

LA SATIRA IN ROMA IN ETÀ MODERNA

Claudio Costa

Il Cinquecento

La satira in Roma in età moderna sorge all'inizio del Cinquecento per iniziativa di alcuni intellettuali 'dotti' di solida formazione e militanza umanistica quali Anton Lelio (Roma 1465-1525) e, più tardi, Annibal Caro (Civitanova Marche 1507 - Roma 1566), che aprono un filone su cui presto si innestano altri letterati 'eccentrici' come Pietro Aretino (Arezzo 1492 - Venezia 1556) e Francesco Berni (Lamporecchio 1497? - Firenze 1535). È questo il momento e l'ambiente culturale in cui nascono e si affermano come fenomeno sociale e letterario le *pasquinate*, componimenti poetici satirici che da principio vengono affissi annualmente, il 25 aprile festa di san Marco, a un torso di statua ellenistica noto col nome di Pasquino (collocato nell'attuale piazza Pasquino vicino piazza Navona) e in seguito anche presso altre statue 'parlanti' specie in occasione dei conclavi. La notorietà dei personaggi satireggiati, l'incisività dei testi dovuta al valore dei poeti che vi si cimentano, l'importanza e l'attualità bruciante degli argomenti toccati rendono l'uscita delle pasquinate un avvenimento atteso, un fatto di costume, tanto che se ne collezionano regolarmente i testi dandoli poi alle stampe in raccolte che hanno circolazione europea.

Fin da tali origini la satira romana si caratterizza per alcuni tratti forti che si manterranno a lungo come i suoi elementi tipici: l'origine colta e non popolare; la partecipazione a pari livello di scrittori romani e non; l'intercambiabilità tra latino e italiano come lingua dei testi satirici e pasquineschi; la circolazione parallela orale e scritta dei testi e, in particolare per quella scritta, la circolazione contemporanea sui due binari dei manoscritti e delle stampe. Più in generale la satira ha, per sua natura, almeno due livelli: uno più superficiale, come canzonatura, parodia degli elementi epidermici dell'oggetto preso di mira; uno più profondo, quale critica mordace e severa dei caratteri essenziali della persona, del fatto, del fenomeno biasimati, in funzione di un cambiamento sostanziale che si ritiene possibile ovvero auspicabile oppure anche pessimisticamente irrealizzabile. Si badi poi che i toni della satira, indipendentemente dal suo livello di incisività, possono essere più tenui – ironici – o più forti – sarcastici – ma non sono essi a caratterizzarne la profondità dell'impegno morale e quindi, nel giudicare il valore di una satira, bisogna aver ben presente che il suo tono ne costituisce solo una qualità accessoria.

Nei confronti della satira romana – che si eserciterà per secoli benché in forme, con modalità e intensità diverse – il potere manifesta una sorprendente tolleranza, pur se variabile a seconda dei periodi storici, che può spiegarsi col fatto che gli intellettuali che la alimentano sotto anonimato sono gli stessi che nei loro incarichi ufficiali cooperano col potere o fors'anche perché il potere a volte riesce a piegare tale satira a proprio uso come strumento per incidere su personaggi e diatribe interne o comunque perché la considera una valvola di sfogo alla contestazione, potenzialmente meno pericolosa di altre manifestazioni. È importante notare che la matrice colta o semicolta della satira in Roma e la collocazione sociale medioalta dei suoi autori fanno sì che essa tenda ad esercitarsi in due direzioni apparentemente antitetiche: verso i potenti e verso il popolo. Spesso il *vituperium* contro una personalità o una fazione politica o religiosa è promosso da opposti personaggi di spicco che stimolano gli intellettuali del proprio *entourage* a brandire le proprie penne come spade in vere e proprie battaglie verbali di potere, in azioni propagandistiche di attacco e di difesa. In questo quadro il mito romantico della pasquinata come spontanea voce di protesta anonima, popolare e dialettale, contro il potere è destinato a rivelarsi appunto un mito, una leggenda priva di fondamento.

Nonostante il ripiegamento su temi più letterari o di generica satira di costume seguito al sacco di Roma del 1527 e alimentato in particolare dall'Accademia dei Vignaiuoli (fondata da Oberto Strozzi dopo il ristabilimento dell'ordine), di cui fecero parte – oltre al Berni e al Caro – letterati del calibro di Giovanni Della Casa, Anton Francesco Doni, Claudio Tolomei, il Molza, il Firenzuola, il pasquinismo invettivo di forte impegno politico e religioso ha una nuova impennata lungo tutto il pontificato di Paolo III (1534-1549); ma dopo il Concilio di Trento (1545-1563) la controriforma impone temporaneamente l'abbandono della satira politica che può riprendere vigore solo nel primo Seicento col passaggio di Giovan Battista Marino (Napoli 1569-1625) da Roma.

Il Seicento

Il Marino giunge nell'Urbe nell'anno 1600, in fuga da Napoli dov'era invischiato in un processo per falso; dal 1603 è al servizio di Pietro Aldobrandini, potente nipote del pontefice regnante Clemente VIII; alla morte di questo, il Marino diventa l'anima del pasquinismo romano durante i due conclavi del 1605 che portano alle elezioni, prima di Leone XI (Alessandro de' Medici, eletto il primo aprile e morto il ventisette) e poi del romano Paolo V Borghese (eletto il 16 maggio), zelante riformatore che impone da subito lo stretto rispetto delle riforme tridentine, tra cui l'obbligo, anche per i cardinali, della residenza nella diocesi di appartenenza, cosa che costringe Pietro Aldobrandini, e il Marino al suo seguito, a trasferirsi a Ravenna dal 1606.

Ampia e ramificata è nel XVII secolo la circolazione manoscritta di capitoli, pasquinate, fischiate, cicalate ed epigrammi delle più diverse forme. È allora che al latino (anche nelle varianti del maccheronico e del pedantesco) e all'italiano inizia ad affiancarsi timidamente per gli usi comici il romanesco, un dialetto già fortemente toscanizzato in una città per vocazione cosmopolita più di ogni altra in Europa.

In Roma nel Seicento il dialetto non è più considerato, e già da un secolo, come la lingua orale nativa di tutta la popolazione, così come accade per i rispettivi dialetti nelle altre capitali italiane: Venezia, Napoli, Milano per fare qualche esempio; il romanesco è ritenuto piuttosto una deformazione popolare della lingua comune, dell'italiano, cioè un *monstrum* senza uguali: un italiano mal padroneggiato dal solo strato plebeo della popolazione urbana. Un linguaggio del genere non può avere diritto di cittadinanza nella letteratura, nemmeno nella letteratura dialettale riflessa che nel Seicento vede i suoi fasti negli altri dialetti italiani. Quanto al territorio del comico, potrebbe pure occuparne una parte, proprio per la sua intrinseca ridicola mostruosità, ma in ambito parodico, forse, non in quello propriamente e gravemente satirico.

I letterati romani, di nascita e di adozione, raccolti attorno a numerosi e diversi circoli, cenacoli e accademie, trovano largamente soddisfacente a fini satirici il ricorso all'ampio armamentario messo a loro disposizione nei secoli dalla letteratura comico-burlesca italiana, dalle ultime satire di Salvator Rosa (Arenella 1615 - Roma 1673), composte a Roma dopo la metà del secolo, indietro fino alle rime di fine '200 di Cecco Angiolieri e Rustico Filippi e alla tenzone di Dante con Forese Donati.

Trascurato dai poeti accademici, ritroviamo il romanesco confinato nei personaggi servili del teatro; e non si pensi solo alla commedia o al teatro comico, poiché il Seicento è l'epoca della mistione dei generi, della tragicommedia e del teatro di doppio livello, in cui nelle stesse vere e proprie tragedie o nelle opere sacre (quelle a carattere religioso scritte a scopi edificanti in gran copia nello Stato del Papa), trovano spazio, accanto ai protagonisti nobili o santi, servi sciocchi, buffi, ridicoli immancabilmente dialettali e frequentemente in maschera. La produzione teatrale a stampa – quindi frutto di una letteratura drammatica regolare che ben poco ha a che vedere con la commedia dell'arte – è vastissima quanto generalmente sconosciuta. In essa gli intenti comici

caricaturali si appuntano anzitutto proprio contro i personaggi plebei ma non mancano i casi in cui il servo astuto dialettale può rappresentare il contraltare satirico del protagonista italiano imbambolato dall'amore, accecato dall'ira, incattivito dall'avidità.

Tra i più fortunati autori di fine secolo si annovera Giovanni Andrea Lorenzani (Roma 1637-1712), bronzista e medaglista, collezionista d'arte, suocero di Gaspar van Wittel e nonno di Luigi Vanvitelli, cui lascerà in eredità la ricca biblioteca privata, e infine scrittore per passione: di lui si ricordano, oltre una storia dei papi in ventiquattro volumi, numerose opere teatrali in prosa tra cui, curiosissima, l'opera sacra *Le frodi di Scaltrito demonio* (1682) in cui è il diavolo stesso, che si presenta sotto le mentite spoglie del servo Scaltrito, a parlare in romanesco. Ma una commedia con parti in romanesco si deve addirittura al massimo genio figurativo del secolo, Gian Lorenzo Bernini (Napoli 1598 – Roma 1680) che, oltre a tutto il resto, si dedica lungamente e con vivo interesse al teatro, scrivendo commedie, allestendo regie, recitando e soprattutto costruendo splendide scenografie e inventando macchine sceniche che consentono effetti speciali (l'inondazione, l'incendio, il crollo) e rapidi cambi di scena destinati a sbalordire il pubblico abituato ancora ai teatri a scena fissa. La sua commedia si è conservata manoscritta e senza titolo e risale agli anni Quaranta; si basa sul meccanismo del teatro nel teatro ed ha un forte sapore autobiografico poiché vi si parla di uno scenografo-commediografo (in cui forse è adombrato Salvator Rosa) che vorrebbe carpire a un suo concorrente (Bernini) il segreto delle sue macchine sceniche; i due servi comici di quest'ultimo, Rosetta e Iacaccia (= Giacomo) parlano un vivace romanesco.

Ma il Seicento è anche il secolo del poema eroicomico che riconosce il suo prototipo e modello nella *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni (Modena 1556-1635), poema in dodici canti di ottave cui l'autore comincia a lavorare a partire dal 1614 proprio durante uno dei suoi soggiorni a Roma; e significativo è il fatto che uno dei personaggi più riusciti di quest'opera – in cui il comico nasce dalla discrepanza tra le aspirazioni eroiche di alcuni protagonisti e la miserevolezza del mondo circostante – è il cavaliere «romanesco» Titta, borioso e millantatore; in realtà le sue battute in discorso diretto sono pochissime, alcune in italiano altre in un dialetto di incerta rappresentazione; quel che se ne deduce è che «romanesco» è più il carattere che la favella del personaggio. A partire da questo magistrale spunto, dopo oltre settant'anni di gestazione, il romanesco maggiore può accamparsi saldamente nei due monumentali poemi eroicomici in dodici canti di ottave *Il Maggio romanesco, ovvero Il Palio conquistato* (pubblicato nel 1688) di Giovanni Camillo Peresio (Roma 1628-1696?) e *Il Meo Patacca ovvero Roma in feste nei trionfi di Vienna* (pubblicato nel 1695) di Giuseppe Berneri (Roma 1634-1701) nei quali la satira in dialetto è, caratteristicamente, rivolta dagli ambienti colti, di cui sono espressione i poeti, contro quelli popolari, incarnati dai protagonisti delle opere, rispettivamente Jacaccio e Meo.

Jacaccio è il prototipo di tutti i bulli romaneschi: vigliacco e spavaldo a un tempo, sentimentale e donnaiolo, intrigante, beone, attaccabrighe; e il Peresio si diverte a coglierlo frequentemente nei suoi momenti peggiori – e quindi più ridicoli – quando è ubriaco, quando viene alle mani, quando si trova in situazioni imbarazzanti (mezzo spogliato, coperto di letame, camuffato grottescamente): è dunque un antieroe, dietro la cui sagoma vanno visti in trasparenza i protagonisti dei veri poemi epici di cui egli diventa il rovescio comico intorno a cui si costruisce il poema giocoso; ma a giocare e a divertirsi sono lo scrittore e il suo pubblico colto, capace di riconoscere tutti i rimandi alla letteratura illustre, tutte le allusioni dotte, senza che vi sia alcuna vera partecipazione alla vita reale dei personaggi popolari messi in scena e visti agire.

Diversamente da Jacaccio, Meo Patacca mantiene alcuni tratti dell'eroe (l'autorevolezza, la magnanimità, il coraggio) e il suo creatore è capace a volte di partecipare alla vita del proprio personaggio. Meo è uno sgherro romanesco capace di porsi a capo di un piccolo e gerarchizzato esercito di bulli ma senza rappresentare fino in fondo il loro vero modo di essere, senza diventare il portavoce delle esigenze del popolo cui appartiene; è piuttosto il mediatore tra il potere e la plebe quale viene vagheggiato e accuratamente descritto da un intellettuale organico a quel potere come è il Berneri: Meo è il capopopolo che i potenti vorrebbero, capace di esercitare la sua *leadership* plebea per temperare gli eccessi del suo ceto e convogliarne le esuberanze in alvei accettabili politicamente, come la guerra contro i Turchi, o socialmente, come le feste cittadine che celebrano la vittoria in quella guerra.

Ma il Berneri non è solo il creatore di Meo Patacca, personaggio letterario destinato a diventare una vera e propria maschera romana, sebbene con tratti caratteriali profondamente modificati. Gli si deve infatti una vasta e articolata produzione in italiano, latino, maccheronico e romanesco che spazia dai carmi latini *Poesis jocosae* che costituiscono una sorta di raccolta di tradizioni popolari romanesche *ante litteram*, ad alcune poesie dialettali di argomento storico-satirico, alla vasta produzione teatrale (quasi cinquanta testi, di cui la metà ora perduti), specie di argomento sacro, che va dalle tragedie, ai drammi, alle commedie, agli intermezzi per musica in cui compaiono anche quei personaggi servili dialettali di cui si è detto.

Il Settecento

Il 5 ottobre 1690 viene ufficialmente istituita, sulle ceneri dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia (morta l'anno prima), l'Arcadia da quattordici soci fondatori di cui solo la metà sudditi dello Stato della Chiesa (due soltanto i laziali: Silvio Stampiglia di Lanuvio e Jacopo Vicinelli, l'unico romano): custode generale è il maceratese Giovan Mario Crescimbeni (Macerata 1663 - Roma 1728), estensore delle leggi (nel 1696) il calabrese Gian Vincenzo Gravina (Roggiano 1664 - Roma 1718).

L'azione moderatrice del gusto svolta dall'Arcadia riporta la satira nell'ambito della produzione in lingua ispirata ai modelli classici veicolati dalle *Satire* di Benedetto Menzini (Firenze 1646 - Roma 1704), già traduttore di Orazio, membro eminente prima dell'Accademia Reale e poi dell'Arcadia, probabilmente il maggior poeta satirico italiano dell'epoca che precede l'avvento di Parini. Più acrimoniose e talmente violente da meritare la messa all'Indice sono le *Satyrae* di Lodovico Sergardi (Siena 1660 - Spoleto 1726), pubblicate dapprima in latino sotto lo pseudonimo di Quintus Sektanus e poi tradotte in italiano dall'autore stesso che solo in alcune di esse, messa da parte la personale livorosa polemica contro il Gravina, sa far tesoro della lezione di Giovenale e di Marziale così da allargare lo sguardo sull'intera società e arrivare a una diagnosi dei mali della Roma del tempo, colti nella crisi economica, sociale e morale della nobiltà e in particolare delle nobildonne, come nel capitolo *Conversazione delle dame di Roma. Dialogo tra Pasquino e Marforio* in cui riesce a fondere il modello pasquinesco con quello classico.

Certamente l'Arcadia gentile del più importante salotto romano del momento, quello dell'incantevole Faustina Maratti (Roma 1679?-1745), sposa dal 1705 di Giovan Battista Zappi, uno dei quattordici fondatori dell'Accademia, trova più confacente la satira tutta letteraria e con sfumature paradossalmente antiarcadiche di Pier Jacopo Martello (Bologna 1665-1727) il quale, durante il suo soggiorno romano (1708-1718), pubblica le sette satire del *Segretario cliteriate al baron di Corvara* in cui immagina di educare un nobile ignorante a figurar letterato, correndo sul filo di una limpida arguzia colloquiale che prelude a Parini pur senza impennate di vera *indignatio*. Trova quindi il favore degli arcadi l'opera di Niccolò Forteguerri (Pistoia 1674 - Roma 1735) la cui

notorietà, di là dalle *Rime* e dai *Capitoli*, è legata al poema in trenta canti di ottave *Ricciardetto* in cui i motivi satirici sono rifusi, con facile vena e per puri scopi ricreativi, nella tradizione del poema eroicomico e della letteratura bernesca.

L'aver ricordato Parini offre il destro per alcune considerazioni generali sulla satira nella letteratura d'Italia che, secondo alcuni, sarebbe povera di validi rappresentanti, tanto che il poeta eupilino costituirebbe un'eccezione. Ciò però non sembra corrispondere ai fatti; è vero piuttosto che la satira, nell'opinione di taluni critici, tende ad essere sottostimata come genere e, di conseguenza, vengono messe in ombra le produzioni satiriche degli autori maggiori, mentre quegli autori che specie ad essa si sono dedicati vengono considerati francamente minori; è dunque rispetto a questa visione complessiva che Parini costituisce un'eccezione. Ma si consideri proprio Parini e l'ambiente accademico che frequenta: l'accademia dei Trasformati, l'Arcadia; ebbene sono proprio questi cenacoli letterari, che in forme sempre nuove aggregano gli intellettuali – dalla Scuola Siciliana alle avanguardie – che hanno costantemente alimentato un continuo flusso satirico in forme e toni variatissimi in cui si possono cogliere a piene mani produzioni d'ogni livello delle quali molte di notevole valore: esse nascono tra i letterati dello stesso circolo col profilo dell'autoironia, prendono forma di polemiche nei confronti di scrittori di altri ambienti, assurgono a severe critiche morali, politiche, religiose rispetto alla società, alla storia, alle ideologie dominanti. L'occasionalità, il personalismo, la virulenza, la libertà espressiva ne sconsigliano la circolazione pubblica, ovvero fuori dall'oralità o dalla trascrizione manoscritta (per solito fatta da un ascoltatore e non dall'autore); e questa precauzione diventa norma anche per molte produzioni che si sollevano dal contingente e dallo spudorato per attingere il territorio della vera satira universalmente valida e degna di rimanere nel tempo. Altre volte la vera satira si trova, nascosta in toni più misurati senza essere per questo meno umanamente o civilmente impegnata, in testi giocosi, favolistici, surreali, fuori dai canoni; e uno dei modi che i poeti italiani hanno per deragliare in territori più liberi dove sbrigliare il proprio spirito critico è proprio l'adozione del dialetto. Infine è da notare che più di uno di coloro che consideriamo gli autori maggiori della nostra letteratura sembra aver trovato nella satira la propria cifra espressiva ultima, al termine della propria parabola creativa: dal Boccaccio del *Corbaccio* fino al Montale di *Satura*, passando, come si vedrà più oltre, per un Alfieri, un Leopardi.

Tornando sulla linea del nostro *excursus* storico, lì dove ci eravamo interrotti, dobbiamo annotare a questo punto come, rispetto alla tradizione dei poemi giocosi italiani e dialettali sopra indicati, costituisce un esempio defilato e un esperimento innovativo *La Libbertà romana acquistata, e defesa*, poema romanesco in dodici canti di ottave, di Benedetto Micheli (Roma 1699-1784), il maggior poeta dialettale romano del Settecento. Nella sua opera il romanesco, finito nuovamente fuori gioco per quella sorta di rigetto connaturale all'idea della repubblica letteraria propalata dall'Arcadia nel cui canone ufficiale nessuna produzione dialettale può integrarsi, risorge, pur restando appartato e manoscritto. Micheli viene dai ranghi del teatro musicale e non è un poeta accademico; questa sua eccentricità gli consente dapprima, negli anni Trenta e Quaranta, di mettere in musica, in qualità di librettista e musicista, alcuni di quei servi dialettali che si erano acclimati nel teatro in prosa del Seicento, e poi, dopo la metà del secolo, di comporre una quarantina di sonetti e un poema eroicomico di argomento classico che allusivamente proiettano la loro satira dall'antichità romana sui costumi e i personaggi contemporanei. In essi l'uso del dialetto non ha affatto funzione caricaturale e gli eroi restano eroi mentre il comico deriva dal cogliere personaggi e fatti nei loro limiti e difetti ossia appunto in chiave propriamente satirica: il romanesco è visto in continuità storica con la lingua degli antichi Romani e di quella Roma antica che è vissuta in eterna compresenza con l'attuale, in una solidarietà ideale, visiva, musicale che travalica spazi temporali e sociali.

I sonetti storici sono dedicati a figure eminenti della Roma monarchica e repubblicana, da Romolo a Marcantonio, alcune esaltate, altre satireggiate, altre ancora descritte generalmente in tono positivo ma fatte oggetto di una stoccatina finale che ne smitizza l'aura lasciandone intatta l'umanità. La scelta di escludere l'epoca imperiale è sintomo di una moderna presa di posizione antiassolutistica, ribadita dal fatto che la collana di sonetti si apre con una fiera invettiva contro gli eccessi della Roma imperiale e si conclude con un testo apparentemente fuori luogo su Alessandro Magno, massimo simbolo dell'imperialismo antico, degradato al titolo di Alessandro Matto (mentre Giulio Cesare è altrove gratificato dell'epiteto di «gran minchione»). Sulla stessa linea il poema tratta della rivoluzione che porta al crollo del regime monarchico e all'instaurazione della repubblica e quindi dei successivi fatti eroici durante la guerra contro Porsenna interpolandovi storie d'amore, digressioni narrative e annotazioni moralistiche in riprensione dei costumi contemporanei.

Il Micheli muore dimenticato da tutti quattro anni prima dello scoppio della rivoluzione francese. La Roma di fine secolo, dove negli anni 1781-1783 risiede Vittorio Alfieri (Asti 1749 - Firenze 1803), autore tra il 1793 e il 1798 degli epigrammi, sonetti e prose del *Misogallo*, e dove Vincenzo Monti (Alfonsine 1754 - Milano 1828, che a Roma vive dal 1771 al 1797) scrive nel 1793 il poemetto *In morte di Ugo di Bass-Ville*, diventa allora la sede della più accanita letteratura e pubblicitica antirivoluzionaria europea, anche in chiave fortemente satirica. Questa satira controrivoluzionaria ricorre a ogni mezzo, compresa la riesumazione del romanesco, che esplode nel cosiddetto *Misogallo romano*, una densa produzione manoscritta (che circolò largamente e per lungo tempo) di sonetti, epigrammi, stornelli, odi, canzoni ecc. di autori vari e rigorosamente anonimi che rilanciano la tradizione pasquinesca in cui, come di consueto, il dialetto si affianca al prevalente italiano e al latino. Anche qui la presunta popolarità dei testi nasconde invece scrittori di formazione colta - uomini della curia, personaggi dell'*establishment* romano, forse anche accademici arcadi - che subito prima e nei giorni e mesi successivi al linciaggio popolare di Ugo de Bassville (agente francese a Roma), avvenuto il 13 gennaio 1793, scrivono mimando il dialetto del popolo, talora rielaborando spunti effettivamente popolari, da un lato per allargare al massimo l'uditorio della propria propaganda cercando il più largo consenso anche del ceto plebeo, dall'altro per mostrare la solidarietà di tutte le classi di Roma nell'opposizione politica e religiosa antifrancese e antigiacobina. Intanto a Parigi un poeta laziale, che aveva vissuto nelle principali corti d'Europa, Roma compresa, Giovanni Battista Casti (Acquapendente 1724 - Parigi 1803) scrive la sua opera satirica più nota, il poema in sestine *Gli animali parlanti* in cui, dietro il simbolismo zoomorfico, descrive con spirito scettico e dissacrante le vicende della società francese al passaggio dalla monarchia, alla repubblica, riscuotendo uno straordinario successo tra i patrioti italiani che lo considerano quasi un manifesto antitirannico.

L'Ottocento

L'avvento di Napoleone, contro ogni previsione possibile appena un paio d'anni prima, porta la rivoluzione fin dentro Roma. Già con la pace di Tolentino del 1797, vista dai francesi come una sorta di riparazione dell'omicidio di Bassville e della marea propagandistica antirivoluzionaria da esso sviluppatasi, lo Stato del Papa perde Bologna, Ferrara, la Romagna e Avignone; ma nel 1798 un'insurrezione popolare pilotata da Parigi consente alle truppe francesi di occupare Roma e di proclamarvi la Repubblica deponendo il pontefice PioVI e deportandolo in Francia dove egli muore, in esilio, nell'agosto del 1799. Il conclave, che porta all'elezione di Pio VII, si deve svolgere a Venezia e il nuovo papa non potrà prendere possesso della sua sede romana se non nel luglio del 1800 dopo che il re di Napoli l'abbia liberata dagli insorti. Ma allo stesso Pio VII qualche anno dopo tocca in sorte di essere deportato in Francia da Napoleone (dal luglio 1809 al maggio 1814) dopo che questi ha proclamato la fine del potere temporale dei papi e inglobato lo Stato pontificio

nel territorio francese. La Restaurazione e la Santa Alleanza chiudono questo tormentato periodo durante il quale in Roma la satira più letterariamente decantata si affida al teatro con due discreti epigoni di Goldoni (che aveva soggiornato in Roma per un breve ma intenso periodo tra il 1758 e il 1759), Giovanni Gherardo De Rossi (Roma 1754-1827) e Giovanni Giraud (Roma 1776 - Napoli 1834); entrambi, pur filofrancesi, non mescolano la politica alla satira dei costumi aristocratici e borghesi che prevale nelle loro commedie. In quelle del De Rossi, che è anche autore di una raccolta italiana di *Epigrammi, madrigali ed epitaffi* (1818), agiscono personaggi servili romaneschi (che nelle versioni a stampa risultano molto edulcorati) ma meno ridicoli e buffoneschi di quelli del teatro sei-settecentesco perché rianimati dalla lezione goldoniana. Il Giraud invece confina il romanesco, pieno e vivace, in una parte minore della sua produzione teatrale costituita da cinque farse e due scherzi dialogati; ma è pure autore in italiano di epigrammi e poesie varie vivacemente satirici e delle *Mascherate*, quindici satire violentemente anticuriali scritte nel 1802.

In quegli stessi anni si forma e poi sorgerà luminosamente l'astro più fulgido della letteratura romanesca e della satira in Roma: Giuseppe Gioachino Belli (Roma 1791-1863) la cui produzione, esclusivamente a circolazione manoscritta durante la sua vita, si snoda sostanzialmente tra il 1830 e il 1847: duemilatrecento sonetti dialettali di un realismo figurativo e linguistico di altissimo livello letterario che ci portano a considerarlo oggi tra i massimi autori europei dell'Ottocento. Di famiglia borghese di origini marchigiane (il bisarcavolo Giuliano de Bellis, che durante la vita si trasferì a Roma, nacque a Recanati intorno al 1630 da una famiglia del luogo), Belli, rimasto presto orfano di entrambi i genitori, si forma, quasi da autodidatta, una cultura poliedrica grazie a una onnivora curiosità e comincia presto a frequentare gli ambienti accademici romani essendo tra i fondatori, nel 1813, dell'Accademia Tiberina – di intendimenti municipalistici e filopapali – di cui diviene segretario e, in vecchiaia, presidente. L'attardata e paludata cultura antiquaria ed erudita che si coltiva in queste accademie romane viene sferzata nelle lettere familiari da Giacomo Leopardi (Recanati 1798 – Napoli 1837) che soggiorna a Roma prima tra il 1822 e il '23 e poi tra il 1831 e il '32 proprio quando dà l'avvio alla sua più intensa stagione di poeta satirico con i *Paralipomeni della Batracomiomachia* (iniziati nel 1831 e proseguiti fino alla morte) continuata poi con la *Palinodia al marchese Gino Capponi* e *I nuovi credenti* (entrambi del 1835).

Intanto, nel 1816 Belli sposa la contessa Maria Conti (Roma 1781-1837); col matrimonio il poeta raggiunge quella tranquillità economica e affettiva che gli consente, da un lato di intraprendere lunghi viaggi in Italia che lo portano in contatto con vari stimolanti ambienti culturali, e dall'altro di avere il tempo per dedicarsi alle lettere, dando continuità e respiro alla stesura di una produzione poetica in italiano che diventerà sterminata ma sempre troppo accademica in cui però, oltre la caratteristica componente occasionale e celebrativa, è frequente e vivace la vena ironico-satirica, forse fin qui sottovalutata dalla critica. Ciò che più conta però è che in questo stesso periodo felice del matrimonio Belli inizia e quasi porta a compimento quel rivoluzionario, articolatissimo ciclo pittorico in sonetti romaneschi che costituisce il suo imperituro «monumento di quello che oggi è la plebe di Roma», come egli stesso scrive nella fondamentale *Introduzione*, delineata nel 1831 e rimeditata fino al 1847.

Per la prima volta lo strato più basso del popolo di Roma viene raffigurato con perfetto realismo, lasciato agire e parlare quasi persona per persona, molteplici e fotografato nella varietà di gesti, pensieri, espressioni, sentimenti che gli sono propri: «facendo dire a ciascun popolano quanto sa, quanto pensa e quanto opera, ho io compendiato il cumulo del costume e delle opinioni di questo volgo»; e tutto ciò avviene in modo tale che l'autore scompaia dietro la sua rappresentazione, secondo un canone di rispecchiamento naturalistico che precede di decenni le

esplicite formulazioni teoriche veriste: «il popolo è questo; e questo io ricopio non per proporre un modello ma sì per dare una immagine fedele di cosa già esistente».

Il realismo belliano ha uno dei suoi punti di forza nella riproduzione fedele del romanesco, strumento comunicativo specifico del volgo romano per mezzo del quale esso esprime il suo povero mondo ideale: «io qui ritraggo le idee di una plebe ignorante ... col soccorso di un idiotismo continuo, di una favella tutta guasta e corrotta, di una lingua infine non italiana e neppur romana, ma romanesca». Belli sostiene chiaramente che il romanesco non può stare a paragone con i dialetti municipali – ovvero quei «patrii vernacoli ... non esclusivamente appartenenti a tale o tal plebe o frazione di popolo, ma usati da tutte insieme le classi di una peculiare popolazione» – appunto perché esso è la lingua di una parte soltanto del popolo di Roma, il suo strato più basso, a fronte del quale gli strati più alti parlano invece regolarmente italiano.

Questa «lingua» romanesca (non dialetto romano) è plasmata da Belli, a differenza dei precedenti poeti romaneschi, senza alcuna concessione alla grammatica o alla retorica proprie della lingua italiana, solo inscrivendone il corso nella misura dell'endecasillabo e nella struttura del sonetto, escludendo qualunque ricorso a licenze poetiche di sorta; il suo programma dichiarato – e pienamente realizzato – è quello di «esporre le frasi del romano quali dalla bocca del romano escono tuttodì, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza ... il numero poetico e la rima debbono uscire come per accidente dall'accozzamento, in apparenza casuale di libere frasi e correnti parole non scomposte giammai, non corrette, né modellate, né acconciate con modo differente da quello che ci manda il testimonio delle orecchie».

L'acutissima sensibilità linguistica di Belli gli consente pure di scoprire, di là dal *genio grammaticale* del romanesco (ossia la sua propria struttura morfosintattica, lessicale e ortofonica), il peculiare *genio retorico* di quella plebe che per mezzo di tale linguaggio esprime il suo specifico *modo generale di concepire, di giudicare e di sentire* (per utilizzare la terminologia fissata da Melchiorre Cesarotti nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* del 1800). Ed il genio retorico dei romaneschi consiste precipuamente in una sanguigna, corporea capacità di satira: «dati i popolani nostri per indole al sarcasmo, all'epigramma, al dir proverbiale e conciso, ai risoluti modi di un genio manesco, non parlano a lungo in discorso regolare ed espositivo. Un dialogo inciso, pronto ed energico: un metodo di esporre vibrato ed efficace: una frequenza di equivoci ed anfibologie, risponde ai loro bisogni e alle loro abitudini, siccome conviene alla loro inclinazione e capacità».

La satira dunque diventa per Belli l'anima della poesia romanesca, una satira che i popolani, chiamati sulla scena della poesia belliana a parlare in prima persona, rivolgono contro tutti coloro che li circondano: plebei e borghesi, cavalieri e cardinali, preti e santi e, sopra a tutti, contro il papa e infine contro Dio stesso. In questa costante prospettiva dal basso la satira del plebeo per la prima volta arriva dal suo stesso livello e non, come finora, dall'alto; e in più prende vita la satira, completamente rovesciata, che dai più infimi colpisce i potenti. Lo sguardo impietoso e sfrenato del vetturino e della lavandara, del ladro e della prostituta si posano sui comportamenti e le idee, sulla natura e le cose, sulla storia e sull'eternità in una sorta di gioco al massacro che non lascia nulla di integro. L'immedesimazione del borghese Belli nei propri personaggi plebei è totale, è una discesa agli inferi che comporta quasi uno sdoppiamento di personalità che avrà su di lui effetti destabilizzanti. Ma il risultato del suo viaggio nell'aldilà di questa plebe ignorante «abbandonata senza miglioramento» è una commedia umana di fortissima tensione morale che discende e risale l'intera scala dei valori satirici esprimibili dalla poesia.

Il territorio conquistato da Belli alla poesia romanesca sarà considerato dopo di lui come un patrimonio irrinunciabile: quello è il dialetto, quello è il modo in cui scriverlo, quelli i soggetti, lo spirito, l'ottica. Ma il modello satirico belliano, proprio per la sua natura mimetica, si presta a imitazioni tanto progressiste quanto reazionarie a seconda che si lasci parlare questo o quel popolano invece che l'intera plebe nella varietà incoerente delle sue idee, come aveva fatto invece Belli; perciò da esso si genera un'articolata produzione epigonica che comincia a trovare nei giornali la sede più adeguata di diffusione, data la possibilità che essi offrono di agire in sincronia con la realtà sociale. Dalla metà dell'Ottocento nascono in Roma decine, forse centinaia di testate satiriche, di destra e di sinistra, in cui alla satira poetica (e prosastica) si affianca anche il disegno satirico, la vignetta, la caricatura. Tra gli epigoni immediati di Belli, metterò conto menzionare soltanto, tra i progressisti Augusto Marini (Roma 1834 - Berna 1897), Luigi Ferretti (Roma 1836-1881) e Filippo Chiappini (1836-1905), tra i reazionari Filippo Tolli (Roma 1843-1924).

La definitiva cessazione del potere temporale del papa (1870) e la nascita della Terza Roma (1871), laica capitale del neonato stato italiano, da un lato fanno affluire nell'Urbe italiani di ogni regione, dall'altro inducono i romani a una specie di autovaccinazione romanesca che li immunizza dall'attacco di *buzzurri* e *burini*. Ciò nonostante è inevitabile una ulteriore sensibile italianizzazione del dialetto ma è pur vero che ciò che ne residua risulta come rinforzato, rivitalizzato da una energia espansiva nuova che lo afferma come lingua franca per tutti i residenti in progressivo irrefrenabile aumento.

L'evoluzione del romanesco si coglie bene nel confronto tra i quasi coetanei Giggi Zanazzo (Roma 1860-1911) e Cesare Pascarella (Roma 1858-1940) che sono certamente i maggiori poeti romaneschi al tornante del secolo e i soli, tra i successori prossimi di Belli, a meritare un posto significativo nella storia della letteratura dialettale di Roma; pur essendo entrambi di sentimenti risorgimentali, laici e antipapali, il primo, più municipalista, si caratterizza per un romanesco maggiormente conservativo, il secondo, orientato piuttosto al pubblico nazionale, si distingue per l'adozione di un dialetto depurato, specie nella scrittura, dei tratti più demotici e perciò finisce col raggiungere una notorietà più ampia e duratura.

Pascarella, pittore e disegnatore prima ancora che poeta, verso il 1880 entra nell'ambiente artistico che si raccoglie intorno all'editore Angelo Sommaruga – giunto allora da Milano con lo specifico, ambizioso obiettivo di trasformare Roma da capitale politica a capitale letteraria del Regno d'Italia – collaborando con disegni, pezzi giornalistici e sonetti romaneschi alla prestigiosa «Cronaca Bizantina» e ad altre testate quali «Il Fanfulla» e il «Capitan Fracassa» che vantano supplementi letterari domenicali di respiro nazionale. Non scrive molto Pascarella ma i suoi poemetti in sonetti romaneschi *Villa Gloria* (1886) e *La Scoperta de l'America* (1894) gli danno fama panitaliana perché riescono ad assumere l'ottica del popolano per osservare i fatti della storia recente e passata in chiave di celebrazione delle glorie nazionali; se però *Villa Gloria* è veramente un testo epico in cui il poeta lascia completamente la scena al suo personaggio protagonista che è il narratore popolare, nella *Scoperta de l'America* tutta l'opera risulta percorsa da un'arguta vena umoristica con cui il poeta contrappunta ironicamente il racconto del narratore da osteria. Dal 1895 alla morte Pascarella lavora, senza arrivarne a capo, ad un vasto poema in sonetti, *Storia nostra*, sulle vicende della penisola dalla fondazione di Roma fino alle guerre d'indipendenza, in cui forse cerca, ma senza trovarla stabilmente, una formula narrativa in equilibrio tra i due modi di raccontare provati nei precedenti poemetti.

L'opera di Zanazzo, in sintonia col fervore per gli studi folclorici diffuso allora in Italia, è tutta devotamente rivolta alla raccolta e alla conservazione del patrimonio tradizionale cittadino quasi

per renderlo disponibile ai nuovi romani d'adozione, in uno spirito di condivisione italiana del patrimonio locale. Zanazzo inizialmente collabora con Edoardo Perino, un editore di più limitati orizzonti e risorse rispetto a Sommaruga, avendo comunque il merito di fondare la più longeva testata romanesca, quel «Rugantino» che, nato nel 1887, ancor oggi si pubblica (anche in forma di sito web!). Commediografo, raccoglitore di *Tradizioni popolari romane* e di *Proverbi romaneschi*, autore di canzoni dialettali, Zanazzo è soprattutto prolifico poeta narrativo e sentimentale ma sa scoccare dal suo arco anche frecce satiriche che scaglia più seccamente contro obbiettivi attinenti alla religione e alla chiesa.

In posizione eccentrica rispetto a tutto questo panorama ma in sostanziale sintonia ideale con lo Zanazzo si trova Crescenzo Del Monte (Roma 1868-1935) che, spinto da un simile interesse etnografico e conformandosi al prepotente modello documentario belliano, scrive numerosi sonetti per rappresentare, con spirito partecipe ma anche ironico, gli usi e i costumi degli ebrei romani, vissuti per oltre tre secoli segregati nel Ghetto, utilizzando il loro specifico dialetto giudaico-romanesco di cui immediatamente diviene il maggior interprete poetico.

La Roma umbertina, in impetuoso caotico sviluppo, diviene, per il nuovo ceto intellettuale che vi si sta aggregando, un oggetto di analisi in cui non è difficile trovare, osservandola con spirito critico, pregi e difetti degni di farne un soggetto letterario che, nella letteratura in lingua, trova nei romanzi il genere più adatto alla sua rappresentazione artistica; si pensi alla produzione romanzesca sorta nell'*entourage* della redazione della «Cronaca bizantina»: da *La conquista di Roma* (1885) di Matilde Serao (Patrasco 1856 - Napoli 1927), a *La colpa di Bianca* e *L'eredità Ferramonti* (entrambi del 1884) di Gaetano Carlo Chelli (Massa 1847 - Roma 1904) e soprattutto ai tre romanzi di Giustino Ferri (Picinisco 1857 - Roma 1913) che dipingono la «Roma gialla» (dove il giallo simboleggia l'oro, il denaro, gli interessi economici) con sottile spirito ironico-satirico: *Gli orecchini di Stefania*, *L'ultima notte*, *Il duca di Fonteschiavi* (tutti del 1884).

Il Novecento

Il progetto di fare di Roma la capitale letteraria d'Italia non si realizza pienamente nel breve periodo; ma comunque dal 1871 in poi, sullo slancio di tale idea, giungono a Roma molti scrittori da tutta l'Italia trovandovi luoghi di incontro, specie le redazioni dei numerosissimi periodici che vi nascono o vi si trasferiscono, e un proscenio utile alla pubblicità e alla promozione delle loro opere. Roma è sempre stata una città di forte immigrazione intellettuale e anche se nel corso dell'ultimo secolo non ha prodotto autonomamente molti nomi illustri, moltissimi invece sono stati coloro che vi sono confluiti scegliendola come città di adozione e facendone oggetto della propria ri-creazione letteraria.

La schiera degli scrittori in lingua che si potrebbero nominare è tale da destare imbarazzo: quanta Roma, classica o moderna, c'è in Carducci, Pascoli, D'Annunzio? quanta celebrazione o satira di Roma c'è nel teatro del primo '900 e nella nascente cinematografia che ha nell'Urbe una delle sue culle mondiali? Si può tentare un'ardita *reductio ad unum* e concentrarsi su un solo autore, Luigi Pirandello (Agrigento 1867 - Roma 1936) che di Roma fa (dal 1887) la sua città di adozione e dai suoi interni, più che dai suoi esterni, trae gli sfondi borghesi di tanta narrativa e drammaturgia; egli, che aveva giovanilmente iniziato con le poesie di *Mal giocondo* (1889) alla scuola della *vis* polemica e satirica carducciana, nel 1908 pubblica quel fondamentale saggio di poetica che è *L'umorismo*; nella prima parte di esso, nell'ambito di una panoramica sugli «umoristi» italiani (denominazione per cui sta cercando di focalizzare la definizione), significativamente prende in considerazione anche Belli e Pascarella; nella seconda parte teorizza, nel contesto della sua concezione estetica e filosofica pessimista, che se il comico nasce dal percepire nelle cose ciò che vi

è di contrario rispetto a ciò che dovrebbero essere («avvertimento del contrario»), il vero umorismo si genera dal «sentimento del contrario» cioè da una ironica ma dolente presa di coscienza dell'insensatezza della realtà. Tutta la sua produzione maggiore si conforma a questa poetica su cui occorre riflettere anche per definire il concetto di satira.

Ma venendo alla letteratura romanesca è questo il momento di Trilussa (pseudonimo di Carlo Alberto Salustri, Roma 1871-1950); egli esordisce sedicenne col suo primo sonetto romanesco sul neonato «Rugantino» di Perino e Zanazzo e quattro anni dopo approda al «Don Chisciotte», giornale diretto da Gandolin (pseudonimo di Luigi Arnaldo Vassallo Sanremo 1852 - Genova 1906), già direttore del «Messaggero», che amava accreditarsi come l'inventore nel 1880 del *pupazzetto* per il «Capitan Fracassa»; di questo giornale il «Don Chisciotte» è l'erede, rivolto dunque a un orizzonte nazionale – non municipale come il «Rugantino» – tanto da poter annoverare le collaborazioni di Giosue Carducci, Gabriele d'Annunzio e Cesare Pascarella. Trilussa partecipa con cronache, pupazzetti e poesie romanesche che, sull'esempio pascarelliano, snelliscono le forme del dialetto in direzione dell'italiano, perché è ancor più viva in Trilussa la coscienza di appartenere a una comunità nazionale, suffragata dalla sua scelta di sostituire al popolano pascarelliano il borghese, come soggetto e pubblico delle proprie poesie. All'estremo opposto di Belli, che tutto aveva voluto che restasse manoscritto (la prima edizione integrale dei suoi *Sonetti Romaneschi* compariva proprio allora, tra il 1886 e il 1889, per le cure del manzoniano Luigi Morandi), Trilussa le sue poesie dà direttamente alle stampe, quelle più immediate del giornale quotidiano; solo successivamente, come risultato di un fecondo processo di selezione e rielaborazione, parte di quelle poesie, revisionate e riorganizzate, diventano libro.

Una dozzina sono i libri pubblicati da Trilussa (tra il 1895 e il 1944) il quale, pur conservando sempre una sua caratteristica cifra narrativa, sagace e comunicativa, assimila suggestioni letterarie che gli consentono di arricchire il suo dettato di componenti liriche, magiche, allusive. Ma l'anima della poesia trilussiana resta la satira che nel tempo si sviluppa dai toni facili e ironici dei *Sonetti* (1895) e delle *Favole* (1901), cui deve la sua ampia e immediata notorietà, a quelli più meditativi di *Nove poesie* (1910), *Le storie* (1913), *Ommini e bestie* (1914), all'esplosione di severa *indignatio* politicamente e storicamente impegnata del libro dettatogli dall'esperienza della prima guerra mondiale *Lupi e agnelli* (1919), ai toni decantati in forme prossime all'umorismo quale «sentimento del contrario» definito da Pirandello di *Le cose* (1922), *La gente* (1927), *Libro N. 9* (1929) dove si assiste ad un modernissimo impasto di generi, forme e registri stilistici dietro cui si intravedono suggestioni simboliste, rondiste e di realismo magico, per giungere a *Giove e le bestie* (1932), *Libro muto* (1935), *Acqua e vino* (1944), i libri del pieno periodo fascista, durante il quale, forse unico tra i poeti italiani, riuscendo a navigare tra gli scogli dell'occhiuta censura di regime, Trilussa, con una osservazione dolente e demistificante dei riti e delle ideologie del potere, tocca i vertici della propria satira politica e umana che si rarefa e si concentra sino a forme di espressionismo soffocato senza mai rinunciare però alla parola critica o dileguarsi nell'ermetismo.

L'astro di Trilussa, sempre sostenuto da un vasto pubblico panitaliano, copre tutto il primo cinquantennio del secolo scorso, periodo durante il quale anche nelle altre regioni d'Italia va imponendosi per tutti gli usi, parlati e scritti, la lingua comune cui il romanesco trilussiano appare così prossimo. Alla sua sequela si avvia una folla di imitatori che giunge fino ai nostri giorni e nella sua orbita vengono catturati o interferiscono anche poeti solitamente aggregati nelle file dei movimenti letterari illustri, come il crepuscolare Sergio Corazzini o il futurista Luciano Folgore o l'eclettico Aldo Palazzeschi. L'influenza più diretta di Trilussa si esercita in due distinti ambiti: quello degli umoristi e quello dei poeti romaneschi.

Nel primo caso la presenza trilussiana si innesta in un variegato mondo di scrittori, disegnatori, attori, giornalisti i cui influssi reciproci creano una temperie da cui ognuno attinge liberamente; questo è l'ambiente dei giornali satirico-umoristici tra cui, a volerne ricordare uno per tutti, si segnala il «Travaso delle idee», la cui prima serie viene fondata e diretta, dal 1884 al 1899, da Tito Livio Cianchettini mentre la seconda, dal 1900 al 1966, vede tra i suoi direttori, negli anni Venti, Guglielmo Guasta Veglia e Filiberto Scarpelli che con Trilussa collaborano strettamente; sul «Travaso» pubblica le cronachette, firmate *Oronzo E. Marginati*, Luigi Lucatelli (Roma 1877-1915) a fianco a quelle trilussiane firmate *Maria Tegami*, le une e le altre esemplari di una parodia caricaturale della borghesia minuscola che stenta a impadronirsi dei nuovi strumenti linguistici e culturali di promozione sociale. Ma tra gli umoristi di alto livello bisogna ricordare anche l'istrionico Ettore Petrolini (Roma 1886-1936) le cui macchiette, alcune dovute alla penna di Trilussa, molte altre sue, risalgono rapidamente dai caffè-concerto romani alle ribalte dei maggiori teatri comici italiani grazie a quelle fumisterie linguistiche, che incantano gli stessi futuristi, perché capaci di dare una sorprendente corporeità impalpabile alla sua satira di costume; Sergio Tofano (Roma 1886-1973), poliedrico artista, attore e regista di teatro, vignettista, disegnatore e illustratore (anche della *Vispa Teresa* di Trilussa), noto soprattutto come inventore dell'ameno e strampalato personaggio del Signor Bonaventura; Achille Campanile (Roma 1900 - Velletri 1977) i cui testi sono un esempio più unico che raro di satira surreale e paradossale; e infine il gruppo dei redattori del «Marc' Aurelio» degli anni Trenta: Vittorio Metz (Roma 1904-1984), Giovanni Mosca (Roma 1908 - Milano 1983) e Marcello Marchesi (Milano 1912 - Oristano 1978) che in seguito sposteranno la loro collaborazione al «Bertoldo» e al «Candido» milanesi, incontrandovi Giovanni Guareschi e Carlo Manzoni, dedicandosi poi chi al cinema, con sceneggiature e regie, chi al teatro e alla narrativa.

Tra i poeti romaneschi che affiancano e seguono Trilussa non ve n'è alcuno che non gli sia più o meno tributario. Qui converrà restringere al minimo le menzioni e solo a coloro che ne continuano la linea satirica, tenendo ben presente che i modi sornioni di Trilussa erano andati ad accodarsi a quelli gagliardi e dissacranti di Belli il quale resta sempre il nume tutelare di tutta la letteratura romanesca successiva. La poesia di Augusto Jandolo (Roma 1873-1952) da una ispirazione inizialmente satirica inclina poi verso il lirismo; e in un lirismo narrativo con lievi venature ironiche si distende la poesia di Giulio Cesare Santini (Roma 1880-1957) su cui agisce intensamente anche il modello pascarelliano; alterna impeti satirici e preziosismi simbolisti Mario dell'Arco (pseudonimo di Mario Fagiolo, Roma 1905-1996), considerato il miglior romanesco del dopo-Trilussa, nel quale maggiormente si avverte la lezione della contemporanea letteratura colta in lingua; capace di una nuova epica dal basso è Elia Marcelli (Roma 1915-1998) in cui la narrazione storica e le considerazioni umane consentono, almeno inizialmente, accenti ironici; più sfacciata e politicizzata è la satira esibita, con diversa tempra poetica, da Antonello Trombadori (Roma 1917-1993), scrittore in italiano che sceglie di tornare al dialetto per una sorta di rito purificatorio che lo preservi dalla spersonalizzazione della lingua, e dal più corrivo Maurizio Ferrara (Roma 1921-2000); satirico di triplice dichiarata derivazione belliana, trilussiana e pascarelliana è Giorgio Roberti (Roma 1926-2002) che attualizza la lezione dei maestri; destrutturante è invece la satira di Mauro Marè (Roma 1935-1993) nei confronti sia del mondo sia del dialetto stesso che viene impiegato in parossistici giochi verbali con esisti espressionistici.

L'ultimo libro di Trilussa, pubblicato da Arnoldo Mondadori nel 1944 a Roma dove egli aveva temporaneamente trasferito la casa editrice per trovarsi a sud della linea di demarcazione tra l'Italia liberata dai nazi-fascisti e quella ancora in guerra, è uno dei primi segni dei tempi nuovi, di quel secondo dopoguerra, culturalmente assai fervido, nel quale ancora una volta Roma torna ad essere crocevia di incontri tra intellettuali di diversa formazione e provenienza e semenzaio di quel neorealismo che contagia cinema e letteratura realizzando un'inedita sinergia di forze morali e

creative; è proprio nel cinema che satira, romanesco e immagine trovano una nuova sintesi che rapidamente trascorre dalle opere più civilmente impegnate verso la *commedia all'italiana*, che alcuni vorrebbero più ragionevolmente chiamare *commedia alla romana*.

A questa stagione neorealista, in cui denuncia storico-politica, critica sociale e satira di costume si intersecano e si graduano variamente nelle diverse opere e nei differenti autori, si possono ricondurre numerosissimi personaggi. Se ne citano qui solo un paio: il romano Alberto Moravia (pseudonimo di Alberto Pincherle, Roma 1907-1990) e il romano d'adozione Pier Paolo Pasolini (Bologna 1922 - Roma 1975) che, pur in sintonia tra loro, rappresentano in un certo senso i prodromi e i postumi del neorealismo. Moravia con il romanzo d'esordio *Gli indifferenti* (1929), caratterizzato dalla scelta di un italiano medio funzionale alla mimesi dell'ambiente borghese in cui si muovono i personaggi, offre uno dei modelli di riferimento per la futura narrativa neorealista cui giunge egli stesso – dopo un'incerta ricerca che lo porta anche a battere la strada del genere grottesco-satirico con *La mascherata* (1941) – con opere quali *La romana* (1947), *La ciociara* (1957) e i due volumi di *Racconti romani* (1954 e 1959). A Pasolini, che identifica nella sua persona cinema e letteratura, si deve pure l'adozione per la prima volta di un romanesco marginale, *borgatario* che non aveva mai avuto campo, precedentemente, sulla ribalta pubblica di un romanzo (*Ragazzi di vita* è del 1955) o di un film (*Accattone* è del 1961).

Ma come non citare almeno un regista e un attore che abbiano dato vita alla cinematografia neorealista? Se ne indicano qui due che ruotano entrambi intorno al film capostipite del neorealismo *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini: collabora alla sceneggiatura Federico Fellini (Rimini 1920 - Roma 1993), ne è protagonista maschile Aldo Fabrizi (Roma 1905-1990). Fellini esordisce su alcune testate umoristiche romane, come il «Marc'Aurelio», con articoli e disegni, passa poi alla scrittura di *gag* per macchiette di avanspettacolo e film comici e quindi alla sceneggiatura per approdare infine alla regia (nel 1950) intraprendendo una strada tutta sua che, senza rinnegare mai le origini neorealiste, lo porta dalla satira, al grottesco, all'onirico fin nel territorio di una personalissima cinematografia poetica. Fabrizi, interprete iconico della filmografia neorealista e della commedia all'italiana – ma anche attore di varietà e macchiettista televisivo – vanta una lunghissima militanza come scrittore dialettale iniziata con collaborazioni ai giornali romaneschi (fin dal 1926), tra i quali il «Rugantino», proseguita come paroliere di canzoni (dal 1928), come autore di macchiette (dal 1931), sceneggiatore cinematografico (1942), autore teatrale (1944) e in vecchiaia ripresa come poeta ironico-satirico di ispirazione gastronomica nelle tre raccolte (che contengono anche qualche testo giovanile) *La pastasciutta* (1970), *Nonna minestra* (1974), *Nonno pane* (1980).

L'aver menzionato Fellini impone di ricordare anche uno dei più originali moralisti del nostro tempo, quell'Ennio Flaiano (Pescara 1910 - Roma 1972) che di Fellini è stato l'*alter ego* nella sceneggiatura di tutti i suoi film fino alla metà degli anni Sessanta, tra cui *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *La dolce vita* (1960), *Otto e mezzo* (1963); laureato in architettura, Flaiano si è dedicato intensamente anche alla critica teatrale e cinematografica e alla scrittura creativa concretizzatasi in un romanzo, in alcuni racconti caratterizzati da momenti grotteschi e paradossali tra cui spicca *Un marziano a Roma*, e in una ricca messe di aforismi, epigrammi, scherzi di pungente e amara satira del mondo contemporaneo.

Il mondo del cinema consentirebbe di attingere a piene mani in produzioni satiriche che hanno Roma per sfondo, come set cinematografico o luogo di incontro e di lavoro di registi, sceneggiatori, critici; sono numerose le sovrapposizioni tra letteratura e immagine in movimento che si realizzano in note personalità artistiche– oltre ai già ricordati Moravia, Pasolini, Flaiano – come ad

esempio Mario Soldati, Alberto Lattuada, Giuseppe Patroni Griffi, Pasquale Festa Campanile, Bernardo Bertolucci solo per citarne alcuni. Ma il discorso andrebbe ben al di là del suo alveo strettamente letterario; e dunque basti averne dato qualche cenno.

Questa carrellata sul secondo Novecento pur nella sua essenzialità sarebbe incompleta se vi mancasse la menzione del più eccentrico dei romanzi che riguardano Roma, incompiuto e plurilingue, angusto e straripante, espressionista e satirico, dovuto alla penna del più forastico e dunque meno integrato degli intellettuali all'altro immigrati nell'Urbe: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda (Milano 1893 - Roma 1973). Gadda vive a Roma dal 1950 ma pubblica già nel 1946-47 una prima redazione del romanzo che si ambienta nella Roma fascista del 1927; la versione ultima ma non definitiva viene pubblicata nel 1957 dopo un'attenta revisione delle parti in romanesco condotta col sussidio di Mario dell'Arco. L'irrisolto *pastiche* multilingue a prevalenza romanesca rappresenta glottologicamente l'inestricabile gomito dei rapporti umani e sociali che il romanzo, un giallo senza individuazione del colpevole, vuole rappresentare e satirizzare. La vena satirica gaddiana si svolgerà anche in altri testi successivi, con più virulenza ma con minor slancio poetico.

Infine resta da dire che in Roma nel '900 nascono e si radicano la radio e la televisione nazionali, inizialmente e per lungo tempo capaci di proporre e diffondere un modello di italiano orale fortemente standardizzato ma successivamente, appunto dal secondo dopoguerra e, ancor più dal boom economico, aperte alla comunicazione comica dialettale, in cui il romanesco ha la parte maggiore. Negli ultimi decenni, gli ulteriori nuovi mezzi di comunicazione di massa vanno riducendo sempre più gli spazi e le funzioni della poesia satirica e del romanesco il quale però, inossidabilmente, resiste a quel rischio di estinzione che i romani paventano – palesemente errando per eccesso di pessimismo – da almeno mezzo millennio.