

Stefano Geraci
LA «CITTÀ VUOTA».
APPUNTI SU ROMA

Nella storia recente di Roma non vi sono stati ambienti e insediamenti teatrali in grado di produrre memorie, fisionomie teatrali persistenti nella città, punti di riferimento su cui orientarsi o disorientarsi.

Esistono, operano, sopravvivono teatranti protagonisti di tempi fuggevolmente fertili, oggi revocatori di difficili memorie collettive, quando Roma, per un decennio, tra gli anni Sessanta e Settanta, è stata luogo di emersione e poi di esposizione delle esperienze dei nuovi teatri.

È accaduto che innovazioni in sedi ritenute più istituzionali, abbiano prodotto dei momentanei mutamenti, come la direzione di Mario Martone al Teatro di Roma, poi rapidamente delegittimati.

Nelle cosiddette periferie storiche e di più recente formazione hanno trovato ricetto varie presenze teatrali, ormai da quasi trent'anni, all'interno dei centri sociali.

Nel centro storico è proseguita qualche occupazione di spazi contrattualizzati, più o meno precariamente, con le amministrazioni comunali. La presenza di giovani teatranti è stata catalogata sotto le abituali etichette delle «scene romane» e dei «circuiti alternativi».

La «non residenza», come scelta consapevole di una presenza articolata nei vuoti urbanistici e sociali della città, è stata talvolta avvalorata da azioni e investigazioni teatrali, ma solo da rare riflessioni storiografiche controcorrente¹.

Intanto nelle considerazioni generali sulle relazioni tra i teatri e le politiche culturali, a margine di cataloghi e di sbrigative rassegne storiche, ci si continua a rammaricare di censimenti mai approntati.

¹ Mi riferisco in particolare all'Introduzione di Raimondo Guarino e agli interventi raccolti per il libro da lui curato: *Teatri luoghi città*, Roma, Officina Edizioni, 2008.

Sembra, infatti, mancare sempre qualcosa per un desiderato sguardo d'assieme: le enclave trascurate, una chiara visione per il riuso di edifici e spazi dove collocare nuovi, sconosciuti e possibili, «luoghi per lo spettacolo».

Di recente abbiamo assistito alla nascita dei cosiddetti «Teatri di cintura».

Ancora una metafora urbanistica adottata per una sintomatica scelta lessicale.

Questi edifici non sono nati da un progetto unitario, né, ancora una volta, come case destinate a qualche teatrante. Volontà e desideri contrastanti hanno trovato in un patto tra amministrazioni una ragione unitaria per esistere all'interno di politiche, come si dice, attente al «sociale».

Come chiamarli a cose fatte? A quale riferimento, vecchio o nuovo, affidarsi? «Decentramento teatrale» è definizione oramai logora. «Periferia» è parola fuori uso sia nell'urbanistica sia nella sociologia urbana e politicamente scorretta. Convincente è apparsa la soluzione di definirli come «luoghi» di un'impresicata area metropolitana votati a coltivare soprattutto un pubblico giovanile, in collaborazione con associazioni locali, ma comunque accuditi, nella fase di svezamento, e tra molti difficoltosi compromessi, dal *Teatro di Roma*.

I «Teatri di cintura» dunque non sembrano avere una sufficiente ragione per esistere senza ricevere una qualche legittimità dalla casa madre. Questa, a sua volta, riceve un ulteriore mandato «storico» con cui difendere la sua incerta fisionomia.

Infatti, dalla mancata creazione di uno spazio teatrale rappresentativo della città sembra dover discendere la precaria esistenza di teatranti, ambienti e spazi.

A rafforzare questa convinzione vengono richiamati frettolosamente i precedenti storici, dai teatri di Pirandello e Bragaglia alla breve stagione di Orazio Costa, fino alle tormentate vicende di coloro che si sono succeduti alla direzione del *Teatro di Roma*.

Se le povere e sbrigative deduzioni approntate dalle immagini promozionali di un teatro pubblico possono continuare tanto indisturbate a propagarsi, ricevendone un'indiretta legittimità, lo devono anche alla confusa percezione dell'esistenza di un irrisolto nodo storico.

Si prenda il catalogo, da questo punto di vista esemplare, di una ricca e articolata mostra dedicata, una decina d'anni fa, ai *Luoghi di spettacolo a Roma*.

Il primo capitolo dedicato al Novecento è intitolato *Roma mo-*

derna, *il teatro senza teatro*, seguono poi *Teatro e regime* e, infine, *Luoghi dello spettacolo nella Roma contemporanea*².

Questi titoli dovrebbero corrispondere a una scansione fondata sul presupposto dei deboli e contraddittori patti rappresentativi tra edifici teatrali e la città che si sono succeduti in epoca moderna, da «Roma Capitale» in poi.

Un presupposto cui appena allude qualche scheda storiografica. In una mostra, tanto impegnativa, sarebbe stato interessante riconoscergli dignità storiografica e dedicargli un capitolo.

Estendendo il termine *ante quem* alla fine del XVIII secolo, avremmo assistito, da Valadier a Piacentini, a una straordinaria elaborazione di progetti mai realizzati, tranne pochissime eccezioni, come il Teatro d'Opera, con i suoi rifacimenti, e la breve vita del Teatro Drammatico Nazionale, sacrificato, dopo trent'anni di vita.

Invece nel *Teatro senza teatro* ci troviamo di fronte alla cronaca di svariati «luoghi di spettacoli» – politeama, edifici transitori, faticosi restauri e demolizioni, mai risarcite, di teatri monumentali – che si aggirano in supplenza di una sede o un sito capaci di rendere riconoscibile uno scambio simbolico tra edifici e vita teatrale.

Non è comunque difficile farsi una ragione del perché i teatri immaginati e i «luoghi» che via via ne suppliscono la realizzazione nella *cronaca* (dunque mai in altra possibilità della *storia*) possano apparire come il riflesso di un nodo profondamente irrisolto.

Alle loro spalle incombono le suggestioni storiche provocate dalle relazioni tra teatri, spazi della città e culture rappresentative attive fino al XVIII secolo. Un grandioso potenziale simbolico che impone la scelta dell'inerziale continuità di un filo tematico, «i luoghi di spettacolo», sempre in attesa di un'inedita riattivazione, mentre intanto si aggroviglia, perplesso, tra i troppi crocevia da attraversare.

Ecco la ragione dei titoli dei capitoli successivi – *Teatro e regime* e *Luoghi dello spettacolo nella Roma contemporanea* –, epoche o momenti che, tra incerte analogie o spregiudicate equivalenze, sembrano far affiorare un legame tra forme rappresentative e spazi della città.

Si potrà dire che, scelto (o accettato) il tema per una mostra dedicata ai *Luoghi di spettacolo dall'umanesimo ad oggi*, si finisce inevitabilmente per pagarne i costi in termini di senso storiografico.

E difatti, quando la fedeltà al tema stona troppo con la lealtà di

² *Roma splendidissima e magnifica. Luoghi di spettacolo a Roma dall'umanesimo ad oggi*, Milano, Electa, 1997.

sciplinare, intervengono le rapide sintesi dedotte dal contesto di una storia nazionale – ora il Grande Attore, ora la regia, ora il nuovo teatro degli anni Sessanta – incastonate laddove il filo si fa tenue o si spezza. Una singolare proposta di restauro, diciamo in stile da manuale, mentre le storie generali sulla città, particolarmente feconde in questi ultimi anni, si limitano ovviamente a tacere.

Beninteso: la storica sfasatura tra edifici progettati, investiti di un contrastato valore simbolico, e le contraddizioni delle committenze pubbliche e delle élite sociali è realmente un nodo storiografico.

In questo spazio vi possono rientrare innumerevoli vicende.

Per esempio, dopo l'esperienza giacobina e napoleonica, andrebbe indagata la relazione tra l'inerzia del nuovo spazio civile, riassorbito dai vecchi comportamenti cetuali delle famiglie aristocratiche e non occupato dai gruppi economici emergenti, e i continui conflitti e i fallimenti delle associazioni per la creazione e la gestione dei teatri. Attende una verifica, a partire dalla metà Ottocento, il ruolo e la funzione municipale, luogo politico prima investito da un adeguamento rappresentativo delle élite, poi contrattualizzato con la politica nazionale. Si potrà notare come i progetti per gli edifici teatrali talvolta si collochino nell'appropriazione simbolica di una contesa egemonia. Andrebbe poi esaminata la «concorrenza» allo spazio pubblico dei teatri offerta dall'investimento culturale nell'archeologia, nelle biblioteche, e dagli ambienti legati alla committenza e al mercato delle immagini.

Anche il mancato teatro d'arte del dopoguerra andrebbe ripreso in considerazione.

A parziale smentita dell'indissolubile destino della coppia Strehler-Grassi, emergono, a un anno dalla fondazione del Piccolo, i tentativi di quest'ultimo di tutelarsi con un'opzione di riserva attraverso la collaborazione con d'Amico e Costa, impegnati nel progetto di un insediamento romano³.

Proprio perché conosciamo l'esito di queste ultime vicende – «Roma propone, Milano dispone», secondo lo slogan di Grassi che ci teneva a far sapere a d'Amico come il Piccolo a Milano realizzasse in fondo i suoi progetti storici –, nella fondamentale invenzione dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* si può riconoscere l'unico ambiente teatrale radicato nella città nel secondo Novecento e l'equivalente del mancato rapporto della città con un possibile teatro d'arte.

³ Le lettere tra Silvio d'Amico, Orazio Costa e Paolo Grassi sono conservate nel «Fondo Costa» della Biblioteca Spadoni di Firenze.

Appena qualche esempio: ma, insomma, lo spazio prodotto da quella storica latitanza potrebbe cominciare ad affollarsi.

Eppure, da soli, i possibili campi di ricerca non avrebbero forza storiografica sufficiente a contestare quei vuoti storiografici, sorvolati da continuità fittizie, se non si pone attenzione alle incontrollate catene metaforiche soggiacenti a un tema come quello dei «luoghi di spettacolo».

Se si dovesse circoscrivere il momento in cui si è determinato un punto di non ritorno, non si farebbe troppa fatica a individuarlo alla fine degli anni Settanta, quando a Roma, con l'avvento delle prime giunte di sinistra, sono riprese tumultuose le discussioni sul valore simbolico e rappresentativo della città e sull'uso e il riuso degli spazi pubblici.

Oggi quegli anni sono tornati in discussione.

Un autorevole storico di Roma contemporanea, Vittorio Vidotto, ha sottolineato il carattere di «ritorsione» ideologica che aveva ispirato i progetti degli architetti e urbanisti in carico o in sintonia alle giunte al governo⁴.

Uno su tutti: la trasformazione urbanistica dei Fori Imperiali.

Secondo un'affermazione, allora significativa, il sindaco comunista della città era convinto che quelle questioni fossero «una metafora su un diverso modo di governare Roma e di immaginarla per i prossimi vent'anni»⁵.

Dai progetti di riconversione degli spazi simbolici della città sembrava dovesse dipendere la legittimazione politica dell'azione di governo, anche quella rivolta alle periferie, terreno sociale in cui era storicamente radicato il partito comunista.

Vidotto oggi rimprovera a quei progetti l'incapacità di percepire negli spazi marcati dalle politiche urbanistiche del fascismo le successive connotazioni impresse dagli itinerari delle manifestazioni repubblicane, incluse le celebrazioni dei funerali dei capi comunisti.

Non siamo tuttavia convinti che quest'occasione persa per accogliere una memoria condivisa possa essere facilmente rintracciata nell'assimilazione di «itinerari» e «percorsi».

⁴ Vedi Vittorio Vidotto, *Roma contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 334-344. L'autore è tornato su quegli anni in *Roma capitale d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

⁵ *Roma e la sua area metropolitana verso il 2000. Seconda conferenza cittadina sui problemi urbanistici* (Roma, Palazzo Braschi, 26-29 marzo 1981), Roma, Comune di Roma, 1982.

I segni efficaci prodotti dalle azioni simboliche sono in genere più sottili e sfuggenti. Attraversare non vuol dire percorrere, e non tutti gli spazi, seppure connotati da una fase storica della città e poi destinati ad altre ricorrenze celebrative, si sedimentano nella memoria fino ad assumere il valore di un «luogo».

Un esempio.

Nel 1948, a un mese dalla vittoria sul Fronte popolare, Roma fu consacrata al Cuore Immacolato di Maria, in memoria della liberazione dalla peste del 1348.

Quasi mezzo milione di persone occupava l'area del Campidoglio, l'inizio della via del Mare, piazza Venezia, mentre l'immagine di Maria in cammino segnava un perimetro sacro che includeva corso Vittorio e piazza del Gesù.

Sei mesi dopo, in occasione della guarigione di Togliatti dalla ferita provocata dall'attentato, un corteo di carri allegorici, preceduto da mille ciclisti di Terni, sfilò dall'Esedra e lungo il Corso fino a giungere a piazza del Popolo.

Le due aree, quella circoscritta dall'«irrevocabile consacrazione» impartita dalla Chiesa attraverso il sindaco Rebecchini, e quella festiva allestita dal partito comunista, si sfioravano senza sovrapporsi, mentre, intanto, a conclusione della giornata, si procedeva all'inversione simbolica del Foro Italico e allo Stadio dei Marmi con la giostra del saracino, le gare sportive, il ballo e il cinema.

Com'è evidente la «consacrazione» di uno spazio e la sua inversione simbolica fanno riferimento a stratificazioni «pre-politiche».

Quelli erano ancora gli anni, brevi certo e presto accantonati, in cui nel partito comunista si avvalorava il «carnevale di massa» e, in contiguità con questo, le esperienze del «Teatro di massa».

Non certo a queste sedimentazioni potevano fare riferimento i governanti comunisti degli anni Settanta, avendo, essi stessi per primi, liquidato la riattivazione di quelle «arcaiche» azioni espressive.

Furono però quasi presi alle spalle da quel fenomeno urbano che va sotto il nome di «Estate romana», compreso, nella sua fase più significativa, tra il 1979 e il 1982.

In quegli anni sono confluiti progetti organizzativi e amministrativi, simulazioni di stili metropolitani e di consumo culturale, echi e suggestioni di studi storici sulla città, militanze intellettuali e biografie immaginarie, l'emersione di aggregazioni artistiche e teatrali, l'uso di spazi pubblici riconosciuti e condivisi attraverso l'esperienza dello spettatore educato dal cinema, la visibilità di flussi sociali dalla peri-

feria al centro dovuti alle preesistenti saldature «spontanee» di borghetti e borgate.

Questo fenomeno ha superato intenzioni e programmi, in realtà scoperiti cammin facendo, severe censure e caldi consensi.

Il suo stesso protagonista, Renato Nicolini, è impegnato ad aggiornarne da trent'anni la «storicizzazione», a smentire eredità presunte ed equivoci, a convocare nostalgie, a farne il test rilevatore delle politiche culturali della città. In quanto ritrovato uso spettacolare di spazi pubblici, quel fenomeno è apparso convincente dimostrazione del connubio tra suggestioni ritrovate della «festa barocca» e usi, costumi e luoghi della socialità giovanile dopo il '68.

Per altri, i sociologi soprattutto, ha rappresentato un laboratorio di sperimentazione di nuovi modelli individuali metropolitani dopo la perdita delle culture tradizionali e le identità sociali di appartenenza. Per quasi tutti gli estimatori una provvidenziale reazione al clima delle incombenti insicurezze indotte dai cosiddetti anni di piombo.

Quel fenomeno, per la quantità di crocevia che ha finito per includere, non trova una collocazione nella storia recente della città, senza per questo smettere di fornire un precedente a cui ineluttabilmente appigliarsi.

Da questa confusa approssimazione è possibile comunque costatare come l'«Estate romana» spiazzasse le «ritorsioni ideologiche» senza istituire un altro modello di legittimazione.

La «questione dei Fori», diventata una metafora, ne ha trascinato con sé altre, via via sempre più inerti. E si deve a quel fenomeno, mai riuscito a diventare compiutamente «storico», se da esso, fino in tempi recenti, si sia continuato a trarre una confusa, talvolta imbarazzante, legittimità politica, come la «città-palcoscenico» propugnata dal penultimo sindaco.

Temi come quelli della condivisione di memorie e della legittimità politica ancora riemergenti dalle rievocazioni di quegli anni dimostrano come gli usi degli spazi della città da quel momento abbiano cominciato a essere assoggettati a un variabile e fragile investimento simbolico.

I «luoghi», in questi casi, dovrebbero essere identificati da percorsi reali in grado di produrre memorie e reminiscenze, o, altrimenti, essere segnalati dal loro corrispettivo, la *damnatio memoriae*.

Se questo ancora oggi vige per gli usi pubblici e politici di piazza Venezia, vorrà pur dire che quello spazio deve continuare a sottostare a quell'interdizione perché, come la storiografia ci ha ormai inse-

gnato, non era mai stato compiutamente «un luogo» simbolico della città.

Grazie a quella tormentata incompletezza, il vuoto prodotto dal fallimento investimento simbolico della Nuova Italia è stato occupato dai riti di simbiosi tra il capo e le masse.

È (disgraziatamente) la loro perdurante «assenza» a interdirlne l'uso e non l'efficacia del ricordo del regime fascista o del fantasma di Mussolini⁶.

Gli studi teatrali sulle azioni espressive e simboliche nello spazio, sui processi di percezione, sugli itinerari dell'attenzione ci hanno ormai avvertito nel cercare di individuare crepe e spiragli che si aprono nell'attribuzione del valore simbolico e nelle latenze depositate negli spazi e nelle immagini della città.

Non è certo agevole riuscire a tradurli in un punto di vista per osservare la storia della città, tuttavia è proprio da questa difficoltà che catene metaforiche come quelle che sottendono i «luoghi di spettacolo» girano pressoché indisturbate.

Quell'espressione, per esempio, continua a essere accolta nell'ovvia accezione secondo cui uno smisurato repertorio di «luoghi», continuamente aggiornato, può diventare contenitore di spettacoli, in qualsiasi forma essi si manifestino, quando invece è il contrario che accade.

Spazi urbani non identificabili come «luoghi», siano pure quelli «monumentali», diventano tali quando vengono, per così dire, «fissati» dagli spettacoli che gli vengono destinati, in mondo più o meno ricorrente.

⁶ Su ritualità inaspettate ed emerse nel «vuoto» dei valori celebrativi e simbolici, come quelle in parte non previste nel 1922 durante il pellegrinaggio della bara dell'Ignoto verso l'Altare della Patria, accompagnato dai lamenti funebri delle madri, si è soffermata la storiografia. Altrettanta attenzione si sta dedicando alla «presenza-assenza» del corpo del Duce, vivo e morto. Ma, in questo caso, la questione riguarda la relazione di quei riti con quello spazio specifico. A proposito della relazione percepita tra spazi che non sono luoghi e conversioni rituali, vorrei ricordare un episodio della vita di De Martino che mi è stato raccontato anni fa dalla sua compagna, Vittoria De Palma, e che non ho trovato poi riportato, forse per il carattere sacrilego e il farsesco che avrebbe potuto assumere. Trovati i resti, durante una vacanza sulle Alpi, di un soldato italiano morto nella Grande Guerra, aveva pensato di dedicargli un «contro-rituale» attraverso le pratiche da lui osservate e studiate. C'è da immaginare, visti i tempi, che anche per quella perdurante assenza avrebbe trovato un contro rituale, in forma di libro, magari oggi da leggersi in compagnia di alcune pagine di Gadda. Chi permetterebbe oggi la lettura di *Eros e Priapo* dal balcone di Palazzo Venezia?

È «lo spettacolo che abbiamo in mente», per parafrasare una famosa definizione di Fabrizio Cruciani, a identificare uno spazio prescelto in un qualsivoglia «luogo di spettacolo».

E allora vanno bene la «festa barocca» come il circo o il festival di poesia.

Siamo convinti che, di fronte a una pervasiva evanescenza delle metafore, sia compito degli studi teatrali proporre anche «protocolli di osservazione» oltre nuovi oggetti d'indagine, e non certo con l'obiettivo di riportare all'ovile di una disciplina le metafore che le sono sfuggite, ma per sottrarle alla degradazione.

Oltretutto l'ovile, in questo caso, è segnato da quella latitanza e da quell'inerzia storiografica prima segnalate.

È quello che tenteremo di fare, insinuandoci tra le storiografie accreditate della città, attraverso questi «appunti» in forma di saggio.

La «città vuota»

La presenza di uno «spazio vuoto» nelle immagini e nella percezione di Roma ricorre nelle storiografie alludendo, di volta in volta, a una serie di evidenze specifiche.

L'assenza della vita quotidiana⁷ nelle immagini dei *mirabilia urbis*, delle piante e delle guide annuncia l'offerta di uno spazio efficace per il possesso della città da parte dei visitatori e per il controllo dell'itinerario pedagogico dei pellegrini. Lo spazio «svuotato» dai suoi abitanti e dalla vita materiale assicura, nella trasmissione delle

⁷ Sintomatico, comunque, che ambiti di studio diversi sull'immagine di Roma non si siano soffermati sulle ricorrenze comuni. Per esempio: «Colpisce però che tutta la città per molto tempo appaia abbandonata [...] come se la soggezione della memoria, la potenza simbolica dell'Urbe precluda qualsiasi annotazione episodica. Una Roma senza Romani, senza nemmeno quegli inserti di vita quotidiana che si trovano per esempio nella pianta fiorentina [...] Rarissimi accenni di vita nella pianta del Foresti, nemmeno là dove ci si attenderebbe, come nel primo piano naturalistico della pianta del Pinard (1555), o in quella del Tempesta (1583)» (Gino Gori Sassoli, *Roma veduta. Disegni e stampe della città dal XV al XIX secolo*, Roma, Artemide Edizioni, 2001). A questo tema, per esempio, aveva dedicato uno spazio decisivo il libro di Gerard Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Reforme. 1534-1677* (Seysse, Edition Champ Vallon, 1987), poi tradotto in Italia con un titolo in parte fuorviante: *Roma «caput mundi». L'immagine barocca della città santa. 1534-1677*, Napoli, Electa, 1997.

immagini, la visita simbolica e mitica della città e il dialogo intimo con le reminiscenze.

Nella tradizione rappresentativa della cartografia, delle vedute e dei panorami è l'effetto prodotto dalla dilatazione dello spazio funzionale alla contemplazione della «magnificenza» della *forma urbis* e alla celebrazione degli edifici investiti, attraverso il loro isolamento spaziale, del valore rappresentativo e del prestigio delle committenze.

Nella storia della «veduta romana», lo «spazio vuoto» è il risultato dei montaggi visivi delle stampe, fino alla composizione fantastica elaborata per le variazioni pittoriche sul «genere». È, infine, il riverbero del «monumento» visivo creato dallo spazio drammatico entro cui Piranesi isola l'antico dalla memoria condivisa.

Fino all'Ottocento, a uno «spazio vuoto» fanno costante riferimento le descrizioni e le suggestioni del «disabitato» urbano. La dilatazione dello «spazio romano», per chi viene da fuori, è la percezione di una sproporzione tra spazi monumentali e quelli della vita quotidiana.

Vi attecchiscono malinconie e sprezzature, ma anche l'«attesa» e il «sogno» diffuso dai resoconti e dai libri di viaggio degli artisti.

Attraverso quella sproporzione prende forma il tempo «anacronistico» predisposto per lo studio e la solitudine, l'autopedagogia della prima visita e la consuetudine del *grand tour*, da quando cioè, nel XIX secolo, Roma agisce sui visitatori con la seduzione emotiva e intellettuale della «contemporaneità del non contemporaneo».

È ancora nella percezione di questo «spazio vuoto», compreso tra la densità simbolica della città antica e cristiana e l'apparente «disponibilità» ai nuovi investimenti ideologici, politici e speculativi, che si accumulano i progetti per «Roma Capitale».

In questo saggio assumiamo la denominazione di «città vuota» per indicare una latenza dell'immagine di Roma emergente dalle lacerazioni profonde del tessuto simbolico, quando, di fronte a un disorientamento o all'ingiunzione di un altro ordinamento, di un altro «ordine», l'immagine di Roma appare operare potenzialmente dalla città stessa.

Il termine «città vuota», dunque, non si riferisce a un dato storico estraibile dalle molteplici e diverse occorrenze che abbiamo sommariamente ricordato se non nel momento in cui vi si appellano evocazioni e suggestioni nei momenti di crisi.

Solo in questi casi riemergono stratificazioni parzialmente indipendenti dalla selezione di repertori d'immagini e di storie su cui

agiscono le innumerevoli rifondazioni del mito della città e gli stereotipi ricorrenti nella storia delle guide e degli *Itinerari*.

Non è facile, infatti, attribuire il ricorso a questi appelli alle consolidate tradizioni storiografiche: da una parte gli studi dell'immagine di Roma ricavata dalla letteratura di viaggio di artisti e letterati o dai generi figurativi; dall'altra quelli dedicati agli scarti tra il mito e la realtà, tra iconografia reale e quella della «Roma non vista».

Sono piuttosto gli studi della vita religiosa a Roma i più interessati a indagare le relazioni tra testi e immagini «prescritti» dalla teologia ufficiale e quelli emergenti dal vissuto individuale, dalle credenze⁸.

Ma al di fuori di essi, dove l'evidenza del «prescritto» o, per dirla con Gerard Labrot, dell'«immagine militante»⁹ fonda quella dialettica, non appare facilmente rintracciabile ciò che a noi preme osservare: sguardi e rappresentazioni alla ricerca di percorsi individuali senza più supporti e forme determinate, senza più attese e sogni predisposti per i solitari investimenti.

In questo saggio osserveremo alcuni sintomi emergenti dalla violenta conversione simbolica della città iniziata negli ultimi decenni dell'Ottocento.

In essa, infatti, di fronte a un ventaglio di possibilità, si sono storicamente saldati il dover essere, della nuova città laica, la capitale della Terza Italia, e le richieste per la funzionalità della città moderna, sottratta al ritardo della città papale.

Da quel momento è apparsa sempre meno certa la discriminazione tra le immagini di Roma, tradizionalmente imposte e create da fuori e da lontano, e quelle prodotte al suo interno. La durata della visita e della residenza, non più legate a valori simbolici o pedagogici, ha iniziato a generare nuovi conflitti tra adattamento e disadattamento.

Anche chi aveva ereditato o acquistato la familiarità dei luoghi e delle memorie della città si troverà nella necessità di riconquistare un orientamento o accettare un nuovo disorientamento attraverso azioni percettive e culturali mai definitive.

Vicinanze e lontananze si sovrappongono, residenze e attraversamenti s'intrecciano, spaesandosi le une con gli altri.

⁸ In particolare sulla dialettica tra «prescritto» e «vissuto» mi riferisco alle osservazioni generali sull'immagine di Roma di Simon Ditchfield premesse a *Leggere e vedere Roma come icona culturale (1500-1800 circa)*, in *Storia d'Italia. Annali 16. Roma città del Papa*, a cura di Adriano Prosperi, Torino, Einaudi, 2000.

⁹ Gerard Labrot, *Roma «caput mundi»*, cit., nota 7.

La «città vuota», colta negli spiragli aperti dalle reazioni alle crisi e ai disorientamenti, ha lasciato tracce diffuse in chi ha raccontato, direttamente o indirettamente, l'itinerario di ricostruzione tra l'esperienza individuale della città e la domestichezza culturale con la sua storia e le sue immagini.

Tra quelle individuate, qui proponiamo il commento delle tracce presenti in alcune pagine degli scrittori e dei letterati del Novecento.

Passeggiate romane: il restauro della «doppia familiarità»

Pietro Paolo Trompeo, citando Leopardi depurato dall'ipocondria che lo aveva assalito durante il soggiorno romano, ricordava come fosse usuale ancora per i visitatori colti della città ottocentesca individuare all'interno di Roma un personale «villaggio»¹⁰.

Un'altra familiarità, soggettiva e intima, rispetto a quell'altra, fatta di memorie culturali e di meditazione, imposta dai tracciati urbani e dai percorsi suggeriti dalla monumentalità.

Il regime di quella che possiamo definire «doppia familiarità».

Le interferenze e sfasature tra quelle due forme di familiarità hanno spesso costituito la matrice dei racconti dei grandi scrittori, da Gogol' a Hoffmann, anche quando, come nel caso di quest'ultimo, il «villaggio» era ricostruito da lontano; mentre l'inerte separazione ha altrettanto spesso dato luogo ai cliché figurativi e letterari della Roma evocata e del folklore della vita quotidiana.

Attraverso quel noto esempio leopardiano, Trompeo alludeva al modo con cui i letterati e gli scrittori legati alla città, fino agli anni Trenta del Novecento, ricostruivano i processi di orientamento e di conoscenza dei suoi spazi.

Il regime della «doppia familiarità» si esprimeva, infatti, altrettanto efficacemente tra il «villaggio» personale e quello coltivato attraverso gli studi e le ricerche erudite, l'evocazione dei toponimi, gli studi artistici, le memorie letterarie, le conversazioni.

Allievo di Cesare De Lollis, Trompeo rievocava l'intimità conquistata con il suo maestro quando questi lo aveva fatto partecipe del suo «villaggio», così come a loro volta gli allievi di Trompeo lo ricordavano attraverso quel continuo riannodare i perimetri dei suoi «vil-

¹⁰ Pietro Paolo Trompeo, *Roma nostro villaggio*, in *Piazza Margana*, Roma, Bulzoni Editore, 1969.

laggi» nel «sempre tenere a mente la città»¹¹, anche quando scriveva e insegnava la letteratura francese e l'amato Stendhal.

Ci stiamo riferendo a quella generazione di scrittori e letterati che fondano o gravitano intorno alla «Ronda», ne attraversano il clima e condividono le riviste e i ristretti luoghi della socialità, si dedicano alla romanistica, ne sono comunque cultori. Luoghi dove finivano per coesistere anche Silvio d'Amico ed Ettore Petrolini.

Oggi molte delle loro pagine romane appaiono confinate nella romanistica di maniera, circondate dal fastidioso sciame letterario persistente in virtù di un genere editoriale sempre prolifico, oppure nell'esercizio stilistico della prosa d'arte.

Ma si può anche osservarle come un campione sufficientemente compatto, al di là delle inclinazioni e delle differenze, a volte profonde, dei loro autori e del valore letterario.

Quei letterati e quegli scrittori sono testimoni in prima linea della crisi della «doppia familiarità», come forse non potrebbero rivelare, con altrettanta evidenza e immediatezza, la narrativa e la storia delle immagini.

Infatti, i «villaggi» di cui parlava Trompeo non coincidevano con le rappresentazioni delle stampe o gli ambienti raffigurati nelle novelle e nel giornalismo degli scrittori della Roma umbertina, né con il rilievo topografico delle enclave della «città vecchia».

Diventavano «villaggi» grazie a un continuo investimento percettivo sollecitato dalle camminate dedicate al «restauro» della «doppia familiarità»: l'ascolto dei ritmi residui o intatti di una piazza, il dialogo spaziale tra due edifici, la «scomparsa» di un valore dello spazio sotto i fraintendimenti provocati dalle riconversioni toponomastiche della nuova città.

Il genere letterario della passeggiata romana cui sembrano indulgere è solo in parte nostalgico.

Attraverso la ricostruzione erudita e lo scavo documentario, trasformano la funzione della topografia storica della tradizione umanistica. Questa agiva nel rivelare Roma con un intento complementare alle necessità del restauro, quella dei nostri moderni letterati e saggisti *restauro* i ritmi e l'orchestrazione del paesaggio urbano di fronte alle ferite e alle fratture di un più generale spaesamento.

La recisione degli antichi tracciati, il riempimento dei *vuoti* disegnati dall'urbanistica barocca, le mutilazioni prospettiche di parti del-

¹¹ Mi riferisco all'«avvertenza» di Massimo Colesanti premessa a *Piazza Margana*, citato nella nota precedente.

la «città vecchia» non erano le cause dirette che avevano provocato la soppressione dei «villaggi» e la loro quasi casuale sopravvivenza.

Ferite e slogature erano state prodotte dal movimento compiuto dall'intera città.

L'esito finale di questa lenta torsione, interamente visibile alla fine del primo decennio del Novecento, ha prodotto l'invenzione di un nuovo «monocentrismo» assolutamente inedito per la storia urbanistica della città del Papa¹².

Quest'ultima, infatti, aveva conservato il carattere «policentrico» dei valori politici e religiosi, dislocato lungo il tragitto che congiungeva il Laterano a San Pietro, durante i riasseti urbani successivi alla Roma sistina.

La città «policentrica» assicurava la visibilità dei percorsi, in sintonia con quelli prescritti dai pellegrinaggi e dalla pedagogia della visita, e preservava la sostanziale unità dei valori simbolici e celebrativi con quelli funzionali degli assi viari.

Le suture tra la città antica con quella sacra portavano iscritti i valori ideologici che le avevano determinate. Anche le «storie urbane» generate dai conflitti tra gli spazi autonomi ed egemoni degli edifici rappresentativi dei poteri politici e religiosi erano comprensibili attraverso la percezione di una *forma urbis*.

Era sempre possibile, nell'esperienza o nell'immaginazione dei visitatori, saltare dai percorsi individuali, emotivamente o ideologicamente connotati dai monumenti cospicui, alla visione complessiva: la pianta, la veduta, il panorama.

La «doppia familiarità» era predisposta da una possibile alleanza. Lontananza fisica e presenza delle memorie culturali, itinerari suggeriti e «villaggi» individuali promettevano il raggiungimento di un'esperienza unitaria.

A questa densità simbolica e percettiva, incompresa o del tutto sottovalutata, si sono contrapposte le scelte politiche e ideologiche

¹² Dalle analisi di matrice urbanistica, come quelle di Mario Manieri Elia (*Roma Capitale: strategie urbane e uso delle memorie*, in Alberto Caracciolo, *Le Regioni dall'Unità d'Italia a oggi. Il Lazio*, Torino, Einaudi, 1991), hanno preso avvio studi specifici. Particolarmente densi e significativi quelli di Bruno Tobia (*Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita [1870-1900]*, Roma-Bari, Laterza, 1991; *L'altare della Patria*, Bologna, il Mulino, 1998; *Riti e simboli di due capitali [1846-1921]*, in *Roma capitale*, a cura di Vittorio Vidotto, Roma-Bari, Laterza, 2002).

che ne hanno cercato un equivalente nella nuova città laica, fondamento dell'identità della nazione.

Trompeo elencava (suggerendo, immaginiamo, alcune indicazioni poi utili per le analisi storiche di questi ultimi decenni) la faticosa oscillazione dei vari baricentri cui era stata sottoposta la vecchia città fino a fissarsi, dopo numerose approssimazioni e divergenti istanze politiche, alla confluenza tra la nuova via Nazionale, via del Corso e corso Vittorio.

Piazza Venezia diventata la nuova chiave di volta del centro della città, ribadita con violenza simbolica dalla tormentata elevazione del Vittoriano.

Il «monocentrismo» è dunque invenzione e non solo spostamento del «centro storico», nuovo presupposto di orientamento urbanistico e di senso per l'intera città, stazione finale del nuovo percorso celebrativo, snodato lungo via Nazionale e la porta della città, la stazione Termini.

I risultati urbanistici e gli effetti percettivi sono stati oggetto di continui accertamenti e aggiornamenti: l'impossibilità di conciliare l'attraversamento funzionale del nuovo centro con la percezione del valore celebrativo, la sottrazione di senso al Campidoglio, la sfasatura tra i valori urbanistici e quelli monumentali, tale da rendere sofferenti e incomplete le relazioni tra gli itinerari e gli effetti panottici previsti; le sgraziate e vistose cicatrici prodotte dalle forzate suture tra il passato e il moderno e quelle determinate dagli adattamenti urbanistici e architettonici realizzati in conseguenza della «fissazione» del centro storico.

Intanto il «centro» inventato, mentre diventava l'epicentro da cui si propagava il terremoto che scuoteva la «doppia familiarità», imponeva l'evidenza del «palcoscenico patriottico».

La metafora del «palcoscenico patriottico» è efficace quando serve a individuare, attraverso le contraddizioni non sanate nello spazio della città, i caratteri celebrativi della prima fase di «Roma Capitale» e il tormentato itinerario dell'edificazione di una (immaginata) identità nazionale.

Rischia invece di generare incontrollati slittamenti quando finisce per presupporre un qualche, se pur sgraziato, valore scenografico.

Di fatto quel «palcoscenico» non contiene nessun previsto valore scenografico delle città moderne, se non per frammenti e adeguamenti; nessun cosciente riferimento a qualche voluta riattualizzazione delle culture rappresentative sedimentate nella storia delle città.

Se dunque, alla fine di lunghi tentativi, appare un «palcoscenico pa-

triottico», vuol dire che i valori visivi degli aspetti celebrativi sono irrimediabilmente inconciliabili con l'esperienza dei percorsi concreti.

La «scenografia», senza alcun riferimento a una reale cultura rappresentativa, appare, piuttosto, come il «risarcimento» di chi osserva un problematico o fallito valore celebrativo. Le metafore teatrali, in questi casi, forniscono un soccorso su cui poi è sempre possibile indugiare con investimenti riparatori, come dimostrano i tentativi di questi ultimi anni di conciliare, con effetti luminosi di varia natura, monumenti incongruenti al tessuto urbanistico.

Oggi quegli itinerari celebrativi continuano a testimoniare come il risultato di una pedagogia contraddittoria ci abbia consegnato il reperto di un'azione puramente comunicativa: informare il visitatore sulla nuova identità della Terza Roma senza «formarlo» attraverso i percorsi della nuova città.

Il ruolo di spettatore, imposto dal disvalore della «scenografia urbana», fa nascere un'ulteriore contraddizione tra la familiarità delle sedimentazioni storiche e letterarie e la rigida fissazione dello spettatore *nella* città.

È all'interno di quest'ulteriore disgiunzione che sarà utile tornare a osservare i nostri testimoni della crisi della «doppia familiarità».

A Roma, anche per lo stendhaliano Antonio Baldini, «la storia si respira a dispense nell'aria»¹³.

Baldini amava le vedute e il vedutismo, tanto da elaborare un equivalente stilistico nella sua prosa. «Far vedere» i percorsi urbani attraverso i rapporti degli sguardi con gli edifici, le improvvise occlusioni, gli scorci era una sua specialità insieme alla predilezione per le vedute dall'alto, come questa osservata dalla cima della Colonna Antonina:

La prima impressione è energicamente nuova. Chi mi ha messo gli occhi d'ingrandimento? Si direbbe che tutta Roma questa mattina si sia fatta d'un gran passo più vicina, più sotto, come se qualcuno avesse convocato «al rapporto» i punti più elevati e rappresentativi della città. Vista dal centro, la città presenta dimezzate tutte le distanze [...] Resto meravigliatissimo che di tanta Roma ce ne sia rimasta così poca¹⁴.

Il brano è del 1926 e il «centro» per Baldini è ancora quello di piazza Colonna. Intorno a esso, nelle ore notturne, tra quelle «piazze

¹³ Antonio Baldini, *Rugantino. Vedute di Roma scelte e ordinate a cura di Arnaldo Bocelli*, Milano, Bompiani, 1944.

¹⁴ *Ivi*, p. 211.

così teatrali» e il rumore delle fontane si era educato, tanto da «costituire poi per sempre uno dei motivi fondamentali della mia musica interna [...] Per lungo tempo, poesia e uscir di notte vollero dire per me la stessa cosa, e solamente per aver sentito cosa fosse Roma di notte cominciai a capire cosa fosse poesia [...] Fu come una passione di teatro per un teatro nell'ora che non c'è più nessuno dentro, né maschere né ballerine né pompieri né suggeritore»¹⁵.

Annullando l'ingombrante nuovo spettacolo urbano, Baldini continua a ritrovare, attraverso la sospensione dal presente, il presupposto delle sue passeggiate per Roma.

Il «teatro vuoto» è il rifugio dal «pieno» della città, recupero di un ritmo e di un'orchestrazione dello spazio di per sé liberamente significativa per chi lo percorre. Qui la metafora teatrale restaura la familiarità soggettiva col proprio «villaggio» attraverso la contigua confidenza memoriale della «scena vuota».

Quasi negli stessi anni, anche Giorgio Vigolo (come si vede siamo ancora all'interno della stessa famiglia di letterati) cerca rifugi in altri interni («La basilica silenziosa e vuota era tutta per me, regno tranquillo dei miei pensieri») o spazi momentaneamente incontaminati («i vortici della città moderna si placano anch'essi dinnanzi alla tranquilla rada»).

Sono frasi cui sembra difficile ancora una volta scrollare il riflesso querulo della contrapposizione tra strapaese e stracittà. L'ingombro, il chiasso, è anche quello prodotto dalla presenza della vita materiale e dai comportamenti urbani degli abitanti della città moderna, ma occorrerà ricordare quanto prima accennavamo a proposito di Trompeo.

La crisi della «doppia familiarità» è un tentativo di creare un'altra possibile relazione tra il «villaggio» intimo e il «moderno» – che nel loro caso voleva dire la frequentazione, lo studio, gli amori per gli autori della letteratura francese e inglese –, diversamente da com'era avvenuto nella loro città.

Così nella nostra famiglia campione dovranno rientrare a pieno titolo, sebbene qui non le analizzeremo, quelle pagine del *Panopticon romano* dove Mario Praz ironizzava sulla figura del cultore di cose romane, quando, a un antiquario che gli proponeva l'acquisto di una veduta di «una magnifica Roma sparita», rispondeva: «Ma come è sparita se l'ho vista ora!»¹⁶.

¹⁵ *Ivi*, p. 236.

¹⁶ Mario Praz, *Panopticon romano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 54.

Vogliamo dire che, senza forzare il nostro campione, la sua validità nel fornire un osservatorio della crisi della «doppia familiarità» potrà venir confermata anche da alcuni esiti apparentemente tanto contraddittori.

Emilio Gentile recentemente si è domandato se fosse «forse animato o da un improvviso ardore futurista, o da una criptica ironia falsamente apologetica»¹⁷ quando Emilio Cecchi scriveva un inospettabile e vitalistico elogio degli sventramenti mussoliniani.

L'articolo di Cecchi era apparso nel 1937 nel primo numero della nuova serie della rivista «Capitolium»¹⁸, interamente dedicato, sotto gli auspici di Bottai, alle recenti trasformazioni urbanistiche.

Cinque anni prima, Antonio Baldini aveva dedicato un articolo dei suoi, tra cronaca e prosa d'arte, all'inaugurazione di «Via dell'Impero».

Vi si leggeva:

Novità come queste [...] fanno l'impressione di ringiovanir di secoli la città e di rinnovarle l'aria fra casa e casa, perché niente più insonnolisce, mortifica, invecchia, della mancanza di spazio [...] Anche all'infuori di quei significati ideali e di quelle ragioni monumentali che ne fanno una strada unica al mondo [...] un fiume ampio e sonoro convoglia oggi l'ultimo ricordo di quei rivoli intasati e schiumosi che si riversavano l'uno dentro l'altro¹⁹.

Poi aveva osservato: «Tra le trovate di Mussolini quella di far vedere Roma ai romani è una delle più memorabili».

Molti anni prima, nel 1919, gli era capitato di sorvolare Roma con un aeroplano²⁰. Quell'esperienza, allora inconsueta, lo aveva reso improvvisamente estraneo al paesaggio urbano, finché era riuscito a riconquistare la familiarità perduta attraverso i segni «della grazia, della forza, della probità, della civiltà della città rinascimentale».

Della nuova Roma non vede nulla, sorvola.

Da quell'esperienza aveva tratto però la convinzione che «se io dovessi scrivere la storia dell'architettura, invece di chiudermi in biblioteca mi comprerei un aeroplano e la scriverei volando».

¹⁷ Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 161.

¹⁸ Emilio Cecchi, *Psicologia delle demolizioni*, «Capitolium», n. 1, gennaio 1937.

¹⁹ Antonio Baldini, *Rugantino. Vedute di Roma scelte e ordinate a cura di Arnaldo Bocelli*, cit., nota 13, p. 297.

²⁰ *Ivi*, pp. 75-80.

Quella nuova veduta dall'alto, a lui che le prediligeva, faceva capire «in vista di che le cose furono ordinate».

Nel 1934, in occasione del XXI Aprile, aveva scritto un lungo articolo che, prendendo avvio dal rapido progresso delle radicali trasformazioni volute da Mussolini, ricapitolava la storia urbanistica degli ultimi sessant'anni.

Anche questa volta adotta la vista dall'alto:

La verità è che la storia di Roma [...] come tu ascendi quel paesaggio che t'eri accomodato per la tua statura va come umiliandosi al suolo, per lasciarti vedere novissimo paesaggio [...]. C'è quella Roma di ieri che ti faceva l'effetto d'essere tutt'una cosa col tuo cuore, c'è quella dell'altro ieri che ti fa parere provvisoria intrusa e quasi meno legittima la tua Roma di ieri: e così più ascendi e più ti si allarga la vista sulla ininterrotta immensità d'un passato dove la tua mente e il tuo cuore anche se violentemente percossi si gloriano di non sentirsi interamente estranei. Allora la storia anche più remota finisce col prendere certo colore di casa tua e tu impari a farti il palato al sapore di cose che non passano²¹.

Il movimento ascensionale avvia la mimesi di una personale conversione, e, correlativamente, di quella storia della città che avrebbe voluto scrivere volando su un aeroplano, quindici anni prima.

Ecco allora chiedere la complicità del lettore attraverso l'altra «trovata», memorabile anch'essa, del Novecento, e più consona a individuare il nesso tra «la storia più remota» e quella che si stava a grande velocità scrivendo sotto i suoi occhi:

Avete mai veduto al cinematografo una di quelle proiezioni documentarie che ci fanno assistere in un tempo vertiginosamente accelerato all'aprirsi della gemma fiorifera, al crescere allo svilupparsi e allo spampanarsi di un fiore? [...]

Immaginate ora per un momento che noi avessimo potuto, da un'altezza a picco di tre o quattromila metri, dalla navicella immota di un aerostato, riprendere la pellicola dello sviluppo di Roma sotto i primi tre re d'Italia²².

Quello che ora ci fa vedere Baldini è una continuità, prima invisibile, attraverso un'accurata selezione delle trasformazioni.

Prima il Vittoriano osservato ad altezza d'uomo, era un intruso.

²¹ *Ivi*, p. 294.

²² *Ivi*, p. 297.

Ora, visto dall'alto con l'accelerazione cinematografica dei travagliati e penosi vent'anni che c'erano voluti per la sua costruzione, assistiamo a un'epica nascita:

Vedemmo subito romper la crosta e uscire faticosamente e lentamente dal suolo, tra un groviglio di quartieri malamente accatastati la bianca mole del Monumento al Gran Re [...]. Ed ora tocca al teatro di Marcello scuotersi anche lui di dosso la miseria e la sudiceria d'una vita di popolaccio²³.

Anche la «militare evidenza» finalmente liberata del Mausoleo di Adriano partecipa a questa nuova risurrezione.

Infatti «i monumenti c'erano anche prima, ma prima il popolo romano era come un erede trascurato». Perché gli fossero restituiti, era necessario che scoprissero un passato più remoto, quello rozzo «del latino di Ennio e Pacuvio», idoneo a comprendere ora «il Campidoglio denudato a vista»²⁴.

Mentre procede il vorticoso scorrere delle nuove immagini che emergono dal suolo, si svolge la conversione pronominale dal vecchio al nuovo Baldini.

Quello «che vedemmo» non lo vedeva quando «anch'io fui di questi piagnoloni e ogni novità che accadeva era per me una spina ficcata nel cuore [...]. Non mi era reso ancora conto che solo un grande avvenire potesse far da bilancia al grande passato»²⁵.

Mentre i monumenti si liberano della scorza che li rendeva invisibili, il vecchio Baldini ci mostra, attraverso la stessa accelerazione dell'effetto cinematografico, il nuovo che potenzialmente covava sotto.

Del resto non era stato uno dei primi a capire quanto la veduta aerea fosse uno strumento essenziale per studiare la storia di una città?

Allora il vecchio Baldini era reso cieco dalla «grazia» della città rinascimentale. Ora scopre, in virtù dello choc prodotto dal movimento impresso alla città, come «una idea di certa grandezza [...] insensibilmente opererà nel tuo giudizio, e nella tua condotta»²⁶.

Emilio Cecchi, tre anni più tardi, si affida alla competenza e all'occhio del critico d'arte:

²³ *Ivi*, p. 300.

²⁴ *Ivi*, pp. 308-9.

²⁵ *Ivi*, p. 305.

²⁶ *Ivi*, p. 308.

Certe strade e quartieri sono come oggetti di famiglia, così carichi di associazioni psicologiche da stimolare la nostra attività immaginativa e sentimentale, né più né meno di come farebbero vere e proprie opere d'arte²⁷.

Ma è necessario distinguere. Strade e quartieri lo sono «limitatamente, transitoriamente».

Per rendersene conto è sufficiente prendere una vecchia fotografia della città: «Uno scorcio armoniosissimo. Ma provate ad immaginare voi stessi su cotesto sfondo. È come sentirsi sul palcoscenico di un teatrino».

Cecchi, diversamente da Baldini, non è romano. Può estirpare più agevolmente quella familiarità acquisita attraverso gli oggetti d'arte «transitori» e rinunciare a quella prima persona che se ne lasciava attrarre poiché «nella Via Veneto d'oggi scorre a fiotti la vita nostra. E vale tutto un magazzino di nostalgie».

Assolti questi esercizi, il nuovo Baldini e il nuovo Cecchi camminano con speditezza di nuovo a braccetto.

Il primo ammonisce «le città che non sanno rinnovarsi e mettersi al passo coi tempi, che hanno sdegno di entrare in lizza»; il secondo conferma come «l'aspetto delle città è aspetto di vita e non di opera d'arte. E pur di non sostare, la vita accetta tutte le amputazioni e variazioni, anche più sconce e deturpanti [...] Le città camminano con gli uomini, e non possono fermarsi».

Camminando e imparando dalla nuova città, Baldini non vede proprio «nessuna ragione [...] perché Roma debba inciampare proprio adesso sul secondo Novecento»; e Cecchi spiega «che poche sono le cose che stanno ferme, e non si possono toccare. E coteste a difenderci ci pensano da sé, perché sono cariche a un potenziale che le rende intangibili, come i fili della corrente ad alta tensione».

Possono andare avanti tranquilli, perché quelle poche cose «ci pensano da sé».

Si può scegliere tra le diverse motivazioni che possono aver provocato queste rapide e momentanee adesioni al «fascismo di pietra».

Un'ulteriore e virtuosistica prova del mimetismo stilistico all'«ordine» di «Ronde» vecchie e nuove, oppure, almeno nel caso di Cecchi, un modo abile e sbrigativo di togliersi una fastidiosa incombenza in nome di un isolamento «ad alta tensione» che si difende anch'esso da sé.

Certo, finché Cecchi non trova la compagnia del meno prestigio-

²⁷ Emilio Cecchi, *Psicologia delle demolizioni*, «Capitolium», cit., nota 18.

so e moderno Baldini, sono comprensibili anche le ipotesi dubitative avanzate da Emilio Gentile.

Colti a braccetto, invece, è possibile accogliere una relazione con quanto lo stesso Gentile argomenta circa il tema orchestrato con maggiore autorevolezza da Bottai in quel giro stretto di anni: Roma diventa il «tema che il fascismo predilige»²⁸.

Come la rivoluzione, che «era nelle cose, non diviene mai un astratto piano dottrinale, ma opera dalle cose», così «non vogliamo tanto informarci su Roma, quanto formarci da Roma».

La funzione moderna del mito di Roma ora ha sempre meno bisogno dell'avallo di studiosi e storici dell'antichità. La città liberata dalle incrostazioni e riaffiorante dal sottosuolo mostra di nuovo la sua originaria potenza pedagogica, trascurata e umiliata tanto che i vecchi romani, attardati e impigriti dalla vita consumata nei loro «villaggi», avevano smarrito del tutto l'eredità di cui erano destinatari.

Bottai non offre al fascismo e agli intellettuali un'ideologia del nuovo connubio tra antico e modernità fascista, ma, attraverso il prototipo esemplare del Duce, in cui quel destino era inscritto, il «tema» su cui compiere quegli esercizi attraverso i quali, «insensibilmente», apparirà il nuovo intellettuale.

Non chiede di abbandonare di colpo tradizioni e mentalità consolidate in nome di una conversione dottrinaia. Attraverso il «training» della forma pedagogica di Roma invita alla scoperta del nuovo intellettuale nascosto in loro.

Baldini e Cecchi lo avevano capito perfettamente.

Possono fare a meno di mostrare consenso o prudente dissenso, né devono ricorrere al futurismo o mimetizzarsi dietro una criptica ironia.

Aderiscono al tema, e lo eseguono su di sé, mostrandone l'efficacia: «il lavoro dell'intellettuale su se stesso».

I monumenti che alla fine emergono a segnalare il percorso sono, infatti, quelli che «in sé» sono dotati di quell'«alta tensione» che garantisce l'efficacia dell'azione pedagogica.

C'è da domandarsi, comunque, perché abbiano potuto così prontamente, e quasi senza doverci pensare, eseguire il loro «training».

Il tema proposto da Bottai richiedeva, tramite la sospensione dell'esercizio dell'erudizione e della familiarità acquisita, di affidarsi alle potenti latenze della «città vuota»: la visita pedagogica, la dilatazione

²⁸ Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, cit., nota 17, pp. 204-211.

dello spazio delle piante, il raccoglimento emotivo intorno ai monumenti isolati, la memoria visiva di vedute e panorami.

Era sufficiente sospendere il peso dell'erudizione e della conoscenza storica, che fino a quel momento aveva impedito di percepire, intatta e presente, la grandiosa potenza di Roma, e mettersi all'ascolto della «città vuota».

La strada, più di vent'anni prima, l'aveva indicata D'Annunzio, nell'ora di un'altra vigilia:

Or ecco, intorno, tutto è silenzio. Roma tace, i suoi lauri sono immobili come le sue colonne. Che è questo silenzio? Qual è il dio presente? Ascoltate. Dal silenzio che riempie la bocca dei suoi archi, dei suoi Fori, delle due Terme, dei suoi Circhi, Roma fa una potenza nuova, potenza vivente e formidabile [...] Roma ridiventava romana, come al tempo austero della sua repubblica. Stanotte, a un tratto, noi abbiamo riavuto coscienza della romanità, nel senso più ampio di questa parola superba. [...] Noi l'abbiamo fissata dall'alto del colle, noi l'abbiamo contemplata con una ebbrezza che moltiplicava il potere del nostro spirito e lo sollevava sopra l'errore del tempo. La profondità di tutti i secoli è nello sguardo notturno di Roma. Però il futuro è la sua palpebra che mai non si chiude²⁹.

Nel 1915, «svuotando» la città dall'ingombro della malfatta Terza Roma e dalle nuove equivoche élite descritte nelle *Cronache bizantine*, D'Annunzio fa qualcosa di più che offrire il repertorio cui il fascismo potrà attingere il mito di Roma.

Attraverso l'antitesi del «silenzio che riempie» e la latenza dello «sguardo notturno» in perenne veglia, mostra anche il *come*, caricando il potenziale della «città vuota» per l'azione imminente.

Perché la strada inaugurata da D'Annunzio fosse efficace per esercitarci sul «tema» di Roma e diventasse una compiuta pedagogia, era però necessario offrirla come esercizio equivalente a un corso accelerato degli choc visivi delle grandi metropoli.

Se Roma, diceva Baldini, citando Marcello Piacentini, entrava in «lizza con le grandi capitali europee», l'uomo nuovo, generato dal fascismo «in sé», doveva lasciarsi educare dalla vorticosa emersione del passato remoto perché già gravido di futuro.

La «Mostra della Rivoluzione Fascista» del '32, con i montaggi simultanei delle immagini e i potenti effetti cinetici, aveva costituito la fase propedeutica, ora era la nuova città a dover svolgere il compi-

²⁹ Gabriele D'Annunzio, *Per la più grande Italia*, 24 maggio 1915, Milano, Treves, 1915, p. 120.

to di trasformare il visitatore e il residente nel moderno cittadino e consentire di riappropriarsi di un'eredità che «i romani» avevano dimenticato.

Così Bottai, dopo un secolo e mezzo, finiva per ripetere, inconsapevolmente, la rivendicazione dei rivoluzionari francesi che con l'occupazione di Roma sentivano di sancire la loro legittimità di autentici eredi della Roma repubblicana. Nel suo caso, però, la scelta di quell'epoca della storia romana su cui innalzare il mito della romanità era quasi del tutto indifferente, sebbene lo stesso Mussolini la prediligesse. A lui interessava il «movimento», la pedagogia in atto della «città vuota».

La sospensione della «doppia familiarità» prometteva finalmente una nuova esperienza unitaria: un viaggio nel tempo verso quella più vasta e annunciata domestichezza.

Bottai, come organizzatore degli apparati culturali moderni, era un ideologo spregiudicato. Come intellettuale agiva con maestria sul «pre-politico» del fascismo, quella che allora si chiamava «fede», e dunque non presupponeva continui aggiustamenti ideologici alla fedeltà al regime. Per questo, tra gli intellettuali protagonisti, appariva come quello che era riuscito a stringere il minor numero di compromessi.

Il fascista «atipico», il fascista «critico», riusciva, infatti, a persuadere anche un Emilio Cecchi a danzare per un momento sul «tema» del fascismo.

Figuriamoci Nicola De Pirro.

Come si vede stiamo scendendo rapidamente una scala. Ma sono le compagnie, mano a mano sempre più mediocri, a fornire suggerimenti.

Alla potenza pedagogica dei luoghi dell'antichità risvegliata dalle «energie suscitate da un più vasto e totale fenomeno e dall'azione di fermenti spontanei generatisi nello spirito della Nazione», aveva fatto riferimento Nicola De Pirro, quando, come capo della «Direzione generale dello Spettacolo», aveva presentato a Londra *Il teatro per il popolo*³⁰.

Si era premurato di distinguere l'uso di dare rappresentazioni nei teatri antichi da una pura rievocazione scenica offerta alle nuove

³⁰ Il libro-manifesto, pubblicato in inglese, francese e tedesco e corredato da un montaggio di significative fotografie, è senza data, ma probabilmente è stato pubblicato nel 1938.

masse: «L'antico non è più solo ricordo ma verità viva, spiritualmente conquistata alla realtà d'oggi».

Idealmente – ma De Pirro non era in grado di argomentare efficacemente il programma – gli spettacoli all'aperto dovevano far parte di un modo di orchestrare il «tema» di Bottai. Presi isolatamente correavano il rischio di apparire una scenografia *voluta* dal fascismo, mentre era il fascismo «in sé» («spontaneamente» per De Pirro) a dover formare i moderni cittadini-spettatori attraverso quel risveglio percettivo.

Le varie forme di «teatralità» che il fascismo avrebbe assunto da qualche indole nazionale o dedotto da scenografie teatrali e immaginarie abitudini recitative sono metafore da tempo sfiancate.

Recentemente si è preferito parlare di un «Teatro della romanità»³¹, con la buona intenzione di distinguere l'abuso delle facili interpretazioni teatrali dagli strumenti dell'estetica politica impiegati per organizzare il consenso e la nazionalizzazione delle masse. Si fa ancora osservare come il ricorso degli stessi strumenti suggestivi adottati dal nazismo non abbia prodotto una analoga proliferazione di interpretazioni teatrali, in quanto la «potenza» fascista era più «rappresentata» che reale.

Ma nella sostanza l'inerzia metaforica rimane, a volte ancora più insidiosa nel voler distinguere una teatralità «immanente» da un'altra «rappresentata».

Ad apparire, infatti, come espressione di un qualche «teatro», romano o melodrammatico che sia, è ciò che rimane di un grandioso e grottesco progetto fallito e però rimasto monco, a mezz'aria, ben visibile nella sua bloccata sospensione verso quell'ipotizzato futuro.

«Teatrale» è questo improvviso fermo immagine, «scenografici» quegli spazi mai diventati «luoghi»: inadatti ai vecchi e mai percorsi dagli uomini nuovi, disponibili per questo ad accogliere oggi «lo spettacolo che abbiamo in mente».

Da questo punto di vista il nazismo era ben più «compiuto» sia nella riattivazione di latenze pre-dottrinarie sia nel fondersi con i comportamenti e l'organizzazione percettiva delle moderne metropoli.

Bottai in alternativa offriva, come abbiamo visto, un corso accelerato per colmare il ritardo attraverso la diversità «italiana», agendo sulle latenze della «città vuota».

³¹ Andrea Giardina, André Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 278-287.

Ancora Baldini:

L'importante si è che in una Roma così aperta e svecchiata noi tutti ci sentiamo tenuti in un certo modo a procedere più svelti e pronti agli eventi, e pur con tutti i sospiri di nostalgia che di tanto in tanto ci accade ancora di tirar fuori dal petto, nella Roma di prima, se tornasse, non ci si potrebbe vedere o vi ci ritroveremmo di colpo spaesati e decrepiti³².

«*La notte, a Roma, par di sentire ruggire i leoni*»

È l'incipit de *L'orologio*, il bel romanzo di Carlo Levi, oggi un po' sottratto dal dimenticatoio:

E poi quel suono, insieme vago e selvatico, crudele ma non privo di una strana dolcezza, nel deserto notturno delle case. Non ho mai capito che cosa produsse quel rumore. Forse invisibili officine, o motori d'automobili sulle salite? O forse il suono nasce, più che da un fatto presente, dal fondo profondo della memoria, quando fra il Tevere e i boschi, sulle pendici solitarie, si aggiravano le belve, e le lupe allattavano ancora i fanciulli abbandonati?³³

La stesura del romanzo è concomitante ai versi di una poesia scritta nel 1947, *L'orologio* appunto:

Ruggito dei leoni nella notte / del profondo del tempo alla memoria /
compianto antico e funerario elogio! / coraggio e fame, e uomini pazienti /
e Roma, e l'Italia è l'Orologio³⁴.

Di fronte a Roma appena liberata, Levi abolisce con un rinculo improvviso il carico visivo e simbolico della città del regime appena sconfitto con l'ascolto delle incerte fonti sonore entro cui paiono ri-manifestarsi quei mitici vagiti.

La storia recente della città affiora nei dialoghi dei personaggi del romanzo – e nel vissuto del narratore che aveva eletto sue capitali Torino e Matera –, attraverso il repertorio delle esaltazioni o delle diffidenze verso «Roma Capitale» cui avevano attinto le tradizioni ri-sorgimentali e poi lo stesso fascismo, antiromano prima della conversione alla romanità.

³² Antonio Baldini, *Rugantino. Vedute di Roma scelte e ordinate a cura di Arnaldo Bocelli*, cit., nota 13, p. 309.

³³ Carlo Levi, *L'orologio*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3.

³⁴ Carlo Levi, *Poesie dell'Orologio*, «Botteghe Oscure», n. 5, 1950.

Il breve momento descritto dal romanzo, la fine del governo Parri, già minacciato dall'insediamento delle vecchie burocrazie e dagli opportunismi, s'intreccia con un'antica epica, mai sopita, da cui sembra provenire l'annuncio di una nuova storia con il «cuore antico».

In quel vitale risveglio che anima le conversazioni nelle osterie, le redazioni dei nuovi giornali politici, le strade in cui risuonano gli spari sotto cui cadono gli attardati tedeschi in fuga, appare, improvvisa, la struttura interna della poesia visiva di Carlo Levi, affidata, ancora una volta, alla cassa armonica della «città vuota»:

Le vie erano deserte: il mio passo risuonava, negli echi delle facciate e dei cortili, come il percuotere di chi batte sopra un corpo vuoto [...] Ad ogni passo, una nuova veduta si apriva ai miei occhi, uno spigolo di casa, un androne nero, una facciata istoriata di curve, un angelo. Piazze improvvisate si spalancavano, il terreno lucido ondulava, un cavallo di pietra si abbeverava vicino a un leone, le colonne di una facciata pareva stessero per squarciarsi e precipitare al suono impossibile di una tromba, un elefante reggeva un obelisco, ritto contro il cielo, innumerevoli quinte di un teatro vuoto si aprivano e curvavano, pronte a tutte le possibili rappresentazioni³⁵.

Il poeta-pittore, in ascolto del «cuore antico» che pulsa, amplificato, nel corpo vuoto della città, elabora una raffinata composizione del suo percorso emotivo.

L'eco dei passi, anziché affievolirsi nel rifrangersi tra le quinte urbane, subisce un processo di «intensificazione», così, quasi con procedimento «estatico», per dirla con Ejzenštejn, il «teatro vuoto» appare alla fine, come fuoriuscita della materia sonora «impossibile» da quella tromba che tiene in piedi l'obelisco sorretto dall'elefante: «tutte le rappresentazioni erano possibili».

Reminiscenze visive – la mimica del teatro vuoto, le vedute romane ricostruite con i temi del capriccio, i montaggi piranesiani – vengono riattivate attraverso il montaggio «patetico» del suono propagato dalla cassa armonica della città.

Dal «profondo della memoria», appunto.

Se la tradizione delle vedute, per ragioni tecniche e ideologiche, operava un'amplificazione dello spazio rappresentato e un'alterazione dei dettagli, Levi, che al dramma nel suo tempo si è accostato porrendo l'orecchio a quell'ambiguo ruggito, ne trova un equivalente nell'amplificazione e nell'alterazione della percezione sonora.

Per pochi istanti, la «città vuota» si riempie dell'eco dei suoi pas-

³⁵ *Ivi*, p. 210.

si. L'indistinguibile rumore di fondo confonde mito e storia: la «doppia familiarità» non è più restaurabile.

È diventata un lontano rumore, dove a ruggire potevano essere le macchine o i leoni, la vigilia di una nuova «epica» o solo un equivoco fraintendimento.

Il «cuore» di Penna, Garboli, il «teatro delle cantine»

Per due o tre anni ho abitato nella stessa piazza dove abitava Sandro Penna, senza mai vederlo o incontrarlo. Ma non era un piazza: era un crocevia anonimo, chiassoso e risuonante di clacson nelle ore di traffico; deserto, invece, stranamente silenzioso non appena l'ora di punta era passata³⁶.

Nella relazione di Cesare Garboli con Sandro Penna, come d'abitudine con i suoi autori, il legame d'amicizia e quello di «editor» si spiazzavano a vicenda. Frequentazioni e curatele avevano bisogno di tempo e spazio per annodarsi nei punti meno prevedibili.

In questo caso, il meditato processo si snoda attraverso la topografia romana.

Quel crocevia anonimo e chiassoso – motivo della speditezza necessaria al passo che se ne vuole rapidamente liberare – comincia a prendere contorni più precisi:

Ero amico di Penna, e lo conoscevo da anni; ma le nostre strade non s'incrociavano. Abitavo a Piazza dell'Oro, Penna qualche metro più in là, in un casamento che saprei raggiungere ma non indicare. Piazza dell'Oro si trova al centro di quartieri famosi e di strade antiche e poetiche nel punto in cui Roma allunga il muso da Monte Giordano, e il Tevere, lasciata Tor di Nona, sorpassato il Castello, gira davanti alla vecchia Mole de' Fiorentini disegnando la curva più acuta del suo cammino³⁷.

Osservata dall'alto, attraverso una pianta, questa zona di Roma mostra la forma di un cuore. Quattro anni dopo, questa nuova prospettiva dall'alto entra nella riscrittura del brano:

Da lunghi anni Penna vive a Roma. Non abita nel centro, ma nel cuore di Roma, nel punto in cui la città si sporge da Monte Giordano, e il Tevere sorpassato il Castello, gira davanti alla vecchia Mole de' Fiorentini disegnando la curva più acuta del suo cammino. Da una finestra della casa di

³⁶ Cesare Garboli, *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1996, p. 17.

³⁷ *Ibidem*.

Penna s'intravede di scorcio la grande ansa del fiume. Penna ha sorpassato i sessant'anni, ma la sua vita non conosce date, o le sue date vi si perdono e si confondono³⁸.

A confondere le date nella vita di Penna è la «gioventù» del poeta, così intimamente legata al suo passo:

Penna conduceva una vita beata di uccello, la vita altera e lussuosa di un fiore. La vita di un povero, ma più capricciosa e più fantasiosa di quella di un ricco. Frequentava i galleggianti del Tevere, sedeva nelle sale d'aspetto delle stazioni e dei cinema, percorreva col passo esaltato le strette vie di Roma³⁹.

La vita «naturale» del Poeta, il dono dell'organico suo esistere, è incarnata dal modo di attraversare il mondo, equivalente a quello di un grande attore:

La poesia di Penna è fatta di solitudine: ma è la solitudine ardente, vasta come è vasta la promessa della felicità, di chi non ha bisogno d'altro, per vivere, che dello spettacolo della vita. Forse solo Chaplin, nel nostro secolo, è riuscito a frequentare la solitudine e la felicità dell'uomo nel mondo moderno con la stessa intensità «anonima» di Penna⁴⁰.

Ora Penna non esce più di casa. È l'amico critico che lo va a trovare. Nel compiere questo percorso, ora necessario, va visualizzando il tragitto, prima ingombrato dal chiasso e dalla confusione. Prende forma quello spazio in cui il «cuore» di Roma, dove vive rinchiuso il poeta, non è tuttavia il «centro» della città:

Penna è un protagonista della vita, non della storia [...] tuttavia sarebbe un errore pensare che la vita e la poesia di Penna si siano svolte fuori del secolo. Il paesaggio della Poesia di Penna è quello della vita industriale e moderna fra le due guerre, prima del miracolo, prima della civiltà dei consumi. Si sente il rombo di questa civiltà vicinissimo ma anche lontano, come un temporale minaccioso⁴¹.

In un punto del «cuore» di Roma, il poeta uccello senza età è rinchiuso nella gabbia della sua casa. A pochi passi l'amico critico. In

³⁸ *Ivi*, nota 36, p. 29.

³⁹ *Ivi*, p. 30.

⁴⁰ *Ivi*, p. 50.

⁴¹ *Ivi*, p. 31.

mezzo il chiasso e la confusione: quel crocevia è diventato anonimo. Il rombo da lontana minaccia è diventato fragore continuo tale da impedire di essere percorso col passo esaltato.

Il disegno topografico è leggibile solo attraverso lo spiraglio della «città vuota» emersa, per un momento, dalla sospensione provocata dai pensieri che liberamente si dipanano: il poeta Penna ha vissuto nel «cuore» del suo tempo fin quando il «centro» di quel mondo si faceva sentire distante, come un temporale minaccioso. Ora «cuore» e «centro» sono diventati indistinguibili, impastati dal frastuono uniforme della civiltà dei consumi, e il poeta se ne sta rinchiuso nella sua casa.

Che luce triste e bella sta prendendo, col tempo, la letteratura italiana degli anni cinquanta. Gli anni della Morante, di Gadda, di Delfini, di Pasolini, di Penna, quanti bastano a renderlo memorabile quel decennio. Un ragazzo che, in quegli anni, frequentasse l'Università gli sembrava di camminare nelle prime ore del giorno, d'inoltrarsi in un domani aspettato con frenesia⁴².

Il decennio memorabile della letteratura italiana è scandito dal passo esaltato di Penna, dalla camminata piena di giovanile frenesia di Garboli, dalle corse in bicicletta di Bassani che «tagliava Roma con la sete di conquista e il cuore pieno di futuro di un ragazzo»⁴³.

Quando rievoca quegli anni, Garboli si sta dedicando alla critica teatrale sulle pagine del «Mondo», fino al 1976, poi, ancora per due anni, su quelle del «Corriere della Sera» e de «l'Unità».

Dalla fine degli anni Cinquanta, e per buona parte dei due decenni successivi, sono stati gli intellettuali e i letterati che gravitavano intorno agli ambienti liberali e democratici a compiere le spedizioni più interessanti nei teatri presenti a Roma.

Nella mappa della vita intellettuale di allora occupavano un posto di rilievo grazie anche allo spazio lasciato libero dagli intellettuali comunisti, alle prese con la difficile conciliazione tra un mandato nazionale e la particolarità romana priva di una classe operaia riconoscibile secondo gli schemi di allora.

Per esempio in questo contesto va visto l'appoggio a Visconti giunto a trapiantarsi a Roma. Nel cinema, ma ancor più nel teatro, appariva l'artista intellettuale in grado di mostrarsi solidale con un

⁴² Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Prefazione di Ferdinando Taviani, Firenze, Sansoni, 1998, p. 160.

⁴³ Cesare Garboli, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 142.

nuovo patto tra alta cultura, di matrice letteraria, e storia nazionale. La preminenza tattica accordata a un esempio nazionale di teatro ha poi provocato una lunga latitanza verso una possibile diversificazione della vita teatrale nei luoghi dimenticati o esclusi della città.

Formati dai tempi delle felici passeggiate, quei letterati e scrittori si erano rivelati tra i più scontrosi con la città perché avevano imparato a reagire attraverso di essa ai mali e alle sciagure nazionali, e, a vario titolo, assumevano quel disagio come prova di carattere morale e culturale, come autoesame del rapporto tra identità e residenza.

Non aveva detto il più rinomato e sconfitto di loro che «vivere a Roma era come perdere la vita»?

Nel «Mondo» e ne «L'Espresso» sono apparse le cronache delle spedizioni teatrali di Arbasino, De Feo, Flaiano e, infine, quelle di Cesare Garboli.

Le visite nei teatri dei letterati sono state, di volta in volta, un transitorio salvacondotto, un test sugli squilibri degli aggiornamenti culturali, un'occasione per «medicare» e osservare le nuove sfasature tra la produzione letteraria e la sempre più tormentata residenza romana.

Di questo impegno «minore» di Garboli, che lasciava allora perplessi i suoi amici scrittori, ha scritto qualche anno fa Ferdinando Taviani, dedicandogli quella stessa «curatela» che il critico riservava agli amici scrittori.

Così, dal libro che raccoglie le disperse recensioni, è venuto fuori un titolo, *Un po' prima del piombo*, e un sottotitolo, *Il teatro in Italia negli anni Settanta*, dove la scrittura dedicata agli spettacoli di un altro decennio quasi memorabile, questa volta teatrale, viene sorpresa nella dismisura tra una passione fuori norma e il passo quotidiano della cronaca.

«Sociopatico», definisce Taviani, quel soffrire di Garboli, alla maniera di Molière, di fronte agli stravolgimenti politici e sociali.

La «sociopatia», in sostanza, è quella forma virale di passione rimediata ma non sanata dalla cultura. Un'infezione a lento rilascio, meno visibile di quel patire su di sé, senza tregua e diaframmi, i mali del mondo. Ne è la «versione-farsa», come la meteoropatia e l'alcolismo dei personaggi di Čechov sono la «versione-farsa» dei tremori di cui sono preda gli sconciati di Dostoevskij.

La «sociopatia» pone Garboli in una posizione radicale ed estrema rispetto alla relazione tra la «malattia» del letterato-scrittore di fronte alla città e lo spettatore che attraversa i teatri in cerca di un provvisorio guado.

Gli anni della critica teatrale precedono l'abbandono definitivo della residenza romana di Garboli.

La non rassegnata nostalgia, provocata dalla perdita della felice, giovanile camminata, viene curata con l'esercizio quotidiano degli appuntamenti teatrali, «arrancando per le calli di Venezia dietro uno spettacolo-processione», secondo un interdetto collega, ma era a Roma che Garboli aveva deciso di abbandonare i luoghi abituali della socievolezza degli intellettuali per inoltrarsi nell'informe sottosuolo della città, dove trovava dimora, per un amico scrittore, «tutta quella minutaglia, quello spezzatino, quel tritume che sono gli spettacoli di cantina»:

Soldati ignora, o finge di ignorare che l'underground a Roma, è un fenomeno culturale senza precedenti. Ignora, o finge di ignorare, che la vita pullula in questi scantinati con una forza, una richiesta oscura e profonda, ignora che la cultura non abita oggi né le redazioni dei settimanali né le case degli scrittori, ma scorre e s'imbucca nelle fognature. Gente che viene dalla miseria, dalla depressione, dallo zero sociale trova in questi scantinati un modo di esistere, guida la sua ribellione, urla il suo no [...]. S'è mai visto, in Italia, un simile fenomeno di aggressione e di voracità culturale asservita al bisogno di emergere, alla sete sociale di esistere?⁴⁴

Forse potrebbe essere quell'«asservita» a procurare qualche istintivo storcimento di naso.

Eppure qui il paragone è chiaro.

La sua generazione, quella delle felici camminate, era «asservita» a una sete di conquista. Vorace anch'essa, davanti a sé aveva uno spazio libero. Ora, da quando «cuore» e «centro» si sono fusi in quel frastuono, e i poeti di allora se ne stanno chiusi in casa, una nuova generazione esce dal sottosuolo spinta da quella sete sociale di esistere e di emergere. Quella confusione di «cuore» e «centro», incomprendibile negli ambienti dei letterati e degli scrittori, nutre invece quella fertilità disordinata, non ordinata cioè dalle previsioni.

Non troveremo nelle cronache di Garboli di questi anni qualcosa che possa lontanamente fare eco a quella «felicità» che contrassegnava la sua generazione. In questa assenza non c'è nessuna difficoltà nel riconoscere i nuovi segni con cui si sarebbe potuta manifestare.

Il trascorrere di pochi anni è per Garboli rivelatore.

Siamo nel 1976:

⁴⁴ Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit., nota 42, pp. 190-191.

Il dubbio che la gloriosa stagione dello scantinato romano stia attraversando un momento di crisi non viene sollecitato dagli spettacoli mediocri, ma, paradossalmente, proprio dal far grande di quelli più ambiziosi. [...] Nello spreco della ricchezza, si accetta tutto. È quando si è in miseria, che ci si accorge che il pane non è più quello⁴⁵.

La distinzione tra le energiche biografie senza nome e gli spettacoli su cui cominciano a galleggiare le ambizioni di nomi e cognomi non è fondata su una diagnosi dettata da stanchezza o da mutamenti di gusto, ma su una più profonda questione di «spazio».

Garboli ha un'idea dell'«organico esistere» nata dal profondo intreccio tra le visioni dei grandi attori e la vita dei poeti fuori norma della sua epoca, Penna e Pasolini soprattutto.

Penna è un equivalente di Chaplin, ma non *nella* letteratura. Sarebbe questa poco più che una grama analogia. Lo è nell'attraversarla lasciando intatto quell'organico esistere che la precede.

Le poesie di Penna, come le avventure di Charlot, non trattengono l'organicità da cui sono state attraversate, lasciando inalterato, ogni volta, quel potenziale di vita.

La distanza tra «centro» e «cuore» è storicamente individuabile. È un momento ben preciso della storia italiana, e romana in particolare, quando la nuova civiltà e quella vecchia non si erano ancora del tutto saldate in quel chiassoso frastuono, un momento in cui, potenzialmente, tante strade erano ancora possibili. Il poeta può camminare «felicamente» perché ha davanti a sé quello spazio ancora libero. Anche Carlo Levi, come poeta-pittore, camminava nella città quando «tutte le rappresentazioni erano possibili», e il rumore delle macchine poteva, per un breve momento, apparire come un ruggito di leoni.

In quello spazio, «miracolosamente» vivo, si poteva essere asserviti a una sete di conquista verso «un domani aspettato con frenesia» o in attesa di una nuova storia con il «cuore antico».

Ora, nel frastuono provocato da quella avvenuta e sgraziata saldatura, è un'altra voracità culturale a emergere, quella della sete di esistere. La sua ricchezza è lo stesso spreco in cui viene mescolato quello «spezzatino» e quella «minutaglia» che lasciavano interdetti Soldati.

Garboli, diversamente da Giuseppe Bartolucci, il critico teatrale

⁴⁵ *Ivi*, p. 247.

assorbito da quel fenomeno senza precedenti, non vedeva scuole con cui ordinare o indirizzare quello spreco.

Continua a definirlo perlopiù con termini come «cantine» e «scantinati».

Si rifiuta di riconoscere interamente *nel teatro* quell'esplosione d'immagini che contraddicevano l'egemonia della letteratura.

Per lui letterato e scrittore, quegli spazi in cui venivano presentate le espressioni di quella voracità culturale che mandava in pezzi la letteratura erano la forma di un'emergenza che solo il teatro, in quanto «non è non-arte»⁴⁶, aveva potuto così prontamente soccorrere.

E vedeva bene, più di ogni altro, il virus che non stava trovando adeguati anticorpi all'ambizione di quel «far grande»: immaginarsi teatro maggiore secondo «lo spettacolo che avevano in mente».

«Luoghi di spettacolo»: non «organico esistere».

⁴⁶ L'espressione è adoperata da Ferdinando Taviani nell'Introduzione alle cronache teatrali di Garboli: «Credo che per Garboli la forza del teatro, il suo peso come tramite, derivi dal fatto che esso non è non-arte. Quella che in astratto è una doppia negazione, in pratica è un'intercapedine, uno spazio libero. [...] È un qualcosa di transitorio, di fragile e di leggero, ma di gran peso» (*Ivi*, nota 42, pp. LI-LII).