La definizione di Castelli Romani è intesa in questa sede in un'accezione più ampia, comprendente l'area a sud di Roma tra i Colli Tuscolani, i Colli Albani e il litorale di Anzio e Nettuno, coincidente con le diocesi di Albano, Frascati e Velletri.

Si vuole dimostrare, nei limiti imposti dalla sede, come in questo territorio sia sorta tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento una vera e propria scuola di pittura *en plein air*, avente una funzione non secondaria nell'ambito dell'evoluzione della pittura europea. Si tratta di affrontare lo studio della pittura in questa zona non solo nell'ottica documentaria del *Grand Tour* con interessi prevalentemente iconografici (i briganti, i costumi, i carretti a vino, ecc.) o topografici (le località), prediletti dalla letteratura localistica, ma nel contesto più ampio della storia dell'arte, cioè dell'evoluzione del linguaggio artistico nell'ambito del naturalismo e soprattutto della pittura di paesaggio.

A riguardo non possiamo non constatare una carenza negli studi specifici, nonostante le numerose, forse troppe, mostre e pubblicazioni dedicate alla “Campagna Romana”, spesso utili per l'emergere di nuove opere, ma nella gran parte dei casi avulse da un'indagine stori-

* Il presente scritto, che corrisponde alla relazione tenuta al convegno, “*Er deserto*”. *La Campagna Romana nella letteratura nei dialetti di Roma e del Lazio*, presso il Museo di Roma, Palazzo Braschi e Fondazione Besso il 18 e 19 novembre 2015, rielabora quanto pubblicato in *Oltre Roma. Nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, Catalogo della mostra tenutasi a Frascati, Scuderie Aldobrandini ed altre sedi, a c. di I. Salvagni, M. Fratarcangeli, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012, pp. 53-58.

co-critica. È necessario ripercorrere rapidamente l'evoluzione a Roma della pittura di paesaggio, un genere poco considerato dalla trattatistica classicista sei-settecentesca, ma che anche in questo campo vide affermarsi la città papale in un ruolo guida per quasi tre secoli.

L'ingresso del paesaggio della Campagna Romana nell'ambito delle arti figurative, cioè l'inizio di una vera e propria pittura di paesaggio a Roma, come noto avviene tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento ad opera di artisti nordici.¹

Vero precursore fu Paul Brill, artista fiammingo giunto a Roma attorno al 1575, iniziatore di un genere pittorico, quello del "paesaggio classico", che trasfigura in una visione idealizzata i luoghi del territorio laziale. Autore di straordinari affreschi in palazzi e ville, sotto l'influsso di Elsheimer produsse una serie di piccole immagini su rame con scorci di Roma. I suoi paesaggi hanno un carattere fiabesco, in cui i luoghi sono esaltati dalle variazioni di luce, in tonalità verdastre e azzurrine, popolati di piccole figure di contadini, pastori e animali.

Più sensibili a contesti modificati dall'opera dell'uomo sono l'allievo Agostino Tassi e l'insigne discepolo di quest'ultimo, il grande Claude Lorrain.² Con Lorrain, Nicolas Poussin e Gaspard Dughet, il paesaggio classico raggiunge la sua più alta espressione, imitato da decine di pittori fino in pieno Settecento. Mi riferisco ai van Bloemen, ai Locatelli e a tanti altri, che seguirono i modi dei grandi francesi del Seicento con la leggerezza dell'Arcadia.

Nei tre "francesi-romani" il paesaggio laziale assume una superiore dignità filosofica, luogo dei grandi miti dell'antichità, ambiente eroico che sedimenta e assorbe in sé le vestigia di antiche civiltà, la suggestione della letteratura classica. I rilievi apparentemente naturali celano antiche fabbriche, rovine di architetture emergono dalla terra, spesso costellate di figure di ninfe, satiri e divinità silvestri: è la nascita dell'archeologia.

Ma in questi paesaggi difficilmente potremmo riconoscere delle località precise, siti identificabili; come avveniva infatti per la pittura di figura: quello che guida è la ricerca dell'"idea", cioè il tentativo di superare la realtà e i suoi limiti per raggiungere una condizione di superiore bellezza, che corregga i difetti del vero. Accomuna questi pittori

1. Cfr. *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, Catalogo della mostra, Milano, Skira, 1995.

2. Cfr. L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, 3 voll., Roma, Ugo Bozzi Editore, 1977-1980.

l'aspirazione a una dimensione di calma e imperturbabile compostezza, che colpisca in termini di maestosità e classica grandezza.

Nella seconda metà del Seicento Salvator Rosa sviluppa una diversa concezione, quella del "paesaggio pittoresco", ove rocce nerastre, massi giganteschi, orridi e grossi alberi recisi o caduti per le intemperie, destano una sensazione di sgomento e di stupore di fronte alla forza di una natura ostile e incontrollabile. È un precedente del paesaggio romantico, che avrà larghi sviluppi ed evoluzioni a partire dalla fine del Settecento.

Tra queste due tendenze, coeve ma opposte, si inserisce un modo più obiettivo e documentario di rapportarsi al paesaggio. La nascita del "vedutismo" a opera di Gaspard van Wittel, un precursore della veduta illuminista che troverà a Roma nella figura di Giovanni Paolo Pannini e a Venezia, nell'opera di Carlevarijs, Bellotto, Guardi e Canaletto le sue espressioni più alte, con una diffusione in tutta Europa. È una vera e propria rivoluzione copernicana nella pittura di paesaggio, ove van Wittel viene a costituire un ponte tra la cultura nordica e quella mediterranea. Da allora la rappresentazione obiettiva dei luoghi diviene sempre più diffusa, aprendo la strada a un genere che diverrà dominante nei secoli successivi. Le marine di Claude-Joseph Vernet e Paolo Anesi, le vedute archeologiche di Cozens, Fragonard, Hubert Robert, assumono la funzione di "cartoline" dell'Italia.

Ma non è finita. Nella Roma del Seicento, vera fucina di idee, da una costola del caravaggismo nasce ad opera di artisti olandesi il movimento "bamboccianti", volto alla rappresentazione di scene di vita popolare. Pieter van Laer, Jan Both, Herman van Swanvelt, Nicolas Berchman sono esponenti di un genere che ebbe ampio successo, quello di una Roma popolata da contadini che danzano e pastori con greggi che attraversano inconsapevoli una campagna popolata di ruderi e vecchie osterie, immersa in una calda solarità mediterranea.

Tra la seconda metà del Settecento e i primi dell'Ottocento subentra un diverso interesse per i luoghi e il paesaggio attorno a Roma, visto non più o non solo come essenza di una concezione classica del mondo, come puro scenario naturale di miti arcadici, ma in una visione più completa. Gli artisti sono attratti dagli antichi borghi medioevali, dalla natura rigogliosa che avvolge i vecchi insediamenti sui Colli Albani, dalla desolazione dell'Agro Romano, ma anche dalla popolazione che vive in quei luoghi, che convive con gli acquedotti romani e le imponenti vestigia delle ville romane.

Orde successive di invasori nordici, non armate più di strumenti di

distruzione ma di tavolozze, tele e colori, occupano pacificamente l'Italia, percorrendola anche secondo nuove direttrici. Meta principale resta Roma e il territorio circostante, esplorato e battuto per lungo e per largo dagli artisti.³

Non c'è luogo della Campagna Romana che non sia stato descritto, dipinto o solo fissato al lapis su un foglio. Percorrendo la via Appia gli artisti salgono sui Colli Albani, dipingono la luce, i boschi, i laghi e i paesi, e da lì scendono in campagna, fino ad Anzio e Nettuno, il tratto più bello del litorale romano, unico momento in cui la costa si eleva sul mare, con il fascino delle ville gentilizie, il porto neroniano e quello innocenziano, il pittoresco borgo di Nettuno.

In opposizione al carattere urbano del vedutismo di tradizione veneta, questi artisti riscoprono la natura e sono attratti dall'integrazione degli antichi paesi laziali con il paesaggio, rispetto al costruito della città.

L'interesse è conoscitivo e i dipinti realizzati non sono solo preziosi *souvenirs* da vendere o da riportare in patria dopo il viaggio, ma anche modelli per incisioni e litografie che vengono riprodotte in pubblicazioni turistiche o *vademecum* di viaggio, diffuse sciolte e commercializzate.

Rispetto all'interesse prevalentemente archeologico e antiquario, nelle vedute dei luoghi laziali consacrati dalla letteratura classica di Virgilio, Ovidio e Orazio, gli artisti sono affascinati dal folklore, dalla bellezza delle donne, dal rapporto armonioso tra natura, vestigia antiche e moderne. Ma quello che li attrae maggiormente e che li spinge ad affrontare un lungo e faticoso viaggio è la "ricerca della luce". La luminosità mediterranea della Campagna Romana offre al viaggiatore nordico un'occasione unica e irripetibile di studiare le rifrazioni della luce, le variazioni cromatiche del fogliame, le vibrazioni delle superfici colpite dal sole, il fascino del mare nei tramonti e nelle albe.

Nella seconda metà del Settecento precursori di un nuovo approccio con il paesaggio, più che italiani classicisti come Giovanni Campovecchio, sono soprattutto stranieri, quali Richard Wilson, Jonathan Skelton, Joseph Wright of Derby, Jakob Philipp Hackert, Nicolas Didier Boguet, John Robert Cozens, Rodolphe Ducros.

La poetica del "sublime", che il paesaggio dei Colli Albani esprime compiutamente, con le sue variazioni altimetriche, i boschi a strapiom-

3. Cfr. *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Catalogo della mostra a c. di A. Wilton e I. Bignami, Milano, Skira, 1997.

bo sui laghi, l'immensità delle vedute sull'intera campagna fino al mare, è uno dei motivi del romanticismo, ben descritto da Francesco Milizia nel suo Dizionario.⁴

Una tendenza iper-descrittiva, con attenzione particolare al paesaggio e alla puntualizzazione di ogni dettaglio, è nella pittura di Hackert che immortalava la Campagna Romana in solenni vedute a 180 gradi. Un'aspirazione documentaria, quasi astratta nella sua pienezza solare.

Proprio nella Campagna Romana i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, ma anche vari artisti nordici, sperimentano quella pittura tonale, fatta di ombra e di luce senza passaggi intermedi, quella semplificazione chiaroscurale che è un precedente dell'Impressionismo ma anche della pittura macchiaiola. Un esempio è la veduta di Ariccia della Fondazione Langmatt, dipinta da Corot forse nel 1827: è già un'opera impressionista! E questo avviene a pochi chilometri da Roma, in quella sorta di accademia di pittura all'aperto che erano i Colli Albani, in un sistema policentrico che aveva come punto focalizzatore la Locanda Martorelli, aperta ad Ariccia nel 1818 e attiva fino al 1880 circa. Qui si fermarono e sostarono poeti, letterati ma soprattutto pittori (da Turner a Corot, D'Azeglio, Costa, ecc.), raccogliendo la sera le opere prodotte nelle incursioni giornaliere nella campagna, facendo critica e avviando animose discussioni, come raccontano Massimo d'Azeglio e Nino Costa.⁵

Gli artisti professavano il realismo, la presa diretta con la realtà, senza filtri intellettuali e la mediazione accademica. Come ricordava sir Joshua Reynolds, Vernet raccomandava ai propri allievi di «dipingere dal vero piuttosto che disegnare», un precetto seguito da Thomas Jones e appreso dal suo maestro Richard Wilson che aveva conosciuto Vernet a Roma. In Jones troviamo anche l'attrazione per soggetti apparentemente privi di interesse, come muri sbrecciati, tetti e cupole, un precedente di quanto sviluppato da Pierre-Henri de Valenciennes, Granet e Corot nelle loro vedute della Campagna Romana. Abbiamo in questi artisti un'alternanza di luce e di ombra, che esprime il significato innovativo della pittura estemporanea dal vero per cogliere le variazioni della luce.

Secondo i precetti dell'Accademia di Francia in verità lo studio dal vero era finalizzato sempre a realizzare poi paesaggi idealizzati (*pay-*

4. *Grand Tour*, cit., p. 58.

5. Cfr. F. PETRUCCI, *La Locanda Martorelli e il "Grand Tour d'Italie" sui Colli Albani*, Lanuvio, ed. Arti Grafiche Ariccia, 1995.

sage bien tempéré), che miglioravano la natura, cassando le imperfezioni dei luoghi. Valenciennes e Chateaubriand invitavano i giovani artisti ad abbandonare Roma e andare a dipingere la natura: «è in mezzo alle campagne che devono prendere le loro prime lezioni». ⁶

Ma allora il dipingere *en plein air* era una tappa per la realizzazione del paesaggio di storia; tuttavia, come scrive Vincent Pomarède, «[...] dopo il 1840, la preparazione della grande composizione storica diveniva lentamente secondaria, mentre il piacere di lavorare *en plein air* diventava progressivamente una finalità intrinseca per tutti gli artisti; dipingere dal vero s'imponeva allora come uno scopo a sé stante». ⁷

William Turner, genio rivoluzionario che attraverso una pittura visionaria giunge a una sintesi coloristica ed espressiva di incredibile modernità, arriva nella Locanda Martorelli nel 1818, realizzando una serie di vedute del lago di Nemi che costituiscono uno dei suoi soggetti più riusciti.

È Nino Costa a ricordare il soggiorno di Turner: «Il Martorelli mi ha anche raccontato come Turner, mentre dimorava nella sua locanda, mandò ad esporre a Londra certi suoi quadri. Pare che alla mostra gli ordinatori gli scrivessero per sapere quale ne fosse il lato alto, non sapendo da qual lato attaccarli. Ed egli rispose: Da qualunque lato è lo stesso». Un paradosso, certo, che a pensarci bene adombra una nuova concezione nel linguaggio dell'arte figurativa. ⁸ Achille Etna Michallon, una delle grandi promesse della pittura francese, prematuramente scomparso, esegue importanti dipinti dei Colli Albani, secondo un approccio non necessariamente mediato dal vero.

Il confronto tra antinaturalisti e pittori della realtà nasce in seno alla stessa Locanda Martorelli, come ricordava Nino Costa nel 1853 a proposito della polemica del pittore polacco Stankevitch contro i Nazareni. ⁹ La locanda diventa dunque un'accademia delle accademie: qui infatti si incontravano artisti di diversa nazionalità, confrontandosi sulle problematiche della pittura di paesaggio, al di fuori della settorialità e della chiusura delle rispettive accademie di provenienza, che in città favorivano l'isolamento dei vari gruppi.

6. F.-R. CHATEAUBRIAND, *Lettre sur le paysage en peinture, London 1795*, in Id., *Œuvres complètes*, XXII, Paris, Ladvocat, 1995, p. 15.

7. Cfr. V. POMARÈDE, «Un paesaggio incantato: il paesaggio dell'Accademia di Francia a Roma», in *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, Catalogo della mostra di Roma, Accademia di Francia, Milano, Electa, 2003, pp. 279-84.

8. N. COSTA, *Quel che vidi e quel che intesi*, Milano, Longanesi, 1983, p. 137.

9. Ivi, pp. 137-38.

D'Azeglio scrive:

L'anno '26 la locanda Martorelli, piena di cima a fondo, avrebbe potuto dirsi l'Albergo delle Quattro Nazioni, se non ce ne fossero state assai di più. Una lunga tavola ci raccoglieva tutti all'ore de' pasti; e vi conobbi parecchi, che, giovani in quel tempo, incominciavano la loro carriera artistica. Erano in ispecie Francesi, e mi affiatavi con alcuni di costoro, veramente care persone.

La mattina ognuno di noi partiva co' suoi attrezzi in traccia di studi; a ora di pranzo tutti deponavano il loro lavoro in una sala comune, che serviva ad un'esposizione permanente. Cosa utilissima, accendendo l'emulazione... Fra i miei compagni di lavori d'allora, alcuni sono diventati più tardi celebrità, o per lo meno ho veduto i loro nomi citati con elogio negli articoli sull'esposizione di Parigi.¹⁰

Numerosi artisti, tra cui D'Azeglio e lo stesso Costa, realizzano una pittura innovativa secondo il nuovo indirizzo naturalista; «nella nostra vita all'Ariccia si andava ogni giorno a lavorar dal vero a grandi distanze, cavalcando un asinello», racconta Costa, che rimase fisso nella locanda dal 1853 al 1859. Qui incontrò artisti nazareni come Cornelius, Overbeck, Pilothe, i fratelli Ockemback, ma anche naturalisti come Villers, George Mason, Emile David o Lord Leighton. Un territorio che il pittore gallese Thomas Jones chiamava "Terra Magica". Possiamo dunque parlare di una vera e propria "Accademia della Locanda Martorelli" o "Scuola dei Castelli Romani", che precede la Scuola di Barbizon attiva dal 1835, i macchiaioli che nelle riunioni al Caffè Michelangelo di Firenze tra il 1855 e il 1867 propugnavano una pittura antiaccademica, atta a riprodurre «l'impressione del vero» (Fattori) e lo stesso Impressionismo sviluppatosi tra il 1867 e il 1880.

In conclusione, nella pittura di paesaggio che si sviluppò a Roma e nei Castelli Romani tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, sulla scia del *Grand Tour*, va ricercata una importante premessa ai grandi movimenti naturalistici europei; un motivo che malgrado l'eccesso di carta stampata sulla materia non è stato messo in risalto dagli studi specifici, fermi a una passiva e acritica constatazione del mito impressionista, ancora esaltato come un fenomeno sorto quasi dal nulla, in mostre di giro promosse sempre più frequentemente in varie città italiane, Roma compresa (sic!).

10. M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Roma, Poligrafico dello Stato, 1959, cap. X, pp. 307-8.

Anche la mostra sulla *Maestà di Roma*, volta ad esaltare un improbabile ruolo leader di Roma nel campo dell'arte europea nel corso dell'Ottocento, non ha colto che la novità non è il classicismo (dopo la morte di Canova Roma perde il suo ruolo di primo piano e il primato passa progressivamente a Parigi. La sezione della mostra *Maestà di Roma* tenuta all'Accademia di Francia lo dimostrava ampiamente), ma proprio questa pittura di paesaggio, che nasce ad opera di artisti stranieri, attivi presso le rispettive accademie e istituti di cultura, che hanno operato nella campagna di Roma.

Una rivoluzione portata avanti da francesi, tedeschi, inglesi, danesi, svizzeri, austriaci, e che nella Scuola dei Castelli Romani ebbe un punto di riferimento fondamentale.

«Conoscer per gradi la via».
*Il singolare caso dei Precetti
di Marianna Candidi Dionigi*¹

DI LETIZIA LANZETTA

Mi diressi da Roma alla volta del Lazio quando sorgeva il sole dal Tuscolo di fronte al mio cammino, e spandea i suoi raggi sulla vasta campagna. Lunghe strisce di acquedotti arcuati si distendono nella pianura sparsa di ruine di templi, di tombe, di edifizj. Vi pascono d'intorno gregge, ed armenti numerosi, il belato, e il muggito rompono quell'antico silenzio, e rare volte vi s'ode il suono di voce umana.²

Così nella mostra che ha affiancato il convegno veniva accompagnato l'*Acquedotto di Claudio* di Ippolito Caffi.³ È una testimonianza

1. Il presente testo riprende e articola l'intervento tenuto all'interno del convegno di cui si pubblicano gli Atti in questa sede, con un titolo snellito e semplificato rispetto all'originale. Ciò comporta, inevitabilmente, una pur parziale modifica anche della presentazione del contenuto. In origine, infatti, il titolo – troppo lungo già nella sede dell'incontro di novembre, e ringrazio Marcello Teodonio che con amichevole pazienza lo ha accolto e mantenuto per tale – *La teoria – e non solo – della pittura de' paesi segno di «conoscer per gradi la via»: il singolare 'caso' dei Precetti di Marianna Candidi Dionigi* lasciava presupporre e intuire una stretta connessione tra l'aspetto teorico e quello pratico della pittura di paesaggio da parte dell'autrice, dimensione che in questa sede viene leggermente smorzata, rimandando per lo specifico, come espresso più avanti in nota, ad altri interventi e alla recente letteratura in argomento.

2. M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, impressa in Roma nella stamperia di Luigi Perego Salvioni, 1809-1812, lettera I.

3. Oltre alla citazione riportata, il dipinto era affiancato da uno stralcio della lettera di Shelley a Thomas Love Peacock [da Roma, il 23 marzo 1819] «Ad Albano eravamo nuovamente in vista di Roma – archi e archi, in file interminabili che si estendono lungo la landa disabitata, e il profilo nitido e azzurro delle montagne in mezzo a essi; cumuli

incisiva ed è tratta dall'opera più nota della Dionigi,⁴ sulla quale tuttavia non è questa la sede per soffermarsi, anche se tanto da guida potrebbe farci in un percorso attraverso le campagne romane, percorse da greggi, da armenti, e cosparse di «ruine di templi». Il discorso ci porterebbe forse lontano e, soprattutto, distante dall'aspetto teoretico della Dionigi, che in questa sede maggiormente voglio sottolineare.

Inserendomi solo parzialmente *a latere* di un discorso complessivo e complesso sul tema della Campagna Romana, con considerazioni su un trattato di pittura – perché di questo andrò a dire –, non è per mera intenzione di originalità che ho deciso di connotare di un sapore d'inquietante stranezza il titolo dell'argomento. Non credo infatti sia per un caso che, con atteggiamento assai all'avanguardia per l'epoca, nei commenti alle opere esposte la Dionigi – proprio lei, che la campagna l'ha dipinta riscuotendo la maggior fama, che l'ha perlustrata, o ha fatto credere di averlo fatto, rilevandone monumenti e siti per affidarli all'opera sua più nota, *Viaggi nelle città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*,⁵ che le valsero persino la qualifica, mai discussa, di ar-

di rovine senza nome, che si ergono come rupi sulla pianura; e la pianura stessa che con la sua superficie accidentata e irregolare, annunciava i dintorni di Roma. E cosa posso dirti di Roma? Se parlassi prima delle rovine inanimate, delle rozze pietre ammucchiate che fungono da sepolcri per la fama di coloro che un tempo le ornavano di una bellezza ormai svanita, non mi riterrai forse insensibile a quelle vitali, anzi, quasi viventi creazioni del genio che ancora sopravvive nella loro perfezione?: P.B. SHELLEY, *Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

4. Su Marianna Candidi Dionigi, oltre alla bibliografia pregressa, si veda il recente A. Ricci, *La scrittura di viaggio di Marianna Dionigi. Un'archeologa e pittrice di paesaggio dai salotti della Roma napoleonica alle città della Ciociaria*, Viterbo, Sette Città, 2011. A Ricci si deve la prima trattazione ad ampio respiro sulla donna, una ricognizione sistematica della bibliografia e un percorso documentato attraverso l'importanza della sua nel panorama della letteratura odepórica. Il testo, ampio e dettagliato, offre continui, puntuali e argomentati richiami alla letteratura precedente, di cui l'autore ben evidenzia le lacune e i meriti. Inoltre, il rimando più insistito è al recente volume *Marianna Candidi Dionigi paesaggista e viaggiatrice*, a c. di V. De Caprio, Atti della Giornata di Studi Roma 8 giugno 2011, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani/Viella, 2014: esso rappresenta l'ultimo contributo, in ordine di tempo, sulla personalità della Dionigi, proponendosi come la più aggiornata contestualizzazione dell'artista nella Roma del tempo, con un sereno sguardo alla cultura intesa nel senso più ampio del termine. All'interno del volume chi scrive ha avviato una prima ricognizione sul parallelismo tra la teoria e la prassi pittorica della Dionigi: L. LANZETTA, *Parole di pittura. I precetti e i paesaggi. Riflessioni su Marianna Candidi Dionigi teorica d'arte e pittrice di paesaggi*, ivi, pp. 47-58.

5. Se per un'analisi dettagliata e approfondita sotto il profilo storico-critico e testuale dell'opera si rimanda a quanto riportato alla nota precedente, la più articolata e

cheologa, seppur *ante litteram* – proprio lei, dicevo, abbia anche teorizzato come dipingerla.

La sua opera pittorica di maggior rilievo – e maggiore notorietà – è firmata e datata sul supporto 1797. Si tratta di una tempera su carta riportata su tela, *Acquedotto nella campagna* (collezione Frediani Dionigi) esposta nella mostra *La campagna romana da Hackert a Balla*, alla cui approfondita e documentata scheda il rimando è d'obbligo:⁶ vi si coniugano infatti – e l'osservazione calzerebbe perfettamente anche al già citato dipinto di Ippolito Caffi – la volontà di una resa fedele del paesaggio, composto secondo un sostanziale equilibrio di successione di piani animato dal percorso del sentiero che guida ai resti dell'acquedotto Claudio sulla via Tuscolana.

L'*Acquedotto* e il passo citato in apertura lambiscono cronologicamente il secolo XIX, quando, e ce lo mostra la letteratura odeporica tanto quanto lo riverbera la pittura, l'attraversamento della Campagna Romana avviene secondo due direttrici e pulsioni mentali e culturali diverse seppur coeve e coesistenti: quella derivata dalla spinta delle memorie archeologiche – che assegna alle zone fuori della città il ruolo di estensione della magniloquenza dell'Urbe – e quella dell'attraversamento del "deserto". Si aprono un mondo e un modo che resteranno a lungo nella produzione pittorica e letteraria italiana e straniera: la strada percorsa "in solitaria" attraverso i deserti della Campagna. Nella pittura di paesaggio coesistono quindi due anime: quella più incline a renderlo il suggestivo custode di meravigliose vestigia e quella più incline a una visione meno aulica, più attualizzata e spesso drammatica di esso.

Eppure in mezzo a tanta produzione dalle molteplici sfaccettature esiste una sostanziale resistenza, una sorta di rifiuto al genere, che mal veniva tollerato, tanto che ancora nel 1827 sul «Giornale Arcadico» si contestava l'opportunità di istituire nelle scuole d'arte una cattedra di paesaggio, adducendo l'impossibilità della didattica, essendo un genere privo dei precetti e dei canoni fondanti un insegnamento.

Ed era un errore, perché meno di un decennio prima di tale presa di

scrupolosa contestualizzazione della Dionigi nel panorama della letteratura di viaggio si deve a V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane (1800-1920)*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2007.

6. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, in *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra, a cura di P.A. De Rosa e P.E. Trastulli, Roma, Studio Ottocento-De Luca, 2001, pp. 242-44; per il rapporto tra il dipinto e l'opera teorica della Dionigi, il rimando è a LANZETTA, *Parole di pittura*, cit.

posizione, nel 1816, presso la Stamperia De' Romanis, aveva visto la luce un volumetto⁷ dall'eloquente titolo di *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*,⁸ un testo privo di fronzoli e quasi connotato dalla secchezza, che nel suo impianto e nella sua presentazione di contenuti anticipava la risposta alle resistenze su menzionate.

Se quindi per i *Precetti* della Dionigi ho parlato di "caso", ho creduto giusto farlo, e per più di un motivo. Il primo, evidente e macroscopico, è perché l'opera rappresenta un *unicum* per il periodo in cui fu concepita, per l'argomento trattato e perché scritto da una donna; la quale, come se quanto detto non avesse già dell'esemplare, vantava al proprio attivo una cospicua quantità di dipinti di paesaggio, e lei considerava sé stessa pittrice di paesaggio. Il secondo motivo che ne fa un "caso", e un caso singolare pressoché senza precedenti, sta nella genesi stessa del libro e nel lungo tempo intercorso fra l'approvazione da parte dell'Accademia di San Luca e la stampa. È infatti il 19 aprile 1808 quando la Dionigi, secondo i documenti, presenta l'opuscolo a San Luca per l'approvazione, che fu ottenuta "a stretto giro", come colloquialmente diremmo oggi: come mai però l'opera verrà pubblicata solo otto anni dopo? Un caso nel caso, a tutt'oggi irrisolto.

Interessanti, invece, le ipotesi che possono essere avanzate sul significato complessivo del trattatello.⁹ È legittimo chiedersi anzitutto per quale motivo la Dionigi, affermata animatrice di salotti culturali, pittrice¹⁰ e già, forse, lanciata nel mondo del rilievo archeologico, abbia deciso di concepire un piccolo ma significativo testo sulla pittura di paesaggio. Appare valida senza dubbio l'ipotesi avanzata da Lucia Fois, per cui i *Precetti* andranno intesi come una sorta di autopromozione, che potesse meritare all'autrice un riconoscimento di rango e dignità;

7. È da sottolineare che si parla di esso sempre con toni in bilico tra il diminutivo e il vezzeggiativo.

8. Il volume (cm 14x21, pp. 154 a stampa, precedute da VI a numerazione romana) con frontespizio, dedica, certificato dell'Accademia di San Luca e *imprimatur*; segue l'indice in chiusura. A conclusione XIII tavole incise su pieghevole, la cui superficie incisa è molto limitata rispetto al foglio utilizzato. Ampia e dettagliata descrizione è in LANZETTA, *Parole di pittura*, cit., p. 48.

9. Ne è prevista per l'anno prossimo l'edizione critica del testo, che sto curando da un biennio.

10. Come noto, la Dionigi disse di sé: «Non vogliate però supporre, mio dotto amico, ch'io deviando dal consueto esercizio della Pittura osi attribuirmi l'erudizione antiquaria senza averne fatto gli studj fondamentali. Permettetemi solo, che vi esponga le mie riflessioni, in quanto esse, come già dissi, sono necessarie alla spiegazione dei disegni che vi trasmetto». Cito da CANDIDI DIONIGI, *Viaggi*, cit.

in un mio intervento recente ho aggiunto all'ipotesi che la teorizzazione della pittura di paesaggio abbia voluto e potuto oltre che assegnare un ruolo sociale all'autrice anche cercare di disancorare la pittura di quel discusso genere dal ruolo secondario e gregario cui era tradizionalmente relegata. E questa visione è stata recentemente avallata da Luca Bartolotti, per il quale «la Dionigi rivendicava l'importanza di un genere che i principi accademici relegavano a un rango minore, pur senza venir meno all'aderenza nei confronti dei canoni classicisti: ella ribadiva così la centralità del disegno e della prospettiva, e il necessario equilibrio della composizione, sottolineando l'ineludibilità dello studio dal vero combinato con l'assiduo esercizio di copia dei dipinti dei maggiori maestri».¹¹

Rimandando ad altra sede l'analisi tecnica del piccolo trattato, piace qui considerarne il senso essenziale: quello di dar voce alla Campagna Romana *tout-court* e nel sottolineare quanto la pittura di paesaggio, lungi dall'essere un genere d'evasione rispetto alle tensioni coeve, avesse insita in sé la necessità di un supporto al contempo teorico e pratico.¹²

A tutti gli effetti, pur muovendo da evidenti spunti culturalmente molto elevati e che allineano una volta per tutte l'autrice ai momenti più accorti e aggiornati della cultura anche internazionale del tempo,¹³ il trattato della Dionigi si configura nel complesso come un vero e proprio prontuario destinato – e qui una seppur convinta ipotesi di lettura

11. L. BARTOLOTTI, *Marianna Dionigi in La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a c. di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano, Electa, 2005, pp. 183-84. Non si discute la sostanziale correttezza della riflessione riportata; appare tuttavia opportuno dedicare la necessaria attenzione ai *Precetti*, considerandone unitariamente il senso sotto il profilo del trattato e congiungendo il significato letterario testuale con quello della precettistica.

12. Ho già avuto modo di analizzare questo senso nel mio intervento citato alla nota 4.

13. La Dionigi era ben saldamente inserita all'interno di tale panorama, cosa innegabile anche dopo aver effettuato il doveroso ridimensionamento dei toni encomiastici ed entusiasti dei suoi biografi della prima ora. Prescindendo dal legame strettissimo con Carlo Labruzzi per quello che riguarda la produzione pittorica, è certo evidente dal testo la conoscenza di alcuni aspetti teorici. Espressamente vanno citati i richiami ad Hackert e ai suoi *Frammenti pittorici* [J.P. Hackert, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, a c. di M. Novelli Radice, pp. 177-93]; a Salomon Gessner – direttamente citato all'inizio dei *Precetti* – e nello specifico alla sua *Brief über die Landschaftsmalerei* (per il ruolo di quest'ultimo nella pittura di paesaggio si veda A. SIRILLI, *Paesaggi dal Nord. L'idea di paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, 1985, pp. 31-33), le cui opere avevano veloce e felice circolazione anche in traduzione.

– a studenti e/o giovani pittori che vengono guidati in modo progressivo all'acquisizione di una buona prassi tecnica. L'impianto è infatti articolato con chiarezza d'intenti, come un percorso a fasi, nessuna tralasciabile. Infatti il disegno, la conoscenza degli elementi di prospettiva, la tipologia dei punti di luce e quella degli elementi architettonici, le qualità del colore, il trattamento degli elementi naturali sono tutti preordinati e chiaramente indicati rispetto alla descrizione delle composizioni; e così, analogamente, lo studio dal vero, la copia dei classici o di quanti al tempo per tali venivano considerati, la dialettica dell'elemento naturale analizzato ed esemplificato in moltissime specie vegetali, la conoscenza delle quali ricorre come testimonianza nel taccuino di viaggio della stessa Dionigi.¹⁴ La quale sapeva bene che

Il quadro magnifico della Natura che si presenta nell'aperta campagna, desta sovente negli animi ben disposti il desiderio di poterla imitare. Per giungere a questo scopo, come avviene di ogni altra nobile facoltà, abbisogna il soccorso dell'arte. Le opere de' valenti pittori che a' di nostri risplendono, sono sufficienti a dimostrare quanto dall'arte medesima conseguire si possa. Ma è necessario a chi ne ignora del tutto la pratica e la teorica, anticipatamente conoscere per gradi la via che dee condurlo alla meta. Non sono a ciò inefficaci le astratte considerazioni ricavate dallo studio del vero in concreto.

14. L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candi di Dionigi*, in *Compagni di viaggio*, Atti del Convegno del Centro Interdipartimentale di Ricerca sul Viaggio, Viterbo 29-30 novembre-1 dicembre 2007, a c. di V. De Caprio, Viterbo, Sette Città, 2008, pp. 285-302.

Sullo sfondo la palude

Campagna Romana e Paludi Pontine nel teatro italiano del Novecento

DI LAURA BIANCINI

Da un punto di vista paesaggistico la palude è un luogo di singolare interesse ma anche di sconcertante bellezza per la varietà della flora e della fauna che in essa trova un *habitat* ideale. Solo per l'uomo è invece un ambiente ostile e malsano dove vivere e lavorare è possibile solo a carissimo prezzo.

Questa doppia valenza così contrastante è anche all'origine di quel fascino inquietante e misterioso a causa del quale, nell'arte e nella letteratura, la palude è spesso evocata a far da sfondo, quasi empatico, al turbamento dell'anima che pervade immagini o vicende rappresentate o raccontate.

Esemplare a questo proposito è il film dal suggestivo titolo *Il cielo sulla palude*¹ nel quale gli acquitrini attorno a Nettuno fanno da fondale perfetto per una delle storie più torbide dell'agiografia più recente: quella di Maria Goretti e Alessandro Serenelli.² Il regista, Augusto Geni-

1. *Il cielo sulla palude*, film, Italia, 1949, regia Augusto Genina. Seguirono anche due opere teatrali: una del 1950, *Maria Goretti martire della purezza*, di padre Gaspare Forcina, dramma in 4 atti e un quadro plastico (Penne, Stab. grafici R. Volpi, 1950) e *Dono di sangue – S. Maria Goretti* di Dante Coccia (1952; Milano, Bompiani, 1984). Entrambe sono scarsamente efficaci dal punto di vista della resa scenica: se nella prima l'istanza agiografica è assolutamente prevalente a totale discapito di qualsiasi altro valore etico o teatrale, nella seconda invece la soluzione drammaturgica ne fa un dramma completamente al femminile, prescindendo del tutto dall'ambiente nel quale esso matura, finendo perciò per decontestualizzare e perfino banalizzarne i fatti. Del 2002 è invece un film per la televisione, anche questo italiano, *Maria Goretti*, regia di Giulio Base.

2. La vicenda non mancò di suscitare un certo dibattito con strascichi di opere po-

na, coglie con maestria questa sorta di magia malefica che sembra rendere inevitabili quei drammatici accadimenti, quasi che la palude ne fosse la causa fatale travolgendo in una sorta di malaugurato destino i due giovani, entrambi inconsapevoli vittime.

Anche il teatro non seppe rinunciare ad evocare la suggestione della palude non solo come semplice effetto scenografico ma anche a fini narrativi e drammaturgici e a questo proposito citiamo come esempio la prima opera teatrale di Marguerite Yourcenar, *Il dialogo nella palude* (*Le dialogue dans le marécage*), del 1930.³ In essa un castello in rovina e la palude misteriosa, crudele e fedele compagna della morte, fanno da mesto fondale alla triste vicenda di Pia de' Tolomei. La didascalia iniziale così recita: «La scena si svolge nella corte di un vecchio maniero in rovina, vicino Siena nella regione delle paludi, all'inizio di un pomeriggio d'estate».

La palude però non è soltanto un elemento del paesaggio, benché singolarmente intonato alla tristezza degli eventi, ma un luogo della mente, una dimensione dell'anima e infatti nella prefazione Marguerite Yourcenar scrive: «*Il dialogo della palude* è un *N* con Sire Lorenzo come il *Waki*, il pellegrino allucinato, e Pia la *Shité*, il fantasma. Tutto si svolge come se il viandante ossessionato accompagnato dal suo seguace, il suo *Tsuré*, qui un monaco francescano, là sarebbe un monaco buddista, risvegliasse in questa palude italiana gli spettri del suo passato, che si dissiperanno dopo la sua partenza».⁴

Ben diversa invece è la presenza, della palude in un discreto numero di opere italiane poetiche, narrative o teatrali, tutte cronologicamente appartenenti al periodo della realizzazione della bonifica delle Paludi Pontine: in esse la suggestione di quei luoghi ha una valenza decisamente fisica, diremmo quasi materica, seppure non esente da coinvolgimenti più o meno profondi con vicende e personaggi.

Descritte da Roberta Sciarretta in un interessante testo intitolato *Le*

lemiche anche piuttosto recenti. Cfr. G.B. GUERRI, *Povera Santa, Povero Assassino. La vera storia di Maria Goretti*, Milano, Bompiani, 1984. A Guerri rispose la Congregazione per le Cause dei Santi istituendo un'apposita Commissione di studio, che pubblicò: *A proposito di Maria Goretti: santità e canonizzazioni*. Atti della Commissione di studio istituita dalla Congregazione per le cause dei santi il 5 febbraio 1985, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1986.

3. Per comodità facciamo riferimento alla traduzione italiana: M. YOURCENAR, *Il dialogo nella palude*, in *Id.*, *Tutto il teatro*, traduzione di L. Coppola e G. Prati, Milano, Bompiani, 1988, pp. 149-72.

4. *Ivi*, p. 152.

parole della bonifica. Narrativa, poesia, teatro e Agro Pontino,⁵ tali opere nascono dall'esigenza di diffondere e far conoscere la grandiosità ed eccezionalità dell'impresa di risanamento delle paludi, in cui si era impegnato il governo fascista. In un quadro più ampio la promozione di quelle opere letterarie si inserisce in un programma di ricerca di consenso che il regime aveva intrapreso da tempo a partire dalla riforma della scuola ed aveva continuato a tutto campo valendosi di un attento uso dei mezzi di comunicazione di massa, un'accurata ricerca di nuovi linguaggi espressivi, fino al coinvolgimento personale di intellettuali e artisti allo scopo di ridefinire, in una dimensione qualitativamente ineccepibile, una nuova identità culturale.

Intorno alla metà degli anni trenta il fascismo raggiunge il suo picco massimo di consenso, sia tra le masse che tra gli intellettuali, attraverso una politica di armonizzazione collettiva finalizzata ad ottenere un duplice risultato: da una parte l'appoggio incondizionato della popolazione verso le scelte sociali ed economiche del regime, dall'altra la creazione di una cultura fascista nella quale riconoscersi ed appartenere, una sorta di *koinè* trasmissibile, contenente il sapere letterario, artistico e scientifico della nuova Italia.⁶

Più in particolare, già a partire dagli anni Venti, ad esempio, il fascismo non aveva risparmiato il suo impegno nei confronti del teatro inaugurando una strategia personale del capo del governo. Pochi mesi dopo aver preso il potere Mussolini non esitò a contattare Eleonora Duse chiedendole che cosa egli avrebbe potuto fare per il teatro italiano. Ma la Duse, non sentendosi sicura, non fornì alcun suggerimento e nessuno, purtroppo, seppe concepire per lei un progetto valido da esibire. Qualche tempo dopo, venendo a conoscenza delle difficoltà economiche della grande attrice, Mussolini le offrì una sovvenzione. La Duse rifiutò di nuovo, anzi pare abbia replicato che «[...] la madre di Cesare Battisti aveva bisogno di una pensione; un'artista no, mai. Un'artista deve lavorare. Io posso ancora lavorare e voglio lavorare».⁷

Con Pirandello le cose andarono meglio. Il drammaturgo, certamente a maggior gloria del teatro, manifestò il proprio appoggio al fascismo, dapprima rendendo omaggio a Mussolini in un articolo su

5. R. SCIARRETTA, *Le parole della bonifica. Narrativa, poesia, teatro e Agro Pontino 1939-1942*, Milano, Novecento, 2007.

6. Ivi, p. 11.

7. O. SIGNORELLI, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962, p.172.

«L'Idea nazionale» dell'ottobre 1923 e l'anno successivo appoggiando il Duce all'indomani del delitto Matteotti.⁸

Naturalmente i risultati non tardarono a farsi sentire e il Teatro dell'Arte, diretto proprio da Pirandello, ebbe vantaggiosi aiuti e inaugurò l'attività nel 1925, mettendo in scena *La Sagra del Signore della Nave*. Poco dopo, nel maggio, sul *Manifesto degli intellettuali fascisti* tra le moltissime altre firme non mancò quella di Pirandello.

Dal 1923, inoltre, era stata varata, relativamente al teatro, una serie di provvedimenti legislativi per riordinare situazioni complesse come la riscossione dei diritti erariali e la difesa del diritto d'autore; si erano costituiti enti a protezione dell'attività teatrale in genere, erogati premi in danaro per incoraggiare la drammaturgia meritevole; erano nati, a tutela dei lavoratori, l'Ufficio di collocamento e la Corporazione dello spettacolo, fino a inaugurare il finanziamento diretto delle varie attività teatrali. Certamente tutto rientrava nei disegni di «una politica naturalmente regolata da una concezione assolutistica dello stato, e come tale deprecabile, tuttavia, al di là dei difetti e delle carenze non se ne devono misconoscere, oggi, gli aspetti positivi [...]».⁹

Nello sforzo di definire un suo profilo culturale, il fascismo aveva comunque bene intuito non soltanto il valore della cultura in generale quale mezzo di formazione di un popolo, ma in particolare aveva compreso quale cassa di risonanza potesse essere il teatro. E dunque negli anni della grande bonifica, durante i quali un po' tutte le arti non esitarono a leggere nel risanamento di quelle terre la metafora di un riscatto morale, il teatro con la suggestione del suo linguaggio immediato contribuì a rinsaldare questo sentimento in maniera determinante con opere destinate sia alle scuole sia al grande pubblico. Come spesso accade però quando l'ispirazione è ampiamente suggerita dalla propaganda e dalla celebrazione, i risultati non sono particolarmente esaltanti, anzi: si tratti di narrativa, poesia o teatro, le varie opere appaiono un po' tutte uguali, e perciò tra le otto opere drammaturgiche che compaiono nella raccolta curata da Sciarretta abbiamo scelto le due più interessanti e significative,¹⁰ *La valle* e *I ragazzi se ne vanno*.

8. Cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963, pp. 413 e sgg.

9. F. DOGLIO, *Il teatro pubblico in Italia*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 95-105

10. Nella raccolta le opere teatrali sono otto: G. PESCE, *La valle*; E. LOCKMAN, *La guerra che noi preferiamo*; U.G. MAESTRI, *Littoria*; A. BONELLI, *Il pane di Littoria*; N. MANZARI, *I ragazzi se ne vanno*; L.G.B. TOMBUCCI, *Terra promessa*; M. ZOCOLA, *I due fronti*; N.F. NERONI, *Malaterra tragedia della palude*. In questa sede ne ricordiamo due soltanto rinviando per le altre all'opera meritoria della Sciarretta

La prima, una commedia in tre atti di Giovanni Pesce,¹¹ andò in scena il 12 marzo 1932 al Teatro Italia, con la realizzazione tecnica di Gioacchino Forzano e messa in scena dalla compagnia del dopolavoro ferroviario di Roma. I singoli atti erano inoltre preceduti da filmati LUCE nei quali la palude appariva com'era prima, durante e dopo l'intervento di risanamento.

La vicenda si svolge a Valle Scura, luogo di invenzione, ma dal nome chiaramente allusivo. Il conte Roberto d'Altura e la moglie Nora, ritirati nella solitudine della campagna, consumano la loro vita nel risentimento e nell'odio dopo che la moglie si era resa colpevole di adulterio. Sergio, un ingegnere del luogo, propone loro il progetto di bonificare la zona e il suo suggerimento sembra un dono della Provvidenza che non solo restituisce senso alla vita, ma innesca automaticamente un processo di redenzione morale parallelo al risanamento delle terre, e persino la colpa di adulterio sembra essere pian piano cancellata.

Qualche elemento di novità, rispetto a tutte le altre, presenta l'opera di Nicola Manzari,¹² *I ragazzi se ne vanno*, commedia in un atto premiata ai Littorali del Teatro del 1935. Alle problematiche della vita nella palude si aggiunge un terzo elemento: l'abbandono di quei luoghi da parte dei giovani i quali, piuttosto che sperare nella bonifica, vanno alla ricerca di altre mete più sane e generose. Quest'ultima possibilità, lungi dall'essere una soluzione, seppure estrema, si configura invece come una grave colpa.

L'opera si apre con un espediente drammaturgico ad effetto. A sipario chiuso compare sul proscenio un personaggio, chiaramente un fascista, che apostrofa il pubblico, esortando l'uomo autentico della strada a far conoscere a tutti la sua storia. Un attore-spettatore si fa avanti raccontando la fatica di coltivare quella terra malsana che è stata data a lui e alla sua famiglia come risarcimento per un figlio morto in un'azione di squadristo. Ancora dalla platea si staccano gli altri personaggi, padre, madre e fratello del giovane ucciso e salgono sulla scena.

Emerge immediatamente il problema che dilania le tre persone: il figlio è stanco dei sacrifici che richiede quella terra ingrata e decide di andarsene. L'abbandono della terra natia cade sui genitori come la più terribile delle disgrazie, è una colpa gravissima che non porterà altro che male.

11. G. PESCE, *La valle*, commedia in tre atti, Roma, G. Felsina, 1932.

12. N. MANZARI, *I ragazzi se ne vanno*, in «Il Dramma», XI, 1 luglio 1935, n. 213, pp. 37-43.

A questo punto, questi personaggi scompaiono e la rappresentazione inizia con un salto indietro di quattordici anni, nel momento in cui, cioè, la terra era stata assegnata, quasi a ripercorrere dolorosamente le vicende che li hanno portati fin lì e colpevolizzando in tal modo il figlio che vuole fuggire.

Fuori dal contesto del volume sulla letteratura attorno alla bonifica, ma scritto nel 1940, quindi anch'esso a ridosso o contemporaneamente a quei lavori, ricordiamo un dramma in tre atti, *Paludi* di Diego Fabbrì, che la didascalia iniziale colloca: «Oggi. In una palude del Sud», e che mette in scena un intricato quanto disonesto gioco fatto di slealtà e ruberie nel quale matura la tragedia: l'ingegnere di una delle tante opere di risanamento, Walter, ruba sulle quantità di cemento impiegato e ovviamente i lavori non ottengono i risultati voluti. La visita di un ispettore fa emergere l'inganno, un inganno che è anche sentimentale e affettivo, dal momento che l'ingegnere ha sposato la figlia del direttore dei lavori. La conclusione però non è per nulla catartica, ma resta sospesa accomunando, in una situazione drammaticamente irrisolta, lo smascheramento del colpevole, Walter, e il sacrificio del giusto, Carlo. Nell'ambiguo finale del dramma, quasi si sentisse tradita, la palude non bonificata a causa dell'inganno di Walter, si fa complice del male, inghiottendo la vittima onesta, quel Carlo che aveva avuto il coraggio di smascherare il colpevole: ucciso da Walter egli sprofonda nelle acque melmose e il grido conclusivo che invoca giustizia resta senza risposta. Il sipario cala sulla estrema invocazione della folla e di Ginevra:

Atto III, ultima scena

LA FOLLA: Giustizia! Giustizia!

GINEVRA: Sì, giustizia! Ma come è terribile, o Dio, come è terribile questa giustizia!

Allontanandoci cronologicamente dagli anni in cui si risanavano quei luoghi malsani, incontriamo un'opera ambientata nelle paludi, ovviamente estranea ai problemi del loro prosciugamento, e dunque proprio per questo singolare ed interessante. Si tratta di un atto unico, *Nella palude* di Bice Tenchini Spotti, pubblicato nel 1900 e rappresentato al Teatro Comunale di Avellino nel 1906.¹³

13. B. TENCHINI SPOTTI, *Nella palude*, Bozzetto popolare in un atto, Chieti, Giustino Ricci, 1900. Beatrice Spotti nacque a Mantova nel 1856 e morì nel 1927 a Roma dove si era laureata in Lettere alla Sapienza. Un suo breve ma interessante profilo corredato da una foto-ritratto si trova in: FRANZ, *Le nostre Scrittrici*, in «Rivista Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», XXXVII (1900), n. 1, pp. 1-2.



Bice Tenchini Spotti, Nella palude, bozzetto popolare in un atto, Teatro Comunale di Avellino, 1906, Locandina (Collezione privata). Edizione dell'opera: Chieti, Giuseppe Ricci Editore, 1900.

Moglie di Tommaso Tenchini, professore e primo ispettore scolastico, condivise con lui la vita lavorativa insegnando in diverse località soprattutto nel Centro e nel Sud dell'Italia (Chieti, Rieti, Velletri, Lagonero, Atripalda, Avellino, ecc.). I continui spostamenti portarono nel 1886 i coniugi Tenchini a Sezze, dove poi restarono per due anni durante i quali il marito, come ispettore di Velletri e Frosinone, si occupò della Fondazione Pacifici-De Magistris.¹⁴

Nella *Relazione* al ministro della Pubblica Istruzione in merito al proprio operato, l'ispettore Tenchini riporta tra l'altro un'interessante seppure breve descrizione dell'inquietante paesaggio delle zone paludose che aveva avuto modo di conoscere: «[...] sterminata pianura [...] ferace nei tepori della stagione estiva; ma squallida e triste al soprag-

14. La Fondazione Pacifici-De Magistris trae origine da un'eredità lasciata nel 1825 allo Stato pontificio dalla famiglia nobile del luogo, per l'istituzione di scuole maschili e femminili realizzate nel 1886, dopo decenni di gestione del lascito condotta tra silenzi e investimenti non sempre in linea con le volontà testamentarie.

giungere dell'inverno [...] e allora una profonda mestizia vi assale d'inanzi a quel maestoso deserto le cui torbide acque, le meste gore, il limo viscido e stagnante, fecero imporre il soprannome di *pantano dell'inferno*!».¹⁵

Non c'è dubbio che ad ispirare la *pièce* sulla palude sia stato determinante il soggiorno in quei luoghi, ma non solo. Bice Tenchini Spotti nello svolgimento del suo lavoro di insegnante ebbe sempre particolarmente a cuore i problemi dell'educazione e dell'emancipazione femminile, questioni che certamente avranno richiesto un impegno singolare tra Centro e Sud d'Italia, dove si trovò quasi sempre ad agire.

Ancora: in una lettera al provveditore della Pubblica Istruzione, Giulio Natali (1875-1965), datata «Lagonegro, 8 novembre 1912», Bice Tenchini Spotti, con un certo sconforto, scrive: «Quanto cammino da percorrere, ancora, prima di distruggere le vecchie tradizioni dell'apatia femminile in fatto d'istruzione! Si lavora, si lavora, e, troppo spesso, ci si avvede d'avere fondato sulla sabbia!».

A questa coraggiosa militanza aggiunse le attività di insegnante, quella di studiosa e quella di scrittrice di teatro, testimoniate da saggi e conferenze,¹⁶ protagonista la tematica femminista, e un discreto numero di opere teatrali, alcune delle quali specificamente adatte ad essere recitate proprio nelle scuole e dalle sue allieve, come *Troppo tardi* e *La vocazione*,¹⁷ e altre invece composte per i normali circuiti teatrali, come *A colpi di spillo*, *I tribolati*, la già citata *Nella palude* e *Scappatella muliebre*, rimasta manoscritta e recitata soltanto privatamente.¹⁸

15. T. TENCHINI, *Fondazione Pacifici De Magistris in Sezze*. Relazione del Prof. Tommaso Tenchini, R. Ispettore Scolastico di Velletri e Frosinone, Presidente la Commissione Amministratrice Provvisoria, a S. E. il Ministro della P. I., [Roma, 1888], p. 56.

16. B. TENCHINI SPOTTI, *Novelle e L'ideale femminile nei romanzi contemporanei*, in «L'Orifiamma», numeri monografici, s. n. t. Il periodico era diretto da Tommaso Tenchini e pubblicato a Chieti presso G. Ricci. Probabilmente uscì per soli due anni nel 1899 e nel 1900. Nel 1911, in data 1 marzo, al Concorso per Conferenze bandito per quell'anno dall'Associazione «Per la Donna» patrocinata dal ministro della Pubblica Istruzione (nel comitato figurava anche il nome di Aristide Sartorio), ricevette il primo premio per la conferenza *Educazione femminile nel Secolo XX*; e il 15 novembre dello stesso anno ebbe il secondo premio, per una conferenza dal titolo *La donna nell'Arte*.

17. B. TENCHINI SPOTTI, *Troppo tardi*, in due atti. Rappresentata la sera del 17 dicembre 1908 nel teatro del Convitto normale di Avellino, Avellino, Tipo-Litografia Pergola, 1909; *La vocazione*, un atto rappresentato la stessa sera e pubblicato presso la medesima tipografia sempre nel 1909. Entrambe fanno parte della collana *Teatro ebdomadario per educandati e collegi femminili*.

18. B. TENCHINI SPOTTI, *A colpi di spillo*, scena unica. Rappresentata nel Teatro Comunale di Avellino la sera del 4 giugno 1905, in occasione della grande festa a beneficio

I personaggi femminili, in tutte queste opere, sono in un certo senso privilegiati, meglio delineati e definiti e, pur nelle loro assai diverse caratterizzazioni, appaiono più o meno consapevolmente insofferenti alle convenzioni sociali. A loro manca ancora, ovviamente, la coscienza delle proprie possibilità e dei propri diritti, ma non manca loro la forza di ribellarsi. E se a volte lo fanno in maniera sbagliata, pagano poi duramente il loro errore, mentre altre volte con tutte le buone intenzioni non riescono a sostenere la lotta e finiscono per arrendersi.

La contessa Clara, protagonista di *Troppe tardi*, nel rifiutare la precoce vedovanza, calpesta i doveri di madre, dimenticando la figlia malata pur di andare al veglione, mentre Anita Barberi, ne *La vocazione*, sembra decisa a tutto pur di realizzare il sogno di dedicare la vita al teatro, e per questo è pronta a fuggire, rinnegando qualsiasi affetto familiare. Per entrambe le donne il rientro nei ranghi della normalità sarà doloroso: Clara sarà terribilmente punita con la morte della figlia e Anita, non ancora matura per la libertà, cederà ai ricatti egoisticamente affettivi della madre, rinunciando a una scelta autonoma per la propria vita.

Non manca naturalmente chi invece ha il coraggio di arrivare fino in fondo, come Graziella, la protagonista de *I tribolati*. La sua è una ribellione non solo coraggiosa, ma giusta. Rifiuta un matrimonio di convenienza con Cola, ricco ma volgare e spregevole, imposto da genitori altrettanto volgari e spregevoli, e sposa Tore, povero ma gentiluomo. Purtroppo la sua forza d'animo non sarà premiata e, benché moralmente vincente, verrà dolorosamente punita: la figlia muore perché mancano i soldi per curarla, i medici non si occupano dei figli dei diseredati e il povero Tore è ucciso dal perfido Cola.

Anche l'opera rimasta manoscritta, *Scappatella muliebre*, benché assai più lieve e frivola, è in realtà la storia di una sconfitta. Si tratta infatti del tentativo di trasgressione fallito da parte di due spose, più o meno innamorate dei loro mariti più o meno fedeli alle proprie mogli, le quali decidono di uscire sole, di sera e naturalmente all'insaputa dei propri consorti. Tradite dal cugino, che avrebbe dovuto invece essere loro complice e accompagnarle, sono sorprese dai mariti praticamente sulla soglia di casa. Riescono a cancellare le tracce della loro fallita "scappatella" e tutto rientra nella normalità, compresi purtroppo anche i tradimenti da parte dei mariti.

dell'Asilo infantile dei poveri della città e della cassa di previdenza per maestri dell'Irpinia, Avellino, Tipo-Litografia Pergola, 1909; *I tribolati*, scene popolari in due atti, Chieti, Giustino Ricci editore, 1900; *Scappatella muliebre*, scene comiche ebdomadarie, recitato a Lagonegro il 28 maggio 1911, in casa.

La scrittura drammaturgica di Bice Tenchini Spotti risulta sempre abile ed efficace e mai si risolve nella banalità di un'alternanza di battute, per quanto ben scritte, ma è parola che si fa azione sulla scena, come ad esempio in *La vocazione*, dove il dialogo si risolve secondo un gioco ritmico a tempo di barcarola, oscillando malinconicamente tra i ferventi e vitali slanci di entusiasmo della protagonista e le colpevolizzanti battute dell'amica o della madre, rese lugubri e grigie dal loro rassegnato conformismo.

Più lieve e brillante, ma non per questo meno efficace, è invece il dialogo in *Scappatella muliebri*: la *pièce* si svolge nel lasso di tempo in cui le due protagoniste si vestono per uscire: i gesti che compiono per adornarsi, tra prove ed incertezze, di un mazzetto di fiori, della maschera, del domino scandiscono le cadenze della recitazione come si trattasse della coreografia di un balletto.

L'atto unico *Nella palude* – definito nel sottotitolo «bozzetto popolare», ma assolutamente privo del manierismo tipico di questo genere teatrale – è, insieme a *I tribolati*, una delle due prove teatrali pubblicate nel 1900, e si presenta in realtà come un'opera compiuta e matura, nella quale lo sviluppo psicologico dei personaggi e lo svolgimento dell'azione appaiono perfettamente compiuti.

Libera da esigenze celebrative della provvidenziale e salvifica opera di bonifica, la *pièce* è assai più suggestiva nell'analisi del rapporto tra i vari personaggi e la palude, rapporto che si fa profondamente esistenziale in un legame senza alternativa, o la si accetta e si soggiace ai rischi che essa comporta, o la si fugge, macchiandosi però di una colpa imperdonabile, come si è visto in *I ragazzi se ne vanno*.

Come recita la didascalia iniziale, l'azione si svolge «nel contado Veliterno, di rimpetto al monte Circello», e la scena viene così descritta nei particolari: «Capanna di contadino benestante, di cui si vedrà l'interno rusticamente arredato. Aja intorno. Due viottole ai lati. In distanza il Circello e la palude, su cui riverbera il solleone».

I personaggi sono equamente divisi in due schieramenti, da una parte i conservatori, il Nonno Matteo e Mario, fedele e mite innamorato non corrisposto della protagonista, dall'altra i ribelli Rosina e il suo storico fidanzato Cencio Stroppia.

Novelli Romeo e Giulietta, Cencio e Rosina non possono amarsi perché un profondo rancore oppone la famiglia di lei a quella di lui, colpevole di aver abbandonato la palude.

Rosina, unico personaggio femminile vincente nelle opere teatrali di Bice Tenchini Spotti, domina tutta la *pièce* con la sua energia e la sua

volontà e, sicura delle sue decisioni, non esita a sfidare il mondo per realizzare i propri desideri: abbandonare cioè la palude fuggendo con il fidanzato.

I due antagonisti, Cencio e Mario, sono drammaturgicamente paralleli e parallelamente evolvono, ma in senso opposto: il primo è presentato come una specie di bellimbusto e fidanzato fedifrago, il quale, fuggendo in città, avrebbe disonorato Rosina abbandonandola e dimenticandola; dal canto suo Mario, solido sostegno della fanciulla e del nonno rimasti soli dopo la morte dei genitori di lei a causa della malaria, sembra possedere tutte le virtù, in particolare lealtà, fedeltà e bontà. Ma non è così: segretamente innamorato di Rosina (in questo sostenuto dal Nonno), per timidezza o semplicemente perché sa bene che nel cuore della fanciulla non c'è posto per lui, non è mai riuscito a manifestare il suo amore, mentre riesce invece a lanciare slealmente invidiose e malevole insinuazioni nei confronti del rivale, adombrando persino una sua tresca con un'altra donna.

Il Nonno, dal canto suo, non può che essere dalla parte di Mario: entrambi fedelissimi alla palude, il primo per autentica convinzione l'altro per probabile vigliaccheria, considerano traditori coloro che la abbandonano. Novello profeta, Matteo dichiara: «Chi lascia la terra dei parenti, passa giorni scontenti! La palude ci apre gli occhi, la palude ci cresce, ci nutre, e in ultimo ci raccoglie dentro la fossa, con tutti i nostri morti, il Signore non dà bene a quelli che rinnegano la propria terra!».

Nonostante tali minacce, l'opera ha il suo lieto fine: Cencio, per nulla colpevole di infedeltà, porta via la sua Rosina, che naturalmente lo segue ben felice. Ignorando malintesi obblighi nei confronti della famiglia e un inutile quanto sterile attaccamento alla terra natia, i giovani fuggono per coronare altrove il loro sogno d'amore. Si lasciano dietro una situazione non rasserenante frutto della crudeltà della vita e non del loro comportamento: il nonno muore, forse per dolore, o più credibilmente ucciso dalla malaria. Dunque non un finale "a tarallucci e vino", ma brechtianamente problematico; non un facile «e vissero felici e contenti», ma la realtà così com'è, né buona né cattiva, o tutte e due le cose insieme.

Nella palude si distacca dalle altre *pièces* di Bice Tenchini Spotti: in essa infatti la protagonista è, senza se e senza ma, vincente nel suo comportamento anticonformista. Questo potrebbe portare a considerare le opere teatrali successive come un ripiegamento dell'autrice su posizioni più moderate, per quel che riguarda la condizione della donna; ma si potrebbe invece ipotizzare una presa d'atto della realtà e, rinunciando a proporre soluzioni "femministe" troppo radicali, l'autrice

trova momentaneamente più educativo porre il problema, suggerendo possibili alternative ai comportamenti tradizionali, ma senza strappi troppo drammatici, cercando semplicemente di suscitare almeno qualche riflessione. D'altro canto come scriveva nella lettera precedentemente citata, c'era ancora «tanto cammino da percorrere».

Pur concentrando il nostro interesse sul teatro abbiamo iniziato il nostro discorso con il cinema e dunque, per dovere di completezza, non possiamo chiudere ignorando la televisione.

Canale 5 ha trasmesso una serie televisiva diretta da Raffaele Mertes che ha conosciuto ben due stagioni di programmazione, la prima intitolata *Questa è la mia terra*, trasmessa nel 2006, la seconda andata in onda nel 2008 e intitolata *Questa è la mia terra - Vent'anni dopo*.

La trama è un fitto intreccio di amori, tradimenti, disillusioni, morti vere o apparenti, figli di padri diversi, figli scomparsi nelle persecuzioni ebraiche ma che poi ricompaiono, coppie che si dividono e si riformano più o meno legittimamente. La storia è ambientata nell'Agro Pontino ai tempi della bonifica, ma le vicende dell'Agro e del suo prosciugamento non si intrecciano con quelle dei personaggi, coloni o padroni, che soltanto nella seconda parte e per un tempo brevissimo si trovano contrapposti nei loro rispettivi ruoli sociali. Un dettaglio che in realtà non interferisce con i fatti narrati così come, a solo titolo iconografico, una bella panoramica dell'Agro Pontino ha l'onore di chiudere la prima stagione.

La serie è naturalmente estranea alla retorica dei tempi dei lavori di bonifica, è fuori dai dubbi drammaturgici di Diego Fabbri, e ben lontana con i suoi quattordici episodi (otto della prima stagione e sei della seconda) dalla efficace sintesi di Bice Tenchini Spotti, che nella misura ridotta dell'atto unico ha concentrato e svolto problemi esistenziali, sociali e problemi della palude anche se non ancora bonificata.

Un solo problema è stato completamente ignorato da tutti: quale sia stato per la natura il prezzo della bonifica. Con metodi che spesso non andavano troppo per il sottile, si sono infatti recuperate alla vita dell'uomo terre altrimenti invivibili cancellando però una realtà naturale irripetibile, un ecosistema ricchissimo di specie vegetali e animali. Per fortuna, con la consapevolezza di quanto stava accadendo e nonostante i trionfalismi d'obbligo, nel 1934 fu istituito, per volere di Benito Mussolini, il Parco Nazionale del Circeo allo scopo di salvare il salvabile, conservare un'ultima porzione delle Paludi Pontine e consegnarla alle generazioni future.

Ma questa è un'altra storia.

Er deserto

LA CAMPAGNA ROMANA NELLE RACCOLTE DEL MUSEO DI ROMA

Si presenta, nelle pagine seguenti, il catalogo delle opere esposte presso il Museo di Roma a Palazzo Braschi in concomitanza con il convegno *Er deserto. La Campagna Romana nella letteratura nei dialetti di Roma e del Lazio*, organizzato dal Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli in collaborazione con le Università La Sapienza e Tor Vergata e svoltosi il 18 e 19 novembre 2015.

La mostra, in esposizione fino a giugno 2016, è stata realizzata grazie all'impegno della SOVRINTENDENZA CAPITOLINA AI BENI CULTURALI, nelle persone di Federica Pirani – Dirigente U.O. Musei d'Arte Moderna e Contemporanea –, Federico De Martino, Patrizia Masini, Fulvia Strano e del CENTRO STUDI GIUSEPPE GIOACHINO BELLI nelle persone di Laura Biancini, Elio Di Michele, Paolo Grassi, Alda Spotti, Marcello Teodonio.





Società Fotografica Italiana, *Resti della villa dei Quintili e dell'acquedotto Claudio presso la via Appia, 1860-1870*, albumina, AF 1735.

La ripresa dall'alto accentua la profondità dell'immagine, rivelando un panorama vasto e desolato. In primo piano, a marcare il risalto prospettico con lo sfondo, si erge un muro dell'antica Villa dei Quintili. In lontananza sono visibili i resti dell'acquedotto Claudio, isolati in un paesaggio desertico.



Jan Miel (1599-1663), *Scena di brigantaggio nella campagna romana*, olio su tela, metà del XVII secolo, MR 45680.

Dipinto dall'artista fiammingo durante il suo soggiorno a Roma fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Seicento, il quadro mostra un assalto di briganti con i modi tipici dei pittori Bamboccianti, indulgendo sull'efferatezza del crimine e sulla natura selvaggia del luogo. La presenza in mostra di quest'opera seicentesca vuole sottolineare l'origine antica di un fenomeno, quale quello del brigantaggio, che avrebbe caratterizzato la Campagna Romana fino all'Ottocento.



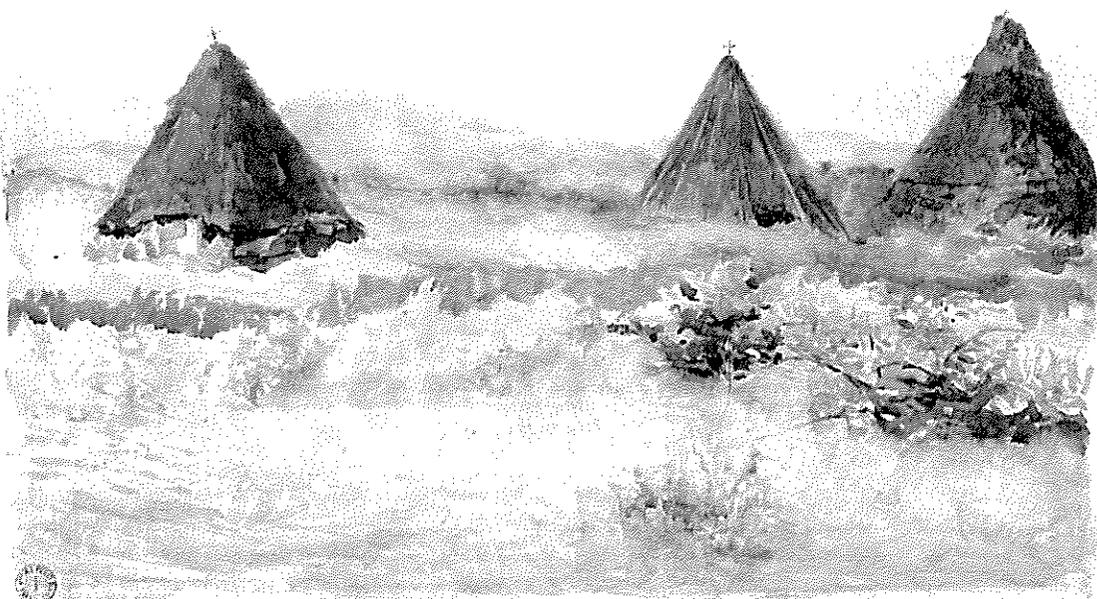
Bartolomeo Pinelli (1781-1835), *Briganti che rapiscono una donna*, 1822, acquerello, MR 2621.

Come di consueto Bartolomeo Pinelli trasfigura la realtà in termini di classica idealizzazione, ammantando il popolo romano di una dignità eroica. I briganti che trasportano la propria vittima sono raffigurati in modo da conferire alle figure la monumentalità di un gruppo scultoreo.



Julius Giere (1807-1880) da Heinrich Bürkel, *Trasporto di briganti sull'Appia antica*, 1833, litografia, collezione privata.

La stampa, tratta da un olio del pittore tedesco Heinrich Bürkel, mostra un gruppo di briganti catturati e condotti in carcere sullo sfondo della Campagna Romana. Le antiche rovine fanno da pittoresco contrappunto alla miseria e alla violenza che pervadono la vita degli uomini.



Enrico Coleman (1846-1911), *Capanne nell'Agro Romano*, 1870-1880, acquerello, GS 2068.

Le tipiche capanne dei pastori punteggiano la Campagna Romana e sembrano quasi dialogare con le vestigia dell'Antichità che da sempre la connotano. Enrico Coleman, figlio del pittore Charles, è stato uno dei più importanti interpreti della pittura romana nella seconda metà dell'Ottocento. Espose alle mostre dell'Associazione In Arte Libertas, ispirata da Nino Costa. Nel 1904 fu tra i fondatori del gruppo "I XXV della Campagna Romana".



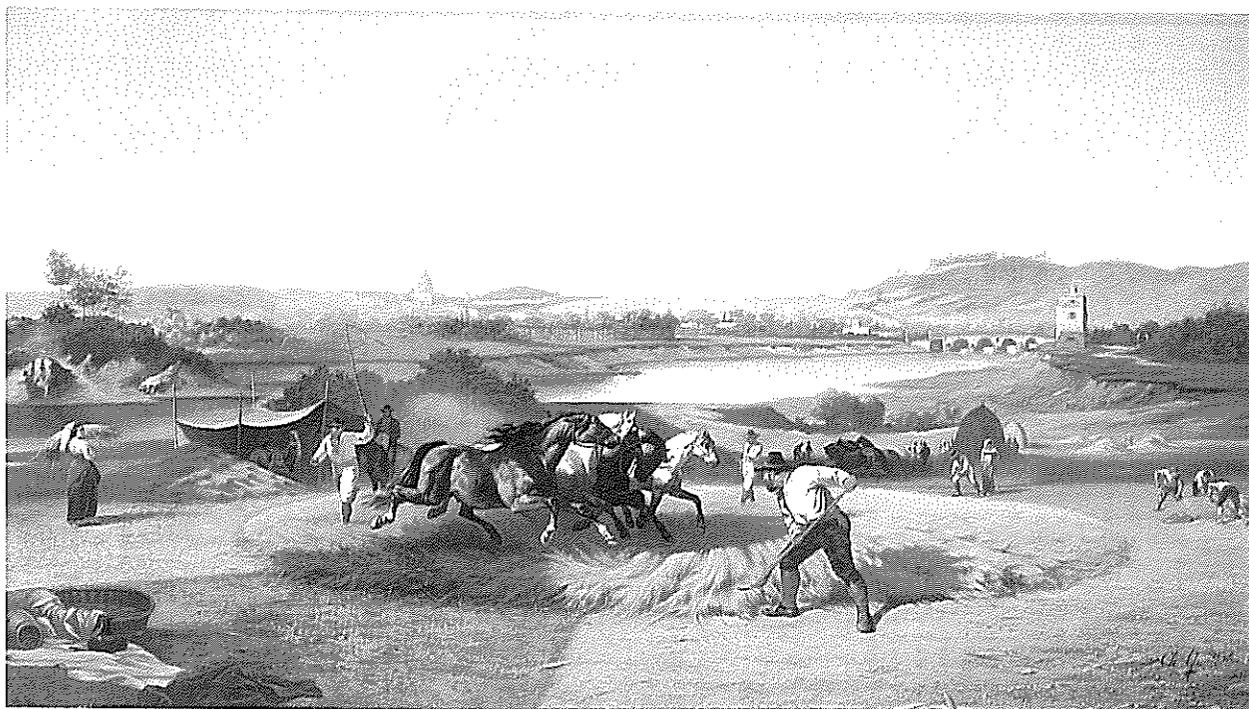
Ippolito Caffi (1809-1866), *Acquedotto di Claudio*, 1857, olio su tela, MR 56928.

La suggestiva immagine dei resti dell'acquedotto di Claudio nella solitudine della Campagna è un *topos* iconografico del vedutismo sette-ottocentesco. Il quadro fa leva sul contrasto fra la passata grandezza dei monumenti e la presente desolazione, suscitando un sentimento di ammirazione e malinconia in sintonia con l'estetica romantica del sublime.



Achille Pinelli (1809-1841), *Il ritorno dalla vendemmia con mozzatore*, 1832, acquerello, MR 3957.

Nel Gabinetto Comunale delle Stampe è conservata la serie di 204 acquerelli eseguiti da Achille Pinelli tra il 1832 e il 1835. Qui sono raffigurate le mozzatore, cioè le contadine, che terminata la vendemmia rientrano a Roma nel Foro Boario. A sinistra si riconosce la fontana dei tritoni, opera di Carlo Francesco Bizzaccheri.



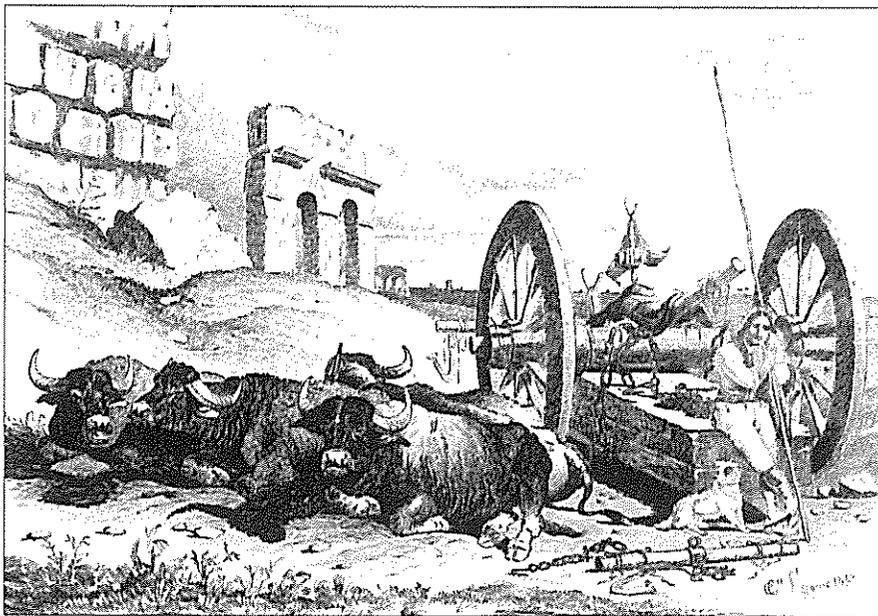
Carel Quaedvlieg (1823-1874), *Battitura del grano*, 1850-1874, olio su tela, MR 41384.

L'artista olandese, trasferitosi a Roma nel 1853, fornisce una visione della Campagna Romana all'insegna del lavoro rurale. La scena si svolge sulle rive del Tevere, come attesta la presenza sullo sfondo di Ponte Milvio, in un'area oggi fortemente urbanizzata.



Bartolomeo Pinelli (1781-1835), *Carrettieri che trasportano il vino*, 1830, acquaforte, GS 1918.

La stampa mostra il tipico carro con cui nell'Ottocento si trasportava a Roma il vino prodotto nelle campagne. La presenza del soldato sulla destra induce a pensare che la scena sia ambientata presso una porta della città.



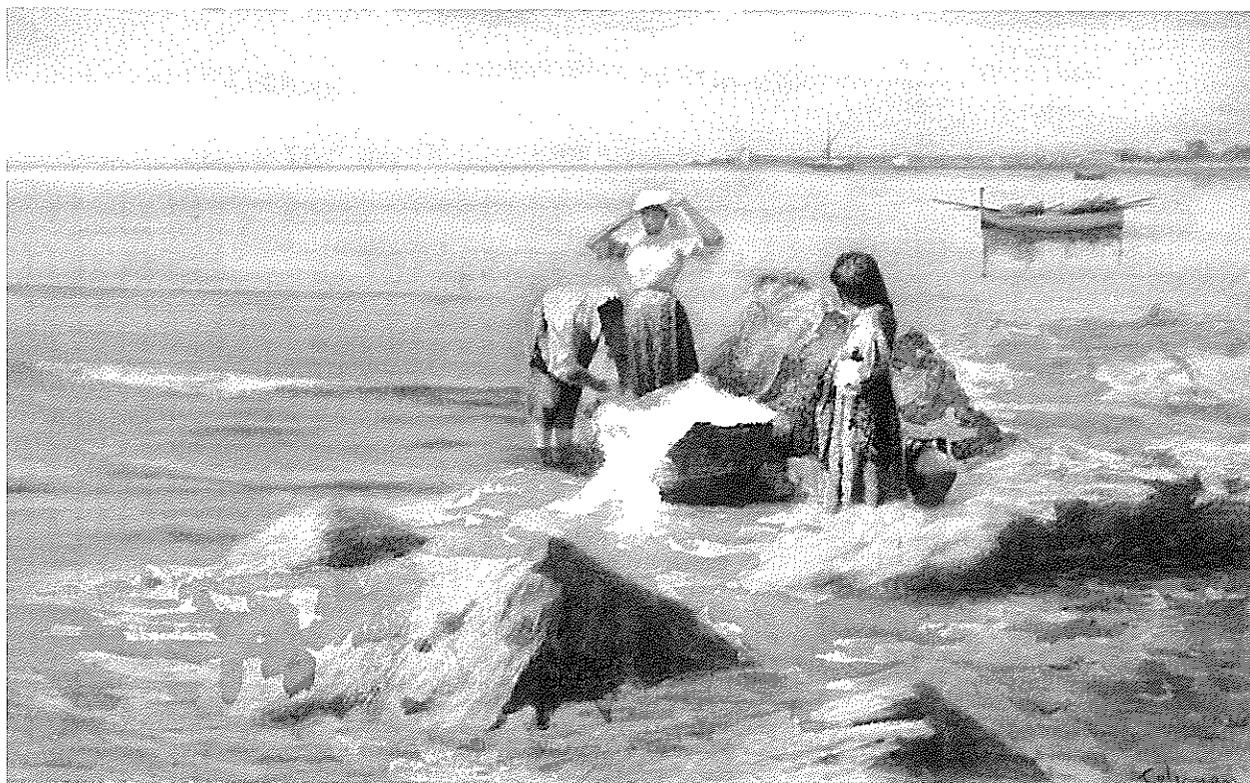
Charles Coleman (1807-1874), *Bufali a riposo nella Campagna Romana*, 1850 circa, acquaforte, MR 7374.

Protagonisti della scena, i bufali vengono "ritratti" dall'artista con un realismo che non disdegna però una certa vena sentimentale. Nato nello Yorkshire, Coleman è stato un romano d'adozione, svolgendo l'intera sua attività nella città pontificia, dove giunse nel 1831 per studiare le opere degli antichi maestri.



Raffaello Morghen (1758-1833) da Abraham Louis Rodolphe Ducros, *Pio VI contempla la bonifica delle Paludi Pontine*, 1784-1785, acquaforte acquarellata, MR 6321.

La stampa, incisa da Morghen su un disegno di Ducros, raffigura Pio VI durante una visita ai lavori di bonifica delle Paludi Pontine. L'ambizioso progetto, avviato nel 1777 per volontà del pontefice, fu portato avanti per oltre vent'anni.



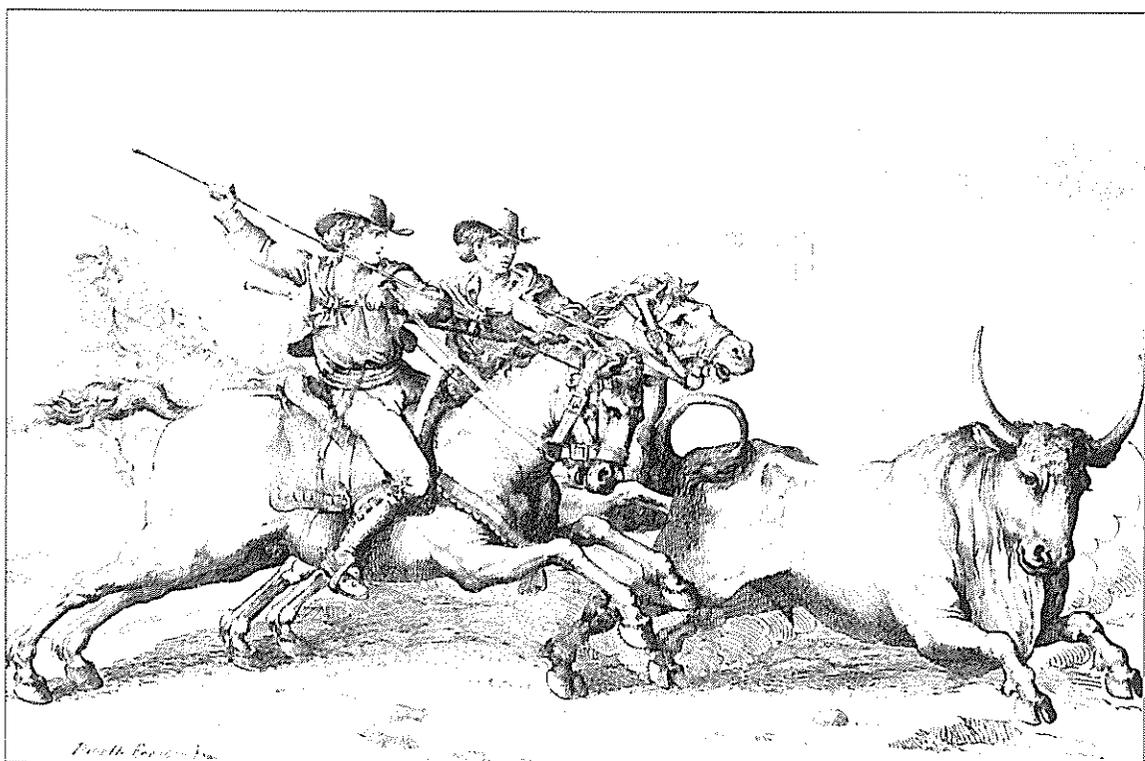
Enrico Coleman (1846-1911), *Lavandaie presso la spiaggia di Terracina*, acquerello, 1870-1880, GS 2067.

L'acquerello, che ha tutta l'immediatezza dell'opera presa dal vero, documenta il lavoro quotidiano delle donne, in modo schietto e privo di accenti retorici. La registrazione realistica dei dintorni di Roma fu uno dei principali caratteri del gruppo "I XXV della Campagna Romana", di cui Coleman è stato uno dei fondatori.



Cesare Bertolla (1845-1920), *Paesaggio con pecore*, acquerello, 1905, MR 44389.

Il piccolo acquerello, che ritrae con straordinaria immediatezza un anonimo scorcio di campagna, è stato molto probabilmente eseguito sul posto, per fissare *en plein air* la suggestione del momento. Bertolla, nato a Lucca, si trasferì a Roma prima del 1880, specializzandosi in vedute della Campagna Romana. Espose con il gruppo In Arte Libertas, con l'Associazione degli Acquarellisti e fu tra "I XXV della Campagna Romana".



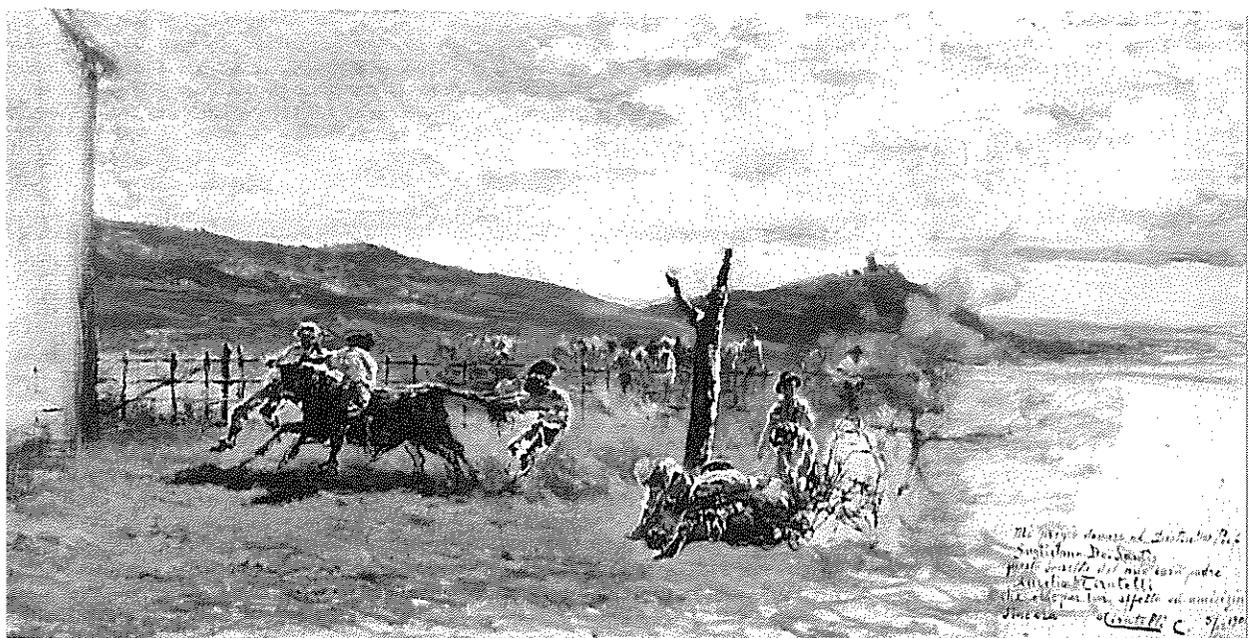
Bartolomeo Pinelli (1781-1835), *Butteri che conducono i buoi*, 1809, acquaforte, GS 5180.

Pinelli trasferisce il lavoro quotidiano della campagna in una dimensione epica, trattandolo alla stregua di una antica scena di caccia o di tauromachia. È una visione, la sua, intrisa del sentimento neoclassico dell'antico, per cui anche i costumi popolari sono visti attraverso la lente dei modelli classici.



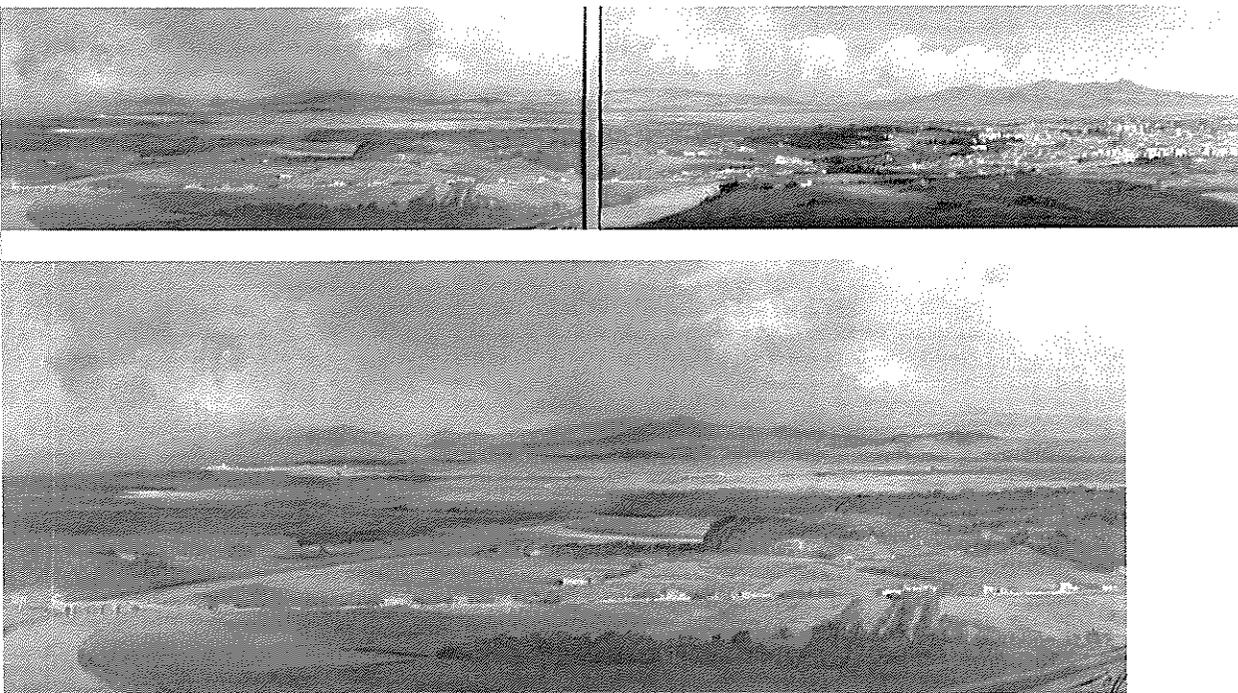
Charles Coleman (1807-1874), *Butteri che conducono i buoi nella Campagna Romana*, 1850, acquaforte, collezione privata.

L'approccio realistico con cui Coleman si accosta alla Campagna Romana fa da contraltare al classicismo di Pinelli. Luoghi e costumi vengono documentati dall'artista inglese con sentimento di adesione alla quotidianità.



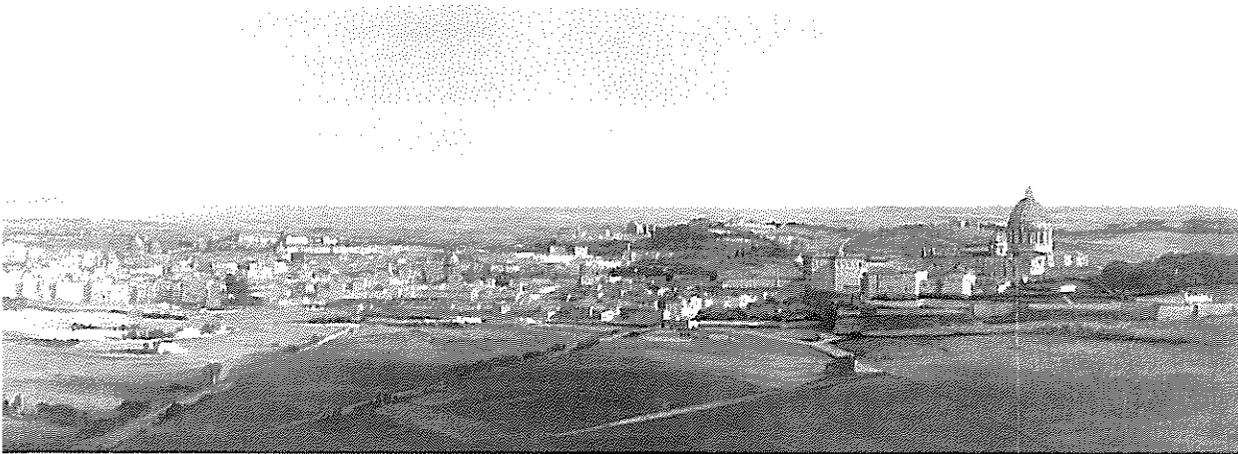
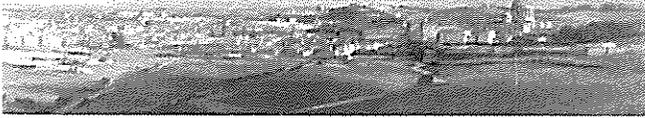
Aurelio Tiratelli (1842-1900), *La merca dei bufali nella Campagna Romana*, fine del XIX secolo, olio su tela riportato su cartone, MR 44399.

Il sintetico bozzetto del pittore romano ritrae una fase della cruenta marchiatura del bestiame. Tiratelli fu un appassionato cultore dei costumi della Campagna Romana, che ritrasse in numerose tele animate da un realismo non privo di accenti sentimentali.



Ippolito Caffi (Belluno 1809-Lissa 1866), *Panorama di Roma*, 1857, olio su carta riportato su tela, MR 4214, MR 4215, MR 5685.

L'ampia veduta è composta da tre parti acquistate dal Museo di Roma in momenti diversi e riunite nel 1963. Il confronto con le fotografie panoramiche di Giacomo Caneva dimostra con evidenza l'interscambio tra i due artisti e l'uso da parte di Caffi della fotografia come ausilio alla veduta dipinta. La città appare nella sua interezza, isolata dagli spazi deserti della campagna, che occupano la gran parte del raggio visivo, restituendo chiara all'osservatore la predominanza dell'inabitato rispetto all'area abitata di Roma.





Carlo Montani (1868-1936), *Il Bosco Sacro*, 1928, olio su tela, MR 679.

Il dipinto rappresenta il bosco, situato nei pressi dell'Appia Antica, che fu erroneamente ritenuto il luogo leggendario in cui Numa Pompilio ascoltava i consigli della Ninfa Egeria, ispiratrice delle sue decisioni nel governo di Roma. Il soggetto ebbe una notevole fortuna iconografica, legata al fascino misterioso delle antiche leggende.

Ad eccezione delle opere riprodotte alle pp. 49, 53 e 64, provenienti da collezioni private, proprietarie dei relativi diritti, per tutte le altre:

Luogo di conservazione delle opere originali: Roma, Museo di Roma

Copyright delle immagini: Roma Capitale-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali-Museo di Roma

Referenze fotografiche: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico

“*Locus amoenus*” e “*deserto*”

La Campagna Romana nella letteratura in romanesco dalle origini a Belli

DI MARCELLO TEODONIO

Poche volte come nel caso di questo contributo, che affronta il tema della rappresentazione della Campagna Romana nella letteratura in romanesco, ci si trova a dover per forza ricorrere a una categoria critica davvero delicata, e cioè l'*argumentum ex silentio*, strumento interpretativo che, come è noto, è utile e intelligente, ma che può generare qualche equivoco di analisi e di giudizio, giacché di per sé il fatto che *non* ci sia qualcosa non significa che quella cosa non esista in assoluto. Nel nostro caso però il silenzio appare talmente assordante e (quasi) assoluto da apparire decisivo, giacché di fatto nella poesia in romanesco prima di Belli la Campagna Romana è di fatto assente: come se davvero non esistesse il mondo che circondava Roma a nord, a ovest, a sud. Voglio perciò iniziare questo percorso da uno dei tanti documenti che descrivono quei luoghi (e in questo caso la letteratura è cospicua, e peraltro tutta univoca) per entrare appunto in quella situazione, per poi chiederci: possibile che i letterati che utilizzavano il dialetto di Roma non vedessero quello che pare proprio fosse impossibile non vedere?

Il documento risale a ben quaranta anni dopo la morte di Belli: il che ovviamente significa che la situazione precedente era la medesima, se non peggiore. Si tratta di un articolo che Alfredo Oriani pubblica il 16 marzo 1903 e che descrive l'Agro Romano.

La questione è rimasta giovane pur essendo vecchia di secoli.

Roma è cinta di un deserto, che l'avvolge come un sudario, dal quale la sua testa emerge magnifica di una bellezza immortale. Una poesia doloro-

sa sale da quella campagna calva e squallida, senza paesi e senza case, interrotta da lugubri stagni, solcata da rivoli morti, rigata da stecconati, dentro i quali mandre di buoi e di bufali, dall'occhio selvatico e dal pelo ispidico, guardano sospettosi il raro viandante o si voltano fremendo al fischio della vaporiera. Il pensiero si turba e s'interroga attraversando quel deserto, così muto e così pieno di memorie, mentre nella nostra anima moderna si alza alteramente un nuovo problema di conquista e di creazione.

Durante l'Impero Romano la cosa aveva poca importanza, giacché la potenza della città consentiva la sopravvivenza della zona che non era sostanzialmente tenuta a dover produrre molto, vista l'enorme ricchezza che arrivava a Roma da tutte le province. Però poi l'impero crollò e cambiò tutto.

Infatti bastò che Roma cadesse, perché tutto rovinasse nell'Agro senza speranza di resurrezione. Evidentemente le condizioni naturali di questo erano tristi e difficili, se un contraccolpo di sventura politica poté tutto isterilirvi; e quando, dopo l'invasione dei barbari, associata la sua lava, ricominciò per tutta Italia, nell'epoca dei Comuni, il nuovo lavoro di fecondazione, l'Agro rimase ancora un deserto. Feudatari potenti e feroci vi si combatterono, ma il Comune non poté, come altrove, assorbirli e digerirli; i Pontefici avvicendarono sul loro trono tutta la varietà dei temperamenti e degli ingegni, dei vizi e delle virtù; ma da Roma non una irradiazione di fecondità arrivò alla campagna, o da questa una originalità di lavoro a Roma. Mancava nell'Agro la vita comunale e quella agricola e l'altra dell'industria e del commercio; il suolo era malato, e i radi paesi vi parevano appena fortezze o ospedali per un popolo d'infermi. L'infallibile istinto della vita lasciò stendersi sui campi la zolla pratile come un tegumento protettore; la popolazione si rarefaceva, e quindi i possedimenti si allargavano; il lavoratore ridiscendeva verso la barbarie della preistoria, non essendo oramai più che un pastore o un mandriano, mentre il padrone a Roma, senza personalità di cittadino nella città dei Papi, non aveva altri legami colla terra che quelli di una sovranità territoriale o di una curiosità di cacciatore.

Così Roma arrivò sino ai nostri giorni. Se lo stato pontificio era un murgaglione cinese che impediva il contatto fra il Nord e il Sud d'Italia, e adesso l'inferiorità civile del Mezzogiorno non ha forse spiegazione più vera di questa, a Roma la politica dei Pontefici faceva un cinto d'ignoranza col misoneismo, e intorno a Roma l'Agro raddoppiava quel cinto col proprio deserto di morte.¹

1. A. ORIANI, *Illusioni*, in *Punte Secche*, XVIII volume delle *Opere* di Alfredo Oriani, Bari, Laterza, 1921.

Leggiamo adesso il più celebre e potente sonetto che Belli dedica alla Campagna Romana, un sonetto che in qualche maniera può addirittura essere assunto a sintesi e conclusione del discorso, e che precede di quasi settanta anni la pagina di Oriani.

Er deserto

Dio me ne guardi, Cristo e la Madonna
d'annà ppiù ppe ggiuncata a sto precojjo.¹
Prima... che pposso dí?... pprima me vojjo
fà ccastrà dda un norcino a la ritonna.²

Fà' ddiesci mijja e nun vedé una fronna!³
Imbatte ammalappena⁴ in quarche scojjo!
Dapertutto un zilenzio com'un ojjo,⁵
che ssi' strilli nun c'è cchi t'arisponna!

Dove te vortì⁶ una campaggna rasa
come sce sii⁷ passata la pianozza,⁸
senza manco l'impronta d'una casa!

L'unica cosa sola c'ho trovato
in tutt'er viaggio, è stata una bbarrozza
cor barrozzaro ggiú mmorto ammazzato.

26 marzo 1836

1 A questo proquoio. 2 Alla Rotonda. 3 Fare. 4 E non vedere una fronda, un albero. 5 Imbattersi appena. 6 Come un olio. 7 Se. 8 Ti sia. 9 Ci sia. 10 La piolla.

La soluzione adottata da Belli è consueta: per parlare di un argomento mette in scena un parlante che ha visto quello che poi nel sonetto presenta (così è salvo il criterio dell'oggettività, del «monumento»). Qui il parlante dice di essere andato a cercare la giuncata in una vaccheria, e quello che aveva visto lo ha atterrito tanto da decidere di non andarci più. Qui la visione della Campagna Romana è sgomenta, e si trasforma in un sonetto allucinato e fermo, disperato e smarrito. La visione è improntata a silenzio, immobilità, vuoto: un *deserto*, parola-chiave di formidabile potenza, che Belli usa pochissimo proprio per la sua forza espressiva. Chi parla ha un'ansia tale che all'inizio non trova le parole e si inceppa alla ricerca dell'immagine giusta: e il paragone è con quanto di più violento possa pensare un uomo, la castrazione. Poi comincia la rievocazione, tutta organizzata su periodi senza verbo reggente, su immagini raggelate, oggetti e momenti che si sono stampati nella memoria di chi parla. Non c'è *fronna*: tutto è grigio, senza colori; non c'è segno di umanità; non c'è rumore: un *zilenzio com'un ojjo* che non è neanche una sinestesia, ma proprio un'impressione che

si fa oggetto. Solo *una campagna rasa*, dove l'allitterazione in *a* dilata enormemente questo senso di solitudine e di assenza: Belli dunque, poeta del corpo e della fisicità quant'altri mai, è poeta anche dell'assenza. Eppure qualcuno c'è anche in questo deserto: e finalmente nell'ultima terzina appare un oggetto dell'uomo, la *bbarrozza* (il barroccio, il carro tirato dai buoi) che di per sé connota momenti di positività, di lavoro, perfino di festa (la "gita fori porta"), ma che in questa realtà tragica è soltanto il segno della morte. In quei luoghi, infestati dalla malaria e dal brigantaggio, anche un povero disgraziato *barrozzaro* (il barrocciaio) era oggetto della violenza e della brutalità degli uomini. Ma il deserto circonda Roma: la capitale della cristianità, la Città Santa, la Dominante! L'immagine dunque si trasforma in simbolo d'una civiltà che ha tradito profondamente la sua stessa natura, e il grido strozzato che chiude il sonetto pare proprio l'ultimo canto d'un poeta che ha amato la sua città d'un amore sconfinato e totale.

Confrontiamo adesso il sonetto di Belli e le parole di Oriani. Belli: "campagna rasa", Oriani: "campagna calva e squallida" (dove oltre al medesimo sostantivo appare la medesima costruzione sintattica e la medesima potente allitterazione in *a*); Belli: "deserto", Oriani: "deserto"; Belli: "morto", Oriani: "morte".

Ora la domanda si fa importante: questo quadro così obiettivamente drammatico è possibile che non fosse stato percepito (quasi) da nessun poeta in romanesco precedente a Belli? Di fatto però le cose stanno così: prima di Belli le presenze della Campagna Romana che abbiamo identificato nella poesia in romanesco sono sostanzialmente due, e tutte e due sulla valle della Caffarella, grande tenuta agricola e anche meta di gite "for de porta", cantata gioiosamente nel 1620 da Giovanni Briccio nel poemetto *Lo spasso della Caffarella*, e presente nei due poemi romaneschi di Giovanni Camillo Peresio: *Il Jacaccio ovvero il Palio conquistato* e *Il Maggio romanesco* del 1688.

Leggiamo il testo di Briccio.

Oh gustosa Caffarella,
 Che di gioia, e di diletto
 Ad ogn'uno ingombri il petto
 Quando è la stagion novella.
 Oh gustosa Caffarella.
 Questo luogo è situato
 Fuora di porta Latina,
 Luogo ameno, fresco e grato,
 Posto à piè d'una collina;

Qui di sera, e di mattina,
 Spiran l'aure fresche à gara;
 Onde l'huomo si ripara
 Da la celeste facella.
 Oh gustosa Caffarella.
 Nel venir di Maggio il mese
 Ognun corre a questo luoco,
 E si godono il paese,
 Mentre il Sol à poco, à poco
 Va scaldando col suo foco
 Hor la riva, piano, e monte,
 Quelli a l'ombra del bel fonte
 Calcan l'herba tenerella
 Oh gustosa Caffarella.
 Ogni sorte di persone
 Ricchi, poveri, e mezzani,
 Di ogni razza, e conditione
 Quivi vanno, e di artigiani,
 Li sartori, e li magnani,
 Calzolari, e ciavattini,
 Orzaroli, con facchini,
 E chi sopra basto, ò sella.
 Oh gustosa Caffarella.²

Ed ecco l'ottava dedicata alla Caffarella in *Il Jacaccio overo il Palio conquistato* di Giovanni Camillo Peresio:

È questa una valletta in circa un miglio
 Fora de Roma e verzo oriente spiana;
 Ce fanno i Romaneschi un gran bisbiglio
 Le feste 'l maggio, intorno a una fontana;
 Ce stanno più arboretti infino al ciglio
 De fossi, ai fianchi d'una strada piana,
 La ronninella a svolazzar ce gioca
 E 'l verde prato a l'allegria provoca.³

2. La riproduzione anastatica de *Lo spasso della Caffarella* è stata pubblicata in occasione della mostra del 1981 in Palazzo Braschi *La valle della Caffarella* e della omonima pubblicazione a c. dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, Ufficio tecnico Ripartizione X.

3. G.C. PERESIO *Il Jacaccio overo il Palio conquistato*, a c. di F.A. Ugolini, Roma, Società Filologica Romana, 1939; sul testo, v. E. DI IACONI, *Peresio, poeta romanesco del Seicento e il suo Jacaccio*, Rendina Editori, Roma, 1997.

Insomma: medesimo clima (sereno, festoso, chiassoso), medesime immagini (l'erba, l'acqua, gli alberi), medesimi protagonisti (il popolo in festa). E, vorrei aggiungere, medesima banalità di scrittura poetica. *Locus amoenus*. Luogo di delizie e serenità. Peccato solo che nella realtà questo rappresentato è proprio un luogo inesistente. Il che conferma sia la natura cittadina della letteratura in romanesco, che ha Roma e i romani assoluti ed esclusivi protagonisti, sia la distanza che i letterati di Roma oggettivamente dimostrano nei confronti del mondo circostante. E d'altronde non poteva non essere che così, vista l'impossibilità di poter rappresentare la realtà che la cultura e l'ideologia cattoliche dominanti impedivano sia con strumenti obiettivi, la censura e la mancanza della libertà di stampa, sia con strumenti perfino più potenti, e cioè il controllo della formazione delle coscienze. Dunque anche da questo punto di vista si può constatare quanto alla produzione di Belli fosse necessaria la "clandestinità" della scrittura, e al tempo stesso che enorme salto egli fa fare alla letteratura italiana, giacché, come leggiamo adesso dalla scelta antologica dei sonetti sul tema, la sua testimonianza è davvero tanto coraggiosa quanto indispensabile per ricostruire correttamente i termini della questione.

Dalla Campagna Romana provenivano derrate e alimenti per la popolazione romana. Ma la prospettiva era sempre molto delicata e precaria.

Er cel de bbronzu

È inutile ch'er tempo sciariprovi.¹
 Scopri appena du' nuvole lontane,
 e ar'ècco dà ssù² le tramontane,
 e da capo è impussibbile che ppiovi:³
 disce a vvedé le campagne romane
 è un pianto, è un lutto, sò ffraggelli novi.
 Li cavalli, le pecore, li bbovi
 manco troveno l'acqua a le funtane.
 Nun c'è ggnisun procojjo o mmassaría,
 che ppe la sete e la penuria d'erba
 vadi assente⁴ da quarche appidemía.
 Moreno inzin le bbufole e li bbufoli!
 St'anno, si⁵ la Madon⁶ de la Minerba⁷
 nun ce penza, se⁸ magna un par de sciufoli.

17 gennaio 1835

1 Ci riprovi. 2 Ed ecco di nuovo dar sù. 3 Piova. 4 Esente. 5 Se. 6 La Madonna. Questa apocope non è nostra licenza, ché mai ce ne prendiamo, ma un vero

modo di pronunzia dei nostri modelli. 7 Cioè: «sopra Minerva». Chiesa de' domenicani, elevata sopra al terreno occupato negli antichi tempi dal *lucus Minervae*, presso la *palude caprea*. 8 Sì.

A partire da un titolo di grande potenza evocativa, il sonetto consiste in un'altra visione atterrita della Campagna Romana, come segnala soprattutto la magnifica seconda quartina, dove si affollano oggetti e colori scuri. E non basta, ché le prospettive certe sono quelle consuete delle epidemie (la malaria onnipresente) e della carestia. Perfino l'invocazione finale all'intervento salvifico della Madonna senza il quale quest'anno si mangerà "un par de ciufoli" (eufemismo per "un par de cojjoni", cioè niente) assomiglia qui molto più a uno scongiuro (e in effetti si citano proprio le parti più scaramantiche del corpo umano, i testicoli) che a una vera preghiera.

Questa situazione di strutturale insicurezza, connessa peraltro alla società agricola (e nel caso di Roma la situazione era peggiore, giacché la società romana non produceva nulla ed era, appunto, strutturalmente dipendente da altri), viene confermata da altri sonetti che insistono appunto sulla precarietà angosciante delle prospettive. Nel sonetto *L'assciutta der 34* la siccità che domina la campagna porterà certamente alla morte: «C'è antro da penzà cche a ffà li piantì/ perché nnun piove in nell'Agro-romano,/ perché la secca manna a mmale er grano,/ e pperché mmoriremo tutti quanti»; bisognerebbe dunque fare qualcosa, ma il parlante sa che questo non sarà possibile per l'insipienza dei governanti, e in particolare dei cardinali. Anche nel sonetto *L'annata magra* la prospettiva del raccolto è talmente desolante che il parlante ne dichiara responsabili i comportamenti immorali del popolo romano: ma l'atteggiamento è quello consueto in Belli, giacché, mentre il parlante vorrebbe affermare un concetto, di fatto fa capire ben altro, come è nella conclusione del sonetto: «Si nnun c'è un vago d'ua, si nnun c'è spiga/ de grano, nun è er Papa che cciopprime:/ è la mano de Ddio che cce castiga». Quando poi il raccolto è buono, a goderne non sarà certo il popolo romano, ma chi quel potere impersonava e gestiva, come nel caso del sonetto *Un carcolo prossimativo*.

Un carcolo prossimativo

Una vaccina dell'Agro Romano,
senza la pelle, l'interiori, l'ossa,
er zangue e 'r grasso, pò ppesà, Gghitano,¹
un quaranta descine² a ddilla grossa.

Valutanno mó er grano a la riscossa
da la mola e ffrullone, io dico er grano
d'ogni rubbio, un pell'antro, se ne possa
fà un cinquanta descine pe lo spiano.

Incire' ar vino poi, tu adesso mette ³
c'una bbotte da sedisci' a la fine
dà ddu' mila e cquarant'otto fujjette.

Dunque, l'Eminentissimo s'iggnotte⁵
drent'a ddiescianni trentasei vaccine,
quinisci rubbia, e cquarantotto bbotte.

12 dicembre 1834

1 Gaetano. 2 Il rubbio da grano pesa 64 decine di libbre. 3 Metti. 4 Le botti da vino sono comunemente di 8 o di 16 barili. Il barile porta 32 boccali, il boccale 4 fogliette. 5 S'inghiotte.

L'Eminentissimo di cui si parla non ha identità, ché qui Belli vuole rappresentare l'intera classe dirigente romana colta nella sua manifestazione più clamorosa di privilegio: mangiare. Trasformando le varie misure dell'epoca in valori per noi abituali, le cose qui presentate sono: una vacca dell'Agro Romano pesa grosso modo 135 chili (prima quartina); da ogni rubbio (circa 200 chili) di grano si possono ricavare 165 chili di farina (seconda quartina); ogni botte contiene circa 950 litri di vino (prima terzina); dunque, è la conclusione, visto quello che producevano le sue terre, l'Eminentissimo consuma in dieci anni 36 vacche, 15 rubbi e 48 botti, il che al giorno fa una media giornaliera di circa 1350 grammi di carne, 400 grammi di pane e 12 litri di vino. Niente male, non c'è che dire.

Un Belli in vena di scherzare, insomma. Solo che, come al solito, anche sotto lo scherzo si nasconde una visione del mondo severa e senza scampo. E che i protagonisti di queste ingiustizie fossero le classi privilegiate è confermato da moltissimi sonetti, tra cui anche *Nove bbestie nove*, nel quale appare uno dei proprietari terrieri più importanti di quello Stato, il principe Torlonia, la cui famiglia possedeva latifondi immensi un po' ovunque, ma in particolare nella regione a nord di Roma (Maccarese, Fiumicino), quelle zone che nel corso del Novecento sarebbero poi diventate terreni agricoli e spazi per l'aeroporto).

Nove bbestie nòve

Curre vosce ch'er Prencipe Turlòni
abbi fatto viení nnove camei,¹
che ddisce che ssò ccerti animaloni

de l'antichi paesi de l'Abbrei.

Disce ch'er Papa j'abbi detto: «E llei che sse ne fa di quelli accidentoni?».

Disce: «Tre l'arivenno, e ll'antri se li manno a straportà ccarcia e mmattoni».

Disce: «Ma ccome! nnun ci sò ccavalli, muli, somari, sor Prencipe mio, d'addopralli in ste cose, d'addopralli?»

«Oh, Ppadre Santo, sce ne sò di scërto», disce che ll'antro arrepicò, «ma Iddio vò li camèi¹ pe bhazzicà ir deserto».

15 maggio 1843

1 Cammelli. 2 Pongasi qui l'accento enfatico sulla *e* di camèi.

L'immaginario colloquio mette sulla scena il principe Torlonia e il papa: argomento niente meno che nove "bestie nuove", e cioè cammelli, qui detti *camèi*, per di più da pronunciare con "accento enfatico", in una deformazione che vuole sottolineare la stranezza della bestia *nova*. Il linguaggio dei due interlocutori è pieno di affettazioni civilesche. Ma tutto il sonetto punta alla amara conclusione: i cammelli, afferma Torlonia in replica a una sensata obiezione del papa, sono animali per il deserto, e infatti li avrebbe utilizzati per i lavori in campagna, che è proprio quel *deserto* terribile e desolato che circondava Roma.

"Deserto", dunque, ancora una volta. E deserto di nuovo troviamo in uno dei sonetti più divertenti e originali scritti da Belli sul tema della campagna intorno Roma.

La Messa der Venardí Ssanto

C'averà ffatto Ggenova, ché er frate tre vvorte, jjeri a mmessa, co cquer laggno disse: «Affettamus Genova»;¹ e 'r compagno tre antre vorte reprecò: «Llevate?»

Ma sse ponno sentí ppiú bbuggiarate? Cristo, si vvedo cuesta, io me li sfragno! E cche ssò² le scittà, tte de raggno, paste frolle, migggnè, ' ffichi, patate?!

Affettà er monno a uso de salame! Levallo, sant'iddio, come ar cammino pò llevasse¹ er cuperchio da un tigame!

Raschià Ggenova mó ccor temperino,

cuanno⁵ ar tempo che cc'era er brigantame
 nun zeppeno spianà mmanco Sonnino!⁶

Roma, 25 gennaio 1833

1 Flectamus genua. 2 Sono. 3 Bignè. 4 Levarsi. 5 Quando. 6 Mezzo acconcio ad estirpare i Masnadieri di Marittima e Campagna si era creduto e decretato la distruzione della Città di Sonnino, onde con una terra di meno crescesse un deserto di più.

In un sonetto come questo confluisce una serie di aspetti costitutivi della scrittura belliana: il gusto dello sproposito; il rapporto fra testo e note; la "prospettiva dal basso"; la confusione fra sacro e profano. Le due espressioni latine del celebrante vengono completamente fraintese dal popolano che le traduce in una minacciosissima intimidazione nei confronti della città di Genova, e allora, stupito e indispettito, si chiede cosa avrà mai fatto Genova per meritarsi un simile trattamento. Un gioco di parole, si dirà, forse anche un po' forzato; ma esilarante e così ben presentato che appare del tutto coerente con la personalità del parlante. Il quale (ed ecco la "prospettiva dal basso") non solo condanna una tale iniziativa, ma ironizza con feroce sarcasmo sulle reali capacità di Roma di poter distruggere Genova quando ai tempi dei briganti non seppero "spianare" neanche un piccolo centro come Sonnino! E qui la nota approfondisce ulteriormente lo spessore polemico del sonetto, con un preciso riferimento alla situazione delle province di Marittima e Campagna.

Le cose stavano così: il 6 luglio 1816 Pio VII, da poco rientrato dagli esili napoleonici, definisce "Comarca" il distretto di Roma, e, a sud dello Stato, una delegazione detta di "Marittima e Campagna", con Frosinone come capoluogo. Il 1° febbraio 1832 Gregorio XVI apporta una modifica a questa ripartizione e divide la delegazione a sud di Roma in due zone: una provincia di Marittima, con Velletri come capoluogo, che comprendeva grosso modo la zona fra i Monti Lepini e il Tirreno; e una provincia di Campagna, con Frosinone come capoluogo, che comprendeva la zona interna lungo il bacino del fiume Sacco fra i Monti Ernici, i Lepini e gli Ausoni, fino al confine dello Stato pontificio che correva lungo una linea fra Terracina e Ceprano (quella che corrisponde più o meno all'attuale Ciociaria). Ambedue queste zone furono per tutto il secolo infestate da quel complesso fenomeno rappresentato dal brigantaggio, di fronte al quale la politica governativa fu una sola: reprimere. E immediatamente diretta alla repressione contro il *brigantame* (che è un gustoso neologismo) appare l'iniziativa che Belli ricor-

da in nota a questo sonetto: nel luglio 1819 l'illuminato segretario di Stato Ercole Consalvi, ritenendo che Sonnino fosse un covo di briganti, ne ordinava la distruzione promettendo il perdono ai malviventi che avessero a loro volta ucciso i propri compagni. E l'operazione iniziò, tanto che una ventina di case furono distrutte; ma poi intervennero le principali famiglie del paese che ottennero la revoca dell'ordine. La nota 6 di Belli è al tempo stesso ironica e sdegnata: «mezzo acconcio» definisce questa folle iniziativa, per poi aggiungere che l'effetto finale sarebbe stato quello di avere una terra in meno e un «deserto in più»: e la parola “deserto” è una parola fortemente connotata nei sonetti, perché indica con immediata potenza la desolazione, la povertà, lo stato di abbandono in cui era lasciata la campagna intorno Roma. Qui dunque la nota non solo conferma il testo, ma dimostra come misteriosamente, proprio grazie allo sproposito, l'ignorante popolano abbia smascherato le contraddizioni della Chiesa che utilizza formule vuote ed è governata da uomini tanto stupidi quanto impotenti.

Ecco dunque la situazione, più volte ripetuta e variata, ma al cui centro rimane il senso di una forte sdegnata denuncia: Roma è città soffocata dalla “mala aria”. E questa denuncia talvolta, come è il caso del sonetto *L'aria cattiva*, assume un carattere sfuggente, ché davvero non è chiaro l'orientamento di Belli.

L'aria cattiva

Scappate via, sloggiate, furistieri:
 fora, pe ccarità, cch'entra l' istate.
 Presto, fate fagotto, sgommerate,
 ché mmommò a Rroma sò affaracci seri.
 Nun vedete che ppanze abburracciate?
 che ffacce da spedali e ccimiteri?
 Da cqui avanti, inzinenta li curieri
 ce mǎnneno le lettere a ccannonate.
 Si arrestate un po' ppiú, vve vedo bbrutti,
 ché cqui er callo è un giudizzio univerzale:
 l'aria de lujj'e agosto ammazza tutti.
 Pe ppiú ffraggello poi, la ggente morta
 séguita a mmagnà e bbeve, pe stà mmale
 e mmorì ll'ann'appresso un'antra vorta.
 5 giugno 1845

Arrivata una certa stagione, meglio andar via da Roma, ché ci saranno pance gonfie come borracce, e perfino i corrieri invieranno lettere a

cannonate (cioè: non le porteranno dentro Roma). Qui Belli, in singolare sintonia con Stendhal (*Passeggiate Romane*) sembra in prima lettura che ritenga questa accusa prodotto soltanto di un pregiudizio: ma è interessante che questo atteggiamento si capisca soltanto all'ultima strofa nella quale il gioco ironico si fa palese (giacché le prime tre sembrano invece decisamente confermare il pregiudizio) con quella immagine carnevalesca della *ggente morta* che continua a *magnà e bbeve* (un'idea surreale da collocarsi tra Boccaccio, Gogol' e Poe). Poi però viene il dubbio: ma non sarà che, anche dentro questo iperbolico quadro, Belli non voglia ancora una volta sottolineare il destino d'una città circondata da "deserto" e "aria cattiva"?

Così non può sorprendere come, quasi alla fine della sua opera in romanesco, Belli torni ancora una volta alla identica situazione del sonetto da cui abbiamo preso le mosse (*Er deserto*), con il sonetto numero 2158 (su 2.279) dell'intera raccolta.

Li malincontri

M'aricordo quann'ero piccinino
che 'Tata me portava for de porta
a rriccojje er grespigno, e cquarce vvorta
a rrinfrascacce co un bicchier de vino.

Bbe', un giorno pe la strada de la Storta,
dov'è cquelo sfasciume d'un casino,
ce trovassimo stesa llí vviscino
tra un orticheto una ragazza morta.

'Tata, ar vedella llí a ppanza per aria
piena de sangue e cco 'no squarcio in gola,
fesce un strillo e ppjiò ll'erba fumarìa.

E io, sibhè ttant'anni sò ppassati,
nun ho ppotuto ppiù ssentí pparola
de ggirà ppe li loghi scampagnati.

15 aprile 1846

I cattivi incontri rievocati nel sonetto sono quelli che si potevano fare nella Campagna Romana (in questo caso a La Storta, località al decimo miglio della Cassia). Qui anche durante belle scampagnate in compagnie affettuose ("Tata", papà) a cogliere qualche erba aromatica, come il crespino, e magari a rinfrescarsi con un bicchiere di vino, si potevano fare incontri terribili, come questa ragazza morta "a panza per aria". Urla, fuga, terrore: una sintesi potente della Campagna Romana vista dal genio isolato e disperato di Giuseppe Gioachino Belli.

Un sonetto dunque che, da solo, identifica e connota un’analisi, un giudizio, una disperazione senza uscita. E mi piace chiudere questo percorso lasciando la parola a tre massimi esperti di Belli, che sul sonetto hanno detto cose davvero importanti. Roberto Vighi:

È una scena di abbandono e di morte (di quelle che dovevano apparire frequentemente nella campagna romana sino ad alcuni decenni or sono), potentemente rievocata nel succedersi dei tre tempi del racconto: tranquillo, quasi sereno, l’esordio; un crescendo incisivo nel tema centrale, che culmina nella visione raccapricciante resa con tragica immediatezza; nuovamente calma, ma triste e meditativa, la chiusa.

Pietro Gibellini (che alla fine cita Vigolo):

La desolata campagna: paesaggio con cadavere. È il tema del sonetto *Er deserto* che ritorna in quest’altro sonetto altrettanto memorabile. Là il «barrozzaro ggiù mmorto ammazzato» chiudeva in *climax* la sequenza di desolazione; qui la ragazza uccisa a “ppanza per aria” (ed è un segno per alludere misteriosamente, anche pudicamente, a una violenza carnale come causa dell’omicidio) sta nel cuore di un sonetto dove il paesaggio sembra torcersi semanticamente o fonicamente in sintonia col trauma: il «grespigno», la «Storta», l’«orticheto» sembrano pennellate di Van Gogh fatte parole. Ma il quadro è incorniciato entro il ricordo di un uomo adulto che ricorda «quand’era piccinino», che si immedesima in quel tempo (e chiama infantilmente “tata” il padre) e conclude tracciando un ponte tra passato e presente («sibbè ttant’anni sò ppassati») uniti da quel trauma incancellabile che vive nella memoria, e si rinnova perennemente. Il tema sarà ripreso da Pascarella nella collana *Er morto de campagna*, non senza precisi ricalchi («Stava infrocioato là, a panza per aria»). Ma osserva bene il Vigolo: «Può essere interessante il confronto fra la romantica oleografia pascarelliana a base di “torce a vento” e di “miserere”, e la nuda terrificante acquaforte del Belli».



«E tornorno felici a le montagne
le pecorelle doppo la carosa»

La Campagna dannunziana di Augusto Sindici

DI GIULIO VACCARO

1. Ufficiale e gentiluomo. Una biografia di Augusto Sindici. Le notizie sulla vita di Augusto Sindici sono assai scarse, e perfino la data e il luogo di nascita restano incerti: per Ettore Veo, Sindici nacque a Roma l'8 marzo del 1839; per Augusto Jandolo, che fu suo amico personale, egli nacque invece a Ceccano nel 1837.¹ Probabilmente intraprese studi giuridici, stante che lo si definisce «avvocato» nella breve scheda descrittiva della «Rivista di cavalleria» (da lui fondata nel 1870) pubblicata nella *Guida della stampa periodica italiana* del 1890.² Nella rivista «Don Chisciotte» del 16 marzo 1895, per la penna di Gandolin, è tratteggiato come «brillante e valoroso ufficiale di cavalleria, bollente duellista, elegante viveur».³ Le altre notizie biografiche in nostro possesso sono tutte derivate dal partecipato e aneddoticò ricordo che ne fa Jandolo, a partire dalle patriottarde rievocazioni della figura dell'ufficiale, del combattente di Montebello e Custoza, di colui che, il 19 settembre del 1870, entrò a Roma travestito da buttero per favorire la presa della città, della medaglia d'argento al valor militare. Sposò Francesca Stuart, che si dilettava di pittura, e – nel 1895 – conobbe Gabriele

1. Profili biografici di Augusto Sindici si leggono in E. VEO, *I poeti romaneschi*, Roma, Anonima Editoriale, 1927, pp. 181-83; A. JANDOLO, *Gabriele d'Annunzio e la famiglia Sindici*, in *Ricordi romani di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Palombi, 1938, pp. 131-47; A. LANCELOTTI, *Augusto Sindici*, in «L'Urbe», XX/3 (1957), p. 33.

2. N. BERNARDINI, *Guida della stampa periodica italiana*, Lecce, Tip. editrice Salentina, 1890, p. 635.

3. VEO, *I poeti romaneschi*, cit., p. 181.

d'Annunzio, con il quale strinse una duratura amicizia, caratterizzata dai lunghi soggiorni del Vate nella villa di Anzio di Sindici: qui tra cacce e incontri con artisti e intellettuali (Annibale Tenneroni, Giulio Aristide Sartorio, Domenico Gnoli, Francesco Paolo Tosti, Alessandro Ferrajoli), Sindici si dedicava a una delle sue grandi passioni: la cucina. Della sua notevole abilità di cuoco testimonia l'estemporaneo sonetto *A Bici*, dedicatogli da D'Annunzio:⁴

A te gloria ed onor, cuoco novello,
 degno d'un re di Francia e d'Alemagna,
 rampollo della stirpe di Vatello
 nato nella città dove *se magna!*
 Tu che rendi soave un vil tortello
 e fai parer sublime una lasagna,
 tu che sai trasformar qualsiasi uccello,
 adoperando il bur senza micragna,
 Ne le futuri età cucinatrici,
 o distruttur di gamberi e d'alici,
 preparator di salse incantatrici,
 per tanti culinarii benefici,
 un monumento avrai splendido, o Bici,
 composto di ventricoli d'amici.⁵

Fu autore di volumi in lingua (*Gente alla moda*, Napoli, Tip. Trani, 1876), di opere teatrali (*I San Clemente*, Roma, Voghera, 1887) e di opere di ricordi romani (*A Piazza Colonna la sera del 24 aprile 1859*, Roma, Coop. Tip. Manuzio, 1911; *Come partirono i volontari romani nel 1859*, Roma, Bontempelli, 1913; *Vecchia Roma 1859*, Roma, Bontempelli, 1913). Più ampia fu la produzione dialettale, cominciata nel 1893, con la pubblicazione, dell'*Acqua del Turco: una poesia in romanesco per Tor Caldara* (Anzio, s.e.), nucleo primigenio di quelle che saranno le *XIV leggende*. Tra il 1895 e il 1900 escono, in fascicoli o in rivista le *Leggende*, che saranno infine raccolte in un volume: la prima edizione integrale risale al 1901 (Roma, Tip. Forzani), poi ristampata, con l'aggiunta della prefazione di Gabriele d'Annunzio e della *Zin-fonia alle XIV leggende*,⁶ a Milano da Treves nel 1902. Nel 1899, esco-

4. L'origine del soprannome di «conte Bici», datogli da un cameriere durante un ricevimento a Torino in casa Provana Del Sabbione, è narrata da JANDOLO, *Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 135-36.

5. Cfr. JANDOLO, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 135.

6. Ma la prefazione di d'Annunzio era già stata pubblicata come prefazione alla

no anche i quattro volumetti degli *Studi dal vero* (*Er primo peccato, L'urtimo peccato, Panunto o li consiji der boccio, Cronaca mondana*). Al 1902 risalgono le *Ottave* (Roma, Forzani; poi ripubblicate nel 1906 presso l'editore Lapi di Città di Castello. Esse ripropongono *Er primo peccato, L'urtimo peccato* e *Li consiji der boccio*, aggiungendovi due altre corone intitolate *Autunno* e *Melorosso*). Nel 1906 esce su «La nuova parola» *Giggetto senza penzieri: sonetti per nozze Crespi-Berardi*, poi incluso nella raccolta di sonetti *Ore calle*, pubblicata nello stesso anno nella collana «Biblioteca romantica della Nuova Antologia». La successiva produzione, in gran parte pubblicata in anteprima sempre nella «Nuova Antologia», è in parte confluita nei volumi *Novelle e leggende* (Roma, Tip. Roma, 1909) e *Nuove rime* (Roma, Tip. editrice Nazionale, 1912). Negli anni successivi Sindici diminuì notevolmente l'attività poetica, pubblicando pochi componimenti sempre nelle pagine della «Nuova Antologia». Morì a Roma il 19 settembre 1921.

2. Le leggende sulla Campagna Romana. Nell'edizione Treves del 1902 (come nella successiva ristampa del 1930) e nell'edizione Forzani le leggende sono poste nel seguente ordine:

Pantano dell'Intossicata.
 Malagrotta.
 Femmina Morta.
 Marpasso.
 Belladonna.
 Cinque scudi.
 L'Acqua der Turco.
 Malafede.
 Campo de Carne.
 Cavallo morto.
 Fontan de' banditi.
 Capocotta.
 Er quarto de l'Impiccati.
 Borriposo.⁷

Zinfonia alle XIV leggende, edita singolarmente dal Forzani già nel 1900; cfr. anche G. VACCARO, *Un libro va, uno viè. Bibliografia della letteratura romanesca dal 1870 al 2000*, Roma, Aracne, 2007, p. 152.

7. Sindici, dunque, variò significativamente l'ordine delle leggende rispetto alla prima uscita (in cui le leggende erano dodici): I. *Pantano dell'Intossicata* (Roma, Voghera, 1894); II. *La macchia di Cinque scudi* (Roma, Voghera, 1895; nell'edizione in volume il titolo diventerà *Cinque scudi*); III. *Femmina morta* (Roma, Voghera, 1895); IV.

Alle quattordici leggende in sonetti edite in volume, ne vanno aggiunte altre otto, scritte invece in ottave, pubblicate sulla «Nuova Antologia», e in tre casi rifluite nel volume *Novelle e leggende*:

- [XV]. A Torre del Padiglione (edita nella «Nuova Antologia» del 1° gennaio 1906).
- [XVI]. Le fate de Ninfa (edita con il titolo *La Fata di Ninfa* nella «Nuova Antologia» del 1° giugno 1907; poi in *Novelle e leggende*, pp. 9-23).
- [XVII]. Spezzacatene (edita con il titolo *La Fata di Ninfa* nella «Nuova Antologia» del 16 maggio 1908; poi in *Novelle e leggende*, pp. 43-60).
- [XVIII]. Torre Pajaccetta (edita nella «Nuova Antologia» del 16 novembre 1908; poi in *Novelle e leggende*, pp. 77-104).
- [XIX]. A Santa Bibbiana (edita nella «Nuova Antologia» del 16 maggio 1910).⁸
- [XX]. Le lestra de Caino (edita nella «Nuova Antologia» del 1° settembre 1910).⁹
- [XXI]. Li urtimi de Galeria (edita nella «Nuova Antologia» del 16 febbraio 1913).
- [XXII]. La Carosa a Oriolo Romano (edita nella «Nuova Antologia» del 16 giugno 1915).

Bella donna (Roma, Voghera, 1896); V. *Malagrotta* (Roma, Voghera, 1896); VI. *Malafede* (Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1896; poi ripubblicata con il numero VIII nella «Nuova Antologia» del 16 maggio 1901); VII. *Casale delle donne* (Roma, Tip. della Camera dei deputati, 1897; nell'edizione in volume diventerà *Marpasso*); VII. *L'acqua der Turco* (Roma, Tip. della Camera dei deputati, 1898); IX. *Fontan de' Banditi* (pubblicata con il numero XI nella «Nuova Antologia» del 1° giugno 1899); X. *La Capocotta* (pubblicata con il numero XII nella «Nuova Antologia» del 16 agosto 1899); XI. *Buonriposo* (pubblicata con il numero XIV nella «Nuova Antologia» del 16 agosto 1899). XII. *Il Colle delle forche* (pubblicata con il numero XIII in un volumetto autonomo Roma, Nuova Antologia, 1900 e nella «Nuova Antologia» del 1° dicembre 1900; nell'edizione in volume diventerà *Er Quarto de l'Impiccati*).

8. Non si tratta, dunque, di una leggenda inedita, come sostiene A. ANDREOLI, *Sindici e d'Annunzio: la poesia dell'antico Lazio*, in *Voci di Roma*, Roma, De Luca, 1995, pp. 7-12, p. 8.

9. Della leggenda esiste anche un manoscritto posseduto da Carlo Ciampichini (cfr. ANDREOLI, *Sindici*, cit., p. 8). Sull'opera, cfr. anche A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivistica: le filologie di uno scrittore*, Firenze, Olschki, 1996, p. 148.

Tra le opere aventi per oggetto la Campagna Romana vanno anche ricordate *Puncichittu* (pubblicato nella «Nuova Antologia» del 1° gennaio 1907) e alcune parti di un progettato poema *Le strade della Campagna Romana* (la prima parte, *Da Nettuno a Cisterna*, fu pubblicata nella «Rivista d'Italia» il 1° gennaio 1904; una seconda parte, intitolata *A Fiumicino*, fu invece pubblicata nella «Nuova Antologia» del 1° agosto 1904), nonché alcune novelle, edite dapprima sulla «Nuova Antologia» e raccolte, quindi, nel già citato volume *Novelle e Leggende. A caccia n Ciociaria* (pp. 25-42; già nella «Nuova Antologia» del 1° maggio 1909), *Puncichittu* (pp. 61-76; già nella «Nuova Antologia» del 1° gennaio 1907), *L'Incantato* (pp. 105-26; già nella «Nuova Antologia» del 16 novembre 1907) e *Malapasqua* (pp. 126-40; già nella «Nuova Antologia» del 1° dicembre 1909).

A livello strutturale, in entrambe le edizioni delle *XIV Leggende*, ciascuna leggenda presenta un brevissimo prologo in prosa (che passa però dal romanesco della prima stesura all'italiano della seconda) e 14 sonetti: nella prima stesura il primo e l'ultimo sonetto hanno funzione di prologo e di epilogo, sicché i sonetti numerati sono 12. Nell'edizione definitiva i sonetti sono numerati da 1 a 14.

Prendendo il caso di una delle leggende (*Malagrotta*),¹⁰ le varianti tra la prima edizione e quella in volume rientrano complessivamente in due tipologie: da un lato si hanno interventi di carattere fondamentalmente grafico e interpuntivo non prive di un certo interesse perché Sindici sviluppa un proprio sistema grafico per la resa del romanesco (prime tra tutte la resa della *c* palatale con la *ċ*); dall'altro vi sono interventi di tipo contenutistico. Il sonetto introduttivo di *Malagrotta* che si legge nell'edizione del 1896, per esempio, avente per argomento la spedizione africana, è interamente soppresso nell'edizione Forzani: in particolare, in esso erano ricordati la morte del tenente Umberto Partini (morto a Tucruf il 3 aprile del 1896) e del principe Chigi, ufficiale d'ordinanza del generale Baratieri, morto nella battaglia di Adua, il 1° marzo dello stesso anno. La soppressione del sonetto iniziale rende necessaria l'introduzione di un nuovo sonetto (collocato in ottava posizione).¹¹

Le sostituzioni linguistiche, benché non appaiano di grande interes-

10. Di cui ho fornito un saggio di edizione critica in G. VACCARO, *Augusto Sindici e le 'XIV leggende della campagna romana': saggio di edizione critica*, in «il 996», n. 2 (2008), pp. 65-94.

11. Sulla spedizione africana, e in particolare sulla sconfitta di Adua, si fonda invece la leggenda *Marpasso*, tenuta dove scorre il fiume Allia (il fosso di Santa Colomba) presso cui i Romani furono sconfitti dai Galli.

se dal punto di vista lessicale, rivelano invece molto dell'operazione letteraria condotta attraverso le *XIV leggende*. La gran parte delle sostituzioni lessicali, infatti, mostra la riproposizione di termini e moduli del romanesco letterario, e in particolare del *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri, ignorando tuttavia complessivamente tanto l'opera belliana quanto quelle di autori pressoché contemporanei a Sindici (Pascarella e Trilussa *in primis*).

Le *XIV leggende* furono l'unica opera di Sindici a godere di una qualche diffusione negli anni, come dimostrano anche le due ristampe del 1920 (Roma, Tip. Ausonia) e del 1930 (Roma, Optima) e le occasionali ristampe di alcune scelte di sonetti in volumetti di storia locale. Tuttavia, sul complesso dell'opera e sull'autore (con l'eccezione dei rapporti con d'Annunzio) è rapidamente sceso il silenzio. L'unico a essersi occupato di Sindici è stato Luigi De Nardis, in un contributo fortemente critico: «il valore di questa poesia è molto modesto», e – per quanto riguarda la lingua – «Sindici ha attinto pochissimo a questo [*scil.*: quello della Campagna Romana] patrimonio; suo solo intento, quello di dare una patina extra-urbana al suo romanesco, anch'esso, del resto, poverissimo». ¹² A conferma dell'assunto, il grande francesista stigmatizza «l'estensione incontrollata ad una larga parte del lessico, [*sic*] di quel reale e circoscritto fenomeno di metafonìa che interessa i parlari del contado». ¹³ E cita dunque vari esempi di questo fenomeno: *prisciutto*, *prighiera*, *ginitore*, *binidizione*, *sittimana*, *villaggiatura*, *dilitto* 'delitto', *linternino* ecc., in cui – a ben vedere – di quel «reale e circoscritto fenomeno» della metafonìa non vi è traccia, mentre compare una pressoché sistematica (e, verrebbe da dire, meccanica) sostituzione della atona della prima sillaba con la *i*, rispondente a una abnorme ortopedizzazione e a una volontà «coloristica» che è tuttavia sbrigativo liquidare come incapacità mimetica o povertà linguistica.

Di certo il giudizio estetico di De Nardis è condivisibile e riprende quello espresso prima di lui con efficace sintesi da Pascarella (che «lealmente gli espresse il consiglio *de piantalla*» ¹⁴), e, con maggior politezza, dallo stesso Jandolo («se togliamo alla sua produzione pochi sonetti, dove c'è qualche senso di agreste semplicità, qualche accenno all'ora e al canto degli uccelli, non so vedervi altri pregi» ¹⁵) e da France-

12. L. DE NARDIS, *Le Quattordici leggende della Campagna romana di Augusto Sindici*, in *Il romanesco ieri e oggi*, a c. di T. De Mauro, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 231-38.

13. DE NARDIS, *Le Quattordici leggende*, cit., p. 235.

14. JANDOLO, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 136.

15. *Ibidem*.

sco Possenti, che così giudica la poesia di Sindici: «Ci sia consentito aggiungere che alla sincerità della poesia del Sindici nocque anche troppo una frequente indulgenza a lasciarsi trascinare da un lirismo tutto proprio della lingua ricalcandone la forma nelle locuzioni e il giro delle frasi in antitesi con quello strettamente dialettale». ¹⁶ Soprattutto con il passaggio dal sonetto (metro delle *XIV leggende*) alle ottave (probabilmente un omaggio di Sindici alla letteratura popolare) i versi divengono prolissi, pieni di zeppe e faticosi alla lettura. Difetti questi ultimi mostrati a Sindici anche dall'amico d'Annunzio: «i tuoi versi recenti hanno le tue solite qualità di colore, di sentimento tragico e di sorriso amaro. Ma vorrei che tu fossi, nella composizione, più serrato. Il metro – l'ottava – ti trascina alla prolissità, specie nelle descrizioni. Perché non provi la quartina con le rime bacciate (a-bb-a)? Credo che potresti trarne effetti robustissimi». ¹⁷

Basti l'inizio di *Torre del Padiglione* per mostrare appieno questi limiti:

Era marzo... 'na notte imburianata...
 er vento esciva da le macchie urlanno
 e pe le piane e giù pe le vallate
 annava minaccioso rotiano...
 Gni tentinello, in mezzo a 'n' avvampata,
 vedevi na saetta serpeggianno
 muta, muta là in fonno a l'orizzonte
 e hbrontolava... e hbrontolava a monte.

Tuttavia un'analisi meramente estetica è applicabile con difficoltà al "caso Sindici", se non altro vista l'eco che ebbe il suo lavoro agli inizi del secolo, e soprattutto l'entusiastico giudizio dato da d'Annunzio: il Pescaraese loda le immagini evocate dalla poesia di Sindici e la loro aderenza al mondo della Campagna Romana. Anche per l'abbaglio dannunziano De Nardis ha una risposta: la prefazione alle *XIV leggende* di d'Annunzio fu un pezzo di bravura, dettato dall'associazione delle apparizioni nella villa di Sindici «alle battute di caccia, all'immagine della Duse, amazzone dal velo svolazzante». Un'immagine di d'Annunzio che, però, non mi convince appieno.

L'opera di Sindici, infatti, si colloca in un periodo di grandissima attenzione agli aspetti storici, geografici e sociali dell'agro laziale, come

16. F. POSSENTI, *Cento anni di poesia romanesca*, Roma, Staderini, 1966, I, p. 450.

17. Lettera da Settignano, datata 1906, citata in VEO, *I poeti romaneschi*, cit., p. 182

mostra l'opera di Giuseppe Tomassetti sul fronte storico-legislativo, di Giovanni Cena (redattore capo della «Nuova Antologia», poeta e fotografo) sul fronte sociale e di Angelo Celli sul fronte sanitario.

È lo stesso Sindici a legare la scrittura delle *Leggende* a istanze di miglioramento sociale della Campagna Romana: fin dalla prefazione, egli dichiara di aver scritto le poesie per «combattere contro il disboscamento ed in favore delle classi agricole quasi interamente obliate dalla città per la quale soffrono e lavorano» (p. XI) e in particolare per appoggiare la Legge Celli, mediante la quale si forniva gratuitamente il chinino alle classi contadine. Fu proprio Angelo Celli, nell'ultimo scorcio del secolo, ad attirare l'attenzione dell'opinione pubblica sulle terribili condizioni igienico-sanitarie della Campagna Romana e dell'Agro Pontino.¹⁸ Attorno a Celli e alla moglie Anna Fraentzel si riunirà un gruppo di «garibaldini dell'alfabeto»,¹⁹ come Giovanni Cena, Sibilla Aleramo, Duilio Cambellotti, Giacomo Balla e Alessandro Marcucci (funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione e ideatore della cosiddetta cattedra-armadio) che promuoverà l'istituzione di scuole per contadini, ricavate in capanne, cappelle abbandonate, ruderi: nate come scuole festive nel 1904, a partire dal 1907 esse furono organizzate dall'Ente per le Scuole dei Contadini dell'Agro Romano (il cui primo direttore fu il Marcucci).

Sulla stessa linea, benché con la prospettiva di uno storico-archivista, si muoveva anche il Tomassetti, il quale vedeva in una riforma agraria che abolisse, di fatto, l'incolto latifondo che caratterizzava allora l'Agro e nel ritorno a una coltivazione diffusa, come quella che nel Medioevo si aveva nell'area, l'unica via possibile per un miglioramento delle condizioni di vita degli abitanti. Proprio in quest'ottica, egli si scagliava, nella prefazione al primo volume dell'opera sulla Campagna Romana, contro quei poeti che deploravano le opere di bonifica in corso: «sarà compianta dagli artisti e dai poeti la scomparsa del desolato ampio orizzonte, quando l'alboricoltura, le siepi e le case renderanno l'abitazione e la ricchezza a questo suolo. Ma la pubblica felicità vale assai più di una fonte di poesia; e noi saremo rassegnati a questo sacrificio».²⁰ La prospettiva

18. A. CELLI, *Come vive il campagnolo nell'agro romano: note ed appunti*, Roma, Società editrice nazionale, 1900.

19. Questo l'epiteto che fu dato dalla stampa: cfr. F. STROZZA, *Giovanni Cena e le scuole per i contadini*, Roma, Gesualdi, 1992. Alla definizione di «garibaldini» non è estranea l'appartenenza di Celli al Partito Repubblicano.

20. G. TOMASSETTI, *La Campagna romana antica, medioevale e moderna*, nuova ed. aggiornata, a c. di L. Chiumenti e F. Bilancia, 3 voll., Firenze, Olschki, 1975-79, I, p. 279. Sulla posizione del Tomassetti in rapporto alla tensione contemplativa degli artisti



Il frontespizio dell'edizione Treves, del 1902, delle XIV leggende della Campagna Romana, ristampa della prima edizione del 1901 (Roma, Tipografia Forzani) con la sola aggiunta della prefazione di Gabriele d'Annunzio.

estetico-contemplativa fu dura a morire tra i poeti romaneschi, se è vero che l'addio alla Campagna Romana (dato, per esempio, senza rimpianti, da Armando Fefè nel 1948 nel suo *Addio palude...!*²¹) è ancora compianto da Romeo Collalti all'inizio degli anni Ottanta in un volumetto dal significativo titolo di *'Sta campagna romana... sempre meno.*²²

E del resto la Campagna stessa non è descritta mai da Sindici nei suoi aspetti più tipicamente agricoli, quanto nei suoi aspetti leggendarî: del deserto della Campagna e dei suoi luoghi viene fatta una sorta di

del tardo Ottocento e del primo Novecento, cfr. F. NEGRI ARNOLDI, *L'Agro romano fra ragione e sentimento*, in *Processi territoriali e nuove filiere urbane*, a c. di M. Faccioli, Milano, FrancoAngeli, 2009, pp. 251-57.

21. A. FEFÈ, *Addio palude...! versi romaneschi*, Roma, G. Menaglia, [1948]. Su Fefè si veda il contributo di Elio Di Michele in questo stesso fascicolo, alle pp. 99-110.

22. R. COLLALTI, *'Sta campagna romana... sempre meno: 100 poesie romanesche*, Roma, Rugantino, 1981.

verghiana *Storia del castello di Trezza* in salsa romanesca, con elementi sovranaturali e mitici. Dove pure si descrivono le operazioni agricole, come nella *Carosa a Oriolo Romano*, la descrizione vira decisamente verso aspetti letterari:

Maggio che indori ste piane infinite
 e li colli imbrillanti e li roveti
 e chiami da le valle arinverdite
 li armenti a monte confidenti e quieti
 e de gemme e de pampeni le vite
 rivesti a festa in su li pergoleti,
 fra cento verdi, immezzo ar verde Oriolo
 scordo l'inverno e in te m'ariconzolo.

E la storia delle pecorelle che vengono carosate altro non è che il pretesto per la descrizione di un dannunziano incontro degli amanti Giacometto e Oriella sotto la pioggia (più o meno potremmo rititolarla *La pioggia nell'olmeto*):²³

Ner voto allora de n'ormo gigante,
 li du' amorosi riparorno a stento;
 e a le minaccie der cielo tonante,
 doppo na boja refola de vento,
 scrocchiò 'n furmine a secco e in d'un istante
 un uragano imperverzò violento
 che Giacometto e Oriella a core a core
 s'abbracciarono tremanti de terrore...

Mah! sta galiottaccia vicinanza,
 in de l'ormo che voto l'alloggiava,
 dava più lena ancora e più possanza
 a quella bramosia che li aggitava
 imbria de cummune desianza!
 e, abbracciati, muta, je inzegnavo
 fra novi ardori e ignote titubbanze
 antre gioje anniscoste, antre speranze!...

E su tutto, alla fine, le pecorelle ragionano d'amore, tornando alle montagne, mentre la cicala deplora la fine della breve ora dell'amore:

23. Non escluderei, tra l'altro, che alla base della scelta del nome di Oriella sia la suggestione del nome Ornella, coniato da d'Annunzio e imposto a una delle protagoniste della tragedia *La figlia di Iorio*.

E tornorno felici a le montagne
 le pecorelle doppo la carosa
 riccontannose alegre 'n tra compagne
 che pe ste piane amore è dolce cosa!...
 Ma inviperita la cicala piagne
 longo la strada ardente, porverosa,
 perché l'istate co l'autunno more,
 perché curta è la vita pe l'amore!...

Dove si noti che l'immagine della cicala richiama evidentemente quella dannunziana nella *Pioggia nel pineto*

Risponde
 al pianto il canto
 delle cicale
 che il pianto australe
 non impaura.

3. La lingua della Campagna Romana. Dal punto di vista del dialetto usato, esso è stato spesso valutato come scarsamente rispondente ai canoni della fine dell'Ottocento. Il modello linguistico cui Sindici intendeva guardare era in ogni modo altro rispetto al romanesco, come egli stesso dichiarava nella premessa all'edizione in volume delle *XIV leggende*, scritta in forma di lettera alla figlia Magda:

Uscendo dalle porte di Roma io non intesi di far parlare ai raccontatori di queste mie leggende il puro dialetto romanesco, sovente anzi frammischiati ad arte modi di dire, frasi e parole che colsi sulle labbra dei lavoratori nomadi del Lazio, dei piccoli mercanti di campagna, *fidarelli e moscelli* dei castelli romani e vicini monti. Parole, frasi, modi di dire costanti e inerenti agli usi, ai costumi, alla coltivazione delle nostre terre; provenienti parte da quel volgare latino di tipo meridionale che tuttora risuona nella Campania, parte puramente romani. Patrimonio nostro antico che respingemmo nel Lazio dopo la invadente influenza toscana, ma che abbandonato, si sarebbe disperso, dissipato ai raggi di un nuovo e problematico incivilimento. Eredità che urgeva raccogliere. Ed è ciò che io feci... (p. VII).

E lo stesso concetto è ribadito anche nel primo sonetto della *Zinfonia*:

Nun viengo da quer Quinzio Cincinnato
 che te 'nventò l'aratro; io canto e dico

quer che ò veduto o m'anno ariccontato
 le genti de sti siti, o quarche amico
 con er cervello fino e illetterato,
 aripenzanno inzieme ar tempo antico,
 magnanno alegri, dopo avé cacciato,
 a l'ombra d'un cereto o sotto a 'n fico.
 E vorrebbe ariditte tutto er bello,
 che, co quest'occhi, ò visto, o m'anno detto!
 Ma nun so daje propio de pennello...
 nun so dipigne le perzone vive,
 le valle, l'acque morte, er casaletto...
 T'imparerò a guardà... Tu penza e scrive.

Di certo, come notava già De Nardis,²⁴ il quadro delle parlate laziali tra Otto e Novecento è senz'altro più complesso di quanto lasci supporre l'opera di Sindici: voci di provenienza umbro-marchigiana erano già penetrate da tempo nei dialetti laziali, come si evince anche dalla settecentesca raccolta di *Voci romane e marchiane*.²⁵ D'altra parte, se pure ci limitassimo solo alle raccolte lessicali sulla Campagna Romana (quella pressoché coeva di Ercole Metalli; le successive di Alessandro D'Alessandri e di Romolo Trinchieri; quella recentissima di Ugo R. Gualazzini),²⁶ è ben visibile come il patrimonio linguistico in essi raccolto è di gran lunga più ampio di quanto si supporrebbe dal volume di Sindici. Egli, anzi, ha attinto pochissimo dal patrimonio della Campagna, limitandolo – per di più – a poco “lessico di colore” e proponendo un'astratta semplificazione dei dialetti del contado, come mostra bene questa battuta in (presunto) dialetto fiumicino (canto IV, ottava 4): «Comm'è brutto gliù munnu quanno piove».²⁷

24. DE NARDIS, *Le Quattordici leggende*, cit., pp. 234-35.

25. *Raccolta di voci romane e marchiane riprodotta secondo la stampa del 1768*, con prefazione di C. Merlo, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1932.

26. E. METALLI, *Usi e costumi della campagna romana*, Roma, Tip. Popolare, 1903; A. D'ALESSANDRI, *Vocaboli, usi agricoli e consuetudini della Campagna romana*, Roma, Tip. S.A.I.G.E., 1930; R. TRINCHIERI, *Vita di pastori nella Campagna romana*, Roma, Palombi, 1953; ID., *Vocabolario della pastorizia della campagna romana*, in «Quaderni di semantica», XXX (1994), pp. 327-95; U.R. GUALAZZINI, *Vecchio Lazio. I vocaboli delle pratiche colturali*, Roma, Regione Lazio-Istituto Nazionale di Sociologia Rurale, 2006 (scaricabile online dall'indirizzo <http://www.agricoltura.regione.lazio.it/binary/agriweb/agriweb_quaderniise/Quaderno_n_14.1207844441.pdf>).

27. A. SINDICI, *A Fiumicino*, in «Nuova Antologia», 1° agosto 1904, pp. 433-52, a p. 446.

Solo in alcuni versi in discorso diretto, Sindici sembra riprodurre un parlato effettivamente ciociaro, come nell'epigrafe a *Pantano dell'Intossicata*:

Fa la nanna, citolo meo,
 ch'è venuto lo tata teo;
 t'à portato gliù cappellitto,
 fa la nanna sî beneditto.

L'intero VII sonetto della leggenda è così annotato dallo stesso Sindici: «In questo sonetto mi avvicinai al dialetto ciociaro per quanto più mi fu possibile».

E cosa t'aggio a dà, sî benedetto,
 i' poverella ciurcinata e sola?!
 maritomo, Batista, poveretto!...
 s'è morto senza dimme na parola!
 Me so vennuto chillo poco letto,
 me so vennuto schioppo, stagnarola,
 nun c'ò salute, no casa, no tetto,
 stemo sbattenno su una rapazzola....
 Ssa pollanchella è grassa e te fa l'ova.
 Chi fa bene a sso monno e c'à gliù core,
 in paradiso poi l'arritrova....
 Puro lei c'ài li figli assignoria!...
 Fallo per issi, fallo pe l'ammore
 de la biata Verginemmaria!...

E due terzine, ancora in dialetto ciociaro, sono nel IX sonetto di *Cinque scudi*:

“Bbè, Romolittu meo, maddomà è festa.
 Pe fà gliù letto ce vo cinque scudi;
 mo me la cojo co la conca 'n testa.
 Chillo me spara, me fa gliù bucittu,
 e nui non simo più gnudi nè crudi,
 e jemo 'n chiesa, che sî benedittu.”

Tuttavia accostarsi a Sindici pensando di scorgere in lui un poeta-dialettologo, sul modello del Belli, non solo è sbagliato, ma si rivela addirittura fuorviante, tanto più in considerazione della progressiva evoluzione dei dialetti laziali a partire dalla fine dell'Ottocento. Già a partire dagli anni Venti e Trenta del Novecento, infatti, numerosi stu-

diosi tornano insistentemente su concetti quali “dissoluzione”, “disgregazione”, “snaturamento”: Clemente Merlo nella prefazione al volume sul verolano di Carlo Vignoli descrive la lingua locale come «un dialetto in piena dissoluzione, in piena rovina»²⁸ e anche Ferruccio Blasi lamenta che il dialetto di Preta offra «uno degli esempi più spiccati di disgregazione, di snaturamento dovuto a nuove correnti».²⁹ Raffaele Giacomelli, parlando del ronciiglianese, propone una necessaria osservazione di carattere sociale: «il decadimento del dialetto è per ora limitato ad una parte della popolazione, agli artigiani più giovani e a quelli che sono più a contatto con Roma, per ragioni d'affari, di viaggi e di mestieri».³⁰ Questa considerazione spinge lo stesso Giacomelli a identificare una «*koinè* laziale a tinta romanesca e con impronte locali più o meno forti, secondo la cultura dell'individuo e le sue relazioni con Roma, che gli abitanti dei vari paesi del Lazio parlano quando sono fuori dal loro paese o con forestieri».³¹

Per quanto riguarda Sindici, è stato il solo Pietro Trifone a notare che proprio questa «fluttuante varietà interprovinciale» fosse la lingua cui Sindici mirava, pur con tutti i limiti di un processo di semplificazione non sempre compreso nelle sue dinamiche più profonde. Egli, dunque, non solo non aveva inventato di sana pianta una parlata laziale, ma utilizzava «adattando i termini di una nota formula del Foscolo [...] un laziale *itinerario* e *mercantile*, ovvero [...] un uso “professionale” certo interessante, ma con precisi limiti quanto a estensione d'uso e qualificazione socio-espressiva».³²

Se in alcuni casi tale operazione ha un esito felice, riproducendo tratti di un dialetto sovraprovinciale, in altri le prospettive geografiche e cronologiche vengono meno, schiacciate da un recupero lessicale che prende le mosse da una prospettiva comunque colta e letteraria e dà vita a una lingua implausibile, in cui a parole provenienti dall'italiano e rivestite di una fonetica dialettale (*rotianno*, *strariale*) s'affianca-

28. C. VIGNOLI, *Il vernacolo di Veroli*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1925, p. 1.

29. F. BLASI, *Il dialetto di Preta (Rieti). Saggio fonetico-lessicale*, in «L'Italia Dialettale», XII (1936), pp. 35-57, a p. 45.

30. R. GIACOMELLI, *Atlante linguistico-etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale. Controllo fonetico per diciassette punti dell'A.I.S. nell'Emilia, nelle Marche, in Toscana, nell'Umbria e nel Lazio*, in «Archivum Romanicum», XVIII (1934), pp. 155-212, a p. 169.

31. Ivi, p. 170.

32. P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a c. di F. Bruni, Torino, UTET, 1992, pp. 540-93, a p. 579.

no estensioni indebite di fenomeni realmente esistenti (*mannorle, rimbommanno*) e recuperi di romanesco letterario (*dorindana, stortino*).

Un'operazione, dunque, squisitamente letteraria, tanto dal punto di vista linguistico (ma meno di quanto possa apparire a una prima lettura) quanto da quello del contenuto, che rivela un tentativo – velleitario fin che si vuole, ma comunque non trascurabile – di creare un “dannunzianesimo dialettale”. Tentativo che si spinge fino alla “traduzione” in romanesco dei versi dannunziani della *Pioggia nel pineto* nella decima ottava del primo canto di *A Fiumicino*.³³

Piove... L'acqua che casca fa 'n' orchestra
 battendo in su li rami e in su le foje
 che le querciole, l'ormi e le [sic] ginestra
 danno 'n sono a 'gni goccia che le coje,
 e te fanno 'na musica maestra
 che le pene, li guai, le vecchie gioje,
 te l'aricordi tutte in quer momento
 che 'gni rama, 'gni fronna è 'n'istrumento.

Di là dalle considerazioni di ambito letterario, è innegabile che l'intento di Sindici fosse realmente quello di un miglioramento sociale, economico e geografico della Campagna Romana, ma non riusciva nella produzione poetica ad allontanarsi da una visione immancabilmente preraffaelita e panica della realtà agricola che lo circondava, da un dannunzianesimo di maniera di rado efficace, che non raggiunge mai neppure per un momento l'efficacia iconica che nelle poche righe dell'introduzione d'Annunzio pennelleggia: «vi ritrovo ancora l'ebrezza dell'eterna canterina ruzzarella, e il cigolio delle passere in cima dei fienili e il nitrito tremulo dei vannini villosi e il belato dei montoni lungo i fossi e le mucche bianche sotto la luna che vanno al procoio e tutti gli spiriti di quella terra sublime ove l'ora dell'Ave Maria è meravigliosamente triste come in nessun altro deserto del mondo. Che molte altre beccacce si levino ancora dinanzi ai tuoi cani e molte altre rime dinanzi ai tuoi sogni! Ave».

33. SINDICI, *A Fiumicino*, cit., a p. 435.



Armando Fefè, il cantore della Campagna Romana

DI ELIO DI MICHELE

CIII

Settembre, co' 'na cianca in groppa ar monte
e l'artra a cionnolà su la vallata,
già cor babbàno, appàna a 'gni fiatata
l'arco de celo che je sta de fronte.

Stufo dell'aria cotta e rinfornata,
aspetta, corco, tra le foje tonte,
la prima goccia che je caschi in fronte
pe' rinfrescasse co' la prim'acquata.

Che c'è de mejo d'un bon temporale
pe' mette la mordacchia a la calura
e pe' strozzà li strilli a le cicale?

Chiamasse l'intemperie, è 'na bestemmia;
ma co' la vigna secca pe' l'arsura,
si er tempo nun se rompe, addio vendemmia!

CIV

Pe' li filari, rosci e sgarufati,
solo er trebbiano pare un po' cristiano;
ma si ne piji tre rampazzi in mano,
armeno due, li trovi scarnicchiati.

Bonvino e marvasia, ch'ereno nati
a raspi tonni, mejo der trebbiano,
invece de ingrossasse, mano mano,
diventeno l'uvetta de li frati.

Er gabavorpe, poi, verd'arabbiato,

schizza veleno. E dovrebb'esse un fiore,
 pe' quante vorte è stato rivangato.
 Grandinate e pronòspere so' guai;
 ma puro a véde che la vigna more,
 cià sete, e aspèta, e l'acqua nun viè mai!...

Una parte della descrizione, colma di termini rurali, di Armando Fefè sulle conseguenze della siccità nelle vigne del principe Falconieri che ho tratto dal poema *Er diavolo a Torrimpietra*,² ci riporta ad alcuni notissimi sonetti di Belli che dipingeva circa un secolo prima il quadro desolato della Campagna Romana in attesa di un'improbabile quanto attesissima pioggia che facesse terminare la *secca* e potesse allontanare almeno per il momento la fame, il male assoluto del povero. Fefè tuttavia è meno tragico e disperato di Belli: alla descrizione cruda segue subito e in parallelo una trasposizione favolistica della realtà descritta, con un gusto della narrazione, per lo più epica, che non è nelle corde di Belli e che in Fefè è invece una delle cifre più evidenti.

Il poeta aveva già cantato nella sua prima raccolta *Addio, palude...!* che è del 1948, alcuni luoghi caratteristici di Roma come *Piazza de la Rotonna* piena di cibi di ogni genere, mercanti di campagna e uomini dall'atteggiamento bullesco, e *Piazza Montanara*,³ luogo di incontro di «caporali» e «burini» pronti a farsi assumere a giornata nei vari luoghi, come se la città fosse però un'appendice della campagna, in una prospettiva parallela ma contraria a quella di Belli per il quale la Campagna Romana è invece specchio di Roma, della sua politica, del suo malessere, della tremenda assenza di modernità o di slancio verso un progresso non solo non perseguito, ma addirittura contrastato con tutti i mezzi, per il mantenimento di un mondo ormai decrepito e incapace di rinnovarsi. Se dunque Belli è poeta di città, Fefè è al contrario inti-

1. Armando Fefè nasce a Trastevere il 1° agosto 1905. Svolge attività di giornalista, collaborando con «La Tribuna», «Il Momento», «Il Tempo», «La Tribuna illustrata», «Pasquino», «Marc'Aurelio». Per sostenere il perdurare dell'uso del dialetto fonda alcuni periodici, tra cui «La Rotonda» (1944); «I sette colli» (1945-46); «Vita di Roma» (1949-55); «Fontana di Trevi» (1955-1960). Muore a Roma nel 1969. Sue opere: *Addio palude...! (versi romaneschi)*, Roma, Menaglia, [1948]; *A ognuno er suo. 6 sonetti fori-concorso ar premio de poesia Vittorio D'Angiolillo. La vendemmia a Genzano* [Roma, 1969?]; *Er diavolo a Torrimpietra*, Roma, Stilgraf, 1971; *Il Meo Patacca. Riassunto del poema di Giuseppe Berneri con 12 incisioni di Bartolomeo Pinelli*, a c. A. Fefè e R. Lombardi, Roma, Colitti editore, s.d; *Storia de Meo Patacca tratta dal poema seicentesco di Giuseppe Berneri, riassunta in ottave romanesche*, s.l., Editrice Policromografica, 1967.

2. FEFÈ, *Er diavolo a Torrimpietra*, cit., p. 108.

3. FEFÈ, *Addio palude...!*, cit., pp. 13-18.

mamente e fortemente cantore della ruralità. E allora ecco davanti alle osterie di campagna i carosini e i giocatori di carte, i butteri e i cavallari, i contadini e gli osti, con i loro usi e costumi.

I suoi sonetti discendono dunque sì direttamente da quelli belliani, ma rivelano nel poeta moderno un piacere tutto suo di raccontare e di descrivere vivacemente gli argomenti prescelti: «Il suo stile narrativo è solo narrativo», afferma, con apparente tautologia, Roberto Vighi nell'introduzione al poema sopra citato. Lo potremmo quindi definire un rusticano *Tusitala*, termine che indica l'autentico *scrittore di storie* e che fu attribuito dai samoani allo scrittore Robert Louis Stevenson che visse gli ultimi anni della sua vita presso di loro.

Fefè sviluppa la sua opera poetica, oltre che nella raccolta *Addio, palude!...*, nel poema *Er diavolo a Torrimpietra* e nella riscrittura in ottave della *Storia de Meo Patacca*. Mi limiterò qui alle sole due opere che riguardano la Campagna Romana.

Nella prima raccolta, pubblicata nel 1948,⁴ racconta in tono epico, come in parte già Pascarella e Dell'Arco in alcune delle sue *Ottave*, la vita dei contadini della Campagna Romana e le bonifiche dell'Agro Romano e di quello Pontino, con partecipazione e accenti emotivi forti e risultati poetici eccellenti. L'autore descrive luoghi e personaggi caratteristici dell'Agro Romano alternativamente con umanità, ironia e crudeltà di accenti, come quando rappresenta la poverissima vita e la triste rassegnazione del bufalario:

Fra un galleggià de corna, groppe e froce
che cacciavono fume a 'gni fiatata
sur sandolino, co' la stuzza arzata,
vedessimo venì verso la foce
er bufolaro che, data la voce
pe incità la mandra a la passata,
in vista de 'na casa smozzicata,
se fece er doppio segno de la croce.

Un cavarante der marchese Vanni
lo vidde: rise, e je mannò cor vento:
«A bufolaro! E che l'aricomanni?»

Lui ce restò de sasso. E nun rispose.
Ma la stuzza je prese er sopravvento
e, su le groppe, rincarò la dose.⁵

4. Alcuni altri capitoli [nel testo sono detti "serie"]: *Stornellata d'un sabato a sera. La cacciarella. Le "Madonnare". Er bufolaro. Ar Divin'Amore. L'epici a Maccarese*, ecc.

5. FEFÈ, *Addio palude!...*, cit., p. 64.

o quando ritorna, come nella serie intitolata *Maccarese*, alla sua infanzia e ai viaggi mitici sulla *carrettella* del nonno, riuscendo a rendere estremamente intensi, con i toni del Pascarella de *Er morto de campagna*, gli incontri con la varia umanità che popola la mortifera e disperata palude:

Povera tera! Più se camminava,
più se faceva misera de piante
co' quel'acquaccia stesa e ristagnante
che l'attufàva pe' tenella schiava.
Un'acqua che, a guardalla da distante,
pareva chiara, come luccicava:
e, a staje sopra, sùcida e pesante,
la vedevi schiumà come la bava!
Era 'na pena che strigeva er petto!
De tant'in tanto c'ereno momenti
ch'io pure me sentivo maledetto.
E quela cornacchiaccia su per aria?
Pareva che strillasse: «*State attenti,
che qua ce stà la febbre de malaria!*»⁶

Ma riesce anche a vedere una minima evoluzione positiva – o forse è soltanto un disperato ottimismo? – quando racconta le opere di bonifica compiute nella campagna a ridosso di Roma, come fa in *L'erpici a Maccarese*:

Addio palude! L'urtima avventura
è principiata già da quarche mese:
la perticara ha rotto Maccarese
e l'acqua è corsa via da 'gni fessura.
Pe' quant'è lunga e larga la pianura,
su ogn'èrpice che sfragne la maggese,
'na nuvolona bianca a vele tese
viè co' li bovi a l'istessa annatura.
Sementa, monnarella, tera nera;
eppoi le gregne ar sole, le conocchie
co' li rampazzi a dòndolo e, la sera,
ar posto der *cra-cra* de le ranocchie,
se sentirà cantà fra cielo e tera
ponente che scartocchia le panocchie.⁷

6. Ivi, p. 44.

7. Ivi, p. 32.

Allo stesso modo riscrive in *Er diavolo a Torrimpietra*, poema di 343 sonetti, di cui l'ultimo mutilo – quasi un *prequel* incompleto di una storia già raccontata nella sua interezza da Augusto Sindici in *Torre Pajaccetta*, una delle *XIV leggende della Campagna romana* –, le imprese del vaccaro Pagliacchetto che lavorava presso il principe Orazio Falconieri a Torrimpietra (siamo nella seconda metà del Settecento) e che tra le sue varie azioni magiche, per una scommessa con il porcaro del Castello, costruì novantanove fontanili.

Esistono varie versioni della leggenda di Pagliacchetto, alcune appartenenti alla tradizione scritta, altre a quella orale. Ne riporto una intera (A) e l'inizio di quella più conosciuta nella zona di Torre in Pietra (B), di marca quasi sindacal-economicistica, e come le altre anch'essa soggetta a varie e amplificate variazioni.

A

Pagliacchetto era il nome del fattore della famiglia Falconieri. Il contadino, dotato di poteri magici, aveva al suo servizio 99 folletti, i quali vegliavano sulla tenuta. Con il loro aiuto, in una sola notte, Pagliacchetto costruì i 99 fontanili della tenuta di Torrimpietra e, sempre in una sola notte, piantò un uliveto di 999 alberi intorno alla torre. Un altro potere di Pagliacchetto era quello di poter incantare gli animali. Un giorno il Principe Falconieri licenziò il fattore, il quale, andandosene, fu seguito da tutto il bestiame della tenuta. Il Principe dovette richiamare il contadino a cui avrebbe riconosciuto le sue virtù magiche. Ma la leggenda non finisce qui. Infatti sembra che Pagliacchetto avesse perso una scommessa con un porcaio di una zona di montagna, un tale Pocaciccia, riguardo alla possibilità di poter tracciare con l'aratro un solco diritto tanto lungo da raggiungere il mare. La sconfitta del fattore sarebbe stata causata dal fatto che il suo avversario avrebbe avuto al suo servizio 100 folletti, uno in più di Pagliacchetto che avrebbe lanciato una maledizione sulla zona di Torrimpietra: tutti gli animali del luogo lo avrebbero seguito in mare, sparendo insieme a lui. In seguito, a Torrimpietra, non si sarebbe udito più un uccello cinguettare o un cane abbaiare.

B

Pagliacchetto era un giovane fattore della tenuta di Torrimpietra e abitava nel vecchio casale di Tre Denari. Per conto del Principe Falconieri dirigeva quel latifondo, come tutti quelli della Campagna Romana del periodo (metà Settecento) poco coltivato. Questo stato di abbandono dispiaceva molto a Pagliacchetto, visto anche che la malaria impediva un miglioramento del terreno. Pensò allora a come modificare la si-

tuazione. Decise che la cosa migliore da fare era dare un lavoro ai contadini e acqua agli uomini e agli animali che soffrivano la sete durante l'estate. Ma accingersi a fare questo lavoro senza l'aiuto del padrone era un'opera quasi impossibile ed ecco che ebbe un'idea geniale: chiedere al diavolo l'aiuto che Falconieri non voleva dare.

Ma ecco come invece Fefè declina sinteticamente e poeticamente questo miracoloso intervento di Pagliaccetto, in un incrocio del personaggio tra Faust, Superman e un demiurgo campestre posseduto dal demone:

II
 'Sto Pajaccetto, tant'arinomato
 che se ne parla fin dar Settecento,
 nun era ch'un vaccaro; ma è restato
 famoso a Torrimpietra. Nun contento
 d'avècce in corpo un diavolo incarnato,
 se ne teneva pronti, a piacimento,
 'n antri novantanove! E l'ha provato
 coll'òpre ch'ha portato a compimento:
 In sette notte arzò trenta fienili;
 spurgò li fossi; rinfittì er canneto;
 creò novantanove fontanili;
 sur poggio, ripuliti da le morre,
 ce fece cresce tutt'un uliveto
 e, tra l'ulivi, c'impiantò la torre.⁸

Il Pagliaccetto di Fefè però è sì un eroe che sa di essere il migliore, ma che non si prende troppo sul serio, con un'autoironia da bullo buono e fanfarone che smitizza il mondo di cartapesta di principi e nobildonne e che l'autore riproduce magnificamente soprattutto nelle scene di massa delle feste del castello o nei momenti di duro lavoro, come la merca dei vitelli, durante i quali la scenografia e i movimenti quasi di danza dei protagonisti ci esprimono la sensazione di come poteva essere la vita del Settecento in un luogo di potere quale era una corte principesca. Ma tornerò più in là sul tema della *merca*.

Scrivo Marcello Teodonio:

Fefè riprende temi e atmosfere tipici della vita popolare, come la magia, la mitizzazione degli eroi, colti sempre in atteggiamenti da posa lettera-

8. FEFÈ, *Er diavolo*, cit., p. 4.

ria, l'enfasi degli avvenimenti, ma li inserisce in una ricostruzione d'ambiente molto precisa della vita della Campagna Romana del Settecento, che poi di fatto differiva pochissimo da quella della prima metà del Novecento, come cioè l'aveva conosciuta direttamente l'autore.⁹

La narrazione di Fefè segue allo stesso tempo un percorso coerente e intricato, con digressioni ed espansioni nelle quali si nota la maestria nell'uso del sonetto da parte dell'autore, vero virtuoso di questa struttura metrica che riesce a modellare a seconda delle diverse necessità narrative. Egli lascia però incompiuta quest'opera: perché già raccontata da Sindici o per scaramanzia, come affermato da qualcuno dei suoi critici? Notava l'antropologa Roberta Tucci durante una chiacchierata su questo argomento: è pericoloso, anche per un poeta, maneggiare certi argomenti: il diavolo potrebbe arrabbiarsi! Che anche Fefè abbia fatto sua la nota affermazione crociana: "Non è vero, ma ci credo"?

Nel poema tornano inoltre tematiche antiche e notazioni puntuali su feste popolari, poeti a braccio, ritualità agresti come la tracciatura del solco diritto, pratica diffusa in un vasto territorio dell'Italia centrale, stornellatori, problemi dell'agricoltura e tecniche agrarie, mitologie locali e contrasti amorosi o giocoso-burleschi che ne fanno un esempio forse unico, con *Li Romani in Russia* di Elia Marcelli, di poema epico dialettale di vasto respiro. È da rilevare in tutta la sua opera anche l'estrema varietà e l'alternanza continua e ben bilanciata tra una parlata propriamente romanesca e altre di matrice regionale, ad esempio quella ciociara, marchigiana o latamente meridionale, in un'ibridazione di dialetti attraverso i quali l'autore connota personaggi popolari – soprattutto pastori – che da quelle zone provenivano. Pertanto: «la maggior parte delle poesie di Fefè [...] costituisce – scrive ancora Roberto Vighi nella sua introduzione a *Er diavolo a Torrimpietra* – una preziosa, e altamente meritoria, documentazione di filologia dialettale».¹⁰

E in particolare sul romanesco aggiunge, con toni quasi pasoliniani:

In un periodo come il nostro, – Vighi scrive nel 1971 – che vede farsi ogni giorno più sensibile lo slittamento di tutti i dialetti verso la lingua, e che a Roma in particolare vede nella parlata popolare originaria un

9. M. TEODONIO, «Addio palude!...» *La campagna laziale nella poesia dialettale tra Ottocento e Novecento*, in *Storia del Lazio rurale*. '900, a c. di L. Barozzi, Roma, ARSIAL, 2005, p. 378.

10. FEFÈ, *Er diavolo*, cit., p. X.

progressivo imbastardimento, inarrestabile come inarrestabile è il flusso migratorio della nostra centuplicata città, il Fefè ha attinto di *prima mano* il suo romanesco dallo strato più antico e più genuino, che è anche lo strato più conservatore delle caratteristiche dialettali: la campagna. Vi ha attinto attraverso i ricordi dell'infanzia, attraverso la sua familiarità con l'ambiente popolare della Campagna Romana di ieri, e attraverso la fonte diretta di quei pochi superstiti che ancora parlano il vero romanesco.¹¹

Un'operazione, questa, che riprende il modo belliano di fotografare il popolano e la sua lingua nelle piazze, nei vicoli e nelle osterie.

Fefè inserisce dunque, oltre ai dialetti presenti nella Campagna Romana e a quello romanesco che utilizza con notevole padronanza anche lessicale, una grande quantità di termini tecnici della vita e del lavoro della campagna: ad esempio *bardella* – la tipica sella del contadino –, *erpice*, *monnarella* e *terra nera* – due momenti della lavorazione del terreno –, *gregna*, *perticara* – piccolo aratro trainato da due buoi –, *frocella*, *pajaro* e tanti altri ancora, che «costituiscono un materiale prezioso ed estremamente interessante per il linguista e lo studioso delle scienze antropologiche», come nota Teodonio; se ne possono trovare molti esempi e spiegazioni etimologiche anche nella preziosa e utile opera di Ugo Gualazzini, intitolata *Vecchio Lazio: i vocaboli delle pratiche colturali*, che per molti ambiti o mestieri rurali rifà la storia dei rispettivi linguaggi settoriali.¹²

L'edizione del poema di Fefè è del lontano 1971 e molto rara; sarebbe quindi auspicabile una sua ripubblicazione.

Torniamo adesso alla merca; recita un proverbio della Campagna Romana: «Chi va a' la merca e nun rivié mercato,/ è 'na carogna oppure nun c'è stato». Da come la racconta, è evidente invece che Fefè vi ha partecipato come spettatore, e più di una volta:

X

“La mèrca! C'è la mèrca!” E appena giorno
la voce, tal'e quale a 'na ventata,
se sparze; e riggirò ne la vallata,
pe' tutti li casali der contorno.

11. Ivi, pp. X-XI.

12. U.R. GUALAZZINI, *Vecchio Lazio: i vocaboli delle pratiche colturali*, Quaderni di Informazione socio-economica, n. 14, Roma, INSOR-Assessorato all'Agricoltura della Regione Lazio, 2006.

Cor tovajato bianco de bucata,
s'apparecchiò a lo stazzo; e, a mezzogiorno,
se principiò co' vent'abbacchi ar forno,
trecentocinquant'ova de frittata,
fritto de soje e ùmmido de carpe,
caciotta fresca e tacchie de pregiutto
più inèrte de le sole de le scarpe;
in quanto ar vino, poi, fra bianco e rosso,
pastoso e asciutto, fu "sentito" tutto,
quello che stava ner tinello grosso.

XI

Invece, a Pajacetto e all'atri scerti
pe fa' la mèrca, la frittata sola,
un bicchier d'acqua e tòcca la viola:
eh, aveveno da sta' coll'occhi operti!
Ereno li più bravi e li più sverti
cor torcirécchia e co' la capezzòla:
co' loro, o toro 'mpiso o mungarola
la mèrca se chiudeva senza incerti.
Defatti, com'er pranzo fu fenito,
òmmeni e donne, vecchi e regazzetti,
ognuno annò a capasse er mejo sito;
mentre Marziale, sopra a li foconi
tenuti accesi a forza de soffietti,
veniva aroventanno li punzoni.

XII

Er Principe, affacciato ar davanzale
der parco situato a la ridossa
d'un cérro, sdondolò 'na borza rossa
piena de scudi; e quello fu er segnale:
da lì, partì la giostra maggistrale
de Pajacetto che, vista la mossa,
entrò ner campo de' la merca grossa
co' un sarto solo, com'avesse l'ale.
Cor passo greve e l'occhio fisso ar corno
der bonaugùrio, ariva dritto ar centro,
co' tutt'e quattro l'aiutanti attorno;
e li piantato, co' la mano ar fianco,
aspetta ch'er vergaro manni dentro
la prima bestia ch'è un torello bianco.

XIII

«Occhio a' la penna... Abbada ch'è feroce!»

Er toro fa l'entrata de volata;
la coda sferza l'aria imporverata
dar gran soffià che caccia da le froce.

L'òmmeni, intanto, se so' messi, a croce
su le filagne de la staccionata
e aspetteno che passi la sfuriata;
ma er toro cià la tera che je coce!

La gente strilla e l'urlo lo frastorna:
incecalito, co' le froce basse,
parte de sbarzo, sterza, s'aritorna,
zompa per aria e, pronto a riggirasse,
va in cerca, co' la punta de' le corna,
d'un quarchiduno attornò pe' sfogasse.

XIV

Nun c'è che Pajaccetto. Finarmente,
la bestia se n'accorge e je s'avventa
co' 'na rabbiosità così violenta
da fa' tremà li petti de' la gente.

Ma Peppe Véccia poco se spaventa:
l'aspetta e, sverto come 'n accidente,
se scanza e se lo fa passà rasente;
er toro sbanna, nàzzica e arillenta
pe' riggirasse; è quello che j'abbasta:
je zompa fra le corna e je l'agguanta,
co' tutto che la bestia lo contrasta;
poi, cor ginocchio sott'a la gorgèra,
le torce, fin'a che nun je se schianta
sott'a le mano, e lo stramazza tera.

XV

Sùbbito l'aiutanti je so' addosso
e, in un girà de mano, le pastore
vengheno messe in opra dar trattore
che je l'allaccia e je le strigne all'osso.

Er toro è vinto. L'urtimo furore
l'addopra pe' sgrullàsseli da dosso,
ma er fiato je se fa sempre più grosso
e loo sfurià se cammia in un tremore.

L'evviva de la gente vanno ar cèlo.
Marziale, co' la mèrca aroventata,

s'accosta pe' sentije sfrigge er pelo.

E, abbasta n'appoggiata de' li ferì,
che, su la spalla, sott'a la fumata,
rimane er marchio de li Farcogneri.

XVI

Cor piomacciòlo mezz'inzaponato
e mezz'intinto all'ojo je se cura
l'impronta fatta da la focatura
acciò ch'er segno nun resti slabbrato,
eppoi se scioje. Appena liberato,
er toro se raddrizza; pe paura
de ricascà in quarch'antra scottatura
se tiè a la larga, addosso a lo steccato;
però, mastica male: sfrocìa e guarda
pe' storto, e scorna l'aria, e ciarintìgna
com'uno che s'azzarda e nun s'azzarda...

Ma come Pajacetto fa la mossa
de riagguantàllo, er toro se la sbigna
che j'è abbastata già la prima mossa.

XVII

E che vòì vede! Intorno a Pajacetto
tutta la mèrca diventò 'no scoppio
de zompi e d'urli!... Un guitto, mezzo stroppio,
je se buttava a ròtoli; un vecchietto
j'urlava: «A Peppè!... E che j'hai dato l'oppio,
che ll'hai sbattuto comm'a 'no capretto?»
E Pajacetto, rigonfiànno er petto:
«Magara fusse stato grosso er doppio!»

Defatti, a pparte l'esaggerazione,
prima de vespro, un capo appresso all'altro,
l'aveva messi tutti a pecorone:
novanta mèrche in meno de tre ore!
Ché, nun sia mai, l'avesse fatte un antro,
a mezza giostra je schiattava er core!¹³

La scena è chiaramente inverosimile e appare più come una corrida che come pratica usuale effettuata sui vitelli; il senso di questa inesattezza va dunque ricercato in quella che si può definire la *retorica dell'epica*: tutto il poema di Fefè si rifà a questa regola, dall'esagerazione

13. *Er diavolo*, cit., pp. 12-19.

delle magie e degli eroismi di Pagliaccetto alla visione mitica del territorio intorno al castello, fino addirittura ai rapporti tra dominanti e dominati. La descrizione della merca rientra in questa epicità, perciò non c'è da stupirsi più di tanto delle continue iperboli che il poeta colloca in momenti centrali del racconto.

Sulla merca oltretutto, vero momento eroico del lavoro dei butteri di Maremma, esiste una vasta produzione poetica romanesca, che dimostra – ma ci sarebbe bisogno di uno studio specifico molto più ampio per affrontare nel dettaglio questa tematica – che essa è diventata quasi un *topos* di una certa poesia della Campagna Romana. E basti qui accennare anche al Sindici di *Malafede*, una delle *XIV leggende della Campagna Romana*, allo Jandolo de *La Merca: quindici sonetti*, e al dell'Arco delle ottave dedicate proprio a questo argomento.¹⁴ Molto particolare è poi il punto di vista di Jandolo che utilizza questo rito per raccontare un truce scherzo che si rifà agli stili di un certo Verga, al d'Annunzio più crudo delle *Novelle della Pescara*, infine al Sem Benelli della *Cena delle beffe*.

Per concludere consentitemi una piccolissima nota personale.

Nel dicembre del 2000, insieme ad amici di Torre in Pietra, abbiamo fondato un'associazione che si chiama, guarda un po', Associazione culturale *99 fontanili*, diretta emanazione della precedente realtà dal nome *Cooperativa Pagliaccetto!* E prima ancora c'era stato il Centro culturale *La perticara...*

Lo riconosco, con questa relazione ho giocato in casa, ma quando Marcello Teodonio ci ha proposto i poeti di cui parlare, non potevo scamparmela: il mio intervento doveva essere su Armando Fefè, era evidente. E spero di averlo fatto in modo convincente.

14. A. SINDICI, *Malafede*, in *XIV leggende della Campagna Romana. Poesie in dialetto romanesco*, con prefazione di G. d'Annunzio, Milano, Fratelli Treves Editori, 1902, pp. 147-63; A. JANDOLO, *La Merca: quindici sonetti*, Spoleto, Claudio Argentieri, s.d. (poi in *Cento poesie vecchie e nuove*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1939, pp. 103-13); M. DELL'ARCO, *La Merca*, in *Ottave*, con introduzione di P.P. Pasolini, Roma, Bardi, 1948, pp. 27-29; A. FEFÈ, *La Merca*, da *Er diavolo a Torrimpietra*, cit., pp. 12-19.

Fauna e flora del cosmo dell'archiano

“Capricci” metafisici, epifanie neorealiste e stampe d'autore

DI FRANCO ONORATI

Siamo nel pianterreno della villa del pittore Mario Cavaradossi; entra Angelotti con, sulle braccia, l'abito da donna col quale s'è travestito nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, seguito da Mario. Così il pittore si rivolge al console della Repubblica Romana, evaso da Castel Sant'Angelo:

MARIO: Qui possiamo respirare. Ralleghiamoci: siete al sicuro

ANGELOTTI: Grazie a voi!

MARIO: Certo che attraversare Roma, travestito in questo modo, senza richiamare l'attenzione di nessuno, e sia pure di notte, non era una cosa tanto facile. [...] Dopo, bene a posto e con la mente lucida, esamineremo tranquillamente la strada da seguire. Qui ci troviamo, mio caro ospite, e l'avrete potuto vedere al chiaro di luna, fra le Terme di Caracalla e il Mausoleo degli Scipioni. Il luogo, per la verità, è piuttosto malinconico. Intorno a noi non ci sono che rovine e tombe; quel che rimane della Roma antica. Un polveroso deserto, con qualche oasi di piantagioni paludose... Ma nel complesso è una malinconia non priva di fascino. Mi piace, voglio dire, questa solitudine colma di grandi ricordi, in mezzo alla quale non sento che il passaggio delle carrette in lontananza.

Terzo atto della *Tosca* di Victorien Sardou, il dramma in cinque atti da cui i librettisti Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906) trassero il testo poetico per l'omonima opera lirica. Sardou lo rappresenta nel 1887, destinandolo all'interpretazione di Sarah Ber-

nhardt. Senza essere mai stato a Roma, il prolifico drammaturgo (1831-1908) situa al di fuori di quella che oggi si chiama Passeggiata Archeologica il rifugio di Cavaradossi, dimora propizia agli incontri d'amore con Floria Tosca. Concedendosi qualche licenza poetica, egli immagina che proprio al di là di quella villa inizi la Campagna Romana: e nella descrizione che ne fa (nell'originale il passo è più ampio) riassume le sue impressioni con la parola che ha fatto da titolo al nostro convegno: *Er deserto*.

Dunque anche nella percezione che dalla lontana Parigi lo scrittore francese – di cui non risultano soggiorni romani – faceva propria, la desolazione di quella campagna che egli situa poco al di fuori della città era emblematicamente definita con quel termine a cui, a partire da Belli, poeti, romanzieri e pittori hanno fatto costantemente ricorso.

Invano cercheremmo in dell'Arco l'eco di tale fortunata parola e del concetto – che è insieme paesaggistico, sociale e antropologico – che essa esprime: la "Campagna Romana" che egli descrive è, si potrebbe dire, un luogo dello spirito abitato da una fauna e da una flora la cui presenza attraversa tutta la sua produzione poetica, includendo in questo termine sia le sue liriche sia le sue prose, prose d'arte s'intende, che si pongono in sostanziale continuità con le poesie, ma dalle quali in questa sede prescindereò.

Fatta questa premessa, c'è preliminarmente da annotare la contiguità biografica fra dell'Arco e la campagna: il padre Cesare era nativo di Genzano e la madre, Angela, di Marino; e a Genzano, come noto, fuggendo dai frastuoni della città, dell'Arco ha vissuto gli ultimi 30 anni della propria vita, perché vi si era trasferito nel 1967. Ma anche prima di passare a Genzano, nel triennio 1943-1945 era sfollato con la famiglia a Cannara, paesino dell'Umbria fra Spello e Assisi: e le poesie risalenti a quel periodo contengono qualche traccia di quel soggiorno campagnolo. Questi dati stanno anzitutto a segnalare che la sua visione di quello che nel titolo del mio intervento ho chiamato *cosmo* non è libresca, ma trae linfa da un contatto diretto, da un percorso di vita che lo ha portato lungo i boschi, i vigneti, gli orti, i prati all'interno dei quali si situano i fiori, gli uccelli, gli animali, le piante che popolano le sue liriche.

Anche solo una ricognizione di titoli all'interno delle raccolte attesta la continuità di quelle presenze: a cominciare dalla prima, *Taja ch'è rosso* (1946), ove campeggiano i versi dedicati a *La papera*, *Er granato*, *Er prato*, *La cura delle vitamine* (in cui agiscono ben otto fiori: tulipano, dalia, gelsomino, garofano, viola, giglio, mimosa, rosa); flora e

fauna sono insomma una presenza costante che, ripeto, proseguirà nel tempo, fino ad esserne argomento dominante, come nella raccolta *Flora*, pubblicata nel 1981 e contenente 26 poesie tutte dedicate alla flora romana e genzanese.

Che la presenza della natura nei versi di dell'Arco non sia "letteraria", ma sorga da un contatto fisico, quasi materico, è attestato da diversi componimenti; mi limiterei a citare, da *La stella de carta*, due liriche: *Er grano*, quattro settenari e un endecasillabo in cui l'attenzione non banale ai lavori della terra si esprime attraverso un linguaggio aspro, che ci restituisce la dura realtà, tutt'altro che idilliaca, del ciclo del grano. Non diversamente, i versi dedicati a *L'ulivo* colgono l'identità di questo albero antico nella sua scabra essenza.

Nell'articolazione del titolo del mio intervento ho tentato di individuare almeno i principali tipi di approccio cui il poeta fa ricorso nell'esplorazione del suo microcosmo naturalistico: con l'avvertenza che a differenza, tanto per fare un esempio, di Picasso, che nel corso della sua lunga produzione alternava distinti periodi pittorici, dell'Arco non opera cesure stilistiche tra una raccolta e l'altra: nel senso, voglio dire, che i tre filoni dominanti che ho esemplificati nel titolo coesistono dall'inizio alla fine del suo percorso creativo.

I "capricci" metafisici. La leggerezza scherzosa, il divertimento ironico, il "lasciatemi divertire", l'animazione dinamica certo memore di un certo vitalismo futurista, ricorrono frequentemente ogni qual volta fiori o animali dominano le pagine del poeta. Messi a confronto, i versi dell'esordio e quelli della maturità conservano lo stesso piglio ammiccante, l'identica abdicazione all'arcadia, la medesima svagatezza fanciullesca; valga nel senso qualche esempio.

In *Taja ch'è rosso* (1946) peschiamo a caso i versi di *Sogni*:

Er salice piangente
sogna la permanente. Er girasole
sogna de fà er paino
co' l'occhiali da sole.
Er merlo sogna che se trova addosso
la spilla cor rubbino
che ha visto da lontano ar pettirosso.
E le ranocchie, a mollo ner pantano
sogno mosce mosce
un paro de galosce.

Passano quasi cinquant'anni, e nella tarda raccolta *Roma Romae* (1991) ci imbattiamo ancora una volta in un merlo, eletto a solitario protagonista:

Nero come er carbone
la notte se l'ignotte in un boccone.
A mollo ar nero fino ar collo, er becco
(un petalo de sole) bussa ar celo:
er celo s'apre – e sorte un sole intero

Alla sbrigliata giocosità dei versi giovanili si è sostituita una maggiore compostezza, tinta di malinconia: ma siamo sempre nell'ambito di un approccio scanzonato, che punta diritto al gioco della trovata spiritosa in cui sono indifferentemente coinvolti fiori o animali.

Sempre i piccoli volatili abitano le sue escursioni all'aperto; nella prima raccolta è un generico "uccelletto" quello che va a "scola serale" nell'omonima poesia:

Er celo è la lavagna,
la luna è la maestra; e cor gessetto
disegna lo Scorpione
la Bilancia, el Leone.
In mezzo a la campagna
un "ci, i; cì" solitario: l'uccelletto
invece d'annà a letto
se studia er sillabario.

Sono versi nei quali viene per la prima volta citata la campagna, a conferma che lo spazio ameno entro cui il poeta colloca il personale bestiario non è quello urbano. Un salto cronologico, e siamo nel 1971, l'anno della raccolta *Caccia sî caccia no*, un gruzzolo di poesie in cui dell'Arco esprime chiaramente l'avversione per la caccia. E qui il poeta non esita a riprodurre quel "ci cì" fanciullesco, onomatopeico cui aveva fatto ricorso tanti anni prima: lo troviamo in *Una crosta de nebbia*:

Una crosta de nebbia addosso ar celo.
Er fringuello s'imposta
in pizzo in pizzo ar pino:
un ci ci più cocciuto d'un trivello
e fa un buco turchino.

Qui mi sia consentito di fare una considerazione: a circa 70 anni il poeta non esita a utilizzare la serie di suoni evocativi già presenti nei versi d'esordio; in questa stessa raccolta troviamo infatti "cu cu cu cu" a proposito del cuculo, oppure "cra cra cra" riferito alla cornacchia. Un repertorio di giovanile freschezza, che si direbbe non pertinente a uno scrittore di cui nel frattempo abbiamo conosciuto versi come quelli dedicati al figlioletto morto o al Vangelo ripercorso con laico disincanto, nei quali pulsano rispettivamente dolore e dissacrazione che lasciano il segno.

Ma è proprio questa la cifra distintiva di dell'Arco: mantenere intatto il piacere di un gioco funambolico che lo ha accompagnato per tutta la vita, accanto ma non in contraddizione con momenti in cui la sua riflessione acquista accenti drammatici di lancinante vigore.

A voler ricostruire il bestiario presente nei suoi versi, avremmo uno zoo al completo: questa confidenza con gli animali esprime certamente l'attenzione e la sensibilità proprie di un artista che scruta il mondo della campagna e fa degli esseri che la abitano i protagonisti di tante sue poesie; ai versi scherzosi fin qui citati e che rappresentano il *Leitmotiv* più consistente delle sue raccolte, vanno poi accostati quelli seri: come il falco le cui volute sono poste in chiusura di due poesie, *Tormarancio*: «Sopra, la cappa vota/ der celo; e un farco l'empie co la rota» e *Cessati Spiriti*: «E er farco che ha stampato/ l'ombra sur prato, e in pieno celo fiotta/ come un'anima in pena, spezza l'arco/ der volo, e cambia rotta». Non a caso, due borgate romane, espressione dello sfacelo urbano, alle quali viene accostato il falco, evocatore di sinistri accadimenti.

Questa rassegna non sarebbe completa se non citassimo altri animali, quelli che popolano il paesaggio urbano: ma in questo caso, quasi a rimarcare che l'*habitat* cittadino non è propizio alla loro vita, gli animali sono ripresi nella fissità immutabile del travertino o del marmo: come *Er cervo de sant'Ustacchio* posto sul fastigio di quella chiesa, che con pietosa partecipazione il poeta riscatta dalla sua immobilità: «Ventiquatt'ore in fila/ resiste in pizzo ar tetto a fa er guardiano/ ma all'arba se la fila»; o come le api dell'omonima fontana, liberate anch'esse dal monumento a cui la fantasia di Bernini le ha addossate: «A la prima signora ch'esce fori/ in cappello de paja/ guarnito co' li fiori/ ogni ape se la squaja./ Una se mette a pranzo co la rosa,/ una sceje la bocca de leone,/ una se posa in mezzo a la mimosa:/ e intanto vanno a spasso p'er Tritone». Persino quel colossale cavallo di Castore riacquista la libertà grazie alla benevolente complicità del poeta: «Basta un passo, e er cavallo/scegne dar piedistallo./ Er Corzo, e lassa l'occhi/ addosso a

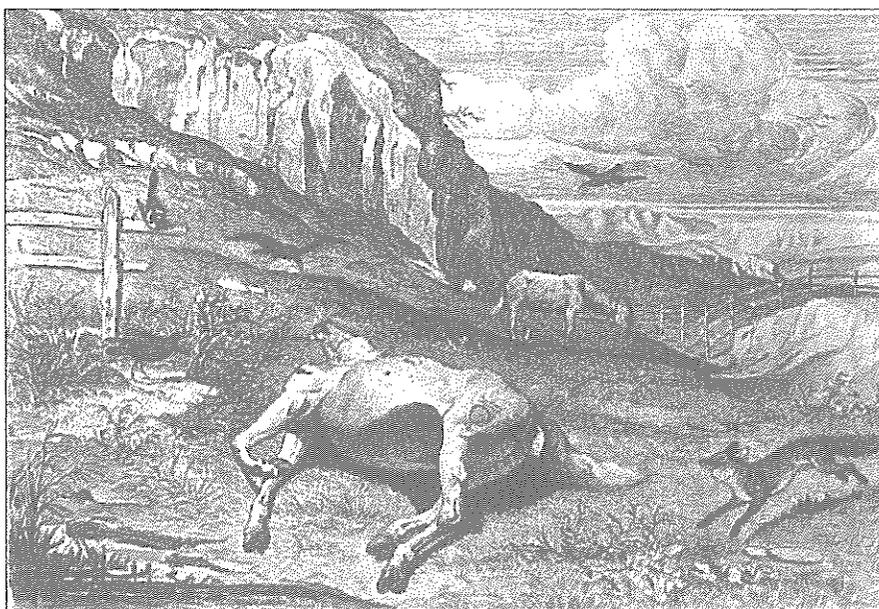
la vetrina;/ piazza de Spagna, e beve a la cannella/ de la Barcaccia; via Sistina: è nato/ un filo d'erba sur serciato, e magna».

Sono immagini legate, come si sarà notato, da un filo conduttore: nell'immaginazione metafisica dell'artista, la natura riprende il sopravvento e cervi, api, cavalli, grazie al guizzo generoso del poeta, vengono sottratti al destino dell'immobilità e restituiti a quella libertà che la città aveva loro negato.

Epifanie neorealiste. Già dalla seconda raccolta, *La stella de carta* (1947), s'incrina lo stato di grazia che dominava felicemente nei versi dell'anno precedente: entro la vena spensierata del poeta cominciano a insinuarsi, attraverso componimenti dissonanti, bagliori neorealisti, nei quali avvertiamo che sotto il flusso gentile che sembrava la cifra prevalente del poeta scorre un umor nero, un sentimento plumbeo capace di spalancare improvvisamente scenari allarmanti, dove non c'è più traccia di delicatezza e di arguzia, ma nei quali persino la campagna ci viene presentata nei suoi aspetti sinistri. La grazia cede il passo al disfacimento, la vita alla morte, l'idillio al dramma. A voler "storicizzare" questi versi, si direbbe che in essi vibri l'eco di un'attenzione partecipe delle conseguenze della seconda guerra mondiale e ai riflessi che quel conflitto ha avuto nella città e nella campagna.

Due sono i componimenti che, in questa raccolta, muovendosi nella direzione opposta a quel magico gioco che abbiamo prima ripercorso, danno voce a questo filone: nel primo, *Cavallo morto*, lo sguardo del poeta trascorre lungo uno scenario desolato, affine alla eliotiana *The waste land*: una campagna non dissimile da quella evocata da Belli nel suo noto sonetto e alla quale si sono ispirati tanti pittori, tra cui Charles Coleman; e ad una delle lastre all'acquaforte di Coleman, *Cavallo morto nella campagna*,¹ sembra richiamarsi il poeta, perché alcuni passaggi (lo sfondo del mare e il volo della cornacchia) sono l'equivalente verbale degli analoghi tratti nella tavola dell'artista inglese: affinità che si percepiscono chiaramente anche alla semplice lettura:

1. È una delle cinquantatrè lastre che compongono l'opera più famosa e conosciuta di Coleman, raccolte in un album, pubblicato nel 1850, dal titolo *A series of Subjects peculiar to the Campagna of Rome and Pontine Marshes, designed from nature and etched by C. Coleman*. Quelle incisioni furono grandemente apprezzate per il loro realismo innovatore, tanto da indurre Augusto Sindici a indicare nell'artista il "Bardo errante" della Campagna Romana. Lo stesso Nino Costa ebbe a considerarlo un caposcuola, riconoscendogli di aver esercitato un salutare e originale ruolo di rottura nell'ambiente romano della pittura di paesaggio.



Charles Coleman, *Cavallo morto nella campagna*.

Cià ancora er vento drento a la criniera.
 Sotto a la crosta gialla
 la tera è sorda, è nera.
 Tutti cambieno strada: la farfalla
 co la vesta a colori della festa,
 lo scarabbeo che rùzzica la palla
 e l'ape che se scalla
 ar fiato de li fiori.
 Er silenzio s'allarga, esce dar prato:
 da le stoppie a la macchia
 ar mare, empie er creato.
 Per aria una cornacchia
 passa e ripassa sempre più vicino,
 e pare che ammatassa
 er cotone turchino.

Certo, quel silenzio che si dilata a dismisura è un felice calco di quello belliano («dapertutto un silenzio com'un ojjo»); in entrambi i casi esso assume la valenza di un essere animato, un afasico ectoplasma che tutto avvolge nelle sue spire, fino a ingoiare la natura circostante. Questi versi partono da lontano, collocandosi nella rievocazione di

quella che era la Campagna Romana nelle lunghe stagioni che hanno preceduto la bonifica e si inseriscono felicemente nella nutrita serie di testimonianze fissate nella memorialistica e nell'iconografia.

Un clima analogo si respira in *Fine der monno*, che fa da *pendant* nella stessa raccolta alla precedente.

Ommini, manco er seme.
Er prato, morto; l'albero, scontorto;
e lucertole e passerì e farfalle
se so' squajate insieme. Er girasole
co le pennazze gialle
intorno all'occhio nero, aspetta er sole.

Qui la maestria del poeta raggiunge una delle sue vette nel conseguire una essenzialità che è devota all'imperativo del togliere: e che il risultato raggiunto con quei versi si collocasse al vertice della sua produzione poetica era perfettamente presente al poeta, tant'è vero che a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione de *La stella de carta* egli propone a una cerchia di amici attivi in altre aree dialettali la traduzione di quei versi nei rispettivi idiomi. La singolare iniziativa trovò spazio in una delle riviste promosse da dell'Arco, «Er Ghinardo», che nel fascicolo n. 4 del 7 ottobre 1948 pubblicò, assieme all'originale romanesco, le versioni di Vittorio Clemente (dialetto abruzzese), Edoardo Firpo (dialetto genovese), Petru Giovacchini (còrso), E.A. Mario (napoletano), Luigi Olivero (torinese), Pier Paolo Pasolini (friulano). Aprì la rassegna una lettera aperta di Antonio Baldini con traduzione in italiano.

Se in quasi tutte le raccolte dell'Arco faceva coesistere componimenti ispirati a diverse maniere, *Tormarancio* (1950) si caratterizza, al contrario, per una omogeneità di accenti e di temi. Tre i nuclei prevalenti: i versi dedicati al primo figlio, morto all'età di un anno; la serie di poesie che, anticipando la successiva silloge, *Vangelo secondo Mario dell'Arco*, rivisitano in chiave soggettiva la tematica religiosa; e infine, quelli d'impronta sociale. A questi ultimi appartiene la lirica che dà il titolo alla raccolta: e già con quella scelta il poeta lancia un messaggio esplicito, intitolando il libretto alla borgata romana assegnata ai cittadini sfollati dal territorio delle demolizioni del 1936.

Il sentimento predominante è, certamente, la denuncia della desolazione di quella borgata e dello sfacelo esistenziale che travolge i borgatari, uno squallore che ha persino distrutto, condannando gli abitanti all'inedia, i mestieri che una volta esercitavano. C'è da chiedersi, in questo quadro che è essenzialmente urbano, cosa c'entri la campagna.

La risposta è nella prima e nell'ultima strofa del poemetto. Cominciamo dalla prima:

Corre er filo spinato
intorno a Tormarancio. Co la lagna
de la cicala e er fiato
dell'erba, la campagna
batte ar filo spinato.

In apertura la campagna si arresta alle soglie degli abituri, sfiorando il filo spinato che circonda la borgata: dunque, al di là la campagna, col suo rigoglio naturale, la vitalità dei suoi arbusti, al di qua, delimitato da una recinzione aguzza e ferrigna, le casette della borgata alle quali il filo spinato nega persino il contatto diretto con la natura. Da notare che nel contatto/contrasto fra le due realtà, campagna e borgata, è la prima ad esserne caratterizzata negativamente («la lagna della cicala») come se il degrado della borgata fosse capace di inquinare l'altra.

Ma è nell'ultima strofa che troviamo i versi più dirompenti:

Mejo che la campagna
spezzi er filo spinato, e senza fiato
arivi co le foje
a mette le carcagna su le soje
de le case. S'agguanta
coll'ellera a le mura,
allarga la fessura,
sconocchia er tetto, spacca la cimasa;
e la casa se schianta.
Sopra, la cappa vòta
der celo; e un farco l'empie co la rota.

Il poeta arriva ad invocare la forza viva della natura nella sua azione distruttiva; sta alla campagna, al suo impatto dirompente squassare quelle casupole fatiscenti con la forza di una ruspa che riduce a macerie quelle case-prigioni. Sta alla campagna ripristinare un rapporto positivo tra l'uomo e la natura; ben venga dunque il suo impeto cieco se, demolendo la borgata, fa terra bruciata di quel ghetto, Tormarancio appunto, metafora dell'emarginazione sociale, perché è stata capace di spostare coattivamente intere famiglie relegandole nelle estreme periferie e mandando in frantumi l'equilibrio sociale su cui quelle popolazioni si reggevano.

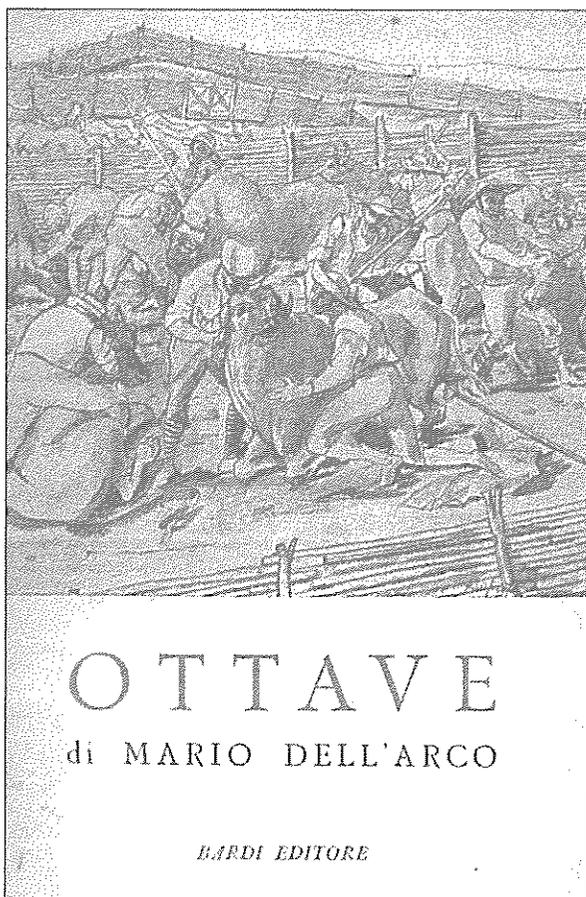
Questo filone delle borgate, che qui mette in contrasto la campagna come emblema della natura e la periferia urbana delle borgate come espressione di una soluzione urbanistica contro natura, è frequente nel poeta, come dimostrano altre sue poesie, tra cui *Cessati Spiriti*, nella raccolta *Ponte dell'Angioli* (1955) e, nella silloge *Arciroma* (1978), in *Natale ar Tufello*.

Stampe d'autore. Con la terza raccolta, *Ottave* (1948) dell'Arco compie un salto formale, sfoggiando una maestria tecnica sorprendente nel misurarsi con la struttura dell'ottava, le rime che essa comporta e la ferrea architettura di ogni poemetto, chiuso ciascuno in otto ottave. Rispetto alle precedenti raccolte, la poesia di dell'Arco si dilata, acquista una nuova durata, affrontando la scelta non facile degli otto endecasillabi entro cui cala gli otto versi di ciascuna stanza e facendo ricorso – per non dire sfoggio – ad una preparazione filologica assente nella produzione precedente.

All'interno di questa raccolta spiccano le due ottave intitolate rispettivamente *Ottobrata* e *La merca*. Nella prima è di scena una scampagnata "for de porta": la meta, una non meglio identificata località lungo la via Appia, ma qui la campagna è colta come un semplice fondale alla maniera di Pinelli, uno scenario volutamente convenzionale, come si addice a una gita di un gruppo di "paciocche", "berziteli", "minenti" e "garganti" (cioè bravacci). Si direbbe che il poeta si diverta alla citazione del repertorio romanesco convenzionale tipico di "scenette di genere": indulge volentieri ad una pittura di tipo pseudofolclorico, ove non manca la descrizione analitica del pranzo con la canonica citazione del vino di Genzano.

Il risultato va ascritto ad una bonaria presa in giro di una certa indulgente tradizione romanesca, che celebra i suoi trionfi in tante canzoni: non a caso l'ottava termina con una stornellata. Qui dell'Arco mette in scena l'angustia di un quadretto rionale, provincialotto, dove la campagna è evocata con pochi tratti – la via Appia, gli acquedotti, un pergolato – comparsa generica nella cornice di quel luogo deputato che è, appunto, l'ottobrata romana. Anche in questo caso il pensiero va ai due cammei belliani de *Er pranzo de li minenti* e *Er pranzo de le minenti*, da cui dell'Arco mutua non solo il lessico, ma soprattutto il ricorso allo schema elencativo.

Ben altra tempra e vigore forgiato l'altra stampa d'autore, *La merca*, cioè la marcatura dei bovini, ambientata a Maccarese. Si direbbe che la violenza stessa di questa procedura trapassi nei versi dell'ottava



La raccolta Ottave, del 1948, con l'illustrazione di copertina realizzata da Domenico Purificato.

– particolarmente quelli della sesta – che ci restituiscono l'aspetto cruento e selvaggio del rito:

L'omo guarda de sbiego er bufolotto
 che fa er diavolo a quattro, e quanno torna
 a portata de mano, ar mezzo trotto,
 ècchelo che l'agguanta per le corna
 e l'infrocchia su l'erba a bocca sotto;
 e quello storce l'occhi, sbuffa, scorna.
 Come s'accuccia, er mercatore addosso,
 e er pelo frigge sotto ar ferro rosso.

Qui la cornice naturale riflette l'assetto ordinato che la bonifica ha impresso a quel tratto di campagna: sembra quasi che i padroni di casa

(i Rospigliosi) abbiano invitato gli esponenti della famiglie nobili romane ad assistere allo spettacolo della marcatura, sullo sfondo di un paesaggio caratterizzato da querce e pioppi "allineati e coperti", sicché il cuore della composizione sembra da identificare nell'urto fra la violenza fisica e brutale della marcatura e la compostezza formale degli invitati che vi assistono: compostezza che corregge anche, umiliandola, la natura.

Da segnalare, infine, che pubblicando la raccolta delle *Ottave* dell'Arco ricorre per la copertina a uno dei suoi amici pittori, a Domenico Purificato, che non a caso sceglie il tema della marcatura.

Corpi dal passato: Pier Paolo Pasolini ai margini della città

DI EMANUELA PISTILLI

In *Divina Mimesis*, testo scritto a più riprese tra il 1963 e il 1967, Pasolini narra la discesa nelle profondità inferi del proprio io, descrivendo, attraverso una traslazione dei primi canti della *Divina Commedia*, lo stato d'animo di frustrazione e di inadeguatezza rispetto alla realtà sociale e intellettuale dell'Italia degli anni Sessanta: «Intorno ai quarant'anni mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita».¹ Pasolini prende atto con dolorosa lucidità della propria marginalità, al cui fondo soggiace, da una parte, un diffuso sentimento di estraneità esistenziale rispetto alla vita degli altri; dall'altra, una profonda insoddisfazione nei confronti della sua propria opera letteraria, la cui rappresentazione del reale, di necessità mediata, lascia intravedere lo scarto insopprimibile rispetto al reale in sé:

La passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell'amore per la letteratura diventando ciò che era davvero ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale intorno a me.²

La verità si rivela in un progressivo e ossessivo avvicinamento circolare, l'oscurità si trasforma in una luce folgorante, che prepara la risalita dagli inferi annunciata metaforicamente con l'entrata nel cinema

1. P.P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Milano, Mondadori, 2006, p. 7.

2. P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 2013, p. 51.

Splendid: «[La realtà] è il mio primo, unico grande amore e in un certo qual modo il cinema mi ha costretto a rivolgermi a esso a esprimerlo in forma esclusiva».³

L'approdo di Pasolini al cinema costituisce dunque un punto di svolta, una *kebre*, all'interno della sua polimorfica attività intellettuale: il cinema rappresenta non tanto una rinascita, quanto per l'appunto una dimensione di inveroamento della sua poetica, il luogo in cui far confluire quella pressante esigenza di prensione del reale che egli non era riuscito a compiere nei suoi scritti: «Il cinema è stato un'esplosione del mio amore per la realtà».⁴

Il rapporto di Pasolini con il cinema non nasce sotto il segno univoco di una vocazione artistica, bensì come una scelta ideologica, laddove con "ideologica" si intende non tanto riferirsi al guscio vuoto dell'ideologia, quanto all'ideale. La direzione è quella indicata da Gramsci nelle sue riflessioni sulla missione dell'intellettuale:

Negli anni '48-49 scoprivo Gramsci che mi offriva la possibilità di fare un bilancio della mia situazione personale. Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale [...] la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi, e soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria. Gramsci parlava di opere nazional-popolari, diceva che dovevano essere epiche, cioè religiose e sacre. La risonanza di Gramsci fu per me determinante e, nella parte iniziale della mia attività cinematografica [...] ho voluto realizzare l'idea gramsciana dell'opera d'arte».⁵

Pasolini trova la sua unità di senso, di fronte all'eterogeneo proliferare delle figure dell'intellettuale che abitano non solo il mondo culturale che lo circonda, ma financo se stesso, nel concetto gramsciano di intellettuale organico. L'intellettuale non è organico alla verità, al trascendente, bensì a una determinata classe sociale; la sua verità è dunque una verità storica, determinata, contingente, una verità degli uomini, ma, constatata con amarezza Pasolini, non per tutti gli uomini. La ribellione all'egemonia intellettuale ed economica della classe dominante può avvenire solo se l'intellettuale tradizionale si fa organico alle classi dominate: egli deve di necessità mescolarsi attivamente alla vita

3. Ivi, p. 51.

4. Ivi, p. 52.

5. P.P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, a c. di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Ass. Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 17.

pratica, alla storia. Per Pasolini, seguendo Gramsci, l'unità della coscienza si dà solo nella storia, ovvero nella capacità dell'uomo di assumere su di sé la consapevolezza della contraddizione sociale che anima il reale.⁶ Attraverso il cinema Pasolini intende fornire un documento storico, un memento, una testimonianza visiva priva di diaframmi o manierismi linguistici di un mondo in via di estinzione. Quando Pasolini incontra il cinema, egli muore come poeta e come scrittore per rinascere, come scrive nella *Divina Mimesis*, quale poeta visivo.⁷ L'immagine prevarica dunque la parola, la cultura orale si impone nella sua assolutezza come un apriori intriso di quella brutta materialità che costituisce, nel suo essere totalmente altro, una barriera contro ogni tentativo della parola di esprimere e dunque parcellizzare in una ipertrofia conoscitiva il reale stesso.

Pasolini dichiara, in una prima fase, di essersi avvicinato al cinema a partire dalla necessità teorica di trovare un nuovo linguaggio artistico e nel contempo di abdicare alla lingua italiana per adottare una lingua transnazionale, transclassista.⁸ Progressivamente, egli diviene cosciente del fatto che il cinema è esso stesso una lingua, la lingua scritta della realtà: «Il cinema [...] è una sequenza infinita che riproduce da un solo punto di vista tutta la realtà».⁹ Il cinema è una lingua incontaminata, priva di parole, abitata da corpi parlanti, da un sistema di segni visivi, la cui lingua muta si esprime attraverso grida, interiezioni, movimenti inarticolati che condividono con il mondo primitivo la magia di ciò che è originario. La lingua del cinema, in quanto lingua scritta della realtà, ha le sue radici in quella preverbalità, in quella dimensione preumana o ai limiti dell'umano che accomuna sogno e memoria, un mondo primordiale che porta in sé una imprescindibile concretezza oggettuale. Diversamente, il linguaggio letterario è un sistema comunicativo complesso, frutto di progressive stratificazioni concettuali, di rielaborazioni storicamente determinate contenute in un tutto concluso, un cosmo ordinato, al di fuori del quale non vi è più nulla. Il vocabolario del cinema è il reale stesso, quel caos barbarico da cui il regista estrae il suo materiale visivo, i cui oggetti, chiusi nella loro irriducibile impenetrabilità, nella loro archetipica elementarità, possono essere solo posti davanti agli occhi così come sono. La resistenza del reale a ogni traducibilità, l'indifferenza naturale degli oggetti a ogni manipolazione erme-

6. Cfr. E. SICLIANO, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1995, pp. 344-45.

7. Cfr. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, cit., p. 3.

8. Cfr. *ivi*, pp. 9-13.

9. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 3.

neutica, conserva la materia in una forma di staticità primordiale che la pone al di fuori di ogni divenire, di ogni evoluzione storica. Mentre la lingua scritto-parlata si muove in una linea orizzontale di significanti, parallela e trascendente la realtà, la lingua audio-visiva del cinema si muove lungo una linea verticale immanente al reale, prossima alle cose. La realtà permane attraverso la riproduzione meccanica nella lingua del cinema, anziché divenire meramente simbolica.¹⁰

Una teoria sul cinema non può che essere una semiologia generale della realtà: «Noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè agendo. L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente».¹¹ Particolarmente significativa in questa direzione è la riflessione di Pasolini, che qui si richiama alle suggestioni linguistiche di Jakobson e Barthes, sulla differenza tra metafora e metonimia.¹² La metafora, figura retorica propria del linguaggio letterario, rappresenta per Pasolini la figura dell'*Aufhebung*, una inarrestabile potenza unificatrice che lavora per sottrazione, livellando ogni differenza, ogni contraddizione. Quello metaforico costituisce a ben vedere il modo di procedere proprio della cultura dell'omologazione. Il procedimento metaforico trascende infatti il livello puramente descrittivo dell'esistente e la singolarità del dato esperienziale, istituendo somiglianze e connessioni tra cose tra loro diverse. L'esperienza viene rielaborata, plasmata, resa malleabile in un progressivo movimento ascensionale a conclusione del quale le parole prendono il posto delle cose, l'ideale quello del reale. La metafora non si limita a rilevare somiglianze, essa crea una percezione di somiglianza, il cui esito è una violentazione del reale al cui fondo, a ben guardare, non rimane altro che la vuota formula dell'*idem est idem*. La metonimia invece, propria del linguaggio cinematografico, e quindi del reale, parte dal dato materiale e a esso rimane ancorata: i collegamenti sono dati nell'esperienza e non creati *ex nihilo* dal pensiero. Nel procedimento metonimico le parole non rendono superflue le cose: l'arte metonimica lascia inalterato come fosse un residuo mai saturo il mistero e l'ambiguità che avvolge il reale. La metonimia dà concretezza al linguaggio, integrando le parole con le cose, un procedimento proprio non a caso dell'espressività del linguaggio popolare (come rilevava Jakobson). Nel recensire *Accattone*, Moravia si interrogava sui motivi della svolta cinematografica di Pasolini, riconoscendo nel precedente percorso letterario una inconsapevole preparazione al cinema

10. P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, p. 218.

11. *Ivi*, p. 216.

12. *Cfr. ivi*, pp. 245-46; PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., pp. 59-60.

e, dunque, alla vita: «L'accanita ricerca del corposo e dell'autentico per mezzo del dialetto doveva per forza sfociare nell'abbandono della parola, sempre metaforica, per l'immagine la quale non può non essere diretta e immediata».¹³

Il legame tra vita e cinema si colora di un ulteriore senso nelle pagine in cui Pasolini rivendica la centralità del montaggio, in controtendenza rispetto al naturalismo del piano-sequenza, quale riproduzione ininterrotta del reale, teorizzato in quegli anni da André Bazin.¹⁴ Il montaggio assolve un ruolo essenziale nel dare senso e significato al reale rappresentato. La progressiva elisione o giustapposizione di tasselli o fotogrammi soggettivi consente di giungere per Pasolini a quella visione sintetica del reale, a quella contiguità che trattiene dell'infinito piano-sequenza, che è la vita nelle sue infinite possibilità, ciò che è significante: «Ecco perché io evito il piano-sequenza: perché esso è naturalistico, e quindi... naturale. Il mio amore feticistico per le cose del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una. Nel mio cinema perciò il piano-sequenza è completamente sostituito dal montaggio».¹⁵

Come nella vita, così nel film ciò che si è si rivela solo nella morte, il cui corrispettivo cinematografico si dà nel montaggio, un postmoderno lavoro di taglio e cucitura degno delle Moire di antica memoria. Finché siamo vivi manchiamo di senso, l'infinita possibilità che è la vita trova unità e senso solo in quella possibilità che recide tutte le altre: la morte. «Il montaggio opera dunque sul materiale del film quello che la morte opera sulla vita [...] La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita, ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi e li mette in successione facendo del nostro presente un passato chiaro, stabile certo e dunque linguisticamente ben decifrabile».¹⁶

Per Pasolini un film rivela all'autore sempre ciò che egli è: un film è il suo autore, il suo pensiero. Pasolini è dunque tutto nei suoi film: egli trova se stesso e quello che egli è in quel momento solo alla fine del film. Nella sua morte di celluloidi, una morte ogni volta ripetuta, anticipata e diversa, egli trova il suo senso, non definitivo ma circostanzia-

13. A. MORAVIA, *Cinema Italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010, p. 408.

14. Cfr. A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986.

15. PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., p. 242.

16. Ivi, p. 253.

to a quel tempo, un tempo personale e nel contempo fittizio come quello di un film, un tempo deciso e ritagliato. Proprio questa viscerale identificazione tra Pasolini, il suo corpo e il corpo di una realtà estesa fatta di uomini e paesaggi, spiega il ripudio della parola scritta in favore dell'immagine. Il corpo nelle sue molteplici accezioni diviene dunque il luogo in cui realtà e verità coincidono: «Nel cinema l'uomo si esprime con il proprio corpo, con la propria realtà fisico-sociale, facendone dunque un linguaggio non segnico, la mia semiologia corrisponde a una possibile semiologia generale della realtà». ¹⁷ Pasolini rivelava in queste dichiarazioni la distanza che oramai egli aveva realizzato rispetto alla sua precedente vita letteraria. La realtà deve essere rappresentata attraverso il corpo stesso della realtà senza ricorrere a imbellettamenti estetici, tantomeno a quello stilismo da cui il Pasolini scrittore sembrava ossessionato. Egli intende porre davanti allo spettatore la realtà così come è, presentando il reale non come oggetto ma come soggetto: il passaggio necessario deve essere dunque quello di una brutale ri-soggettivizzazione del reale (direi anche dello spettatore umano da oggetto a soggetto), passaggio che può avvenire solo sottraendo il reale all'artificialità di ogni narrazione prosastica. A Pasolini non interessa interpretare la realtà, bensì la realtà stessa, in tutte le sue disturbanti angolature, in quella fotografia sgranata e impietosa che esalta i contrasti attraverso un uso della luce che sembra solo apparentemente accecare lo spettatore. Il cinema come scrittura della realtà non può dunque agli occhi di Pasolini che distanziarsi sia dal cinema naturalistico sia da quello neorealistico. Il realismo che egli rivendica è un realismo improntato dal punto di vista fotografico alla immobilità della pittura duo-trecentesca, ai primi piani di Dreyer.

Il pauperismo estetico è una scelta autoriale, un'esigenza dettata da quel sentimento di angoscia che si respira nei suoi lavori e che sembra trovare un apparente contenitore obiettivante in quei corpi deperiti, funerei, sfiancati dalla luce di un sole romano indifferente, anch'esso mortifero. L'angoscia del Pasolini uomo, del Pasolini intellettuale è l'angoscia di colui che guarda il mondo dall'orlo di un abisso, dalle estremità di un mondo in via di estinzione, eccola dunque l'apocalisse annunciata da Pasolini: «Giro per la Tuscolana come un pazzo, per l'Appia come un cane senza padrone. O guardo i crepuscoli, le mattine, su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, come i primi atti del Dopostoria, cui io assisto per privilegio di anagrafe, sull'orlo estremo di qualche

17. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 181.

età sepolta. Mostruoso è chi è nato dalle viscere di una donna morta. E io, feto adulto, mi aggiro Più moderno di ogni moderno A cercare fratelli che non sono più». ¹⁸

Pasolini gira i suoi film nei ghetti del nascente sottoproletariato urbano, luoghi che sono poi divenuti nel tempo, in una magmatica e inarrestabile espansione, parte della città. Così come quelle che un tempo furono braccia sporche di terra sono divenute poi le veloci mani dei desolati ladruncoli, che abitano quel piccolo mondo antico e nel contempo moderno dei suoi eroi, dei suoi santi, destinati a perdere in una lotta già decisa da un fato che ha a che fare con la loro provenienza di classe. Un determinismo sociale che diventa destino, in cui bene e male sembrano concetti che hanno senso solo nell'universo borghese, quasi fossero dei giochi di parole con cui i borghesi si trastullano nelle loro giornate di sole clemente (non il sole spietato e accecante delle periferie).

Il concetto di margine, dello stare, nel senso della volontà di rimanere ai margini, denota il rapporto di Pasolini rispetto al suo tempo, sia come intellettuale sia come uomo, ma soprattutto pone l'accento sull'identificazione tra Pasolini, il suo sguardo e ciò che guarda, in questo caso la periferia urbana, ancora contesa tra la città in evoluzione e la campagna oramai ridotta a mero memento di quello che un tempo fu. Un vago senso di disperazione, di deriva, di morte circonda i paesaggi suburbani della Roma pasoliniana, una palude esistenziale in cui silenzio, grida, risate prevaricano sul discorso, in cui la morale si riduce a una mistica rassegnazione, il destino a un implacabile passeggero oscuro, ancora morte. Il mondo del sottoproletariato urbano si trasforma sotto l'occhio meccanico di Pasolini in una dolorante piaga. Esso appare come sprofondata in una successione di baracche in attesa della redenzione borghese, di essere soppiantate dai nuovi palazzoni bianchi, che come piloni si ergono sui prati di una Roma defunta, quasi fossero una preghiera di elevazione, la speranza di una rinascita, un battesimo a nuova vita in grado di trasformare, in una corrispondenza tra exteriorità e interiorità, la misera realtà della borgata, di ripulire le vite dei suoi abitanti con un colpo di bianco. Il biancore piccolo-borghese tanto agognato da Mamma Roma. Quando Mamma Roma entra nella vecchia casa nel palazzone liberty di Casalbertone rassicura il figlio: «Ma guarda che qua stamo solo n'altro po' de giorni! Poi vedrai in

18. P.P. PASOLINI, *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, Milano, Garzanti, 1993, p. 401.

che casa te porta tu' madre! Vedrai quant'è bella! Proprio na' casa de signori, de gente perbene! In un quartiere de n'altro rango!».¹⁹

Pasolini nei suoi film non raffigura mai il centro di Roma, lo sguardo sulla città è uno sguardo che parte dalle periferie, da un mondo arcaico che sopravvive ai margini non solo del centro urbano, ma della storia «il più esaltante dei possessi borghesi»,²⁰ dichiara Pasolini. Quando egli gira la trilogia romana (*Accattone* 1961; *Mamma Roma* 1962; *La ricotta* 1963) è inevitabile il confronto con l'immagine di Roma presente nei numerosi film del neorealismo e dei telefoni bianchi. La Roma monumentale, la Roma della grande storia non appare mai nei suoi film, se si eccettua il ponte degli Angeli in *Accattone*. La Roma di Pasolini è la città dei poveri, degli emarginati, dei negletti della storia, di quei barbari che vivono in un *limen*, prima che spaziale, esistenziale, pronti sempre a invadere e perennemente respinti nell'indistinto, in quella protostoria che non ha narratori, perché non ha memoria, perché priva della consapevolezza. È questa città senza nome, che Pasolini vorrebbe immortalare in una fissità sacra, che guarda la città eterna dei Fellini, dei Rossellini, la città barocca dei Bernini e dei Borromini. «Nulla muore mai in una vita. Tutto sopravvive. Noi, insieme, viviamo e sopravviviamo. Così anche ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenza».²¹

Le riprese dei suoi film sono realizzate in spazi reali, raramente ricostruiti in teatri di posa; tra l'azione dei personaggi e gli spazi vi è un'assoluta simmetria: i personaggi, gli attori e il paesaggio esprimono la stessa realtà. Gli attori di ogni scena sono persone, oltre la maschera personante non vi è altro se non il volto di quella realtà che si esprime nei ricci di Ninetto Davoli, nell'aria beffarda di Franco Citti. Gli attori di Pasolini, nella maggioranza non professionisti, non interpretano un ruolo, essi sono quel ruolo. Ogni protagonista dei suoi film porta sul set non le proprie doti attoriali ma la propria vita: egli è testimone di se stesso attraverso se stesso.

Il paesaggio per Pasolini, dominato da una forte tensione antropocentrica, che egli riconosce diretta filiazione della sua passione per l'arte figurativa di Giotto e Masaccio, non è mai un paesaggio, ma sempre un sfondo rispetto al primo piano umano: «Nessuna mia inquadratura può cominciare con il campo ossia con il paesaggio vuoto. Ci sarà sempre anche se piccolissimo il personaggio. Piccolissimo, per un istante,

19. P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001, I, p. 166.

20. P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 2015, IV.

21. P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, a c. di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 206.

perché grido subito al fedele Delli Colli di mettere il 75 e allora giungo sulla figura: una forma, un dettaglio. E dietro lo sfondo: lo sfondo, non il paesaggio».²²

Nella corporeità, tridimensionale rispetto al paesaggio-sfondo bidimensionale, Pasolini riconosce il veicolo della verità: è solo nei gesti, nei movimenti, nella parlata dialettale dei protagonisti che la città, lo sfondo paesaggistico, prende corpo.

Le rovine, i ruderi dell'Acquedotto sono lì come martiri della crudele cesura della storia, essi testimoniano uno spazio immobile in cui anche il tempo sembra essersi fermato. La terra barbara è fuori della storia perché improduttiva, perché economicamente sterile per la nuova società dominata dalla logica del consumo, del guadagno, dell'utile. Il mondo, scriveva Pasolini nella *Divina Mimesis*, finisce con il mondo: nelle periferie la vita dei giovani si svolge all'ombra di una civiltà interrotta, il cui perenne letargo getta una lunga ombra di sospensione nella vita stessa di questi ragazzi.

L'uomo descritto da Pasolini è un uomo prestorico: egli è fuori dall'urbe, da quella città trasformata da caos in cosmo dalle regole del decoro, egli vive nel caos primitivo dell'indistinto, senza coscienza di sé, senza storia, poiché non può esservi storia del caos, ma solo mito. Egli è privo degli strumenti linguistici e intellettivi che gli consentirebbero di trasformare il suo mondo in un mondo storico e quindi comprensibile. Questo mondo, così come i suoi abitanti, è privo della memoria, perché infine privo di un linguaggio. La lingua dialettale è una lingua mobile, continuamente inventata, indecifrabile e, dunque, improduttiva ai fini dell'omologazione sociale.

Pasolini sembra guidato nella sua poetica cinematografica da una concitata nostalgia dell'*Ur* (di ciò che è primo, originario): la necessità di recuperare il mondo passato al presente storico, preservandolo, lo spinge sulla via del mito.²³ La possibilità di sopravvivenza si dà allora in un altro tempo che non è quello lineare della storia, ma quello sacro degli inizi, dell'*in illo tempore*. Il mondo contadino, quello del sottoproletariato, avanzo di un tempo che fu, diventano per Pasolini delle categorie dello spirito, degli archetipi, l'espressione di un epos nazional-popolare. La tensione sacrale di Pasolini si chiude nel cinema, scriveva Moravia: «La parola è sempre storica, è il silenzio che si pone al di fuori della storia nell'assolutezza delle immagini».²⁴ I film di Pasolini

22. PASOLINI, *Accattone. Mamma Roma, Ostia*, cit., p. 392.

23. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, cit., pp. 181-82.

24. MORAVIA, *Cinema italiano*, cit., p. 553.

narrano la contemporaneità del non contemporaneo, schiacciata ma pur sempre presente sotto il livello cosciente nel mondo della società del consumo.

Per concludere, alcune brevi considerazioni o suggestioni sullo spettatore e infine su Pasolini stesso. Lo spettatore di Pasolini può essere paragonato a un moderno Edipo: anche egli è un veggente cieco, un uomo che non è in grado di prendere sulle sue spalle la cruda realtà che ha di fronte. Egli cammina inconsapevolmente in un mondo guidato da forze dominanti, il fato del capitalismo, che manovrano il reale occultandone le vere strutture. I film di Pasolini strappano gli occhi a chi li guarda, perché solo attraverso questa dolorosa privazione è possibile trasformare Edipo in Tiresia, il cieco veggente: colui che chiude gli occhi al visibile per cogliere ciò che è al di sotto dell'apparenza, quel fluire di vite neglette e segregate in ghetti che dell'umano conservano solo i tratti fisici. Egli prevede il futuro non in virtù di chissà quale potenza negromantica, ma poiché vuole guardare dentro le cose, egli ha perso l'innocenza di Ninetto (episodio di *Vangelo 70, La sequenza del fiore di carta*) che gira per una via Nazionale sovrastata dalle immagini della guerra e degli avvenimenti storici coevi. Ninetto, chiamato da Dio a guardarsi intorno, non è pronto ad accogliere la verità. Egli non sa e non vuole vivere nel suo tempo, ciò che richiederebbe consapevolezza e dolore, egli è così condannato dal Dio della storia a morire, a estinguersi. Si estinguono gli inconsapevoli abitanti delle terre affollate della suburbia romana, soppiantati dalle aspirazioni piccolo-borghesi, ma anche loro, i piccolo-borghesi, sono destinati al genocidio, all'estinzione in una progressiva omologazione e riduzione all'unicizzante categoria dell'uomo medio, rozzo, ignorante, razzista. La via di Pasolini al mito è dunque in primo luogo una ontofania, uno svelamento dell'essere, delle strutture del reale e dei molteplici modi in cui si dà l'essere nel mondo. Un essere che coincide con il reale, e solo in un secondo momento essa si pone come una ierofania, manifestazione del sacro, ovvero di quel reale *fascinans-tremendum* che terrorizza e nel contempo affascina nella sua brutalità e da cui per distogliere lo sguardo, dopo averlo appreso e vissuto nel proprio corpo, è necessario accecarsi gli occhi con uno spillo. Il paragone tra lo spettatore ed Edipo mi sembra potenzialmente interessante: lo spettatore di Pasolini entra per vedere qualcosa la cui visione lo condurrà attraverso la via della conoscenza non filtrata dalle parole alla cecità. Eppure è proprio la cecità al mondo ricostruito dalla borghesia, un mondo domina-

to dalla tendenza demitizzatrice del progresso del *tout va bien*, che consente allo spettatore di vedere. Pasolini è un spillo per occhi che vogliono vedere la realtà.

Chi è Pasolini? Molteplici e tra loro diverse le risposte che sono seguite a questa domanda nei giorni di ricorrenza della sua morte. Mentre assistevo in teatro alla lettura di *Petrolio* il paragone che sempre mi tornava in mente era quello con lo schiavo liberato della caverna platonica, che tutti voi bene conoscerete. La domanda che immediatamente seguiva era: perché Pasolini come lo schiavo del mito descritto da Platone decide di tornare nella caverna a rischio della vita?

Il parresiasta è colui, come dice la stessa etimologia, che dice tutta la verità in modo franco e diretto senza retorica e stilemi: la verità, affermava Spinoza, non ha bisogno di mediazione: essa è indice di sé e del falso.²⁵ La parresia presuppone però l'esistenza di determinate condizioni sociali: solo un uomo libero, solo colui che può correre un rischio, financo quello di perdere la vita, può dire la verità. Perché dunque lo schiavo di Platone decide di scendere nella caverna e non rimane solitario a contemplare le idee, pur sapendo che probabilmente verrà ucciso per la sua verità? La libertà e, dunque, la verità è essenzialmente dialogica, si dà soltanto nella condivisione con l'altro. Il parresiasta è colui che vive ai margini, che è fuori dal gioco sociale che è sempre una forma – la più sottile e invisibile e dunque la più inibente – di esercizio del potere. In ogni rapporto asimmetrico, ammesso che esistano dei rapporti simmetrici, non può esservi verità franca. Il parresiasta è dunque un reietto, un folle, un profeta, infine un poeta, qualcuno che va imprigionato, ucciso, una mente, come disse Mussolini a proposito di Gramsci, a cui va impedito con qualsiasi mezzo di funzionare.

Concludo con una citazione da *Uccellacci e Uccellini*, che debbo ammettere non so quanto sarebbe piaciuta a Pasolini, o meglio quanto sarebbe piaciuto a Pasolini essere definito un maestro. Prima di essere mangiato, il corvo di *Uccellacci e Uccellini* dice: «I maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante» ovvero, spiega Pasolini, «i maestri devono essere mangiati e superati ma se hanno detto qualcosa di importante, se il loro insegnamento ha un valore ci resterà dentro».²⁶

25. Su questo tema cfr. M. FOUCAULT, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma, Donzelli Editore, 2005.

26. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 125.

Paesaggi sonori della Campagna Romana

DI ROBERTA TUCCI

Dapertutto un zilenzio com'un ojjo,
che ssi strilli nun c'è cchi t'arisponna!
G.G. Belli, *Er deserto*

Fonti. Com'è noto, la Campagna Romana ha suscitato l'interesse di letterati, viaggiatori e artisti i quali, soprattutto fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento, l'hanno percorsa e ritratta lasciando significative testimonianze scritte e visive, dense di riferimenti sia per gli aspetti antropologici sia, in particolare, per quelli sonori e musicali. Sia pure inconsapevolmente, essi hanno condiviso con la ricerca antropologica il metodo dell'osservazione sul campo, che per molti di loro è stata un'osservazione partecipante: hanno infatti diffusamente percorso il territorio, spesso a piedi, ricercando un contatto con gli ambienti umani che incontravano.

Nell'ambito di contesti, situazioni e cronologie diversificati, Ferdinand Gregorovius, William W. Story, Arnaldo Cervesato hanno dato un contributo denso a una rappresentazione letteraria della Campagna Romana nei suoi aspetti sociali e culturali:¹ una rappresentazione che oscilla fra racconto e autoreferenzialità, in cui dati oggettivi, riflessioni ed emozioni si intrecciano a costruire efficaci scenari comunicativi.

Analogamente hanno fatto pittori e incisori *en plein air*, come Filippo Anivitti, Duilio Cambellotti, Charles ed Enrico Coleman, Edward Lear, Et-

1. F. GREGOROVIVS, *Passeggiate per l'Italia*, Roma, Carboni, 1906, pp. 1-88 (I ediz. 1856-58); W.W. STORY, *Roba di Roma. La Campagna Romana*, in *Scrittori Americani nella Campagna Romana: l'Ottocento*, a c. di A. Pinto Surdi, Roma, Centro Studi Americani-Fratelli Palombi, 1999, pp. 25-79 (I ediz. 1862-76); A. CERVESATO, *La Campagna Romana*, in «Natale e Capodanno dell'Illustrazione Italiana», numero monografico (1912-1913).

tore Roesler Franz, Giulio Aristide Sartorio e molti altri,² intensi frequentatori della Campagna Romana. Sebbene non motivati da intenti documentari, questi artisti hanno di fatto rappresentato le realtà di contadini, pastori, mandriani, carrettieri traendo ispirazione proprio dalle peculiarità culturali, colte in molti casi con acuta sensibilità etnografica e con partecipazione emotiva. La musica in particolare acquista visibilità nelle loro opere: gli artisti la incontrano, l'ascoltano, ne osservano le fenomenologie performative e la trasformano in iconografia.

Queste produzioni letterarie e visive possono rappresentare delle fonti ausiliarie per la ricerca etnomusicologica e antropologica poiché si riferiscono a forme di vita e a tratti culturali materiali e immateriali non più presenti in quel territorio nelle stesse modalità. Le immagini in particolare, con la loro potenza comunicativa, ci restituiscono una fisionomia della Campagna Romana che, per motivi cronologici, i moderni *reportage* audiovisivi non hanno potuto cogliere.³

Resta evidente che l'attenzione e l'attrazione per le forme di vita nella Campagna Romana sono state, per i letterati e gli artisti che l'hanno descritta e ritratta, in stretto rapporto con l'immaginario che essi intendevano rappresentare: un immaginario basato sugli elementi naturalistici (un territorio selvaggio), storici e ambientali (le antiche vestigia delle passate civiltà), antropologici (le capanne, i *guitti*, i *pecorari*, i *butteri*). Alcuni di loro hanno visto, in tale arcaicità, un diretto prolungamento nel presente di forme di vita antiche, in un'interpretazione evolutivista e romantica tipicamente ottocentesca. Altri vi hanno colto un patrimonio di alterità culturale percepito come contemporaneo, dal quale sono stati attratti. Tutti hanno elaborato l'incontro con le diversità culturali secondo proprie individuali scelte, impostazioni e vocazioni.

La Campagna Romana è stata anche oggetto di attenzione da parte di folkloristi, quali Costantino Maes, Giggi Zanazzo⁴ e altri, a partire

2. *1904-2004 I "XXV" della Campagna romana*, a c. di R. Mammucari, Marigliano, LER, 2004.

3. Questo argomento è stato già oggetto di mie precedenti pubblicazioni: R. Tucci, *Contadini, pastori, butteri nella Campagna Romana: una lettura antropologica delle opere in mostra*, in *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, a c. di P.A. De Rosa e P. E. Trastulli, Roma, Studio Ottocento-De Luca, 2001, pp. 63-69; *I "suoni" della Campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*, a c. di R. Tucci, Soveria Mannelli, Rubbettino-Regione Lazio, 2003, con CD allegato; R. Tucci, *Vedere la musica, ascoltare la musica. Campagna romana e patrimonio etnomusicale fra ricerca scientifica e rappresentazione artistica*, in *1904-2004 I "XXV" della Campagna romana*, cit., pp. 45-62.

4. C. MAES, *Curiosità romane*, 3 voll., Roma, Perino, 1885; G. ZANAZZO, *Tradizioni*

dalla seconda metà dell'Ottocento. Fino al secondo dopoguerra tale attenzione ha riguardato soprattutto le tradizioni orali e i cosiddetti usi e costumi. Nell'ambito di una demologia che si potrebbe definire amatoriale si collocano due fra le più importanti monografie dedicate alla Campagna Romana, gli *Usi e costumi della Campagna Romana* di Ercole Metalli e la *Vita di pastori nella Campagna Romana* di Romolo Trinchieri,⁵ che rappresentano pagine insuperate di etnografia del territorio, punteggiate da una grande attenzione per il paesaggio sonoro e per l'espressività musicale degli ambienti agro-pastorali.

A partire dagli anni Trenta del Novecento la Campagna Romana è diventata oggetto di ricerca etnomusicologica da parte di Giorgio Nataletti, che ha pubblicato diversi saggi dedicati ai canti popolari da lui raccolti⁶ e successivamente, a partire dal 1948, ha realizzato numerosi rilevamenti sonori sul campo per il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP) dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.⁷ Dopo di lui sono state effettuate diverse altre raccolte musicali nel territorio della Campagna, sia per il CNSMP sia per l'Archivio Etnico Linguistico-Musicale (AELM) della Discoteca di Stato,⁸ da parte di studiosi come Diego Carpitella, Alberto M. Cirese, Maurizio Agamennone, Serena Facci, Marco Müller e altri. A tali documentazioni nel tempo si sono aggiunte cospicue raccolte private, fra cui quelle di Ettore De Carolis, Giancarlo Palombini, Emilio Di Fazio.⁹

popolari romane, 3 voll., Torino, STEN, 1907-10; rist. anast. *Usi, Costumi e Pregiudizi del popolo di Roma*, 2 voll., Tarquinia, La Bancarella Romana, 1994.

5. E. METALLI, *Usi e costumi della Campagna Romana*, Roma, Tip. Popol. Romana, 1903; seconda ediz. riveduta e ampliata con disegni originali di Duilio Cambellotti, Roma, Maglione & Strini, 1924; riediz. Roma, NER, 1982; R. TRINCHIERI, *Vita di pastori nella Campagna Romana*, Roma, Fratelli Palombi, 1953.

6. G. NATALETTI, *I canti della Campagna Romana*, in «Italia musicale», III 5 (1930), pp. 1-2; Id., *Otto canti popolari della Campagna romana*, in «Lares», V I (1934), pp. 35-42.

7. Oggi Archivi di etnomusicologia. Si vedano: D. CARPITELLA, *L'etnomusicologia in Italia*, in Id., *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973, pp. 11-29; *Folk Documenti sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, a c. della Documentazione e Studi RAI per la I Rete radiofonica, Torino, ERI, 1977.

8. Oggi Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi. Si veda: *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, a c. di S. Biagiola, Roma, Discoteca di Stato-Il Ventaglio, 1986.

9. *Il Lazio: i canti e le zampogne*, voll. 1-3, a c. di E. De Carolis, LP Albatros con opuscolo, 1976; *Le ciaramelle di Amatrice. La tradizione della zampogna in Alta Sabina*, a c. di G. Palombini, LP Albatros con opuscolo, 1989; *Monti Lepini. Musica strumentale*, a c. di E. Di Fazio, CD Materiali Sonori con opuscolo, 1994.

La consultazione di tutte queste fonti, così come di altre analoghe, può contribuire a una ricostruzione del paesaggio sonoro della Campagna Romana prima dei grandi mutamenti sociali e urbanistici del secondo dopoguerra: quando l'anello di terra intorno alla Capitale, dai Monti della Tolfa fino alla foce del fiume Astura, è stato popolato da genti prevalentemente legate ai lavori stagionali connessi all'agricoltura e all'allevamento del bestiame, provenienti da diverse aree laziali ed extra-laziali, ciascuna dotata di propri distintivi tratti culturali. Queste culture importate, venute in contatto e mescolate fra di loro, hanno contribuito in modo determinante a definire la particolare fonosfera della Campagna Romana, frutto di un fenomeno di multiculturalismo musicale di cui tuttora restano non poche tracce.

Silenzio e paesaggio sonoro. Nel sonetto *Er deserto* (1836) Giuseppe Gioachino Belli individua il silenzio come tratto peculiare della Campagna Romana: «Dapertutto un zilenzio com'un ojjo,/ che ssi strilli nun c'è cchi tt'arisponna!». ¹⁰ La suggestione belliana viene ripresa agli inizi del Novecento da Arnaldo Cervesato, che attribuisce al silenzio la specificità distintiva di Roma e della sua Campagna, una qualificazione acustica che lega la città eterna a quel «deserto meraviglioso» che la cinge: «la Campagna romana giunge incolta sino alle porte dell'Urbe [...]. Cinge la Città in spire d'inviolato silenzio e si dilata intorno ad essa: un'immensa pianura fulva, solcata solo dalle bianche vie aperte dai consoli romani al passar delle legioni – un deserto meraviglioso». ¹¹

Dunque il silenzio viene evocato a complemento della rappresentazione visiva di un territorio intoccato, desertico e selvaggio, che mostra i «segni possenti delle ere passate». Ma «il silenzio – scrive John Cage – non esiste. C'è sempre qualcosa che produce un suono». ¹²

Murray Schafer, nella sua importante riflessione intorno al paesaggio sonoro, ¹³ chiarisce come questo tipo di paesaggio richieda un approccio sensoriale uditivo: «un paesaggio sonoro è fatto di eventi uditi, non di oggetti visti». ¹⁴ E spiega come nell'analizzare un paesaggio sonoro «occorre, per prima cosa, scoprirne le caratteristiche significative, i suoni particolarmente importanti per la loro individualità, la loro quan-

10. G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton & Compton, 1998, n. 1823.

11. CERVESATO, *La Campagna Romana*, cit., pp. 1-2.

12. J. CAGE, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 191.

13. R.M. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1985.

14. Ivi, p. 19.

tità o la loro presenza dominante». Questi suoni sono individuabili in tre categorie: «toniche», «segnali» e «impronte sonore».

Tonica è un termine musicale, è la nota che identifica la chiave o la tonalità di una particolare composizione. [...] Le toniche non vengono necessariamente percepite in modo cosciente; esse sono sovrascolate. Le toniche d'una data località sono importanti, perché ci aiutano a delimitare il carattere degli uomini che vivono in essa.

I *segnali* sono suoni in primo piano, ascoltati consapevolmente. Qualunque suono può venire ascoltato consapevolmente e diventare, quindi, figura o segnale.

Il termine *impronta sonora* indica un suono comunitario che possieda caratteristiche di unicità oppure qualità tali da fargli attribuire, da parte di una determinata comunità, valore e considerazione particolari.¹⁵

Ci sono poi i «suoni archetipi»: «quei suoni antichi e misteriosi, dotati spesso di un preciso simbolismo, che ci sono stati tramandati fin dalla antichità più remota o dalla preistoria».¹⁶

Ma per poter individuare questi «suoni particolarmente importanti» occorre che vi sia un paesaggio sonoro *hi-fi*, in cui «il basso livello del rumore ambientale permette di udire con chiarezza i singoli suoni in maniera discreta».¹⁷ Schafer precisa che un «paesaggio sonoro *hi-fi* consente un ascolto a maggiore distanza, nello stesso modo in cui in un paesaggio rurale è possibile una visione a largo raggio». Dunque nella sua riflessione la categoria del silenzio si lega al mondo rurale: un mondo non silenzioso, in cui tuttavia i suoni sono ben distinti, perché separati da quiete «Quando gli uomini vivevano per lo più isolati o raccolti in piccoli gruppi, i suoni non si affastellavano l'uno sull'altro ed erano circondati da un alone di quiete e di silenzio».¹⁸

Questa considerazione potrebbe suggerire una diversa interpretazione del silenzio in quanto suono specifico e distintivo della Campagna Romana, secondo la prospettiva di Cervesato. Ma certo, non sembra verosimile ipotizzare che il silenzio possa aver rappresentato la «tonica» della Campagna Romana, secondo la tipizzazione dei suoni di Schafer, almeno fino all'inizio del Novecento. Le fonti visive, scritte e sonore, infatti, mostrano una pluralità di situazioni tutt'altro che silenziose, abbinata alla vita e alle attività dei lavoratori seminomadi, *guitti*,

15. Ivi, pp. 21-22.

16. *Ibid.*

17. Ivi, p. 67.

18. Ivi, p. 68.

bifolchi, pecorari, vaccari di diverse provenienze, che ogni anno si spostavano nella Campagna conducendo le loro esistenze a stretto contatto con la terra e gli animali: una popolazione fluttuante per la quale la musica e i suoni sembrano avere ricoperto un ruolo importante.

Forse, allora, nell'interpretazione schafferiana il silenzio potrebbe piuttosto venire considerato come il «suono archetipo» della Campagna Romana, per via dell'equazione belliana deserto/silenzio che ha determinato la costruzione di un così potente immaginario per questo territorio.

Contesti agro-pastorali. Le fonti iconografiche, sonore e scritte, sulla Campagna Romana disegnano una molteplicità di paesaggi sonori colti nei contesti agro-pastorali e incentrati soprattutto sulle attività lavorative, sulla ritualità e sulla socialità.

Il lavoro contadino nei campi viene rappresentato come evento corale, spesso accompagnato da canti eseguiti in diverse modalità, con emissione di voce quasi sempre forzata, gridata, funzionale alla propagazione a distanza: le voci si dovevano sentire da lontano per potersi intrecciare fra i vari gruppi di lavoratori. Questi canti costituivano un vero e proprio veicolo comunicativo: ascoltati da vicino, trasmettevano significati semantici in forma poetica; ascoltati da lontano, determinavano un ben riconoscibile tessuto sonoro. A essi si aggiungevano, nei campi, una quantità di altre espressioni vocali, come quelle colte da Cervesato:

È bello [...] vedere un campo in piena semina; là i taciturni aquilani i quali lavorano di pala, qua i bifolchi che cantano e bestemmiano, e i *guitti* che si sgolano coi loro ritornelli, interrotti dalle risate argentine delle ragazze a qualche troppo spinta allusione; e i comandi burberi dei fattoretti, ai quali risponde, quasi in senso canzonatorio, il monotono: fora, foo...! dello "scacciacornacchie" [...]. Le donne in lunghe file rompono il terriccio bruno colle loro zappe corte, cantando le laudi della Madonna con una *nenia* lentissima.¹⁹

Oppure si aggiungevano le grida e i richiami connessi alle tante attività esercitate nella Campagna, inscindibilmente legati agli ambienti naturali e umani in cui prendevano vita, come riferisce Nataletti:

19. CERVESATO, *La Campagna Romana*, cit., pp. 15-16. Si veda anche METALLI, *Usi e costumi della Campagna Romana*, cit., p. 66.

Vengono i *tagliatori* di boschetti e di macchie ed i *ciocicatori* che tramutano le selve in prati da riserva, con il loro lungo fischio modulato; ecco il *pellicciaio*, il vero telefono Marconi della Campagna, dice il Metalli; costui è il continuatore degli antichi *Jongleurs* ed alla vendita ed alla compra delle bestie bovine ed ovine, volpi, tassi, martore lontre, uniscono il commercio minuto della merceria e di mille altre piccole cose: veri empori ambulanti e veri gazzettini parlanti e cantanti. Ricchi delle novità più o meno recenti, questi bazar ambulanti si recano da fattoria a fattoria, annunciandosi con i loro mille stornelli, con i loro tanti ritornelli. Ed ancora: *spigarole, cicoriare, gramiccianti, ossari, topari, violari, asparagiari, giuncarolari, ranocchianti, salnittrari, mignattari e calzolari* con i loro richiami caratteristici, con i loro brevi componimenti poetici atti a destare attenzione e ad invogliare nelle compere e nelle vendite.²⁰

I grandi lavori agricoli stagionali come la mietitura, che richiama-
vano le *opere*, o i *tagli*, dei braccianti, determinavano una particolare concentrazione musicale, in cui ai canti spesso si univano strumenti musicali come la zampogna, l'organetto, il tamburello.

Ogni gruppo è accompagnato da un carro decorato con drappi colorati [...]. Qualche bracciante sale sul carro, mentre gli altri gli camminano accanto, o lo seguono, suonando i tamburelli, le cornamusa, i pifferi, e altri strumenti. Danzando, cantando e ridendo queste allegre processioni [...] si snodano pittorescamente lungo la Campagna in direzione del loro dorato terreno di mietitura. [...] Ma al tramonto questo aggruppamento di persone diventa ancor più espressivo: appena il lavoro della giornata ha termine, cominciano a divertirsi; la zampogna emette il suo suono monotono mentre i nervosi pifferi la accompagnano in un ricamo di variazioni e i cimbali dei tamburelli tintinnano in unisono.²¹

Vi era anche una dimensione individuale del canto, legata al lavoro solitario, ai tempi lunghi degli spostamenti. E tuttavia era sempre un canto che si spandeva nell'ambiente, che arrivava lontano e si apprezzava nel modo migliore proprio attraverso l'ascolto a distanza: «Mentre percorrete la Campagna in carrozza, da lontano vi giunge il lungo e triste lamento della canzone di un contadino che sta lavorando la terra. A volte un solitario lavoratore allevia il suo lavoro cantando a squarciagola».²²

20. NATALETTI, *I canti della Campagna Romana*, cit.

21. STORY, *Roba di Roma*, cit., p. 66. La descrizione si applica bene al dipinto di Léopold Robert *L'arrivo dei mietitori nelle Paludi pontine*.

22. Ivi, p. 76.

I canti eseguiti dai carrettieri durante i loro spostamenti erano spesso rafforzati e sostenuti dal ritmico risonare metallico di campane e bubboli, posti al collo o nelle finiture degli animali da traino: oggetti che sonorizzavano il mezzo di trasporto e il paesaggio circostante, assolvendo a una pluralità di funzioni, non solo segnalatorie. Il carretto a vino, in particolare, era dotato di due congegni fonici, la *ferriera* (sonagliera di campane e bubboli) e il *secchione* (bigoncio fissato al di sotto del carretto con il ruolo di percussore intermittente), la cui esclusiva funzione era quella di produrre una sonorità riconoscibile.

Pastori e butteri vengono immancabilmente rappresentati, nelle fonti, impegnati nelle tante e diverse attività lavorative connesse con l'allevamento delle pecore, delle capre, dei bovini; ovunque questi allevatori posseggono un particolare rapporto con il suono, di cui si servono per il loro lavoro e attraverso cui in qualche modo si rappresentano.²³ I campanacci che essi impongono agli animali costituiscono un sistema sonoro funzionale all'allevamento: consentono di riconoscere le greggi e le mandrie a distanza e vengono perciò acquistati in base a precise scelte sonore.

Quando iniziavano la transumanza i pastori provenienti dall'Abruzzo applicavano il *campano* ai loro *guidarelli*, i montoni alla guida delle greggi. Il *guidarello*, dotato del suo *campano*, rappresentava una proiezione sonora del pastore stesso e in quanto tale assumeva un valore simbolico oltre che economico.²⁴ Ma campanacci venivano imposti anche a vacche, bufale, cavalli, muli. Oltre all'uso dei campanacci, l'attività lavorativa dei pastori e dei butteri comportava una grande quantità di fischi, richiami, grida, emessi secondo una ricca gamma di tecniche esecutive, che costituivano un vero e proprio linguaggio non verbale a cui rispondevano greggi, mandrie e cani.

I momenti di maggiore concentrazione sonora si determinavano negli spostamenti degli animali per le transumanze: soprattutto gli arrivi e le partenze erano sottolineati da una copiosa produzione di suoni, la stessa che, nel periodo estivo, accompagnava le uscite e i rientri quotidiani del gregge, la mattina all'alba e la sera al tramonto, oppure i concitati incontri occasionali fra greggi e mandrie.²⁵

23. Un'approfondita analisi degli aspetti sonori e acustici di una comunità di pastori calabresi è in A. Ricci, *Il paese dei suoni. Antropologia dell'ascolto a Mesoraca (1991-2011)*, Roma, Squilibri, 2012, pp. 85-95.

24. TRINCHIERI, *Vita di pastori nella Campagna Romana*, cit., p. 73.

25. Un esempio di tali contesti sonori è rappresentato nell'acquaforte di Charles Coleman *Mandria della Campagna condotta a Roma* (1850).

Anche la devozione religiosa che accompagnava le operazioni lavorative dei pastori, sottoponendole alla protezione divina, dava luogo a eventi sonori, quali preghiere, rosari, litanie, in forme recitate o cantate: «La recita del Rosario della Madonna intorno alla *fornacella* nelle lunghe notti invernali mentre si accudisce alla preparazione o alla rifinitura del frugale pasto, e così anche il canto delle litanie della Vergine mentre nel *vato* si munge il latte o nella capanna si manipola il latte nella *caldara*».²⁶

Durante la tosatura delle pecore, all'inizio e alla fine della giornata di lavoro, il più anziano della compagnia dei *carosini* recitava preghiere al Signore, ai santi e alla Madonna del Divino Amore, affinché il raccolto fosse abbondante e il gregge prosperasse.²⁷

Canti e strumenti musicali. Le fonti iconografiche, sonore e scritte sulla Campagna Romana forniscono anche una quantità di informazioni e di documentazioni sugli aspetti più propriamente musicali, in particolare sulle forme e sugli strumenti musicali.

Pastori e contadini erano anche poeti estemporanei, in grado di improvvisare cantando contenuti poetici modellati in terzine, quartine e ottave. L'ottava, in particolare, è la forma poetico-musicale dei poeti a braccio: una forma monodica dall'andamento sillabico, priva di accompagnamento strumentale, il cui testo verbale si basa su una strofa di otto versi endecasillabi, a rima alterna i primi sei e a rima baciata gli ultimi due (ABABABCC). Nell'esecuzione di solito si alternano due o più poeti, ciascuno dei quali inizia la sua ottava riprendendo la rima che gli ha lasciato il precedente. L'esecuzione cantata mette in atto diverse modalità di variazione areali e individuali.

L'ottava rima rappresenta un veicolo di comunicazione poetica che si esprime attraverso un linguaggio altamente formalizzato, con cui vengono cantati testi poetici classici come quelli di Dante, testi epici come quelli di Ariosto o del Tasso e testi improvvisati su vari temi, anche d'attualità,²⁸ eseguiti a contrasto. Il materiale poetico che di volta in volta viene utilizzato è il derivato di un'azione di ripetizione-improvvisazione di carattere formulaico che si realizza estemporaneamente nell'esecuzione. I contrasti danno luogo a gare che possono avvenire in

26. TRINCHIERI, *Vita di pastori nella Campagna Romana*, cit., p. 61; si veda anche p. 86.

27. Ivi, p. 85.

28. G. KEZICH, *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, Roma, Bulzoni, 1986.

occasione di feste religiose o di feste di piazza, o anche in occasioni sociali più interne ai gruppi umani.

Trincheri riferisce come questa pratica poetico-musicale sia stata ampiamente diffusa negli ambienti pastorali da lui osservati: «È un uso antico [...] tra i giovani pecorari con tendenze poetiche, ed è quello di improvvisare ottave in gara un con l'altro, svolgendo un tema che loro assegnerà il più esperto. [...] Intorno ai poeti a braccio si radunano allegre comitive di pecorari che seguono ansiosi e entusiasti lo svolgersi della gara [...]. Le gare a braccio si usano nelle lunghe serate d'inverno riuniti alla *capanna* o alla *dispensa*».²⁹

Nella Campagna Romana i poeti-pastori provenivano in gran parte dall'alta Sabina: un'area laziale-abruzzese che gravita intorno ad Amatrice (Ri), Leonessa (Ri), Montereale (Aq), Campotosto (Aq);³⁰ qui il canto a braccio viene anche accompagnato dalla zampogna e in questo caso anziché in ottave si modella in terzine o in quartine.³¹ Poeti a braccio erano anche presenti nei Monti della Tolfa, nei Castelli Romani, nei versanti romani dei Monti Prenestini e dei Monti Lepini. Va detto che in questi stessi territori il canto a braccio è ancora oggi praticato più o meno abitualmente, con maggiore intensificazione e ricambio generazionale in alcune aree delle province di Roma e di Rieti.

L'altra importante forma di canto praticata nel territorio della Campagna Romana è lo stornello: un contenitore dotato anch'esso di forti valenze comunicative che viene improvvisato sulla base di un formulario tradizionale, la cui applicazione lo rende un vero e proprio linguaggio cantato in grado di adattarsi alle più diverse situazioni.

Dal punto di vista metrico-letterario si presenta nelle due consuete forme strofiche: due endecasillabi preceduti da un quinario (*fiore*), con rima o assonanza alterna e consonanza del secondo verso:

Fior di granato
la vigna non può star senza canneto
manco la donna senza innamorato.³²

29. TRINCHIERI, *Vita di pastori nella Campagna Romana*, cit., p. 74.

30. P.G. ARCANGELI, G. PALOMBINI, M. PIANESI, *La Sposa lamentava e l'Amatrice... Poesia e musica della tradizione alto-sabina tra l'Abruzzo e il Lazio*, Pescara, Nova Italica, 2001, pp. 85-105; R. TRINCHIERI, *Il canto a braccio tra pastori-poeti nel Monterealese*, in «Lares», XXV (1959), pp. 267-80.

31. *Le ciaramelle di Amatrice*, cit.; ARCANGELI, PALOMBINI, PIANESI, *La Sposa lamentava e l'Amatrice*, cit., pp. 119-123.

32. METALLI, *Usi e costumi della Campagna Romana* (riediz. 1982), cit., p. 255.

oppure tre endecasillabi con analoghe modalità di rima:

M'affaccio a la finestra e vvedo l'onne
vvedo le mi' miserie che so' granne
chiamo l'amore meo nun m'arisponne.³³

Il *fiore* costituisce una formula improvvisativa di apertura che favorisce la composizione dei due versi successivi. Essa infatti fornisce un vasto bagaglio di rime, perché tutto può essere *fiore* (*fiore d'argento*, *fiore di more*, *fiore di latte*, *fior d'uva passa*, *fior di pisello*) e vi è un *fiore* adatto a ogni rima. Nell'esecuzione musicale la ripetizione di versi, soprattutto nella seconda forma, dà sovente luogo a strofe ampliate, di quattro e più sezioni.

Nella Campagna Romana lo stornello appare frequentemente modellato sul lavoro agricolo:

Mi parto dall'aratro e vado a fieno
dalle vostre bellezze mi allontanano
basta che non ti muti di pensiero.³⁴

All'ara all'ara che la trita è messa
e chi ci ha la ragazza se la porta
così lavora con più contentezza.³⁵

oppure sull'ambiente dei butteri:

Il mio amore quattro bovi attacca
prima si fa la croce e poi li tocca
poi tutto il giorno pensa alla ragazza.³⁶

Fior di pisello
ho visto un capobuttero a cavallo
m'ha fatto innamorar quant'era bello.³⁷

Nella Campagna lo stornello veniva cantato secondo diverse forme musicali, monodiche o polivocali, con o senza accompagnamento strumentale. Rispetto allo stornello romano, caratterizzato da un elevato tasso melismatico, quello della Campagna era più sillabico anche se

33. NATALETTI, *I canti della Campagna Romana*, cit.

34. METALLI, *Usi e costumi della Campagna Romana* (riediz. 1982), cit., p. 253.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. *Ivi*, p. 255.

non mancavano forme infiorettate. Poteva essere cantato *alla stesa* (a distesa) e allora la voce si allungava sulle cadenze finali per raggiungere la lontananza dei campi. Poteva venire eseguito a voce sola, come nei canti *alla carrara* con cui il carrettiere accompagnava i tempi lenti dei suoi spostamenti, oppure in forme polivocali. Accompagnato da una varietà di strumenti musicali poteva essere eseguito *a saltarello*, per accompagnare il ballo: la forma che più delle altre ha avuto persistenza e continuità nel tempo, fino ai giorni nostri.

Esecuzioni polivocali caratterizzavano soprattutto i canti che prendono vita durante i lavori agricoli a opera delle squadre di braccianti femminili o maschili: si trattava di canti legati soprattutto alla mietitura (*a mete*, *alla metitora*) e alle altre lavorazioni delle colture cerealicole, come ad esempio la monda del grano. Venivano eseguiti secondo varie forme locali caratterizzate per lo più da una struttura a due parti, con entrate in successione e cadenza finale all'unisono.³⁸

Gli strumenti musicali. Nelle fonti iconografiche, scritte e sonore sulla Campagna Romana gli strumenti musicali sono ben presenti. Corrispondono allo strumentario tradizionale dell'Italia centrale: zampogne, ciaramelle, organetti diatonici, molti diversi tipi di flauti (di canna, di legno, di corno, di corteccia), mandolini, mandole, tamburi cilindrici, tamburelli. Il tamburello, detto anche *tamburella*, è diffusamente rappresentato nell'iconografia artistica e fotografica, spesso in esemplari dipinti e quasi sempre collocato in mani femminili.

Lo strumento che appare di maggior rilievo è sicuramente la zampogna, associata ai pastori e presente più o meno stabilmente in questo territorio nelle tipologie *a chiave* e *zoppa*, quest'ultima ulteriormente tipizzata nelle *ciaramelle* amatriciane.

La zampogna *a chiave* prende il nome da una chiave metallica che chiude l'ultimo foro della canna melodica sinistra, molto distanziato dagli altri, coperto da un barilotto bucherellato scorrevole. Ha due canne melodiche notevolmente differenziate per dimensioni, intonate all'ottava, e due bordoni intonati sul quinto grado della scala. Monta anche doppie di canna. Nella Campagna Romana lo strumento giungeva provenendo dal Lazio meridionale, dove veniva anche costruito a Villa Latina (Fr).³⁹

38. *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, a c. di M. Agamennone, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 239-77.

39. A. Ricci, *Musicisti e zampogne del Lazio meridionale*, in *La zampogna: gli aerofoni a sacco in Italia*, a c. di M. Gioielli, Isernia, Iannone, 2002, I, pp. 129-54.

La zampogna *a chiave* viene generalmente suonata in coppia con un oboe popolare detto *piffero*: la combinazione fra i due strumenti dà luogo al classico insieme dei *pifferari*, frequentemente ritratti, fotografati o descritti davanti alla immagini sacre per la Novena di Natale.

La zampogna *zoppa* presenta una minore differenza fra le misure delle due canne melodiche, che sono intonate per quarte, mentre i bordoni restano intonati sul quinto grado. Lo strumento è sicuramente più antico del tipo *a chiave* ed è dotato di un impianto musicale maggiormente arcaico. Afferiva alla Campagna Romana provenendo da vari territori: il Lazio meridionale, la valle dell'Aniene dove si caratterizzava per l'uso delle ance semplici, l'alta Sabina (Amatrice) dove prendeva il nome di *ciaramelle* e si distingueva per le ance doppie e la mancanza di bordoni funzionali.⁴⁰ La zampogna *zoppa* è un modello melodicamente autonomo: viene accompagnata dal tamburello nei repertori di danza. A essa si collegano forme musicali composte da balli e da lunghe sonate microvariate che accompagnano e guidano i movimenti delle greggi.⁴¹

Una parte importante del repertorio strumentale era, in passato, connessa con l'allevamento del bestiame: la *ngostata*, la *traversata*, la *taliana*, la *pascipecora*, la *cavallara* e altre a Monte S. Biagio, la *crapareccia* a Villa Latina, e via dicendo, costituivano un vero sistema sonoro con cui si regolava il rapporto con gli animali da allevamento. L'uscita del gregge, la conduzione al pascolo, i movimenti degli animali, la loro raccolta, l'entrata del gregge nello stazzo, erano tutte attività pastorali connotate da un ambiente sonoro che ne orientava l'accadere.⁴²

La zampogna *zoppa* è senza dubbio prevalente nell'iconografia della Campagna Romana: segno che lo strumento vi ha circolato, portato dagli stagionali frequentatori del territorio. Fra i repertori delle zampogne, sia *a chiave* sia *zoppe*, vi è anche l'accompagnamento al canto, secondo una modalità esecutiva che si realizza in stili locali caratterizzati dalla voce a distesa (*alla stesa*), intrecciata e fusa con quella dello strumento.

Una notevole attenzione per le zampogne, inserite nei loro ambienti naturali, si trova nei dipinti e nelle incisioni degli artisti che hanno ri-

40. P. G. ARCANGELI, G. PALOMBINI, *Sulle ciaramelle dell'alta Sabina*, in «Culture musicali», III 5-6 (1984), pp. 169-98; *Le ciaramelle di Amatrice*, cit.

41. *Il Lazio: i canti e le zampogne*, cit.

42. RICCI, *Musicisti e zampogne del Lazio meridionale*, cit., pp. 150-51.

tratto la Campagna Romana: i "XXV" della Campagna romana⁴³ e altri, fra i quali Filippo Anivitti, Duilio Cambellotti, Giuseppe Carosi, Augusto Corelli, Camillo Innocenti, Alessandro Morani, Giulio Aristide Sartorio. Nelle loro rappresentazioni la forza espressiva dello strumento viene colta soprattutto nella gestualità, nelle posture e nella prossemica delle *performance*, sicuramente osservate dal vivo, di cui questi artisti ci hanno lasciato testimonianze particolarmente significative.

Esemplari in tal senso sono alcune opere di Sartorio, in particolare *Lo zampognaro* (1892), *Ninfa* (1895) e *La bruciatura delle stoppie*, dove sono raffigurate figure di zampognari in piedi, nell'atto del suonare, in campagna. In tutti e tre i quadri i suonatori sono ritratti in contesti marcatamente pastorali, con pecore, recinti e pastori, a cui si aggiunge, nel terzo, l'elemento del fuoco appiccato alle stoppie. Nei primi due dipinti le figure degli zampognari, fra loro molto simili, mostrano la tipica postura obliqua, con lo strumento tenuto di traverso, l'otre sotto il braccio sinistro, il capo inclinato a destra verso l'imboccatura.⁴⁴ Nel terzo, si ritrova un'analoga postura zampognara maggiormente accentuata, con il corpo chino sopra lo strumento.

Gli zampognari di Carosi, con zampogne *zoppe*, sono ritratti in interni rurali, di cantine e casolari di campagna. Nello *Zampognaro* (1912) si ritrova un'altra postura tipica che si determina soprattutto in momenti di forte tensione musicale: il corpo ripiegato ad abbracciare lo strumento, i gomiti bassi, le ginocchia piegate: ne deriva un senso di elasticità dinamica, a cui corrisponde una leggera oscillazione verticale del corpo. Il pastore-zampognaro ritratto in *Musica primitiva* (1912) suona il suo strumento, alla presenza di astanti, con grande realismo posturale: l'otre abbracciato davanti al corpo, il cannello in bocca, le mani nell'atto del diteggiare. Una gamba sollevata rimanda alla consuetudine di suonare i repertori coreutici, accompagnandosi con una sorta di ballo da fermi. Alla medesima postura fa anche riferimento *Canzone ciociara* (1912) di Camillo Innocenti, in cui lo zampognaro suona ballando, le gambe leggermente piegate sulle ginocchia, un piede poco sollevato da terra.

Lo zampognaro ritratto da Anivitti, in *All'Avemaria* (1940), seduto sul bordo di un muro in pietra a secco accanto a un gregge di pecore, ci mostra un'ulteriore postura esecutiva, con lo strumento abbracciato

43. 1904-2004 I "XXV" della Campagna romana, cit.

44. In *Ninfa* la figura del suonatore appare ripresa dalla fotografia di Giuseppe Primoli *La famiglia dello zampognaro* (1895).



Illustrazione di Duilio Cambellotti (1924) per il volume Usi e costumi della Campagna Romana di Ercole Metalli. Vi è raffigurata un'esecuzione musicale itinerante, con due zampognari, un suonatore di organetto e un cantore

e leggermente scivolato sulle ginocchia. Si distingue, in primo piano, il telaietto con i punteruoli per l'accordatura, appeso a una delle canne della zampogna *zoppa*.

Fra le illustrazioni di Cambellotti al volume *Usi e costumi della Campagna Romana* di Metalli, quella che introduce il capitolo "I canti"⁴⁵ ritrae un'esecuzione musicale itinerante, con due zampognari, un suonatore di organetto e un cantore (1924). I musicisti sono rappresentati accoppiati nei consueti abbinamenti della prassi musicale popolare: zampogna e canto ben delineati in primo piano, zampogna e organetto appena accennati in secondo piano. La prossemica della prima coppia rinvia alla modalità esecutiva del canto alla zampogna. Il cantore tiene la mano *a coppa* sulla guancia, con la funzione di potenziare l'ascolto della propria voce in relazione a quello della zampogna: un gesto consueto e importante che Cambellotti ha osservato e a cui ha restituito valore estetico. Lo zampognaro, a fianco del cantore, ostenta le gote gonfie, segno dell'azione di insufflazione dell'otre.

Anche Morani, nel suo *I canti della trincea*, ritrae un'esecuzione di canto accompagnato da una zampogna, in questo caso *zoppa*, e tre voci maschili. La scena, arricchita da figure contadine femminili in costu-

45. METALLI, *Usi e costumi della Campagna Romana* (riediz. 1982), cit., p. 245.

me, sedute a terra, è collocata in un paesaggio di montagna, individuabile nelle catene sovrastanti la valle dell'Aniene, a cui afferisce anche la morfologia della zampogna che presenta la tipica decorazione a bullo-ni lungo le canne melodiche. Lo zampognaro, al centro dell'immagine, suona il suo strumento in una postura dinamica; sulla destra, tre giovani, in abbigliamento montanaro-militare, cantano accompagnati dal suonatore: uno di loro tiene la mano *a coppa* sulla guancia.

Tutte queste immagini ci restituiscono la zampogna nella sua dimensione di strumento legato alla pastorizia e ai grandi spazi aperti: una realtà che fa da contraltare a quella urbana, dove i *pifferari* compiono le loro cicliche apparizioni per la Novena di Natale formalizzando le modalità performative su ciò che è richiesto e apprezzato dai cittadini. Gli artisti della Campagna Romana hanno potuto invece cogliere lo strumento in contesti di campagna o di montagna dove la sonorità si espande nello spazio, arriva lontano e sonorizza il paesaggio in un modo sorprendentemente coerente, come ebbe a notare Story:

Poco prima di raggiungere il paese, la strada passa a un tiro di schioppo dall'antico anfiteatro [...] Udimmo provenire da lontano il suono del piffero e della zampogna di alcuni pastori che eseguivano una melodia melanconica. Niente poteva essere più incantevole, più perfetto e più in armonia con le montagne e con le rovine. Non avrei mai creduto che quei suoni potessero provenire da tale strumento. Addolciti dalla lontananza, essi perdevano il tono nasale e giungevano dolci all'orecchio con il fascino che anche la più primitiva musica locale acquista se udita nel luogo d'origine.⁴⁶

Ovviamente le fonti iconografiche e quelle scritte si completano con le fonti sonore, le uniche che consentono l'ascolto dei canti e delle musiche strumentali colti nel vivo della pienezza esecutiva. Ma più in generale va detto come tutte queste fonti si potenzino vicendevolmente e contribuiscano alla definizione complessiva di un paesaggio sonoro ormai storico della Campagna Romana, certo non silente, sebbene discontinuo nel tempo e nello spazio, costituito da sommatorie di paesaggi sonori differenziati, alternati fra momenti di grande concentrazione di suono e momenti di quiete, secondo la ciclicità annuale della natura e delle culture dei gruppi umani che hanno lasciato una significativa impronta in quel territorio.

46. STORY, *Roba di Roma*, cit., p. 75.

Cronache

di **Franco Onorati**

Assemblea del Centro Studi

Si è tenuta il 13 aprile 2016 l'annuale assemblea dei soci del Centro Studi, nel corso della quale è stato approvato – su conforme proposta del Consiglio direttivo – il bilancio consuntivo relativo al 2015. Contestualmente, è intervenuta la ratifica da parte del collegio dei revisori dei conti.

Queste le principali iniziative programmate per l'anno in corso:

– La tradizionale manifestazione indetta il 7 settembre, anniversario della nascita di Belli, quest'anno si terrà nella sala del chiostro del complesso di S. Pietro in Vincoli, attuale sede della facoltà di Ingegneria dell'Università "La Sapienza" di Roma, che ha preso il posto del convento annesso alla omonima chiesa. Poiché il 2016 si è caratterizzato – tra l'altro – per la pubblicazione a cura del nostro consocio Monsignor Giuseppe M. Croce dei diari di Monsignor Tizzani, sarà attorno a questo personaggio, grande amico di Belli, che ruoteranno i previsti interventi, con esplicito riferimento ai sonetti, in dialetto e in lingua, che il poeta romano, ha dedicato a Tizzani.

– Nei giorni 9 e 10 novembre, rispettivamente presso l'Archivio Storico Capitolino e la Fondazione Besso, si svolgeranno le due sessioni del convegno dedicato al tema *Belli e il teatro della prima metà dell'Ottocen-*

to: testi, autori, lingue. La prima sessione sarà preceduta dall'inaugurazione di una mostra che si articolerà sull'argomento dei teatri a Roma al tempo di Belli.

Approvata all'unanimità la cooperazione fra i nuovi soci di Ugo Iannazzi, che da tempo affianca il nostro Paolo Grassi, per le riprese audiovisive delle nostre manifestazioni, alimentando in tal modo, e con continuità, la formazione di un archivio che può rappresentare, anche in futuro, un utile documentazione del lavoro compiuto dal Centro.

Il 996 da Roma all'Europa

Questo il titolo che ormai da anni campeggia sulle locandine del Teatro Argentina, a Roma, che annunciano le "letture animate" che il Centro Studi promuove attorno alle tante tematiche che la vasta produzione belliana può ispirare. Scelto un tema specifico, si chiamano uno o più oratori competenti sull'argomento e sulla loro esposizione si innestano le interpretazioni dei sonetti belliani affidate a rotazione ai nostri attori, mentre sullo schermo gigante alle spalle del coordinatore, Marcello Teodonio, e dei relatori, scorrono immagini esplicative.

Questo il ciclo svoltosi fra febbraio e maggio 2016:

– 9 febbraio: *Stupenda e misera città*. Pier Paolo Pasolini tra dialetto

e lingua. Abbiamo voluto concorrere alle celebrazioni di Pier Paolo Pasolini con specifici contributi miranti ad illustrare particolari aspetti della sua riflessione interdisciplinare: le testimonianze sono state fornite da Laura Biancini, Sabino Caronia, Laurino Nardin, Franco Onorati, Fabio Pietrangeli.

– 4 marzo: *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia fra Pasolini e Dell'Arco*. Prendendo spunto dalla pubblicazione del carteggio fra il poeta romano e lo scrittore siciliano – opera recensita nel precedente fascicolo della rivista – sono stati chiamati a intervenire Franco Onorati, curatore del volume; Claudio Giovanardi, al quale è spettata la presentazione dell'opera; il pittore Giuseppe Modica, che con il sussidio di alcune immagini ha illustrato il suo contributo alla iconografia del libro e, insieme, la ricorrente presenza del tema Roma nei suoi quadri; Carolina Marconi, che come studiosa dell'opera dell'archiana ha ripercorso i tratti essenziali della produzione poetica di Dell'Arco; e, infine, la storica dell'arte Flavia Matitti che si è intrattenuata su un filone specifico ricorrente nell'ispirazione di Dell'Arco, quello della natura e in particolare degli alberi. Maurizio Mosetti ha letto alcune liriche del poeta.

– 26 aprile: *Er Zanto re Ddàvide. Il Davide di Belli: la fionda, l'arpa ed altri arnesi*. Il Maestro Giorgio Monari, prendendo le mosse dai sonetti romaneschi in cui è evocato il personaggio di Davide, ha svolto una relazione che lo ha portato ad allargare il suo intervento sugli aspetti

musicologici, etnografici e di costume ricollegabili alla tradizione dei canti popolari, in specie di quelli che venivano eseguiti da cantori popolari con l'utilizzo delle arpe provenienti dalla cittadina meridionale di Viggiano. La cantante-attrice Annalisa Di Nola ha letto e cantato brani pertinenti del suo repertorio.

– 31 maggio: la conclusione di questo ciclo è affidata alla sperimentata équipe dei nostri attori; volti ormai noti al pubblico che segue le nostre manifestazioni, quelli di Annalisa Di Nola, Angelo Maggi, Stefano Messina, Paola Minaccioni, Maurizio Mosetti, Marina Tagliaferri e Massimo Wertmüller: facendo tesoro della lezione del grande Gianni Bonagura, essi alimentano quella che ha tutte le valenze di una consolidata tradizione interpretativa, grazie a cui i versi di Belli si aprono alla comprensione e all'ammirazione degli spettatori.

2016 anno "scespiriano"

Ineludibile un nostro contributo alle celebrazioni in atto in tutto il mondo per l'anniversario del Bardo. Due le iniziative specifiche programmate per lo scorcio novembre-dicembre 2016: una relazione di Luigi Giuliani su *Belli e Shakespeare* da inserire nel convegno di novembre; e una serata "scespiriana" a dicembre, coordinata dallo stesso Giuliani.

Lezioni di Storia all'Auditorium di Roma

Domenica 21 febbraio 2016, per il *Decimo ciclo di Lezioni di Storia al-*

l'Auditorium Parco della Musica, introdotto dal curatore della rassegna Paolo di Paolo, che ha letto anche alcuni sonetti, il professor Alessandro Barbero, docente di Storia medievale presso l'Università del Piemonte Orientale, sede di Vercelli, ha tenuto una conversazione dal titolo *Giuseppe Gioachino Belli. Il poeta*. Nella sua breve premessa Barbero ha voluto sottolineare che i 2.279 sonetti romaneschi non sono soltanto un capolavoro della nostra letteratura, ma una straordinaria fonte per lo storico, che accompagnato dal Belli può addentrarsi fra i vicoli della Roma papalina e ascoltare la voce del suo popolo analfabeta, dunque un prezioso trattato di sociologia e un'inimitabile testimonianza storica, perché "fotografano" e consegnano ai posteri – attraverso il talento, la sensibilità e la fantasia del poeta – un aggregato umano assai peculiare (la plebe) che viveva, pensava, parlava, argomentava, credeva e agiva in un determinato momento storico, quello della Roma dell'ultimo Papa-Re. Si è dunque addentrato in alcune delle più importanti tematiche belliane: interni, donne, osteria, clero, e per circa un'ora e mezza ha fatto gustare, con brio e competenza, sia ai cultori che ai neofiti, la straordinaria poesia del nostro Belli, poeta romano, italiano e europeo.

(a cura di Elio Di Michele)

Attorno al Natale di Roma

L'anniversario della fondazione di Roma è giunto quest'anno al traguardo della 2769^a ricorrenza: è compren-

sibile che attorno a un tale evento tradizione e innovazione si diano il braccetto, alimentando una serie di eventi che confluiscono nel cerimoniale cittadino, sullo sfondo di ambienti, come quello del Campidoglio, capaci di offrire sfondi ricchi di suggestioni storiche e artistiche.

Al novero della tradizione appartiene la consegna al Sindaco della prima copia della *Strenna dei Romanisti*, annuale antologia di scritti di romanistica che si pubblica ininterrottamente dal 1940; vi partecipano con propri articoli anche alcuni dei soci del Centro Studi, come Laura Biancini, Donato Tamblè e Franco Onorati. Tale consegna è avvenuta il 21 aprile, *dies natalis* dell'Urbe, nella capitolina sala degli Orazi e Curiazi, nelle mani del commissario straordinario della città.

Ma a far breccia nella consuetudine ci hanno pensato la Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali e l'Archivio Storico Capitolino – nelle persone quest'ultimo della direttrice Maria Rosaria Senofonte e di Vincenzo Frustaci – che hanno affidato al nostro Centro Studi l'iniziativa di promuovere una *Maratona di lettura di sonetti di Belli* che invece di essere appannaggio di lettori professionisti, si è aperta al contributo di (leggiamo nella locandina) «cittadini, romani e non, uomini e donne, professori e allievi, preti e laici e anche rappresentanti dell'amministrazione cittadina». È così che nella strapiena sala Pietro da Cortona dei Musei Capitolini il 20 aprile si sono alternati, sotto la regia di Marcello Teodonio, una quarantina di lettori, selezionati dai curatori,

alle prese ciascuno con una terna di sonetti. Voci esordienti, per lo più emozionante, ma tutte accomunate, in una vera e propria "festa di popolo", nel richiamare «l'importanza (sono ancora parole del programma) del patrimonio unico della nostra città, umano, storico e artistico, così efficacemente rappresentato dai sonetti di Belli». Il successo di questa prima edizione apre la strada alla ripetizione futura dell'iniziativa.

Elia Marcelli e il suo poema *Li Romani in Russia*

Sono stati pubblicati gli atti della conferenza scientifica internazionale sul tema della seconda guerra mondiale e il mondo contemporaneo, tenutasi a Mosca-Voronez dal 7 al 9 aprile 2015 ed alla quale hanno partecipato, oltre agli enti promotori (Governo della Regione di Voronez, Istituto di ricerca scientifica di Storia militare dell'Accademia militare dello Stato maggiore delle forze armate della Federazione Russa, Università Pedagogica di Voronez, Museo Centrale della Grande Guerra Patriottica 1941-1945) numerosi studiosi provenienti da tutti i Paesi all'epoca coinvolti nel conflitto. Per l'Italia è intervenuta la slavista Claudia Lasorsa-Siedina con una relazione sul tema *Romani e Russi nel poema di Elia Marcelli* *Li Romani in Russia*.

Due nuovi titoli per il catalogo del Cubo

La nostra casa editrice di riferimento arricchisce il suo catalogo con

due nuovi titoli: *Una tragedia senza poeta. Poesia in dialetto sulla Grande guerra: testi e contesti* è il suggestivo titolo, mutuato da una frase di Matilde Serao, di un denso volume (543 pagine) che raccoglie testi di poesia in dialetto sulla Grande guerra. Curato da Massimiliano Mancini, il libro si avvale di ben 17 contributi, che esaminano la produzione lirica dialettale sviluppatasi prima, durante e dopo le vicende belliche in gran parte delle regioni italiane.

Er vangelo siconno Matteo curato nell'edizione e nello studio linguistico da Luigi Matt, docente di Storia della lingua italiana nell'Università di Sassari. Dalla fascetta editoriale riprendiamo il seguente passo: «Una delle imprese più importanti della dialettologia italiana ottocentesca fu la serie di versioni del Vangelo di Matteo, promossa da Luigi Luciano Bonaparte, che vide la realizzazione di diciotto volumi tra il 1858 e il 1865. Dopo il "gran rifiuto" di Belli, ad incaricarsi della versione in romanesco fu un letterato poco noto, Giuseppe Caterbi».

Dicono di noi

Soddisfacente, nel più recente periodo, il riscontro sulla stampa delle nostre pubblicazioni. Andrea Verri, collaboratore della rivista «Letteratura e dialetti» – che, lo ricordiamo, annovera fra i direttori il nostro Pietro Gibellini – ha destinato al fascicolo 8/2015 di tale periodico una recensione del *Carteggio Sciascia-dell'Arco*. Dello stesso libro si è occupato il nostro consocio Lucio Felici, con uno

scritto recensivo pubblicato, in rete, sul numero di maggio della rivista online «Oblio».

E poi ancora, in sequenza temporale, sono da segnalare i seguenti articoli:

– Il 7 gennaio 2016 la rubrica “Tempo libero” inserita nella cronaca di Roma del «Corriere della Sera» ha dato notizia del carteggio di cui sopra, presentato nell’ambito del “Salotto romano” che si svolge periodicamente a Roma, nel palazzo dei Domenicani a Santa Maria sopra Minerva, iniziativa portata avanti da due romanisti, Francesca Di Castro e Sandro Bari.

– Il 22 febbraio 2016 è la rubrica “Diario” dell’edizione romana del «Corriere della Sera» ad ospitare un ampio servizio dedicato alla presentazione delle *Effemeridi Romane*: questo il titolo dei diari di Vincenzo Tizzani raccolti per il periodo 1828-1860 dal curatore, Monsignor Giuseppe M. Croce, in un volume di 870 pagine per le edizioni Gangemi. L’incontro, svoltosi il 25 dello stesso mese nel salone Borromini della romana Biblioteca Vallicelliana, ha visto l’intervento, nell’ordine, di Paola Paesano, direttore della Biblioteca ospitante; Mons. Sergio Pagano, prefetto dell’Archivio Segreto Vaticano; Mons. Vincenzo Paglia, presidente del Pontificio Consiglio per la famiglia; Francesco Margiotta Broglio, docente emerito presso l’Università di Firenze; Romano Ugolini, presidente dell’Istituto per la storia del Risorgimento italiano, ente che ha finanziato l’opera. Ha coordinato i lavori Marcello Teodonio.

– Il 12 aprile 2016 è ancora la menzionata rubrica a dare ampio rilievo alla serata vigoliana che abbiamo organizzato per la presentazione di due opere di Giorgio Vigolo, entrambe in ristampa: *Il genio del Belli*, con introduzione di Pietro Gibellini e postfazione di Magda Vigilante, e *Le notti romane*, a cura della stessa Vigilante. L’articolo rifletteva un incontro in omaggio al grande critico-poeta che si è tenuto nella sala convegni della Fondazione Besso il 14 dello stesso mese, con gli interventi di P. Gibellini, M. Teodonio e M. Vigilante

– Infine è la rubrica “Scaffale romano” del quotidiano «la Repubblica» che in data 18 aprile ha recensito il citato volume delle *Effemeridi romane* di Vincenzo Tizzani

Attività dei soci

Leggere leggeri all’ora del tè 2016 è la ripresa di un ciclo di letture che Marcello Teodonio e Maurizio Mosetti hanno tenuto a Colferro nel locale Teatro Comunale Vittorio Veneto. Tre i titoli di questa più recente serie: *Cesare Pascarella*, Storia nostra (24 gennaio), *La prima guerra mondiale* (28 febbraio) e *Io nacqui a Roma di parenti romani* citazione dal Belli (13 marzo).

Il 15 gennaio 2016, nella sede della FUIS (Federazione Unitaria Italiana Scrittori) è stato presentato il libro di racconti di Sabino Caronia dal titolo *La cupa dell’acqua chiara*, ed. il Cubo. Relatori: Francesco Mercadante, Massimo Pacetti, Elio Pecora e Noemi Paolini Giachery.

Fratelli mia, raccolta della più recente produzione poetica, in lingua e in dialetto, di Enrico Meloni, è stata oggetto di due distinte presentazioni avvenute rispettivamente il 27 gennaio presso il Caffè letterario "Mangiaparole" e l'11 febbraio nella biblioteca comunale Nelson Mandela. Rimandiamo il lettore alla recensione comparsa sul precedente fascicolo della rivista.

Le chiese di Roma da non perdere. Questo il titolo di un'agile guida ad una selezione degli edifici religiosi esistenti in Roma, pubblicata dalla casa editrice Edilazio per le cure di Mariarita Pocino. Quaranta sono le chiese selezionate e se ne forniscono elementi essenziali a corredo della riproduzione della facciata e di uno scorcio dell'interno. Il libro è stato presentato il 12 aprile 2016 da Franco Onorati nella sala convegni della Fondazione Besso; agli interventi di Gianni Maritati e Danilo Mazzoleni ha fatto seguito un breve concerto di musiche religiose nella trascrizione per pianoforte. Al piano il Maestro Antono Giulio Perugini che ha accompagnato il soprano Bibiana Carusi.

Il nostro Manlio Baleani è stato promotore di un incontro, svoltosi il 14 maggio a Serra San Quirico, nel corso del quale, assieme a Roberto Negro (componente della Deputazione di Storia Patria per le Marche) ha rievocato gli avvenimenti verificatisi a partire dall'elezione di papa Leone XII della Genga (1823) e fino allo scoppio della «guèra der quinnici». Argomento che del resto il collega ha trattato nel saggio *La guèra der quinnici nei versi dei poeti marchigiani* e nel volume *Una tragedia senza poeta* testè edito.

Pagine belliane. *Elzeviri* raccoglie, per le edizioni Edilazio, gli articoli di Franco Onorati comparsi in circa 25 anni sulla *Strenna dei Romanisti*, e dedicati ad amicizie, conoscenze, viaggi, passione musicale di Belli. Prefato da Pietro Gibellini, il volume è stato presentato nella sala convegni della Fondazione Besso il 19 maggio: a parlarne, tre romanisti, nelle persone dell'attuale presidente del sodalizio, Tommaso di Carpegna Falconieri, e di Donato Tamblè e Andrea Panfili. L'attore Maurizio Mosetti ha interpretato alcuni sonetti del poeta.

Recensioni

Voci per un'enciclopedia belliana, a c. di M. Sipione, Roma, Aracne («Biblioteca di letteratura dialettale» n. 2), 2015, pp. 280.

di **Davide Pettinicchio**

Il volume si confronta con la cultura e con l'opera letteraria di Giuseppe Gioachino Belli proponendo in ordine alfabetico dodici voci-guida della cui redazione si sono occupati, accanto ad alcuni bellisti di lungo corso, dei giovani studiosi disposti a esercitare le loro competenze specifiche su un autore da sempre capace di sollecitare attenzioni in aree d'interesse differenziate. L'iniziativa si lega alla meritoria attività di ricerca promossa dall'Università Ca' Foscari di Venezia, divenuta da ormai diversi anni una delle realtà istituzionali più attive negli studi sul poeta romano, grazie soprattutto al magistero di Pietro Gibellini, che ha preso parte al libro e se ne può considerare l'ideale patrocinatore.

Si è dunque cercato, per la prima volta, di dare un'attuazione concreta a un auspicio espresso più volte in passato: quello, cioè, di proporre un'analisi degli scritti del Nostro strutturata in una serie di approfondimenti d'ordine tematico e disciplinare; a necessario complemento – si potrebbe aggiungere – delle imprescindibili *Lecture belliane*, i cui vari contributi seguono, come è noto, l'opera romanesca nel suo svolgimento diacronico. Del resto, come ricorda persuasivamente la curatrice, un'impostazione del genere non può

non essere congeniale allo studio di colui che «è, per definizione, un autore "enciclopedico". Sia per la grande ricchezza di temi, motivi, figure e artifici rintracciabili nel suo poderoso *corpus*, sia – ed è questo l'aspetto che più ci interessa – perché dietro l'apparente immediatezza e semplicità del suo verseggiare si nasconde un vastissimo serbatoio di rimandi culturali, i più disparati»: quello delle *Voci* si propone, allora, come una preziosa raccolta di monografie su aspetti particolari di quel colossale repertorio di espressioni linguistiche, gesti, comportamenti, accadimenti storici che è il «monumento» della plebe di Roma, enciclopedia del comico aperta a ogni dimensione dell'umano; e insieme, come uno strumento che cerca di analizzare le componenti di una formazione intellettuale articolata, fatta di assidue frequentazioni scritturali e aperture illuministiche, studio dell'antichità e ansia di aggiornamento alle dottrine contemporanee, culto della poesia e passione per le discipline scientifiche, meccaniche, economiche. Piuttosto che al modello del lessico critico – sperimentato, e in corso di sperimentazione in Italia per autori come Boccaccio, Petrarca, Leopardi – che predilige voci di maggiore astrattezza e di più complessa definizione

concettuale, filosofica e/o ermeneutica, il volume si rifà idealmente all'impostazione dell'*Enciclopedia dantesca*, dalla quale mutua la convivenza di articoli di diversa tipologia, afferenti ora a caratteristiche e aspetti dell'opera e della biografia dell'autore, ora a pagine di storia della critica e della ricezione. Ciò presuppone, è chiaro, un giudizio di valore a tutt'oggi non scontato intorno a un poeta la cui fortuna all'interno degli studi letterari risulta ancora, per così dire, intermittente, con un forte scarto tra una ristretta cerchia di pochi e appassionati addetti ai lavori e il più ampio consorzio di quanti si accontentano, nel migliore dei casi, di un generico apprezzamento. Soprattutto, il taglio enciclopedico risulta il più adatto a sviscerare un'opera la cui elevatissima qualità estetica non può disgiungersi, come si è già sottolineato, da un altrettanto fondamentale aspetto documentario, che la rende una fonte imprescindibile per lo studio di una realtà linguistica, culturale e sociale della quale, per la prima volta, è stata offerta una testimonianza letteraria.

Si può, allora, ragionare sulla scelta delle voci, la cui necessità non appare in discussione qualora ci si soffermi su momenti fondamentali della storia della critica belliana (*Vigolo*, di Veronica Tabaglio) o si faccia riferimento ad ambiti disciplinari agevolmente delimitabili (*Metrica*, di Nicolò Groja; *Romanesco*, di Nicola Di Nino). La selezione degli affondi d'ordine prettamente tematico offre, come è naturale, maggiori spunti di dibattito. Si può registrare, allora, la

felice coesistenza di alcune trattazioni che si completano a vicenda, come *Musica* (Irene Reginato) e *Teatro* (Silvia Uroda), o *Scienza* (Luciano Celi) e *Folklore* (Marina Salvini): in questo secondo caso, l'autonomia conferita alla seconda materia, fondamentale per un autore che «si può giustamente annoverare fra i primi demologi ottocenteschi», lascia maggiore libertà di movimento alla trattazione più generale, che può sviscerare aspetti della cultura belliana meno direttamente ricollegabili all'opera maggiore. In altri casi, l'attenzione si polarizza principalmente sulla produzione in dialetto, esplorata a partire da alcune importanti costanti argomentative: è il caso di *Animali* (Paola Barone) ed *Ecclesiastici* (Aurelio Malandrino), mentre *Bibbia* integra opportunamente le risultanze di una storica proposta antologica romanesca che ha lasciato una traccia fortissima negli studi sul Nostro con una parallela sezione dedicata alla poesia italiana (Pietro Gibellini e Maria Luigia Sipione). Mi permetterei di esprimere qualche riserva sulla voce *Roma*, anch'essa di Gibellini, che avrebbe potuto costituire un opportuno preambolo introduttivo al volume, e che come articolo inserito tra gli altri patisce invece – anche considerando la proposizione esplicita di porsi in una prospettiva esclusivamente imagologica – l'esiguo spazio a disposizione, e si trova così a sfiorare rapidamente una serie ricchissima di tematiche meritevoli di essere indagate in più trattazioni indipendenti.

Una certa libertà è stata lasciata nella strutturazione interna delle sin-

gole voci: i vari redattori hanno comunque i meriti di essersi mantenuti sempre saldamente agganciati ai testi belliani – il rischio, soprattutto per quanti avessero avuto minore confidenza con il poeta romano, era quello di limitarsi a riproporre passivamente alcuni usurati luoghi comuni della critica – e di essersi sforzati d'affrontare l'argomento di propria pertinenza da vari punti di vista, registrandone il ruolo nella vita dell'autore come nell'opera letteraria senza dimenticare le opportune contestualizzazioni nella società del tempo (esemplare, in questo senso, risulta la voce *Istruzione*, di Veronica Toso). In qualche caso la necessità di concentrare in poche pagine temi ampi conferisce alle trattazioni la fisionomia dello spoglio, con effetti d'accumulo che comunque rappresentano una testimonianza di per sé affascinante di una ricchissima e inesauribile casistica che sfugge a catalogazioni troppo stringenti. Si nota, in generale, una certa cautela interpretativa, che sarei comunque portato a imputare, più che agli scrupoli reverenziali e al timore di incorrere in biasimi accademici, alla volontà di evitare letture unilaterali di un autore che – alla luce delle complesse strategie ironiche attuate nella propria poesia e delle tensioni interne scaturite da una formazione filosofica e culturale dall'articolazione non lineare – scoraggia qualsiasi affermazione perentoria. Del resto, se una certa uniformità tonale può riscontrarsi nel libro, questa dipende sostanzialmente dall'attenzione della "scuola veneta", se così può chiamarsi, a sfumare i giudizi e a sop-

pesare con prudenza la carica eversiva – in senso etico, morale, politico – del "Commedione". Il punto di equilibrio più soddisfacente mi pare, comunque, quello raggiunto dalla voce *Politica* (Edoardo Ripari) che, senza rinunciare a una proposta interpretativa forte, mette in campo tutti gli elementi in gioco, anche i più controversi. Risultano stimolanti, inoltre, alcuni suggerimenti che svolgono prospettive poco frequentate nella critica belliana – si vedano, in *Metrica*, le considerazioni, sulla «prospettiva di coerenza armonica» che conferisce organicità al *corpus* dei sonetti, e sulla conseguente posizione esposta del primo e dell'ultimo componimento – o degli affondi che eludono i troppo aridi schematismi tematici, come la riflessione, in *Musica*, dei legami di essa con il linguaggio e quindi con la performatività orale dei sonetti: un elemento, quest'ultimo, che compare in diversi contributi traendone progressivo arricchimento piuttosto che ridondanza. Convince, in generale, l'adeguata valorizzazione della poesia italiana, delle testimonianze epistolari e delle altre prose; personalmente, mi sarei avvalso in misura maggiore dell'indice dello *Zibaldone* curato da Stefania Luttazi, pur nella consapevolezza che si tratta di uno strumento del quale occorre fare un uso avveduto. Mi chiedo, più in generale, se i tempi non siano maturi per un'edizione integrale – non necessariamente in formato cartaceo – dei manoscritti del poeta, così che non sia più necessario il ricorso, per diversi testi, alle notizie offerte dalla pur in genere affidabile bibliografia

secondaria. Tornando alle *Voci per un'enciclopedia belliana*, si può concludere che l'esperimento è perfettamente riuscito, e ha condotto all'edi-

zione di uno strumento agile, piacevole alla lettura e al contempo dotato di notevole ricchezza informativa. Auguri per il prossimo volume.

FULVIO ABBATE, *Roma vista controvento*, introduzione di C. Verdone, Milano, Bompiani Overlook, 2015, pp. 697.

di **Letizia Apolloni Ceccarelli**

Fulvio Abbate (Palermo, 1956) è personaggio geniale: scrittore, giornalista, critico d'arte, esemplare di una modernità caotica e fantastica, è inoltre dotato di una eccezionale capacità di comunicazione. Si è laureato in filosofia con una tesi su *L'Apocalisse di Louis-Ferdinand Céline* e ha al suo attivo un'ampia produzione che spazia dal romanzo al saggio, dal pamphlet politico alla critica d'arte, dalla satira al profilo biografico. Giornalista e opinionista televisivo, ha lavorato a «L'Ora» di Palermo, a «l'Unità», a «il Foglio» e a «Il Fatto Quotidiano» e a moltissime altre testate.

Di *Roma vista controvento* ha scritto Marco Lodoli («la Repubblica», 4 aprile 2015):

Abbate si muove tra questi due mondi, uno che tende alla solidità immobile e rassicurante e un altro più piccolo e segreto, dove si rischia e ci si diverte mille volte di più. Abbate ha esaminato questi due universi a volte mescolati nelle stesse piazze e nelle stesse strade, eppure profondamente diversi, li ha indagati con l'occhio lucido del semiologo e del collezionista di impressioni, ha detestato il primo e amato follemente il secondo, ha tirato mazzette tremende sul conformismo romano e ha lanciato

mazzi di fiori a chi ha camminato controvento, senza paura.

Roma vista controvento consiste in un numero enorme e variegatissimo di testi (le pagine del libro mancano di poco le 700): memorie, interviste, luoghi, personaggi che si susseguono incalzanti senza una logica sistematica. Un caleidoscopio di ricordi e di immagini veramente impresse, lontane da qualsiasi visione tradizionale o romantica della città, che rivelano una sensibilità speciale: quella di saper cogliere la realtà di Roma – dove Abbate vive da un trentennio – e fotografarla in un preciso momento.

Osserva giustamente Carlo Verdone, che ha introdotto il libro: lo sguardo che Abbate rivolge a Roma è «pieno di acuta ironia e stupore», la città viene esaminata con «la curiosità intatta di chi ama profondamente Roma nel bello, nel brutto, nella magnificenza e nella miserabilità»; aderendo inoltre a una verità cui credono anche alcuni tra i più obbiettivi e colti romanisti: «gli artisti che hanno compreso meglio Roma non erano romani (Fellini, Flaiano, Patti, Gadda, Pasolini, ... e tanti, tanti altri) e Abbate rientra in questa regola».

Dopo una scanzonata dedica *A Roma* – che non lascia dubbi sul tono e sul contenuto del libro – la panoramica si apre con *Il nastro trasportatore bagagli dell'aeroporto Leonardo da Vinci* (che come *incipit* dice già molto); e il racconto della città si snoda impietosamente in un caleidoscopio di cianfrusaglie e di gioielli inaspettati.

Procedendo nella lettura di questo cospicuo tomo si resta indubbiamente un po' frastornati e un po' diffidenti: ma anche incuriositi, sorpresi, divagati. Alle volte ci si irrita per qualche imprecisione, per alcune punte sarcastiche, per il linguaggio che varia dal poetico all'osceno senza soluzione di continuità.

Ed è proprio il linguaggio il punto più interessante per noi: talvolta viene utilizzato un italiano tradizionalmente preciso, ma spesso affiora il romanesco, o meglio il neoromanesco corrotto odierno, pieno di nuove espressioni e di neologismi che rispecchiano la realtà attuale, la gente di oggi, e che è utilizzato, come direbbe Belli «per dare una immagine fedele di cosa già esistente e, più, abbandonata senza miglioramento».

La discontinuità dell'idioma dipende dal fatto che le tessere del mosaico Roma sono state concepite in tempi e modi diversi e soprattutto con finalità e in occasioni differenti, e pertanto non si può pretendere uno stile unitario coerente. Le visioni sono talvolta obiettive, talvolta dettate invece da stati umorali momentanei. Il lettore, specie se "tradizionale", talvolta può restare sorpreso, magari anche indignato: ma più

spesso si diverte e pian piano si affeziona a questa visione frammentata e stralunata della nostra città; e quando il librone occupa il comodino e se ne degusta qualche pillola la sera, diventa un prezioso e distensivo *livre de chevet*.

Si susseguono ritratti indimenticabili, visioni magiche, brutture incredibili, si ricordano posti e persone. L'ordine di sequenza non è né alfabetico né temporale. Il comico Bombolo precede Flaiano, Ettore Scola e l'ex papa Ratzinger. Corviale precede Piazza San Lorenzo in Lucina. La successione segue un percorso dettato dal ricordo o dal cuore? Chissà. In alcuni ritratti si legge un'affettuosa simpatia, in altri un doloroso rimpianto, un incolmabile vuoto (come nel profilo del Pasolini *per ragazzi*). Raramente nei confronti di qualcuno si può intuire un moto di antipatia, un po' di disprezzo: mai però odio, anzi, abbastanza spesso tolleranza. Anche gli eventi o i luoghi vengono raccontati con superiore distacco e quasi sempre con più o meno garbata – ma sempre gustosa – ironia: come per esempio nel breve ritratto di Silvio Berlusconi: «Pendolare milanese, costui possiede un pied-à-terre anche a Roma».

Alla fine di questo Carosello felliniano di persone, di questo panorama di cose, luoghi, eventi ricordi che rappresentano benissimo il coacervo della sua e della nostra vita romana, il divertimento è assicurato. L'ultima pagina, la 697, chiude con «Ciampino» e recita: «Alla fine non resta che Ciampino». E viene sinceramente alle labbra: Peccato.

FRANCO ONORATI, *Pagine belliane. Elzeviri*, prefazione di P. Gibellini, Roma, Edilazio, 2016, pp.176.

«Niente è più poetico del forse». Cita Leopardi, il nostro Franco Onorati, a pagina 138 di questo suo libro. Che si è tentati di descrivere come un certosino lavoro per dare sostanza di fatti all'indeterminatezza di quel "forse". Franco raccoglie, infatti, in questo volume di quasi 180 pagine i suoi scritti di tema belliano (dodici per la precisione) apparsi a partire dal 1987 in poi su riviste o volumi che ha curato.

L'autorevole prefazione di Pietro Gibellini illumina fin da subito il tipo di libro che ci si appresta a leggere. Vi troveremo la competenza dell'autore per quanto concerne la musica melodrammatica e la passione del ricercatore in grado di compulsare biblioteche, epistolari e archivi inediti. Non «azzardi né pretese di ermeneutica», ci avverte Franco, per ben due volte, nella sua introduzione. Bene. Allora diciamo che questo raccogliere dati e date, notizie, curiosità, profili biografici, allusioni è quanto di meglio per avviare seriamente il processo ermeneutico. In altri termini, è come se l'autore ci dicesse: ti metto a disposizione, lettore, questa mole di informazioni; adesso veditela tu, usala per interpretare, capire, apprezzare meglio i testi che affronterai.

Una conoscenza del retroterra culturale è, infatti, di importanza capitale per comprendere un autore e questo

di Laurino Giovanni Nardin

è vero in modo particolare per Belli. Ce lo dice esplicitamente Gibellini: «Vita nel senso [...] di quel clima di amicizia e relazioni intellettuali che costituiscono il retroterra senza il quale il capolavoro non si comprende pienamente e forse senza i quali neppure sarebbe nato».

Naturalmente la musica la fa da protagonista. Onorati indaga i rapporti o i contatti che il Belli ebbe con Donizetti, Bellini, Verdi, Rossini: con il piglio del detective spulcia i sonetti, l'epistolario, gli scritti italiani, lo zibaldone alla ricerca di contatti fra questi grandi musicisti e il poeta che tanto amò la musica e il teatro. E la ricerca si rivela sempre fruttuosa: evidentemente il ricercatore sa bene dove mettere le mani.

Le varie indagini sono pezzi veri e propri di bravura, come quel rintracciare in Belli echi delle opere alle cui rappresentazioni egli dovette assistere o che, comunque, conobbe. Echi mozartiani, per esempio: magari non ci avevamo pensato ma il popolano romano dell'*Incrinazione* sembra proprio fare un po' il verso all'elenco delle conquiste di don Giovanni che il librettista Da Ponte fa sciorinare a Leporello di fronte a donna Elvira, nell'opera mozartiana.

Echi rossiniani: *l'Ombretta sdegnosa* che abbiamo conosciuto in Foggazzaro ha l'antecedente de *La pietra*

1. Ma il testo originale ha «senza eguali»: lapsus?

del paragone di Rossini (libretto di Luigi Romanelli), ma figura anche in due luoghi del Belli italiano. Il lettore della *Vita di Polifemo*, forse, non aveva colto il riferimento ma Franco glielo ricorda: è come se un amico ci invitasse a guardare meglio i particolari di un paesaggio che non avevamo notato...

L'ampiezza dei dati che vengono forniti riguardo alle opere dei grandi italiani e alle loro rappresentazioni nei vari teatri d'Italia ci pare una dimostrazione evidente dell'assunto di Antonio Gramsci quando sosteneva che in Italia è stato il melodramma a svolgere la funzione che in altre nazioni ha avuto il romanzo popolare.

I rapporti e i contatti fra Belli e i compositori suoi contemporanei passarono tutti per il tramite di Jacopo Ferretti, il quale viene a essere un secondo protagonista del libro (è in pratica presente in tutti i saggi), non solo per il rapporto prima di amicizia e poi anche di parentela con Giuseppe Gioachino, ma anche per la sua propria statura di intellettuale, librettista d'opera, giornalista, pubblicista, poeta in proprio, poligrafo, direttore artistico. E questo libro costituisce senz'altro un passo verso una migliore e più approfondita conoscenza di questo personaggio forse sottovalutato dalla critica.

Accanto alla musica, l'altro protagonista è ovviamente il teatro così amato dal Belli e così presente in molti dei suoi sonetti, direttamente o indirettamente. Non solo amato, ma anche analizzato, descritto e criticato nelle recensioni e negli articoli che scrisse sullo «Spigolatore», il periodico diretto

da Ferretti fra il 1834 e il 1836 e che Onorati indaga da par suo.

Con il teatro entra in scena uno dei due personaggi femminili oggetto delle ricerche di Onorati: Amalia Bettini, l'attrice con la quale Belli intrattene un lungo rapporto di amicizia testimoniato dal nutrito carteggio e anche dal libro che le dedicò (il «libro scritto» di Belli per la Bettini).

L'altra figura femminile che il libro ci fa meglio conoscere è la principessa Zinaida Volkonskaja (o Wolkonskaja?), che, nelle sue lettere a Ferretti, nomina spesso Belli con ammirazione. Evidentemente all'intelligente nobildonna russa non era sfuggito il genio del poeta romano, come non era sfuggito a Gogol', un altro grande russo che in quei tempi soggiornava a Roma.

Il tema degli incontri effettivamente avvenuti o solo sfiorati fra Belli e altri grandi del suo tempo si arricchisce della gustosa testimonianza di Gina, la domestica che fu al servizio di Stendhal e che, in precedenza, era stata a servizio in casa della contessa Pichi, il cui marito era proprio il nostro GGB (*'ai-je commu?* si chiede Henri Beyle in un suo manoscritto del giugno 1832). Di più non si sa e non bisogna mai dare per certi avvenimenti che si possono solo congetturare. Ma forse... (eccolo di nuovo...!).

Il drastico giudizio negativo di Giovanni Papini nei confronti del Belli (nel *Dizionario dell'omo selvatico*, 1923) nulla toglie a GGB, mentre, per converso, mette in luce i limiti di Papini, iconoclasta superficiale e urlatore. Bisogna anche dire, però, che era obiettivamente difficile, prima dell'edizione Vigolo (1952), rendersi

conto dell'effettiva grandezza del "Commedione".

Il fiuto del detective viene premiato dalla scoperta, nell'archivio Ferretti, di un busto di GGB fino ad allora sconosciuto (l'articolo è del 1997). Scoperta che, forse, non è stata estranea all'avvenuta collocazione di un busto del Belli nella protomoteca del Campidoglio (aprile 2005).

Esilarante è invece il pezzullo (che potremmo definire a sei mani: Onorati, D'Amico, Ceccarius) sui busti del Pincio che si videro cambiare la carta d'identità senza neanche esserne informati. E molto simpatiche sono le irruzioni dell'autore sulla scena, come quando riferisce di essersi dovuto cimentare in un'improvvisata lettura di sonetti in quel di Mosca (all'Istituto italiano di cultura); oppure quando propone all'amico Sullivan un vero e proprio quiz belliano. Un capitolo a parte si aggiunge ai dodici saggi: una ricognizione delle traduzioni che di Belli sono state fatte in lingue straniere a tutt'oggi: francese, spagnolo, tedesco e russo. Il lavoro promette di continuare e Franco non mancherà di renderne edotti i lettori del «996».

Lettori che, peraltro, già conoscevano alcuni o forse anche tutti gli articoli raccolti in questo volume: ma leggerli di fila ha un tutt'altro impatto. Sembra di scorgere o intravedere un filo occulto che li lega assieme (*filo occulto?* questa espressione devo averla già letta da qualche parte...) Ma viene in mente pure una parola molto moderna: rizomatico. Nel senso che ogni personaggio studiato ne richiama

altri (amici, parenti, collaboratori, ecc.) e anche di questi altri veniamo informati con dovizia di particolari: Donzetti ci porta a Mayr, a padre Mattei, ad Anna e Clementina Carnevali, a Nicola Cartoni, a Giovanni Paterni, a Totò e Virginia Vasselli, e altri ancora.

Pregio non secondario del libro sono, infine, le numerose fotografie (una ventina) che illustrano i vari capitoli. Un libro dunque che soddisfa molte curiosità sulle frequentazioni belliane: e che suscita però anche degli interrogativi. Personalmente, questa lettura mi ha riproposto una domanda che credo frulli per la mente di tutti i belliani, siano essi doc oppure di complemento:² era consapevole, Giuseppe Gioachino Belli, della propria grandezza? Certo non confondeva la propria poesia con i miseri belati di tanti suoi contemporanei, e certo percepiva la caratura di ciò che scriveva: non la poesia popolare, ma «i popolari discorsi svolti nella sua poesia». Ma di essere un grandissimo lo sapeva? E, se sì, come viveva il rapporto con gli altri grandi con i quali ebbe dei contatti, contatti che questo libro così bene documenta? Si rese conto di essere perlomeno alla pari con loro? E quindi: quanto dovette costargli chiedere al figlio e all'illuminato monsignor Tizzani di bruciare la propria opera? E quanto, sapere che, comunque, essa mai avrebbe potuto vedere la luce? Oppure in lui c'era, nascosta a tutti e forse anche a se stesso, la segretissima speranza che in futuro, magari, chissà, forse...?

Già: niente è più poetico del forse.

2. Tale si ritiene Franco.

Libri ricevuti

a cura di Laura Biancini

«Studi Piemontesi», XLIV, 2, dicembre 2015.

Come al solito ricco di spunti, di storie, di saggi sulla cultura piemontese, il volume offre tra l'altro un articolo interessante per la storia della linguistica e non solo: *Documenti per la storia del Piemontese dal Fondo di Alta Polizia dell'Archivio di Stato di Torino* di Andrea Bosio (pp. 547-553). La fonte per la ricerca è emersa in questo caso «dal Fondo di Alta Polizia che raccoglie la documentazione prodotta prima dal Ministero della Polizia (1816-21) e poi dall'Ufficio di Polizia (1821-48), organo con compiti di direzione e gestione dell'ordine pubblico creato dai Savoia ad ispirazione della polizia napoleonica» (p. 547). Non si tratta dunque dei soliti documenti di varia letteratura o amministrazione, ma quelli di una polizia peraltro variamente mutata nel tempo e che dunque accanto ai compiti istituzionali più o meno repressivi intende anche «controllare e regolamentare tutti gli aspetti della quotidianità». Nulla di strano quindi che lì sia stata rinvenuta una lettera anonima, redatta in dialetto piemontese da persona non acculturata, nella quale si minaccia addirittura una rivolta popolare pur di ottenere almeno una riduzione del prezzo del grano. A titolo di cronaca pare non sia stato dato alcun seguito a quelle minacce né da una parte né dall'altra.

Alberto CRIELESÌ, *Albano dimenticata, dimore storiche, personaggi e fatti*, [S.l. s.n.], 2009 (Palestrina, ITR), pp. 403, ill. (Sul frontespizio: Città di Albano Laziale; Rotary International Distretto 2080, Club Albano Laziale -Albalonga) *Le dimore storiche di Albano, la città dimenticata*, Albano Laziale, s. n., 2015 (Palestrina, ITR), 2 voll., ill., pp. 320, 330. (In calce al frontespizio: Città di Albano Laziale, Rotary International, Distretto 2080, Club Albano Laziale-Albalonga).

Frutto di lunghe ed accurate ricerche d'archivio i tre volumi documentano la storia, le vicende, i personaggi, i luoghi, gli edifici storici della città di Albano.

L'Autore definisce la prima pubblicazione una miscellanea, «una collazione di piccole monografie o articoli, scritti in vari momenti...» con i soggetti tutti legati però da un denominatore comune e cioè le «dimore demolite o alterate o obliate nel tempo con gli illustri inquilini, e i loro fatti, pressoché dimenticati dai più...» (p. 3). Nel presentare la seconda pubblicazione invece l'Autore ci tiene a precisare che in questo caso si tratta di «un vero e proprio catalogo, composto di una monografia – per ognuno dei Casini o Palazzetti – accompagnata da una doverosa nota sui committenti e fruitori dei secoli passati» (p. 11). L'opera, accurata, documentata e corredata da numerose e belle illustrazioni, racconta al lettore la storia illustre della città di Albano sottolineando l'importanza di non abbandonare mai la «memoria» che sola permette di delineare l'identità vera di luoghi e persone, e in particolare di ricercarla soprattutto in quei casi in cui tutto è scomparso e soltanto i documenti iconografici o storici reperiti negli archivi aiutano a non dimenticare un passato che altrimenti andrebbe perduto.

Leandro SALA-Anna Maria CERIONI, *Altari all'aperto: le edicole sacre di Roma*, volume II, 156, [Roma], Ricciardi, 2015, pp. 156, ill.

Questo secondo volume sulle edicole sacre esce a quattro anni di distanza dal precedente allo scopo di correggere alcuni errori, riparare alle omissioni del primo e anche per meglio definire la tipologia di edicola sacra non sempre propria per tutte le «madonnelle» romane. Come il precedente, il volume è ben documentato, corredata da innumerevoli illustrazioni, una ricca bibliografia e indici che orientano in maniera chiara e agevole la ricerca.

Gianfranco STIVALETTI, *Un romano nella Tuscia*, Roma, Davide Ghaleb Editore, 2016, pp. 79 (Istantanee, 23).

Questa piccola raccolta di poesie vuole essere, per dichiarazione dell'autore, un omaggio a Roma, la città nella quale egli vive, ma anche alla Tuscia che ha allietato tanti suoi soggiorni estivi. L'elegante edizione alterna i componimenti con disegni allusivi impaginati in pagina pari, in una sorta di «duetto d'autore», che vorrebbe però un poeta e un artista affiancati e che invece si risolve qui con la sovrapposizione dei due ruoli nella stessa persona. Le poesie dedicate a Roma occupano la maggior parte della raccolta che si svolge come una carrellata di personaggi e situazioni che vede sfilare gli affetti più cari insieme ai personaggi della città che con i loro tic e le loro manie delineano un ritratto garbato e bonario della popolazione.

Nella seconda parte, poche poesie e tutte in lingua, la dimensione della memoria prevale, ma ben lontana da scontati rimpianti del buon tempo passato che non c'è più. In una lucida serenità i "luoghi della memoria" si disegnano nei versi, limpidi, forse appena idealizzati nel ricordo, ma senza retorica, piuttosto come un tardivo ringraziamento per essere stati un ideale contorno agli anni lì piacevolmente trascorsi.

La forma poetica è variata e libera e proprio questo svincolarsi da strutture predefinite rende piacevoli i componimenti di Stivaletti anche quando l'inevitabile magistero di qualche grande (riconosciamo qua e là una levità trilussiana) fa capolino senza però diminuire l'originalità della raccolta.

Briganti laziali: testimonianze incise di un'immagine, convegno, mostra e concerto ideati da V. De Caprio; catalogo a c. di R. Mammucari; mostra allestita da V. Fabiani, C. Nobiloni, E. Spada Kira, F. Chiapparelli, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, Città di Castello, LuoghInteriori, 2015, pp. 94, ill.

La mostra (23 settembre-9 ottobre 2015) faceva parte di un evento che comprendeva anche un interessante convegno ed un concerto: tutto sul brigantaggio con particolare riguardo ai modi e alle forme con cui questo importante fenomeno sociale ha agito nell'immaginario dei viaggiatori.

Nel catalogo agli agili ma intensi saggi introduttivi seguono le riproduzioni delle opere esposte, curiose e a volte poco note, tutte facenti parte di un'unica collezione privata, quella di Renato Mammucari, cultore e studioso di Roma. Corpose didascalie corredano le illustrazioni e guidano il lettore nell'affascinante quanto problematico mondo del brigante.

Finito di stampare nel settembre 2016 da
il cubo
via Luigi Rizzo 83
00136 Roma

www.ilcubo.eu