

La capitale delle storie. Roma come contesto narrativo

Emiliano Ilardi

Abstract

The goal of this article is to explain the apparent contradiction that characterizes the representation of Rome for at least two centuries (and today more than ever). On the one hand, it is described as a degraded, dirty, disorganized, ungovernable, inefficient, unproductive space. On the other hand, Rome is one of the most prolific narrative contexts that exists in the world: in literature, in cinema, in TV series, and even in videogames.

Parole chiave

Roma, Metropoli, Degrado, Narrazione, Spettacolo

Roma non è un insetto

Nel 1907 lo storico americano Henry Brook Adams, professore ad Harvard e diretto discendente dei presidenti John Adams e John Quincy Adams, scrive una stranissima e affascinante autobiografia in terza persona intitolata *The Education of Henry Adams*, una sorta di prototipo delle docufiction storiche attuali. Nella prima parte del libro racconta dei suoi viaggi in Europa, tappa educativa obbligatoria nel XIX secolo per ogni rampollo di buona famiglia americano e dedica un capitolo alla sua visita a Roma nel 1860:

«Il genitore americano, con apprezzamento abbastanza curioso, benché amaramente ostile a Parigi pareva piuttosto disposto ad accettare Roma come elemento di un'educazione legittima per quanto abusata; ma per i giovani che cercavano di educarsi con spirito di serietà, considerando come acquisito che ogni cosa aveva una causa, e che la natura tendeva verso un fine, Roma era certamente il vizio più violento del mondo, e la Roma prima del '70 era seducente oltre ogni possibilità di resistenza [...] Roma era il peggior posto del mondo in cui insegnare a un giovane del secolo decimonono quel che avrebbe dovuto fare nel ventesimo [...] Questa morale rendeva i giovani inadatti a qualsiasi sorte di utile attività: faceva di Roma un vangelo dell'anarchia e del vizio, l'ultimo posto sotto il sole per educare la gioventù; tuttavia era, secondo l'opinione comune, il solo posto che i giovani dei due sessi e di tutte le razze amavano appassionatamente, perversamente, peccaminosamente. A un giovane nato a Boston e reduce dalla Germania, *Roma pareva pure emozione, sottratta ad ogni valutazione economica e concreta, ed egli non poteva prevedere*, per ragionamento o per intuito, che sul sentiero di quella sua esperienza educativa stava accumulando indovinelli su indovinelli, indovinelli che sembravano slegati, ma che egli avrebbe pur dovuto collegare, che parevano insolubili, ma che dovevano pur essere risolti in qualche maniera. *Roma non era un insetto da sezionare e buttar via* [...] Roma era reale [...] Roma non poteva essere introdotta in uno schema sistematico di evoluzione,

ordinato, borghese, nato a Boston. Nessuna legge del progresso le si poteva applicare. Neppure i cicli storici – ultimo rifugio degli storici delusi – avevano per essa un valore. Il Foro non conduceva al Vaticano come il Vaticano non conduceva al Foro. Cola di Rienzo, Garibaldi, Tiberio Gracco, Aureliano, si potevano mescolare in qualsiasi relazione di tempo, assieme a mille altri, senza creare per questo una sequenza. La grande parola Evoluzione non aveva ancora nel 1860 fatto della storia una nuova religione, ma la vecchia religione aveva predicato la stessa dottrina per mille anni senza trovare in tutta la storia di Roma altro che contraddizioni» (Negro, 1943, pp. 368-369, corsivo mio).

Niente di meglio che un puritano del New England per descrivere il centro del cattolicesimo, il Grande Satana, una delle ragioni che aveva portato 200 anni prima i suoi antenati, i Padri Pellegrini, a imbarcarsi sulla Mayflower alla ricerca di un Nuovo Mondo libero dal peccato per edificare la Nuova Gerusalemme. Roma è un mistero inspiegabile per gli americani, ma anche per quegli inglesi, francesi, tedeschi, olandesi, russi, polacchi che dal XVIII secolo si riversano a frotte dentro le sue mura trasformandola in uno dei maggiori centri artistici del mondo, uno dei principali mercati d'arte dell'epoca e nel primo centro turistico della Storia in senso moderno. Sono migliaia i diari di viaggio che raccontano la Roma di quel periodo e, come fa notare Silvio Negro che prende in considerazione solamente il trentennio tra il 1840 e il 1870, il tono è quasi sempre lo stesso: all'inizio la delusione per una città che appare piccola, in rovina, provinciale; lo schifo per il degrado, i mendicanti, la sporcizia; lo sdegno per l'ignoranza dei romani, per la loro l'indifferenza per il luogo in cui vivono che li porta a utilizzare le rovine dell'impero come fienili e che pascola le pecore nel Foro; lo scandalo per relazioni sociali totalmente indipendenti dai rapporti di classe per cui come affermava il romanziere francese Amédée Achard:

«Le differenze sociali non costituivano a Roma vere barriere – tranne forse tra la nobiltà e la borghesia che aspirava ad elevarsi – per cui il cardinale, se il domestico o il cuoco erano buoni giocatori, facevano con loro la partita a tresette o a calabrella, e, quando era in viaggio, faceva sedere anche il cocchiere o il domestico alla sua tavola [...] Un familiarità inesplicabile, che da noi sarebbe mostruosa, unisce a Roma gli uomini di ogni classe [...] Ho veduto davanti al banco di un friggitore all'aria aperta comprare e mangiare dei pesciolini serviti sopra una foglia di vite un soldato, un pastore, un prete, un signore in abito nero, un cappuccino, un operaio, una nutrice, un mulattiere e due o tre cittadini in marsina. Essi gustavano il loro fritto e discutevano amichevolmente dei suoi meriti» (Negro 1943, pp. 148-149)¹.

¹ Il conflitto di classe che si trasforma in commedia è tipico delle

Ma basta una settimana che il tono cambia: appare la meraviglia per la quantità di cose da vedere in uno spazio così ristretto e per il disordinato mescolamento di elementi architettonici, artistici, religiosi, folklorici che rimandano a una pluralità di storie; il fascino per le continue feste e processioni, per l'allentamento delle formalità nei rapporti sociali, per l'improduttività oziosa della città, per l'assenza di una rigida moralità nei costumi, per la quantità di incontri e aneddoti che le sue strade producono e che fanno esclamare ai visitatori: "A Roma non ci si annoia mai". Una sorta di Disneyland delle emozioni e delle esperienze sembra la Roma descritta da questi proto-turisti, una Disneyland gratuita e senza le regole che i moderni spazi del consumo impongono. Alla fine molti di essi decidevano di rimanere a Roma a vivere, altri riempivano le ultime pagine dei loro diari con strazianti addii e promesse di un pronto ritorno². Per tutti Roma rimaneva un mistero inquietante per le ragioni che Henry Adams ha acutamente elencato nella citazione iniziale di questo lavoro: l'incapacità di rendere questo spazio urbano produttivo, di ridurlo a poche classificabili funzioni; un eccesso di senso che impedisce la progettazione di un percorso fisico, esistenziale o concettuale coerente, logico-causale; un rifiuto assoluto di tutti gli elementi della modernità. «Roma non poteva essere introdotta in uno schema sistematico di evoluzione, ordinato, borghese, nato a Boston. Nessuna legge del progresso le si poteva applicare. Neppure i cicli storici – ultimo rifugio degli storici delusi – avevano per essa un valore». Ecco perché, a quasi 150 anni dalla Breccia di Porta Pia, si può affermare che il grande progetto di fare di Roma la capitale del

rapresentazioni romane dalla poesia di Belli e Trilussa fino ad arrivare ad alcuni film memorabili della commedia all'italiana come *Il marchese del Grillo* o *Il conte Max*.

² Silvio Negro riporta nel suo libro il giudizio di un'americana in viaggio di nozze a Roma: «Questa città è un enigma che non riesco a spiegarmi. Senza discussione è una delle più sudice città d'Europa, piena di mendicanti e degradata dalla superstizione e dall'ignoranza in modo straordinario; eppure, nonostante tutte queste colpe, ne siamo così affascinati che ci sentiremmo tentati di smettere di viaggiare e di prendere dimora qui per tutta l'estate» [Negro 1943, p. 37]. Questo è invece il pensiero del musicista tedesco Louis Ehlert: «Crederei piuttosto che Roma è innata in ogni essere umano, è come un ideale paese di nascita al quale aderiamo con qualcosa ch'è in noi, dal quale tutti abbiamo preso qualcosa. Così non ho conosciuto qui il sentimento di essere straniero, che pure a Firenze non m'aveva abbandonato un sol giorno» (ibid.).

giovane Stato italiano è sostanzialmente fallito. Per trasformare Roma in una “capitale normale”³ come Parigi, Londra o Madrid ci sarebbero voluti un coraggio e una violenza ai limiti dell’umano; un Haussmann con poteri divini e non solo politici. Per ridurne l’eccesso di senso e limitarla a poche funzioni i sabaudi avrebbero dovuto, modernamente, distruggere Roma e ricostruirla da capo e invece, come tutti gli altri dopo di loro, si sono limitati, postmodernamente, ad aggiungere quartieri, aumentando così l’entropia, senza mai riuscire ad immaginare un progetto unitario. Perfino Mussolini per giustificare gli interventi più violenti sul territorio è costretto a liberare Roma dalla gabbia dell’identità nazionale e ridarle un respiro imperiale, senza avere però il coraggio di Speer con Berlino, scendendo a continui compromessi e costruendo l’EUR, la grande utopia urbana fascista, a 10 km dal centro.

Ma d’altronde per progettare una città, senza prima distruggerla, bisognerebbe almeno imparare a leggerla e questo a Roma proprio non si riesce fare. «Roma non era un insetto da sezionare e buttar via» come affermava Henry Adams. E così a partire dal 1870 Roma rappresenterà sempre il fallimento dell’urbanistica, della sociologia e della politica nella loro ansia di funzionalizzare spazi e società. Solo un’etnografia sarà possibile a Roma e il linguaggio dell’etnografia è quello dei diari dei viaggiatori dell’Ottocento e poi sarà quello del romanzo e del cinema “romani” del Novecento.

Raccontare Roma

Leggere, interpretare e, possibilmente, governare e progettare i nuovi spazi metropolitani e le folle anonime che li attraversano. Questa è l’ossessione che segna praticamente tutta la cultura europea del XIX secolo ed è alla base della nascita di nuove discipline come la sociologia. Ma per leggere uno spazio, non

3 Così si esprimeva nel 1861 Ferdinand Gregoriovius sulla questione di Roma capitale: «L’aria di Roma non si confà ad un regno fresco di gioventù che ha bisogno per la sua residenza d’un elemento facile a trattarsi, in cui si possa presto adagiare come Berlino e Parigi e Pietrburgo [...] Ma gli italiani non avevano paura di Roma; non temevano le sue miserie; né le sue grandezze. E una volta giunti non si tennero in disparte, ma pieni di fiducia si buttarono all’opera di aggiornamento e di trasformazione. Non che sia tutto da lodare quel che fecero. Dio ne guardi, tanto più che professavano strani concetti, quello tra l’altro di voler fare dell’Urbe “una città come tutte le altre”» (Negro, 1943, pp. 27-28).

c'è niente da fare, bisogna essere capaci di "sezionarlo come un insetto", categorizzarlo, funzionalizzarlo; a livello simbolico, inventare metafore che lo ingabbino e lo rendano conoscibile, rappresentabile e comunicabile. Prima ancora che la sociologia sarà il romanzo ad adottare questo metodo per rappresentare la metropoli. Probabilmente sono le *Illusioni perdute* di Balzac il primo vero romanzo metropolitano della storia della letteratura. Lucien de Rubempré, il protagonista, non appena si trasferisce a Parigi dalla provincia, rimane inizialmente stordito dal caos della metropoli. Poi impara a leggerla e a classificarla utilizzando solo pochi paradigmi: la moda, il successo, la scalata sociale. A quel punto fa coincidere l'intera Parigi con i luoghi che esprimono tali paradigmi riducendone così la complessità e rendendola più affascinante ai suoi occhi e a quelli dei lettori. Infine elimina dal suo sguardo tutto il resto, i quartieri operai ad esempio, che potrebbero disturbare la rappresentazione e renderla poco credibile. Poi, certo, la letteratura non è la sociologia, obbligata per statuto a chiudere il senso e a produrre modelli sistematici. La metropoli nel romanzo si prende sempre la rivincita su chi pensa di poterla governare e concettualizzare totalmente: le "illusioni" sono "perdute", Frederic Moreau scappa continuamente dalla strada, i personaggi di Zola ne rimangono schiacciati, San Pietroburgo produce solo folli e psicopatici, Vienna disincantati "uomini senza qualità", etc. Ma lo schema è semplice e tutto sommato risponde alle esigenze di tutti gli attori sociali e quindi diventa la struttura portante della maggior parte di romanzi metropolitani dell'Ottocento ed è ancora molto utilizzato nella narrativa attuale: la metropoli come luogo delle infinite possibilità, del successo e della mobilità sociale.

La letteratura italiana rimane esclusa da questo genere romanzesco per la semplice ragione che non avrà vere aree metropolitane se non a partire dal secondo dopoguerra. Ed è in questo periodo che emergono le due rappresentazioni secondo me insuperate delle metropoli italiane *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi e i due romanzi di Per Paolo Pasolini *Ragazzi di Vita* (1955) e *Una vita Violenta* (1959). Milano da una parte, Roma dall'altra; il romanzo della produzione da una parte e il romanzo dell'improduttività (del consumo?) dall'altra. Fatto sta che il primo viene quasi dimenticato e avrà un'influenza minima sull'immaginario metropolitano italiano successivo mentre i secondi diventano dei modelli esemplari che entrano addirittura

nel linguaggio (“i ragazzi di vita” è un’espressione ancora oggi molto usata). Eppure entrambi i romanzi sono profetici (e dico profetici, a livello mondiale) nel cogliere alcune derive di una metropoli che a questo punto non si può che definire postmoderna.

Il problema è che *La vita agra* non esce dallo schema classico ottocentesco, si tratta comunque di una storia di un’integrazione fallita; nonostante la grande intuizione di Bianciardi, messa in luce da Paolo Virno (1994), nel rappresentare già negli anni Sessanta una metropoli postfordista e comunicazionale, Milano appare perfettamente classificabile, metaforizzabile e non presenta alcun problema di interpretazione. Semplicemente i luoghi più ricchi di promesse che spingevano all’azione gli eroi del romanzo ottocentesco si sono chiusi, sono diventati fortezze inaccessibili. Ne *La Vita Agra* a un certo punto tutto viene riassunto in un immane processo produttivo; nulla sfugge alla rigida divisione del lavoro, tanto meno il lavoro intellettuale. Anzi è proprio lì, nella nascente grande industria editoriale, prototipo del futuro sistema di produzione postfordista, che le biografie individuali assumono immediatamente un valore di scambio. Insomma la creatività a Milano viene immediatamente messa al lavoro, esattamente come gli spazi che essa rappresenta.

Questo a Roma non succederà mai completamente come già mostravano i diari di viaggio di artisti e intellettuali stranieri dell’Ottocento che vi si trasferivano proprio per sfuggire alla gabbia d’acciaio produttiva di Parigi, Londra o Berlino. C’è sempre un’eccedenza rispetto alla produzione e quindi lo spazio urbano non riesce mai ad essere razionalizzato, funzionalizzato, categorizzato. Ne è un esempio emblematico *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) di Gadda in cui l’investigatore Ciccio Ingravallo si sforza inutilmente di isolare la scena del crimine, ma si vede sopraffatto da indizi che lo portano da tutti le parti e che non diventano mai prove certe. Dieci anni dopo, il motivo narrativo dell’investigatore frustrato rispetto a una metropoli irriducibile a schemi logico-causali diventerà il modello del romanzo postmoderno americano a cominciare da Thomas Pynchon.

Ma è proprio questa eccedenza di senso, irrisolvibile, che renderà Roma a partire dagli anni Quaranta uno dei più prolifici contesti narrativi a livello mondiale. Per contesto narrativo si intende uno spazio che permette la produzione di un’infinita

varietà di storie tutte credibili e verosimili. E Roma lo diventa nel Novecento molto più, ad esempio, di Parigi che comunque resta legata solo a un certo tipo di racconti. Roma diviene lo scenario dove poter narrare qualsiasi tipologia di racconto: commedia, tragedia, poliziesco, noir, fantascienza, love story, e tutti i tipi di crossover possibili. E questa è una caratteristica che, con le dovute proporzioni ovviamente, la accomuna a una metropoli come Los Angeles⁴.

Questa ipernarrativizzazione della Roma del Novecento si potrebbe imputare al fatto che tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta qui si concentrano i poli della produzione audiovisuale (radio, cinema e televisione). Essi trasformano la città nel punto di riferimento degli intellettuali italiani e soprattutto di quella nuova razza di scrittori che non sono più letterati puri ma un po' poeti, un po' romanzieri, un po' giornalisti, un po' sceneggiatori, un po' pubblicitari. Salvo alcune importanti eccezioni (Moravia, Morante), la stragrande maggioranza degli scrittori "romani" del Novecento non è nato a Roma a cominciare dai due più importanti, il milanese Gadda e il friulano Pasolini. Traslocano nella capitale autori come Bontempelli, Palazzeschi, Levi, Pratolini, Petroni, Brancati, Bassani, Caproni, Ginzburg, Flaiano, Gatto, Bertolucci, Bernari, La Capria, Rosso, Maraini e poi Manganelli, Pagliarani, Sanvitale, Arbasino, Malerba, De Filippo. Per non parlare ovviamente di attori, registi e sceneggiatori. Alla fine anche Calvino trascorrerà gli ultimi anni della sua vita a Roma e qui ambienterà la sua ultima opera *Palomar*.

Nell'Ottocento erano gli stranieri a raccontare Roma, nel Novecento finalmente saranno gli italiani; i romani invece si contano sulla punta delle dita. Ma d'altronde il romano, per sopravvivere alla sua città, ha da sempre sviluppato una sorta di indifferenza al senso e ai significati che il territorio circostante gli rimanda. Egli nasce abituato a gestire la simultanea sovrabbondanza-assenza di senso, i contrasti estremi, non ne viene schiacciato né si esalta ed è qui che ha origine il suo proverbiale disincanto. Come già scrivevano i viaggiatori ottocenteschi, il romano è capace di oscillare tra gli estremi, si sente a suo agio in ogni contesto, non sembra avere problemi di identità, ne ha tante e normalmente indossa quella

⁴ Si pensi solo a un film recentissimo come *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015): dove altro si poteva girare una storia così in cui si ibridano i monumenti del centro storico, Tor Bella Monaca, Quentin Tarantino e il Manga giapponese?

che gli fa più comodo a seconda delle circostanze⁵. Ed è per questo che non ha bisogno di veder raccontata la sua città: ha accettato e metabolizzato l'informale, non ha nessuna necessità di metaforizzare lo spazio e anzi, questa indifferenza al senso gli permette di giocare con gli immaginari degli altri. I romani Sergio Leone, Dario Argento, Mario Bava, Sergio Corbucci, Enzo G. Castellari invece di raccontare Roma, di produrre la solita etnografia dello spazio urbano tipica degli intellettuali immigrati, si dedicano invece a reinventare il western, il poliziesco, l'horror o la fantascienza soprattutto di matrice americana.

Narrazioni improduttive

Due elementi però non convincono pienamente di questa tesi che vuole spiegare l'ipernarratività di Roma esclusivamente dal punto di vista economico e mediologico, ossia con la concentrazione nella capitale di buona parte dell'apparato cinematografico-televisivo:

1. Le grandi case editrici, i grandi nuclei editoriali di terza e quarta generazione (che cominciano cioè ad assorbire tutta la produzione multimediale) stanno al nord. Anche Milano dalla fine degli anni Sessanta si trasforma in un grande polo di produzione multimediale ma non diventa un contesto narrativo del livello di Roma.
2. Non tutti gli intellettuali che si trasferiscono a Roma vengono inquadrati immediatamente nel lavoro culturale come capita per esempio a Bianciardi, anzi molti di essi vengono nella capitale proprio perché qui riescono a sfuggire alle maglie sempre più strette dell'industria culturale.

«Si verifica in questo modo una situazione paradossale, consistente nel fatto che buona parte dell'armata degli scrittori italiani risiede a Roma, mentre le case editrici che li stampano stanno al Nord, fondamentalmente sull'asse Torino-Milano. Se ne riconferma l'immagine di Roma come di una città dove è più facile fantasticare e pensare, mentre al Nord si lavora.» (Asor Rosa e Cicchetti, 1989, pp. 641-642).

5 È questa caratteristica dei romani, l'innata capacità di interpretare in maniera credibile qualsiasi tipo di personaggio che li renderà nel Novecento il più prolifico bacino da cui pescare gli attori per la nascente industria cinematografica. Anzi, nel periodo che va tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta si può parlare addirittura di una romanizzazione dell'attore anche se non è nato a Roma: Gassman, Tognazzi, Gian Maria Volonté, Mastroianni, Manfredi, etc.

Ma mentre l'industria culturale milanese, come ha mostrato Bianciardi, ingabbia totalmente la creatività in un immane processo di lavoro, questo a Roma non succede, come già avevano raccontato i viaggiatori europei del Grand Tour. L'intellettuale si trasferisce a Roma proprio perché solo qui trova un margine di libertà alla razionalizzazione produttiva per poter sperimentare con più calma e libertà. A Roma ci si può perdere scrive Attilio Bertolucci, motivando in questo modo il suo trasferimento nella capitale: «Ero sicuro che a Roma mi sarei perso. Essa ha questo vantaggio: è una città dove non esistono autorità. Contrariamente a Milano, dove c'è l'industria che conta, o le banche, a Roma cos'è che conta? Niente. E non si conta niente. Questo trovavo che mi lasciava molto libero. Un fatto assai importante per me» (Ragone, 2009, p. 300).

Ma il punto è che ci si può perdere perché a Roma lo spazio non riesce mai ad essere modernamente classificato: non c'è il quartiere degli affari, non c'è nemmeno il quartiere della politica, né quello degli artisti, degli intellettuali, dei religiosi o della malavita; qui tutto si mescola⁶. Se a Berlino, come ci racconta Benjamin in *Infanzia berlinese* (1950) «ci vuole una certa pratica per smarrirsi»; se a Parigi scrittori e poeti come Baudelaire o Breton dovranno inventarsi vere e proprie tecniche di smarrimento che sfoceranno poi nelle avanguardie; a Roma ci si perde in maniera del tutto naturale. La moltiplicazione dei paradigmi e l'impossibilità di inserirli in una gerarchia, impedisce la formazione di percorsi prestabiliti e rende libero l'intellettuale di costruirsi il percorso che preferisce.

A complicare il tutto si aggiunge l'incredibile paradosso per cui ad aree caratterizzate da un eccesso di senso come il centro storico e i quartieri circostanti, si giustappungono vasti territori in cui esso sembra totalmente assente. Da almeno 70 anni ossessionano architetti, urbanisti, antropologi, sociologi, politici, scrittori e registi: sono le periferie e le borgate romane. Quando si attraversa l'hinterland milanese, torinese e perfino napoletano un significato alla fine lo si trova. Di fronte alla sterminata periferia romana si rimane invece interdetti: che

⁶ A Roma non si riesce mai ad avere una stabile funzionalizzazione spaziale nemmeno dal punto di vista criminale. Mafia, Camorra e 'ndrangheta razionalizzano e governano il territorio... mentre a Roma c'era la Banda della Magliana, frutto di uno storytelling giornalistico-letterario più che una vera gang di quartiere.

senso hanno tutti quei palazzi e quei quartieri spesso abusivi? Perché quelle persone stanno lì? Come è possibile che Roma con la sua storia millenaria produca spazi così poveri di senso? Se *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* diventano due romanzi esemplari è perché, per primi, provano ad esplorare questi spazi individuando proprio nell'indifferenza al senso il motore della narrazione. Il gruppo di Tommaso Puzilli, in una sola notte, nel secondo capitolo di *Una vita violenta* intitolato *Notte nella città di Dio*, attraversa, nell'ordine, i seguenti luoghi: Pietralata, Tiburtina, Testaccio, Porta Portese, Trastevere, Aventino, Monteverde, Largo Argentina, Borgo Pio, Alberone, Piazza della Minerva, Piazza della Rotonda e un numero infinito di vicoletti adiacenti, San Giovanni, via Casilina, Torpignattara, Porta Metronia, Passeggiata Archeologica, Ponte Milvio, via Cassia, Gianicolo, Monte Mario, via Portuense, Fiumicino, Trullo, Magliana, Ponte Galeria, Eur, San Paolo, Santa Maria Maggiore, via Merulana, Piazza Vittorio, San Lorenzo, Centocelle, Stazione Termini, Verano e ritorno a Pietralata. Vengono toccati borgate, semiperiferia, quartieri residenziali ricchi, quartieri dormitorio piccolo borghesi e centro storico. Vengono utilizzati tutti i mezzi di trasporto disponibili al tempo in cui è ambientata la vicenda: tram, automobile, ciclomotore e gambe. I protagonisti sono un gruppo di giovani al di sotto dei diciotto anni appartenenti a una classe che già Marx diceva non potersi definire come classe: in questo caso i sottoproletari delle borgate romane. Di loro non si può dire altro: non hanno un lavoro né lo cercano e non hanno alcuna aspirazione sociale. Sono sprovvisti di quell'entità, al centro di gran parte del romanzo urbano dell'Ottocento e del Novecento e cioè dell'interiorità (almeno fino a quando Pasolini non gliene vorrà progettare una artificialmente) e dunque si esauriscono in un'esteriorità che a questo punto però non è più né sociale, né contemplativa. Si tratta infatti di un'esteriorità tutta materiale che si traduce in un movimento incessante per le strade della città.

La descrizione del movimento di un personaggio all'interno del paesaggio urbano ha sempre avuto la funzione di svelare i significati sociali del contesto in cui esso si muove e quindi di creare una rappresentazione coerente della città. Nel momento in cui uno spazio si può codificare in un'immagine esso assume anche un senso. I movimenti dei personaggi pasoliniani non ci dicono assolutamente nulla del contesto sociale. Essi sono

totalmente indifferenti ai significati sociali che li circondano. Per il Riccetto è perfettamente uguale camminare in periferia o nel centro di Roma. Estrapolare un'immagine della città dai movimenti dei "ragazzi di vita" è impossibile. In Pasolini, la città più riconoscibile di tutte, quella che porta nel suo nome i significati storici, artistici, religiosi più marcati, la città dello Stato e del potere diventa uno spazio neutro, anonimo anche nei luoghi più densi di significati simbolici (Ilardi, 2005).

Una quinta scenica per l'immaginazione

Ma è proprio questo continuo conflitto tra eccesso e mancanza di senso, che rende Roma un perfetto contesto narrativo. È dove c'è una ipertrofia o un vuoto di senso che penetra il racconto; nel primo caso per fare ordine, nel secondo per riempirlo. E a Roma ci sono sempre entrambi, simultaneamente. Ecco perché precedentemente ho azzardato un paragone tra Roma e Los Angeles. La grande potenza narrativa americana nasce dal vuoto della frontiera; la funzione di Hollywood è quella di dare un senso alla frontiera o alla sua fine, nello *sprawl* significativo fino all'eccesso di Los Angeles.

Pasolini si rende subito conto di questa caratteristica della città e conierà per lei la più calzante definizione mai inventata: Roma è una "ricotta"; un ammasso informe, granuloso, che non ha padroni, che perde pezzi e non si solidifica mai; un territorio infinito e scollacciato, con molti spazi vuoti al suo interno e relazioni sociali estemporanee e circostanziali. A Roma non c'è una classe operaia inserita in un sistema produttivo ma vaste aree extraproduttive popolate da un sottoproletariato amorale che vive alla giornata. Né ci sono gruppi intellettuali chiusi che rappresentano a loro volta gruppi economici o di potere. Qui, da sempre, poeti e scrittori, spesso isolati o in fuga (dal primo prototipo di essi: Caravaggio), si incontrano nei caffè o nelle trattorie, nelle osterie o nelle case private⁷. Ma proprio per

7 «Fin dall'unità d'Italia ci si rende subito conto che trasformare Roma in una capitale culturale è un'impresa difficilissima e questo non perché non ci siano intellettuali ma perché nella città che si dice eterna le iniziative non riescono mai a sedimentarsi a creare una tradizione autoctona che viva di vita propria e riesca ad autorigenerarsi. Se si ripercorre la storia degli intellettuali "romani" degli ultimi 150 anni si scopre che il 95 per cento di essi non è nato a Roma. Roma sarà sempre una città di apolidi e di transfughi, e la cultura il principale prodotto di importazione. Grande paradosso della capitale d'Italia che improvvisamente si troverà condannata, senza mai volerlo veramente e

questo a Roma Pasolini trova la libertà, lì riesce ad esprimere la propria sessualità alla luce del sole e non perché il popolo romano sia progressista o liberal, semplicemente perché non gliene frega niente a nessuno, perché a Roma sono tutti un po' esibizionisti e spacconi, tutti disincantati e indifferenti (non solo i borghesi di Moravia) e anzi qualcuno addirittura approfitta della devianza dello scrittore friulano per fare qualche soldo. «A Casarsa egli sentiva di peccare; a Roma crede di non peccare più» (Siciliano, 2005, p. 180), esattamente come il puritano americano dell'Ottocento descritto da Henry Adams. Ma se il peccato non esiste, allora non esistono limiti all'immaginazione. Ed è per questo che qui si può raccontare qualsiasi cosa.

E allora che cos'è Roma? Roma è da sempre la proiezione di progetti, ideali, desideri su uno spazio senza che spesso ce ne sia nessuna necessità pratica, produttiva, sociale, economica. Lo scrivevano già gli intellettuali stranieri dell'800 che decidevano, dopo un breve soggiorno, di trasferirsi stabilmente a Roma. Così il saggista americano George Stillman Hillard:

«Ogni giovane artista sogna Roma come il luogo dove si realizzeranno tutte le sue aspirazioni. Nulla deve essere più delizioso di quel che prova un giovane dotato di fervida immaginazione quando, proveniente da una prosaica città industriale, si reca a Roma per completare lo studio dell'arte. Egli si trova trasportato in un mondo nuovo in cui tutto è illuminato da una luce diversa e tutto acquista risalto da ombre più dolci. Non vi è più quella fretta, quel chiasso cui era ormai abituato. La gente che egli incontra per le vie si muove con lentezza, e nessuno ha l'aria di correre a un appuntamento. [...] Una vita modesta, ma senza il pensiero del pane quotidiano, l'obbligo stretto di lavorare unito all'assoluta libertà del lavoro stesso» (Negro, 1943, pp. 330-332).

È l'immediata materializzazione dell'immateriale sia esso utopico o distopico. E questo lo è da sempre: Sisto V e il primo progetto moderno di riorganizzazione urbana, il barocco, i sabaudi che vogliono "torinizzare" Roma e trasformarla in una Parigi sul Tevere, e poi il fascismo che la vuole imperiale e ancora gli esperimenti dell'edilizia popolare comunista fino ad arrivare all'individualismo consumista di "palazzinari" e singoli cittadini che produrrà la città abusiva e spontanea. A questo

senza mai riuscirci completamente (come invece succede per Parigi, Londra o Madrid), a rappresentare culturalmente il proprio paese quando invece, per la sua storia imperiale e per la presenza della Chiesa da sempre nemica delle nazioni, la sua più intima vocazione è universale e antinazionale.» (Ragone, 2009, p. 301).

proposito vien in mente uno dei primi strampalati progetti dei sabaudi alle prese con il dilemma della modernizzazione di Roma. «Per essere moderni [i torinesi] immaginarono le cose più strane: tra l'altro progettaron una ferrovia aerea come c'era a New York. Doveva andare da Piazza di Spagna alla stazione attraversando la piazza di Trevi e le Quattro Fontane, e quindi dalla stazione raggiungere il Colosseo tenendosi sempre a cinque metri d'altezza dal suolo» (Negro, 1943, pp. 27-28). Il progetto viene poi abbandonato, non per ragioni estetiche, ma perché mancavano i finanziamenti⁸.

Forse allora è proprio Roma la città più astratta e premeditata del mondo, non San Pietroburgo come affermava Dostoevskij. Non è vero che Roma non conosce la modernità, la conosce a pezzi, un quartiere per volta, ognuno diverso dal precedente. Mentre Milano risulta facilmente racchiudibile in poche etichette (la moda, l'industria, il design), Roma rimane uno spazio ambiguo perché di etichette ne ha troppe. Il bolognese Stefano Benni, cercando di spiegare il suo trasferimento a Roma, a un certo punto afferma che "Roma è l'unica città italiana che ha un quartiere per ogni stato d'animo". Roma è simultaneamente paese e metropoli; provinciale e universale (raramente nazionale)⁹; antica, rinascimentale, barocca, neoclassica, fascista, comunista, postmoderna. Questa progettazione sempre parziale mai globale dello spazio urbano produce decine di microcosmi differenti che, scontrandosi o incontrandosi riescono trasformarla in una quinta scenica adatta ad ogni tipo narrazione. In questo senso Roma è la perfetta realizzazione delle teorie narratologiche di Lotman (1972) che individua il motore delle narrazioni nello scontro tra differenti campi semantici: più ce ne sono, più un contesto riesce ad essere narrativo.

Lo storytelling del degrado

Difficile, nel 2017, concludere una riflessione su Roma senza fare riferimento alla cronaca di questi ultimi anni che l'hanno vista al centro di centinaia di inchieste, articoli, libri, talk show,

⁸ Non è stato però dimenticato. L'attuale sindaco Virginia Raggi si deve essere ispirata ad esso per il suo progetto di costruzione della funivia Casalotti-Battistini.

⁹ «Paesana metropoli dove tutti si conoscevano, dove una piccola e coloritissima vita locale si mescolava di continuo alla varietà della grande vita internazionale» (Negro, 1943, p. 165).

speciali televisivi: parentopoli, mafia capitale, inefficienza, ingovernabilità, corruzione, infiltrazioni della criminalità organizzata, immondizia per strada, le onnipresenti buche, gli immigrati accampati sotto i monumenti, etc. Il tutto riassunto con una parola ripetuta come un mantra fino allo sfinimento: il degrado. Ci si chiede come avrebbero fatto i quotidiani, nell'ultimo lustro, a riempire le loro pagine senza il degrado di Roma. A partire dall'estate 2015, all'apice della crisi della Giunta Marino, non c'è stato praticamente giorno in cui il Corriere della Sera non abbia pubblicato sulla sua home page un'immagine dell'iconografia della "mancanza di decoro urbano": uomo che piscia su muro del centro storico, donna che lava mutande in fontanella, coppia che fa sesso dentro il Colosseo, turista ubriaco che fa il bagno alla Fontana del Tritone, immigrato che defeca in buca di Via Cola di Rienzo (sarà riuscito, almeno lui, a tapparla?), insieme alle migliaia di nature morte (carte, cartoni, buste, scarpe, elettrodomestici, materassi) immortalate in primo piano e sempre, immancabilmente, fuori contesto. Noi romani ci domandavamo, sgomenti, se questo accadeva solo a Roma e le altre città invece fossero immuni a cotanta barbarie. Ma poi comprendevamo che in fondo era molto più suggestiva, romantica e quindi notiziabile la cronaca di un amplesso sotto l'Arco di Costantino tra il Colosseo e il Palatino che una triste sveltina, in pausa pranzo, all'ombra del Pirellone o una fellatio tra le torri del Bosco Verticale di Boeri. Da quel periodo la macchina affabulatoria del degrado romano non si è fermata un attimo. Segno che, come vuole dimostrare questo articolo, Roma non ha mai cessato di essere un prolifico contesto narrativo; di storie dell'orrore, certo, ma pur sempre di storie si tratta. E, a dispetto di defecatori seriali, esibizionisti sessuali, politici incapaci e corrotti, immigrati vagabondi, buche, monnezza, autobus incendiati e infaticabili giornalisti voyeur, Roma, negli ultimi vent'anni ha continuato a produrre storie anche ad altri livelli. Nel cinema soprattutto (solo per citare i film più noti: *La grande bellezza*, *Suburra*, *Sacro GRA*, le commedie di successo anche internazionale come *Smetto quando voglio*, *Perfetti Sconosciuti*, *Lo chiamavano Jeeg Robot*) ma anche in letteratura (Siti, Ammaniti, Pecoraro, Piperno, il successo mondiale dei lucchetti di Moccia, o *Angeli e Demoni*), in televisione (serie tv come *Romanzo criminale* e *Suburra*) e perfino nei videogiochi (*Assassin's Creed: Brotherhood*, uno dei videogame più venduti

del decennio).

Ma cosa ci sarebbe di nuovo in questo? L'immaginario romano si è sempre nutrito del degrado, del disordine, del mescolamento di registri e paradigmi diversi e opposti, a patto che accanto a tutto ciò ci sia anche altro. E non parlo solo della "grande bellezza" dei suoi monumenti e del fascino per la sua storia millenaria. A leggere i loro diari, i visitatori della Roma dell'Ottocento rimanevano stupefatti non solo dal contrasto degrado-bellezza della città ma anche dalla quantità di eventi che si svolgevano in quella che loro stessi definivano una "metropoli paesana": mostre, intronizzazioni, processioni, santificazioni, feste aristocratiche e popolari si susseguivano quasi quotidianamente, tanto che spesso all'entrata delle osterie era affisso il calendario degli eventi della settimana. Il tutto culminava con il Carnevale che attirava migliaia di persone da tutta Europa, veniva raccontato dai principali quotidiani internazionali (addirittura Dumas ambienterà un intero capitolo del suo best seller *Il conte di Montecristo* proprio durante il carnevale) e che si può considerare come la prima vera festa laica europea (Capaldi e Ilardi, 2016).

Gli stranieri, quindi, venivano a Roma per assistere o partecipare come protagonisti a spettacoli, e non solo per visitare un museo a cielo aperto. Il tessuto storico urbano e monumentale non era valorizzato solo in quanto tale ma soprattutto per la sua capacità di diventare quinta scenica di ogni tipo di eventi. E lo sviluppo urbanistico e politico (Roma capitale) successivo non farà altro che moltiplicare le possibili scene: la firma di trattati, la visita di capi di Stato, le adunate fasciste a Piazza Venezia, le Olimpiadi del '60, manifestazioni e cortei di ogni tipo; perfino le violenze di piazza (come dimenticare gli scontri di Valle Giulia del 1968?) contribuiranno a nutrire il suo immaginario. Si pensi anche a quegli amministratori comunisti che alla fine degli anni Settanta e a dispetto degli immani problemi che la città viveva in quel periodo, non hanno avuto paura a mettere in piedi l'Estate Romana, trasformando ancora una volta il suo territorio in un palcoscenico di eventi, modello delle decine di festival di ogni ordine e grado che oggi infestano tutte le città italiane.

Insomma a Roma da sempre si balla sulla merda e sulla bellezza (come nelle due scene iniziali de *La grande bellezza* di Sorrentino), l'importante è non togliere il ballo, altrimenti la merda coprirà inesorabilmente la bellezza. Sono gli eventi e i racconti che

esaltano la quinta artistica e architettonica, la attualizzano e la rendono viva. E parlando di ballo, perfino le poche fabbriche abbandonate della Pontina e della Tiburtina erano divenute negli anni Novanta uno dei centri più all'avanguardia della scena techno-rave europea con il trasferimento nella capitale degli Spiral Tribe e dei Mutoid.

Va bene, ma tutto questo è effimero, si è sempre detto. Ma cos'altro dovrebbe produrre Roma, se non spettacolo, cultura e immaginario? Trattori? Smartphone? Jeans? Secondo alcuni, per far fronte al degrado, dovrebbe adottare il modello di spazi gentrificati e "cool" tipico di Barcellona, Berlino e ultimamente Milano. Ma Roma, per fortuna, non sarà mai "cool" nel senso che si dà oggi a questa parola in quanto ogni progettazione e funzionalizzazione dall'alto del territorio anche in senso modaiolo, giovanilistico, o trasgressivo non potrà che essere effimero. Si pensi solo alla brevissima vita che ha avuto la Via Veneto della "Dolce Vita" per poi eternizzarsi solamente nell'immaginario.

E allora governare Roma vuol dire in qualche modo partire da presupposto che degrado, disordine, contrasti possono essere un punto di forza che bisogna essere capaci di gestire e sfruttare; perché generano imprevedibilità e quindi narrazioni e immaginario che sono oggi tra i principali motori del successo di una città in un mondo ormai caratterizzato da paradigmi produttivi sempre più immateriali e informativi. È ovvio che le buche vadano riparate e i trasporti migliorati, che chi urina per strada vada multato, che bisogna trovare un freno alla corruzione, che l'amministrazione comunale dovrebbe essere più efficiente. Detto questo, a Roma non resta che rimanere semanticamente effimera: è questa caratteristica che da sempre le ha permesso di adattarsi ai mutamenti storici senza identificarsi in uno specifico periodo storico, in un'identità rigida, in una funzione determinata. Roma muore veramente solo se non riesce a più a funzionare come quinta scenica dell'immaginazione; di ogni potenziale contenuto dell'immaginazione.

Se la classe dirigente si fa spaventare dallo storytelling del degrado si corrono due pericoli: da una parte un'inazione fatalistica, ossia il blocco di qualsiasi progettazione urbanistica o di organizzazione di eventi (per esempio le Olimpiadi del 2024); dall'altra, si corre il rischio opposto, quello della musealizzazione: la chiusura di intere porzioni di territorio,

la sua razionalizzazione in percorsi rigidi e predeterminati, l'impossibilità di risemantizzare i luoghi anche solo in base all'emozione del momento. A quel punto l'unica storia che si potrà raccontare a Roma sarà quella che andrà dalla biglietteria al cartello EXIT.

Bibliografia

- Asor Rosa A., Cicchetti A. (1989). Roma. In: *Letteratura italiana. Storia e geografia, vol. III. L'età contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Capaldi D., Ilardi E. (2016). Grand Tour: immaginario, territorio e culture digitali. *Digitcult*, 1: 37-48.
DOI: 10.4399/97888548993914.
- Ilardi E. (2005). *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*. Roma: Meltemi.
- Lotman J.M. (1972). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- Negro S. (1943). *Seconda Roma (1850-1870)*. Vicenza: Neri Pozza, 2015.
- Ragone G. (2009). *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*. Bari: Laterza.
- Siciliano E. (2005). *Vita di Pasolini*. Milano: Mondadori.
- Virno P. (1994). *Mondanità. L'idea di «Mondo» tra esperienza sensibile e sfera pubblica*. Roma: Manifestolibri.

Emiliano Ilardi è Professore Associato di Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi presso l'Università degli Studi di Cagliari. Via Is Mirrionis 1, 09123, Cagliari. Tel: 070/675-7308. Mail: ilardi@unica.it