

## Poeti romaneschi del Novecento.

Per secoli, grosso modo dal Rinascimento a oggi, tutto ciò che di dialettale nel Lazio si è prodotto è riferibile a Roma; in genere i poeti che si sono espressi nel dialetto di Rieti o di Viterbo o di qualche paesino come Bagnoregio o Alatri sono stati degli imitatori che hanno avuto più il desiderio di avvicinarsi a Peresio, a Bernari o al Belli anziché alla Loro espressione. Oggi le cose sono mutate e stanno mutando, un po' per la frenesia della moda del dialetto ma anche per la riscoperta che i piccoli centri stanno facendo del patrimonio storico, culturale e linguistico del loro passato. Si assiste così a un fenomeno apparentemente abbastanza contraddittorio: più si restringe il parlato dialettale e più fioriscono poeti dialettali che non sono soltanto salvadanai di filologia o di folklore, ma mondi espressivi spesso di un livello considerevole. Dovendo scegliere dei te-

sti per una piccola antologia laziale del Novecento, ed essendo i nomi limitati soltanto a cinque, non posso tenere conto (e sarebbe molto interessante penetrare nella spiritualità linguistica di parlate come quella di Tolfa (1) che possiede un idioma quasi tutto al femminile) di esperienze diverse da quelle romane. Ripeto anch'io l'errore di limite, del resto non sarebbe possibile fare diversamente per offrire all'estero un rapido panorama; bisognerebbe trascurare gli ormai classici Pascarella, Zanazzo, Trilussa. Mi auguro che si presenti l'opportunità di dare un ventaglio più dispiegato e più completo, anche per entrare nel complesso sistema degli scambi e vederne la portata culturale e poetica. Roma ormai supera i quattro milioni di abitanti, i quartieri ancorati alla parlata romanesca sono rimasti Trastevere e Testaccio, ma sta nascendo una nuova parlata alla cui base resta il romanesco gergale delle borgate, della periferia; a questa si affianca una parlata "generica", degli immigrati che sono diventati cittadini della capitale e hanno acquisito la cadenza romanesca. Era fatale che accadesse, che accada, perché una metropoli come Roma, con la forza della sua storia, adesci il forestiero lo conduce al sapore della sua espressività linguistica, alla quale sono impastati i monumenti, le opere d'arte, la tradizione. Si diventa romani con una certa facilità e il riscontro avviene (o era avvenuto sui banchi della scuola quando si leggeva un po' di Trilussa, un po' di Belli) con disinvoltura, anche perché nei bar, nei bus, alle code degli uffici postali, delle banche e delle delegazioni municipali la gente non è riservata e silenziosa e parla, si lamenta, sbraitava, racconta. Sta avvenendo un po' quel che avveniva ai tempi delle grandi congluente dell'Impero Romano: allora erano gli schiavi e gli artisti ad arrivare a *Ronae* quando si esprimevano (Piero Bargellini nella sua *Storia della Letteratura Italiana* (2) è sfizioso nell'inventare aneddoti al proposito) lo facevano storpiando le frasi e creando così le premesse per la nascita della lingua italiana (Da mihi ilium panem: da mi il pane). Il fenomeno questa volta riguarda le altre parlate regionali che interagiscono tra loro e con il romanesco, creando quindi un nuovo romanesco, altrettanto efficace, seppure molto diverso da quello, per esempio, usato dal Belli. Ciò ha, in un certo qual modo, autorizzato il romanesco di Mauro Marè che vive di innovazioni e di invenzioni cercando la poesia attraverso una lingua da lui foggiate capace di realizzare la cosa nel *suono*. La premessa era necessaria perché un dialetto, parlato da parecchi milioni di persone e con una tradizione scritta alle spalle non indifferente, non ha gli stessi problemi e le stesse valenze di un altro, parlato da poche centinaia di persone e con nessuna tradizione nel suo passato. Non solo, Roma è la capitale d'Italia, vi si giocano le sorti del Paese, le sorti spirituali della cristianità; là è il crocevia degli avvenimenti (sede del Parlamento e del Senato) che per forza di cose devono avere un riflesso in chi si occupa di poesia dialettale e soprattutto in chi la pratica.

E' arcinoto che tutta la poesia in dialetto romanesco della seconda metà dell'Ottocento si sia mossa sotto l'influsso diretto di Giuseppe Gioachino Belli; il grande maestro, con i suoi oltre duemila sonetti, si legittima indiscusso prede-

cessore, fonte imprescindibile non solo per quanto concerne il linguaggio, anche per tutto ciò che riguarda i temi, addirittura i contenuti. Filippo Chiap e Luigi Ferretti, per esempio, si muovono pedissequamente all'interno della poesia belliana e non solo non fanno mistero della loro affiliazione, arrivando persino ad esibirla, con quell'insistere facile che pretende ascolto in nome di una tradizione entro la quale si è sicuri di trovare almeno una legittimità d'udienza. E' chiaro che in costoro è viva la preoccupazione tipica dei cabarettisti degli uomini di varietà che anelano all'applauso e non si preoccupano del resto. Ha scritto Gaetano Mariani che questi "Vivono all'ombra delle parole del Belli scendono nelle strade, . . . ascoltano il popolo parlare nella sua lingua, lo vedono muoversi, amare, soffrire; ma lo ascoltano e lo vedono avendo nell'orecchio e nell'anima Belli, come una guida ma anche come un continuo peso". (3) Diversa o forse anche opposta alla poesia di Ferretti e di Chiappini è quella di Augusto Marini che trae alimento per i suoi versi dagli avvenimenti della vita politica ed economica. Così ai bozzetti puri e semplici si sostituiscono accenti di satira e di polemica che colpiscono il Governo e i suoi Ministri Cardinali, i funzionari.

A volte i versi di Marini, che non si allontana dai frusti e triti temi di semi-rituale trova una sua genuina espressione caricaturale che però si stempera presto in rituali d'immagini e nel repertorio solito delle scene che restano lontane dalla corposa vibrazione umana e poetica del Belli.

E' evidente che ai poeti citati mancano la partecipazione e l'adesione al mondo che vanno proponendo o suscitando e manca la convinzione che la poesia debba essere altro dalla descrittività tout-court. Non hanno neppure quel disincanto di tipo generico (per alcuni critici qualunquista) che ebbe poi Trilussa entrando nelle porte sfondate delle favole, che solo quando diventano graffiante ridanciane riescono a imporre una loro fisionomia originale e accettabile. Per ritrovare una qualche certezza poetica, non priva di vigore e di qualità, bisogna attendere i primi componimenti di Giggi Zanazzo che si collega direttamente al filone belliano (forse non trascurando neppure le esperienze di Ferretti (Chiappini) e ne trae alimento importante per fotografare le piccole realtà del mondo quotidiano romano. Zanazzo comprende che bisogna andare oltre Belli pur muovendo da lui, e indagare quegli spazi rimasti vuoti o inediti dal grande predecessore. Così la sua vivacità espressiva ne guadagna, perché non s'indagava facilmente al metro del ricalco e deve perciò entrare in un solco tutto personale sforzandosi di trovare motivi poetici da applicare alle suggestioni. Zanazzo evita accuratamente di soffermarsi dunque su ciò che sente estraneo ed evita soprattutto di attrarre l'attenzione del lettore con esclamazioni ricorrenti: argomenti li stempera in una bonaria e calorosa mimesi del parlato fino a trovare le corde del recitativo che, a differenza di quello esibito e voluto da Belli e da Trilussa, in Zanazzo è insito nei versi, come un atteggiamento che esuli dal vero e proprio recitare ma ne dà consistenza con le parole e con le immagini. Zanazzo è quindi il vero erede belliano che sa trovare il modo di raccontarsi senza caricare le tinte romantiche, ma neppure accentuando quelle venstic

A questo punto andrebbe aperto un discorso particolare sul rapporto che intercorre tra i poeti dialettali della stessa area linguistica e non tra poeti dialettali e poeti in lingua; forse fino a Marini, per limitarci a Roma, le affiliazioni erano avvenute quasi esclusivamente sul ceppo del romanesco, con lui invece si apre un capitolo inedito, nuovo, che lo vede inserirsi nello sviluppo della poesia italiana. È l'epoca in cui impera il magistero di Giosuè Carducci, che è riferimento obbligato.

Gli spiriti ribollenti del Risorgimento sono accesi e vigili e tutto ciò che esalta l'eroismo, le virtù patrie e simili argomenti trova consensi entusiastici. I poeti in dialetto non vogliono restare indietro e sentirsi passatisti con i loro discorsi che fanno rivivere scenette paesane, che ritraggono l'oleografia del borgo all'infinito, così si adeguano ai temi trattati dalla poesia in lingua e guardano naturalmente al cantore della Terza Italia. Prima fra tutti Cesare Pascarella che, nonostante resti nell'atmosfera degli umori trasteverini, sa poi infrangerne quell'appiccicoso tono crepuscolare per portarsi su accenti alti e aulici, conducendo "nella storia il mondo astorico di Belli" (4) come scrive Franco Brevini.

Questo avviene perché il poeta si chiude, in un certo senso, nell'invettiva antirisorgimentale che aveva già visto proprio il Carducci scagliarsi con ira contro trofei falsi e bugiardi, ma non si lascia andare, non si abbandona alle invettive anticlericali o agli scimmiettamenti della politica ripetendo formule consuete o archetipi logori.

C'è un'intervista di Ugo Ojetti che ci chiarisce l'atteggiamento poetico di Pascarella e ci dà la chiave del suo fare: "La lingua parlata del popolano romanesco non è un dialetto nel senso in che si chiamano dialetti e linguaggi del popolo di Milano, di Venezia, e di Napoli. Esso è la stessa lingua italiana pronunciata diversamente. E aggiungi a queste differenze puramente foniche una grande superiorità della nostra lingua dialettale su quella italiana. Essa è più propria perché è più concreta, perché non è stata per secoli da sublimi menti adoperata a speculazioni metafisiche e ogni parola dà immediatamente l'idea della cosa da essa figurata senza che altre rappresentazioni vengano a indebolire la sicurezza" (5).

Pascarella parla di "lingua dialettale... più propria e più concreta di quella italiana" (6), cioè insiste sulla possibilità (nel suo caso sulla certezza) che il romanesco possa apprendere nei suoi l'idea precisa della cosa detta anche grazie al fatto che non è ancora stato indebolito, né contaminato, né reso vago dalla tradizione. Il discorso qui si fa interessante e pone la base di quel ragionamento, tutto attuale, che da alcuni anni Loi e Giacomini vanno facendo. Il che significa che Pascarella, quali che siano poi stati i risultati della sua poesia, aveva chiaro in mente ciò che stava avvenendo in quel rapporto mai troppo chiarito appunto tra dialetto e lingua.

Queste affermazioni teoriche risaltano ancor più perché fatte da un poeta in odore di aulicità e adottato dal Carducci critico. Non sarebbe dovuto avvenire il contrario? O al Carducci (ma sarebbe troppo ingenuo supporlo) bastava guardare semplicemente ai temi che Pascarella aveva trattato?

Carducci aveva compreso che per Pascarella il dialetto non era stato un ripiego e perciò lo indicò ai lettori con quel trasporto che valse all'epoca a cancellare anche tante incomprensioni e paure derivanti dall'Unità d'Italia (7). Per dimostrare che il romanesco (ma qualsiasi altro dialetto) poteva ottenere risultati uguali se non migliori di quelli della lingua, Pascarella tentò il poema con *Storia nostra*, che avrebbe dovuto ripercorrere gli eventi a cominciare dalla fondazione di Roma. "Se al Belli quel dialetto era servito unicamente ad introdurre il popolo romano a parlare di sé nella sua nuda, gretta ed anche sconcia favella", al Pascarella doveva servire per cantare la gloria di una nazione: atteggiamenti antitetici che pongono i due poeti su strade opposte, anche se storicamente si gatta, in entrambi i casi, di posizioni romantiche" (8).

Ma il tentativo di Pascarella è ancora più da sottolineare se si pensa che all'epoca, in altre regioni, si era pensato al poema soltanto per tradurlo, quindi si era pensato alla *Commedia*, alla *Gerusalemme*, all'*Orlando*, all'*Eneide*, un capitolo tutto da studiare sia come fenomeno che come atteggiamento del dialetto nei confronti dei classici.

Ignorando completamente la storia, Trilussa farebbe pensare a una poesia che ritorna alla fonte belliana e invece, Spagnoletti ce ne spiega assai bene la remota radice, "nei sentimenti espressi da Trilussa, tutto risulta chiaro ed esplicito, secondo la tradizione della lirica settecentesca: l'amore dell'onestà quasi sempre introvabile, una certa dose di cinismo programmatico, il rifiuto di tutte 'l'esaggerazioni', non escluse la demagogia e la dittatura, e la riduzione dei valori umani a scala borghese" (9). Siamo discesi di un gradino, siamo fuori dalla verità squisitamente plebea, ma anche fuori, lontano dal popolo pascarelliano. In Trilussa tutto assume le sembianze della scoloritura, dello scampolo; è come se fossimo al mercato di Porta Portese e c'intricassimo tra le cianfrusaglie vecchie e nuove o finte vecchie, come se oggetti e animali, persone e cose, sentimenti e virtù subissero uno smidollamento e si facessero, per fare un esempio oggi calzante, cibi in serie del Mac Donald. Non c'è nel versificatore la convinzione di quel che dice e racconta, il suo supermercato un po' giocoso e un po' impudente, un po' moralistico e un po' irraguardoso ha tutta l'aria di finire in chiacchiere d'osteria. Scrive Claudio Rendina: "... la società edonistica fine Ottocento e primo Novecento ha esaltato Trilussa, poeta e personaggio; era il simbolo di un'epoca e della classe borghese. E così si espresse fino a *La gente* del 1927.

Ma durante gli anni del ventennio fascista non perse popolarità: divenne anzi il centro propulsore dei motteggi che correvano per la penisola, in termini qualunque, e per questo tollerati dallo stesso regime. La sua voce si confermò 'non l'eco di una scuola o di un partito', ma la *ceca* la capace di fronteggiare uli 'camaleonte/più nero der carbone" (10).

Portare il dialetto ad "arrangiamento di dialetto" Trilussa spezza quel flusso della tradizione che, pur tra contraddizioni e ripulse, avanzava con propositi di poesia; egli non rinnova e non tradisce, ma ha l'idea di far parlare gli animali nei suoi apologhi e nelle sue favole, cosicché dopo di lui nasce una moda *che*

vede decine di versificatori accostarglisi, senza peraltro possedere la sua distesa e accattivante affabulazione.

Ripiega però "verso un genere di satira che non ci aiuta molto a comprendere l'uomo, ma solo una piccola fetta della società" (11).

Dopo Pascarella, Zanazzo e Trilussa i poeti romaneschi non si contano, ma si muovono quasi sempre all'interno di consumate formule non lontane dai soliti bozzetti e dalle scenette alle quali ha contribuito anche il teatro e primo fra tutti quello di Petrolini. Si può comunque dire che, a differenza di altre regioni o di altre metropoli, non si avvertono ritardi rispetto a scuole o a mode o a magisteri della poesia in lingua: i crepuscolari trovano subito ascolto, come pure i futuristi, i rondisti, gli ermetici, i neorealisti.

Le ragioni di un corrispettivo così frontale sarebbe interessante vedere da che cosa vengono fuori, e sarebbe interessante anche verificare perché in quasi tutta la prolifica versificazione in romanesco (come anche in napoletano dove le eccezioni sono poche, come Serrao, Sovente e Di Natale) manchi quasi completamente la nota di un sentimento e di un colore che non siano oleografici. Le ipotesi sono riferibili forse all'uso della lingua del Belli che mette soggezione e fa roteare su se stessi i discepoli (il caso dei pochi versi di Corazzini dialettale non fa testo).

E' probabile che Mario dell'Arco, cresciuto al culto di tutta la poesia romanesca a lui precedente e presente (egli nasce nel 1905, Pascarella muore nel 1940 e Trilussa nel 1950) abbia avvertito più d'un motivo mancante nella tradizione (come appunto il sentimento) e abbia avuto la visione completa di un riconcorrersi di topos troppo insistiti e solo apparentemente variati. La verginità del dialetto, di cui parlava l'autore di *Villa Glori*, capace di saper traversare il senso profondo della storia e di trascrivere radicalmente i dati, ha perlomeno subito una lacerazione: il dialetto della capitale rimugina stantii riflessi d'un mondo tra l'altro andato in disuso. I vari poeti non sono neppure più i famosi notai delle trasformazioni di balzachiana memoria, ripetono il formulario e s'incepiano anche sull'endecasillabo, scendono a patti con le rime, ammiccano alla retorica, alla sguaiataggine. Dell'Arco sente il bisogno, fin da *Taja ch'è rosso*, del 1946, di purificare l'aria stantia che si respirava. Perciò rifiuta il debordare talora barocco e talora paludato del cronachismo degli ultimi decenni e s'affida ai suggerimenti del cuore che però mai sono lasciati alla loro assoluta libertà, essendo la lingua di Dell'Arco vigile e perfino rigorosamente calibrata. Studioso attento, ma con un'anima crepuscolare virile e aperta, ha dato prova di sapersi comunque destreggiare anche in argomenti cari alla tradizione, come il *Sacco di Roma e il Ratto delle Sabine*, realizzando opere che s'innestano, a pieno diritto, nel solco della linea lirica italiana però corretta dalle perturbazioni di una monelleria tutta palazzeschiana prima maniera.

I risultati, seppure di rilievo, comunque restano nell'ambito di uno sforzo che patteggia con il passato prossimo e meno prossimo.

La vera novità è portata da Mauro Marè che, dopo l'esordio avvenuto nel 1977

con *Ossi di persica* (prefato da Giuseppe D'Arrigo), trova via via una sua strada personale e originale che utilizza il romanesco in funzione sperimentale ma senza nulla disconoscere del patrimonio della tradizione.

Soltanto che a questo patrimonio il poeta fa roteare gli occhi, rizzare i capelli, cadere i denti. Già l'atteggiamento poetico riscontrabile in *Cicci de sellero*, del 1979, s' allontana da quello di pochi anni addietro; si sente che la consuetudine del parlato lo affascina, ma più per quel che il parlato offre nelle deformazioni di un ideale balbuziente o di uno scolaro re degli strafalcioni anziché di un popolano che guarda al borghese quando s' esprime. La successiva raccolta, *Er mantello e la rota*, tutta imperniata su sfaccettature che guardano al Belli pensoso della vita e delle sorti umane, dà l'avvio al poeta di un nuovo inferno il cui centro è Roma e la cui periferia è un risvolto alternativo d'una Roma che avanza da lontane sponde del deserto universale. Mare scrive in *Sillabe e stelle* "strade de Roma, vicoli:/ spesso ve vengo a trova./Pe mano er còre, /cerco mestessi smessi". Ha chiarito Mario Lunetta che a Mare non "basta più raccontare, rappresentare con arguzia dolente le scene di un Arazzo Romano che restava comunque una finzione da sottoporre a note di encomio o a note di biasimo: gli è ormai indispensabile cercare il contagio" (12).

Ecco, questo contagio avviene in maniera celiniana prima in *Verso novunque e poi in Controcòre* che ci portano all'interno d'una dimensione di provvisorietà, anche linguistica, da disorientare. Ma in questo disorientamento non c'è estraniamento, semmai il contrario, con quella lucida analisi del mondo che si sfalda e si arena su possibilità nevrotiche del dissesto disumano della corsa verso il nulla.

C'è, in queste poesie, tutto l'acido muriatico d'una civiltà il cui ritmo è costantemente disarcionato dall'esigenza d'un rapporto con la vita che Mare insegue nella pienezza e nell'incanto e che lo mette scomodo soprattutto per i sensi che s'affacciano e si perdono, si offrono e si combinano con altri sensi. E' come se Mare compisse un viaggio dantesco ma non più attraverso i regni del male e del bene ma attraverso le dissonanze delle sillabe, attraverso la giungla dei fonemi che si scagliano contro e s'adirano e pretendono di sostituirsi all'essere. Questo stato di disumanità della parola porta il poeta a fondersi con i suoni e così s'innesta al suo canto e ne diviene vittima e carnefice.

Non più dunque rituali da seguire, scorci da etemare, personaggi della Roma da ricordare, ritratti a tutto tondo o a mezze tinte d'una realtà che si difendeva con la memoria, adesso il poeta ha bisogno di trovarsi e farci ritrovare fuori dal circuito della semantica potremmo dire tradizionale e per questo rincorre la chiave oscura del mistero che ci svelerà le cifre dei simboli e forse ci darà l'apertura verso l'infinito.

Mare, coi suoi neologismi, con la sua ricchezza espressiva mostra a chiare tinte, se ancora ce ne fosse bisogno, che la vera poesia s'affida a qualsiasi lingua e molto spesso la lingua se l' inventa per proteggersi dalle contaminazioni magari contaminando.

Eccoci dunque affacciati al futuro della poesia romanesca, che, se avessimo

dovuto considerare anche nella miriade dei tanti poeti fioriti ultimamente, ci avrebbe fuorviato. A noi premeva vedere come il seme Belli abbia avuto il suo percorso e si sia fatto altro da se stesso; il resto è accademia, esercitazione, qualche volta velleità da non considerare, per evitare che troppe incrostazioni coprano il tracciato e la voce incarnata *ner verbo e ner vverbo*, per parafrasare il poeta.

1. Cfr., per avere un'idea, *Frammenti di luce, poesie folkloristiche* a cura del Circolo Poetico-Culturale "Bartolomeo Battilocchio", Civitavecchia, s.d., e, di ETTORE PIERRETTORI, *La Tbrfa dal Barsòlo- Poesie in dialetto tolfetano*, Torino, 1982, Gruppo Editoriale Forma.
2. PIERO BARGELLINI, *Pian de' giullari*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 1946.
3. GAETANO MARIANI, *Pascarella nella letteratura Romantico-Verista*, in *Ottocento Romantico e Verista*, Napoli, Giannini Editore, 1972, pag. 531.
4. FRANCO BREVINI, in Introduzione a CESARE PASCARELLA, *La scoperta dell'America e altri sonetti*, Milano, Mondadori, 1992.
5. UGO OJETTI, in *Alla scoperta dei letterati*, nuova edizione a cura di PIETRO PANCAZI, Firenze, Sansoni, 1946, pag. 239.
6. Idem.
7. Scrive GAETANO MARIANI in *Ottocento Romantico e Verista*, cit., a pag. 561: "Non credo ... che a spiegare l'entusiastico giudizio del Pascarella e l'amicizia che legava i due poeti basti insistere sulla epica di Villa Gloria, sul tipo di poesia che il Carducci sognava di fare e non fece, sull'innegabile simpatia che l'autore dei Giambi nutrì sempre per chi si occupava di poesia e di letteratura patriottica. Al fondo del giudizio carducciano palpita la coscienza di un maestro che sente di aver un discepolo sicuro fra i poeti dialettali di Roma, un uomo che vedeva la vita e la storia (soprattutto la storia, si badi) come la vedeva lui, come la interpretava lui: urto di passioni contro il flaccidume del sentimentalismo romantico".
8. GAETANO MARIANI, idem, pag. 540.
9. GIACINTO SPAGNOLETTI - CESARE VIVALDI, *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, vol. II, Milano, Garzanti, 1991, pag. 69.
10. CLAUDIO RENDINA, *Introduzione a Trilussa, Poesie*, Newton Compton, Roma, 1992, pag. 13.
11. GIACINTO SPAGNOLETTI - CESARE VIVALDI, *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, cit., pag. 698.
12. MARIO LUNETTA, *Introduzione a Sillabe e stelle*, di Mauro Marè, Roma, 1986.

## Schede bio-bibliografiche

**CESARE PASCARELLA.** Cesare Pascarella è nato a Roma nel 1858. Sin dalla prima infanzia mostrò di avere un carattere insofferente delle regole e delle istituzioni, al punto che fuggì dal seminario di Frascati dedicandosi alla politica e ai fatti sociali che seguirono la Breccia di Porta Pia.

Compi poi comunque gli studi all'Apollinaire e subito dopo si iscrisse all'Istituto di Belle Arti che frequentò irregolarmente, ma con notevole profitto. Divenne un pittore alla moda e partecipò al gruppo dei XXV della Campagna Romana che intendeva offrire una pittura realistica sia del paesaggio che degli animali. Pascarella si dedicò con fervore a quest'attività e ne trasse benefici e conoscenze che gli dettero la possibilità, appena ventiduenne, di collaborare alla "Cronaca Bizantina" e al "Capitan Fracassa" con i suoi primi sonetti in romanesco.

La frequentazione delle due riviste gli permise di stringere amicizia con Gabriele D'Annunzio e con Edoardo Scarfoglio. I tre compirono un viaggio in Sardegna con spirito d'avventure e con intenti di conoscere e far conoscere una civiltà che essi ritenevano diversa da quella delle altre regioni italiane e perciò interessante sia dal punto di vista sociale che da quello più strettamente antropologico.

Nel 1883 cominciò la collaborazione al "Fanfulla della Domenica" che gli permise la pubblicazione del poemetto *La serenata* e suscitò un retrospettivo, fortunato interesse tra i critici anche della recente produzione apparsa un anno prima, nel 1882.

La vita di Pascarella in seguito fu un susseguirsi di viaggi (in Giappone, America del Nord, Africa, Egitto, America del Sud, India) dei quali restano tracce nei *Taccuini* (Milano, 1961, Accademia dei Lincei), pagine argute e spesso di rara efficacia, che danno del poeta la misura del suo caustico spirito d'osservazione e del suo occhio pittorico, oltre che umano.

Ma non mancano i viaggi, alcuni a piedi, per l'Italia, come quello attraverso la Ciociaria. Alterna quindi, nelle collaborazioni, resoconti, elzeviri, descrizioni di luoghi, di tipi, di ambienti e si sofferma anche su argomenti, com'è il caso de *Il manichino* (1885) riguardanti l'umorismo. Detto per inciso, un raffronto accurato rivela che Luigi Pirandello tenne in seria considerazione il volume di Pascarella.

Tra un viaggio e l'altro pubblica le sue opere, recita nei teatri non solo romani (a Milano avrà come spettatore Giuseppe Verdi), si muove in preda a una inquietudine che lo fa errabondo e ostinato camminatore.

La poesia di Pascarella nasce sul limitare dell'esperienza belliana che smuove o prende nuove connotazioni al sorgere del nazionalismo postunitario, e dell'entusiasmo patriottico e risorgimentale. Il modello a cui si guarda è il Carducci, che si occuperà benevolmente della poesia di Pascarella suscitando naturalmente tra letterati e lettori un consenso addirittura spropositato.

Così Pascarella da *Er morto de campagna*, del 1882, arriva a *Villa Glori*, 1886, tentato da quella che Giorgio Barberi Squarotti ha chiamato "l'epica dialettale". Villa Glori tuttavia è meno "fantasioso e vivace" de La scoperta dell'America. Nel 1941 esce, postumo, *Storia nostra* che però si compiace troppo di trovate linguistiche e di ambiguità storiche narrate tra equivoci verbali e "anacronismi comici", com'è stato detto. Un po' la "distrazione" dei viaggi, un po' una troppo programmatica poetica che rientrava nella ufficialità del regime, fanno mancare forza a quest'opera di Pascarella che però, forse grazie al suo atteggiamento tollerante, diviene Accademico d'Italia nel 1930. E' vero dunque quel *che* ha scritto Cecchi, lo ricorda Brevini, che "Pascarella fu l'epico che Carducci non aveva potuto essere per ragioni linguistiche". Cesare Pascarella è morto a Roma nel 1940.

**TRILUSSA.** E' pseudonimo di Carlo Alberto Salustri, nato a Roma nel 1871. La madre era bolognese, il padre, cameriere, di Albano Laziale. Ha un'infanzia dolorosa di lutti e di tristezze; di cui forse sente appena il peso essendo ancora molto piccolo. Perde la sorellina Elisabetta quando ha meno di due anni e il padre quando ne ha tre. La madre fa la sarta e col bambino è un po' rigida, anche perché il bambino studia poco e di malavoglia. A sedici anni abbandona la scuola, ma ha già scritto le prime rime. Il 1887 esce una sua poesia su "Il Rugantino" di Giggi Zanazzo e anche una prosa firmata con lo pseudonimo di Marco Pepe.

Diventa subito popolare per una serie di "ritratti" di ragazze romane che pubblicherà nel 1889 col titolo di *Stelle de Roma*. E' subito polemica con il poeta romanesco Filippo Chiappini che accusa Trilussa di ignoranza del dialetto arroccandosi sulla posizione del "purista vernacolo", come lo chiama Claudio Redina.

La popolarità del poeta è quasi immediata, le sue collaborazioni al "Messaggero" seguite e discusse; anche i suoi disegni trovano consensi nella massa dei lettori. Lavora nella redazione di "Don Chisciotte" fornendo immagini, bozzetti, favole, schizzi, vignette, poesie con quella facile vena che sarà un tratto distintivo del suo operare e del suo vivere.

Anche lui, come Pascarella, viaggia molto, ma per le città italiane, che lo accolgono non solo come cronista, ma anche come fine dicitore dei suoi versi. Addirittura nel 1901, con il poeta veronese Berto Barbarani e con il poeta bolognese Alfredo Testoni viene costituito un trio che gira per i teatri di Genova, di Padova, di Milano, di Reggio Emilia, ecc.

Gli inviti si infittiscono e Trilussa gira incessantemente tutta l'Italia con impegni serali degni d'un divo di teatro. La sua poesia piace e più ancora piace la sua recitazione fatta in un dialetto che tutti possono comprendere e che però ha gli ingredienti della sagacia, del frizzo, dell'ironia, del sarcasmo. Si reca anche in Egitto, ma forse per seguire una ragazza di cui s'è innamorato, l'attrice Leda Gys.

Al suo ritorno comincia a vivere in Via Maria Adelaide in mezzo a una miriade

*di souvenirs* raccolti un po' ovunque, con quel medesimo spirito occasionale e casuale con cui D' Annunzio aveva organizzato le stanze del Vittoriale. E' sempre impegnato in serate e il mondo della Roma bene lo accoglie e lo invita. Ma le amicizie letterarie scarseggiano (se si esclude un periodo affettuoso trascorso con l'autore della *Figlia di Jorio*), frequenta Civinini, Bontempelli e D' Ambra e gira per i caffè e le osterie vestendosi in modo eccentrico.

Durante gli anni del Fascismo scrive testi per Petrolini e anche per Fregoli; Mondadori gli pubblica un libro, il regime non reagisce ai suoi lazzi, sono lance smussate, quasi di colore, che possono addirittura far comodo per dare la sensazione che esista piena libertà di espressione ed esiste la possibilità della protesta. Le sue condizioni economiche, verso la fine dei suoi giorni, si fanno modeste, in più viene colpito da asma e ha difficoltà a uscire per passeggiare e intrattenersi nelle osterie a bere il suo bicchiere.

Muore poco prima del Natale del 1950.

"Trilussa è un moralista epicureo" è stato detto da Barberi Squarotti; E Sciascia: "I personaggi di Trilussa non escono davvero dal "Mantello" di Gogol". In effetti il poeta non sa affondare in profondità le sue stoccate, gioca leggero di fioretto e non si pone mai da nessuna parte con rigore. "Ad impedirlo è la mancanza di un vero e grande sdegno" contro i comportamenti dell'uomo, contro i suoi vizi, le sue mancanze, le sue violenze. La sua poesia risulta quasi sempre facile e piatta e resta in superficie anche quando una vena sentimentale e un po' crepuscolare si incunea per subito disperdersi.

**GIGGI ZANAIIO.** Zanazzo è nato a Roma nel 1860.

S'interessò prestissimo agli aspetti del folklore della sua città e alla poesia in romanesco, leggendo con viva partecipazione Peresio, Berneri e Belli.

S'impegnò come vicedirettore alla biblioteca Vittorio Emanuele, ma in seguito divenne direttore della Biblioteca della Pubblica Istruzione. Ebbe un temperamento aperto e cordiale che lo portava a vivere con i popolani dai quali trasse non poche qualità per la sua poesia. Si deve a lui la fondazione dei periodici che meglio seppero interpretare l'anima romanesca: "Rugantino" e "Cassandrino". Peccato che i suoi studi e i suoi interventi critici non sempre siano ortodossi da un punto di vista filologico, il lavoro però non è mai demotivato o frutto di un cervelotico capriccio.

Infatti le sue scenette, le sue figure, i suoi bozzetti, pur essendo legati essenzialmente a certa atmosfera belliana, risentono troppo da vicino dell'elemento parodico e si servono, com'è stato detto, "di brillanti equivoci di linguaggio" per ottenere risultati forse spesso troppo vistosi o esibiti per la loro maestria compositiva. La plebe del Belli rivive nelle pagine di Zanazzo ma in tono minore rispetto al maestro, tuttavia gli usi, i costumi, le credenze, le paure, le fedi, la vita, insomma, nel variare delle stagioni e dei sentimenti, vengono illustrati con una sorta di rigorosa puntualità e precisione, tanto che si possono trarre dai versi di Zanazzo indicazioni valide per ricostruire non pochi momenti dell'ambiente trasteverino o di quello del Ghetto. Il nostro autore non fu soltanto gior-

nalista e poeta, la sua attività si è espletata anche in direzione del teatro, oltre che degli studi e prova ne sono *Novelle, favole e leggende*, del 1907; *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma*, del 1908; *Canti popolari romani*, del 1910; le opere teatrali *E' re Gobetto*, del 1885; *Li fanatici p'er gioco del lotto*, dello stesso anno; *Li Maganzesi a Roma*, del 1887; *L'amore in Trastevere*, dell'anno seguente; *Me vorresivo?* del 1890.

E' stato giustamente notato dalla critica che il poeta, a differenza dei suoi predecessori, non ha usato solamente l'endecasillabo all'interno del sonetto, ma forme metriche varie e talora complesse, probabilmente perché voleva uscire dalla strettoia di un obbligo che sentiva limitato e anche per scendere maggiormente a patti con il parlato popolare che ha in sé ritmi franti, o ancor più musicali e cantabili dell'endecasillabo.

Fatto è che egli s'avvicina e aderisce, in un certo senso, al mutamento in atto nella poesia italiana. In tutta la poesia di Zanazzo serpeggia il buon senso e l'attenzione alla vita nelle sfumature più delicate e tenere e questa vena, che a volte svela un fondo di tristezza profonda, non sciupa quasi mai quella voce corale, in sordina, che sta dietro ogni cosa e sembra organizzare il mondo nel suo flusso e nella sua corsa.

E' uscito, postumo, *Proverbi romaneschi*, nel 1960.

Zanazzo è morto a Roma, a cinquantun anno, nel 1911.

**MARIO DELL'ARCO.** Mario Dell'Arco è lo pseudonimo di Mario Fagiolo. E' nato a Roma nel 1905, da alcuni anni vive a Genzano. Ha lavorato come architetto e come editore, senza mai trascurare l'attività di poeta che lo ha visto fautore accanito e instancabile della difesa del dialetto, non solo romanesco. Ha fondato e diretto le riviste "11 Belli", "Il nuovo Belli" e "Il nuovo Cracas". Fu conosciuto dal largo pubblico nel 1952 per aver collaborato con Pier Paolo Pasolini all'antologia ormai storica *Poesia dialettale del Novecento* pubblicata da Guanda. Anche la sua produzione di saggista è stata proficua: *Lunga vita di Trilussa*, nel 1951; *Pasquino e, le pasquinate*, del 1957; *Giuseppe Gioachino Belli. Ritratto mancato*, del 1970; così come pure quella di prosatore: *Il cavallino d'Argante*, del 1956; *Il nuovo cuore*, dello stesso anno; *L'osteria cucinante*, del 1965 e *Roma capricciosa*, dell'anno successivo.

E' il primo dei poeti romaneschi che, senza disdegnare la produzione dialettale si apre alle esperienze ermetiche, alle nuove istanze della poesia in corso. Poeta di grande interiorità e di forte sensibilità, ha fatto sentire con evidenza le inflessioni del suo animo un po' crepuscolare da cui comunque ha tratto il meglio delle sue opere. Anche quel lieve sorriso che increspa molte sue composizioni vien° dalla lezione del primo Palazzeschi e del primo Covoni, come ricorda Spagnoletti, mal' amarezza di Dell'Arco ha qualcosa di più dolente, come se fosse il portavoce di un'antica tristezza che risveglia le cose intorno e le scuote per ricordare loro che hanno un compito e sono parte integrante della vita.

Le sue pennellate di colore completano questa sensazione e ne danno un risvol-

to di presagio, mettono inquietudine. Del resto alcune sue raccolte si sono mosse tra grazia orientale e ferma liricità greca, con accensioni talvolta traboccanti e tal'altra colme di brividi che passano come ombre sulla terra e sembrano benedirli, nonostante l'amarezza che scivola e s'annida leopardianamente. Quel primo timido tentativo fatto da Zanazzo sui metri da Dell'Arco viene portato a esiti notevoli, fino al canto pieno delle ottave. Non solo: il poeta fa sentire la piena consapevolezza di uno che non è arrivato al dialetto per un gioco o per il solito ripiego, ma perché nel dialetto ha trovato addirittura un modo più profondo ed elegante di espressione poetica. Si comprende quindi che il meglio della sua vasta produzione non va individuato là dove si lascia prendere dalle nostalgie che lo riportano all'interno del mondo romanesco, ma altrove, dove si libera del peso dei modelli romaneschi, primo fra tutti Belli, ma anche Trilussa. Abbiamo un poeta che dà retta al sentimento e ne fa buon uso, anche quando le note si fanno di tenerezza e di idillio.

**MAURO MARE.** Mauro Marè è nato a Roma nel 1935. Esercita la professione di notaio. Ha vissuto sempre in stretto contatto con gli ambienti artistici e culturali della capitale non di rado stringendo amicizia con i più importanti critici e poeti.

I suoi ultimi libri di poesia possono considerarsi una rivelazione, la vera novità arrivata nella poesia romanesca. Partito sommessamente, come del resto dimostrano molti suoi sonetti, dalle esperienze più acclamate di Belli e di Trilussa, si è poi discostato da questi per trovare un suo dettato in cui sono completamente rotte le convenzioni e in cui brillano le invenzioni linguistiche. Da sottolineare però che queste invenzioni non sono un mero progetto intellettuale, ma esigenza, necessità di poesia e quindi naturale sperimentazione, quella che dovrebbe sempre essere insita in qualsiasi opera d'arte. I primi due volumi di Marè si muovevano quasi con circospezione, pesava un passato che pretendeva la sua parte di rivincita; poi, come ha notato Brevini, egli "esce dalla propria preistoria poetica".

*Sillabbe e stelle* (forse non è casuale che la prefazione al libro sia di Mario Lunetta) offre, già nei metri, un Marè che ha piena padronanza dei suoi mezzi espressivi. Il vero si fa denso, sincopato, solo di tanto in tanto s'adagia su un endecasillabo per subito però frangersi in una sorta di rincorsa che lo trova pronto a reagire per affidargli anche sfumature e quelle annotazioni sottili dell'anima che vivono fuori dal foglio e spesso diventano l'essenza stessa del componimento.

Quando Marè utilizzava il tradizionale registro belliano o trilussiano di un realismo comico o sarcastico, si teneva legato ad argomenti che non disdegnavano il sociale e quindi l'annotazione, magari ai margini, descrittiva e, in definitiva, sentenziosa; adesso la sua poesia è tutta inclinata verso un bisogno di guardare dentro di sé accanto a un bisogno quasi ermeneutico di comprendere che cosa stia avvenendo alla parola e quindi alla poesia. Giacinto Spagnoletti ha individuato in *Verso novunque*, del 1989, l'angoscia dilaniante di una condizione

che fa di Marè un autore sradicato dalle esultanze facili del  
nel verso una densità di vita che altrimenti andava perduta.  
a costante attenzione del poeta verso tutto quel che si combina  
il fluire del tempo: lo sguardo di Marè perciò si fa scomposto,  
na dentro e fuori, tutto assume le sembianze di quel che in arte  
chiamata la poetica del brutto. In questo brutto, in questa flut-  
tà delle cose che ha il peso delle farfalle e l'appiccicosa sostan-  
s'insinua il bagliore d'un fuoco che invoca, con "disperato  
Ivezza, almeno la salvezza dell'unità nel tutto.

to Giorgio Patrizi, "dinanzi a un testo che testimonia come,  
emporanea, esista, al di fuori delle mode e dei clamori pubbli-  
tentazione seria e rigorosa, capace di fare i conti con l'attualità  
on le ragioni della mente e quelle delle emozioni, con i proble-  
a e della conoscenza".

idente ormai che per Marè sia aperta la famosa via larga, so-  
Th sa interpretare il suo tempo diventando anche un parados-  
yanni Tesio, di Kraus o forse, io direi, di Thomas Bernhard.