

Giuseppe Bonifacino

È noto che la preoccupazione, e meglio si direbbe l'assunto espressivo, di Nino Rota, nell'accingersi a comporre la sua Cantata intitolata bellianamente a *Roma capomunni* (1972), era quello di rifuggire ogni tonalità celebrativa o accademica, per restituire invece «in modo vivo», libero dai gravami ideologici o retorici di ottiche convenzionali, gli «aspetti più significativi e, per così dire, universali della Città eterna». Così, infatti, il compositore milanese dichiarava – e lo ha opportunamente evidenziato uno specialista di Rota come Pierfranco Moliterni¹ – nel testo riprodotto sulla retrocopertina dell'edizione discografica di *Roma capomunni*. Ed era una dichiarazione, nella sua linearità, assai significativa: non solo perché confermava le peculiari inclinazioni intimiste e speculative – sottolinea Moliterni² – della poetica rotiana, ma pure perché dava conto della singolare visione di Roma sottesa alla scelta dei testi che dovevano costituire il tessuto narrativo e orientare il «tono poetico» (come lo stesso Rota scriveva³) dell'opera. Una visione partecipe e insieme disincantata, storica e tuttavia non mitografica, cui l'assunzione dei sonetti belliani – a Rota suggerita dal suo sodale e «correligionario della setta rosacrociana risalente a Giuliano Kremmerz»,⁴ «Vincenzo Vinci» Verginelli, che la disponeva come asse portante e cornice tematica dell'opera – offriva una angolazione prospettica per la quale la grandezza proverbiale dell'Urbe poteva essere originalmente declinata (pur forse non senza l'afflato palinogenetico di qualche *nuance* misteriosofica sottesa alla partitura⁵) nel chiaroscurale realismo di una variegata e però iterativa contingenza quotidiana – come, entro un diverso codice estetico di cui peraltro proprio la musica di Rota costituiva un elemento decisivo e indispensabile, Federico Fellini contemporaneamente la dipingeva nel film ad essa intitolato: sontuosa e misera, universale e quotidiana, splendente e degradata, caduca ed eterna.

Analogo, per certi suoi tratti e, più, per la focalizzazione esistenziale che, in misure pur diverse, li sottende e sommuove, può risultare infatti, e non per caso, l'affresco trans-storico rotiano a quello dell'artista riminese: entrambi intesi a coniugare la dimensione epica del tempo inscritta nella città di Roma, la sua linea comunque continua ancorché scandita da mutazioni paradigmatiche, la sua monumentale istituzionalità, per così dire, con quella, antiepica e frammentaria, della sua molteplice e immutevole fenomenologia quotidiana, della sua eticità esistenziale. Ma se l'affresco del Fellini *pasticheur* cresceva tutto nella proliferante accensione visionaria dello sguardo filmico, nella Cantata rotiana le escursioni temporali transcificate dalla silloge testuale nella partitura derivano da un sapiente assemblaggio di materiali letterari e linguistici esibitamente eterogenei, che la sequenza dei sonetti belliani è demandata non solamente a tenere insieme, ma a risemantizzare, in un *pastiche* storico-espressivo nel quale ciò che viene messo primariamente in gioco, e fa problema, è appunto il senso del tempo, la prospettiva dalla quale traguardare la rappresentazione musicale della città «capomunni».

Per un verso, infatti, i brani⁶ tratti da Virgilio, Orazio, Plutarco, dal Venerabile Beda, e da Servio, Dante, Macrobio, Goethe, Byron, da cori popolari medioevali o risorgimentali, e infine dal classicheggiante preziosismo lirico di un raffinato contemporaneo come Giorgio Vigolo, peraltro insuperato editore di Belli, andavano a costituire le stazioni di una sconfinata parabola diacronica, in quanto reperti e voci di una complessa ma unilineare temporalità storica, testimonianze emerse dalle vicende e dalle età che Roma visse e in sé racchiude. D'altro canto, l'Ottocento dialettale e plebeo istoriato nei sonetti belliani, più che evocare un secolo, e oltre che sceneggiare, dietro al fasto, il degrado e la violenza del corrotto potere del Papato,

¹ Cfr. P. MOLITERNI, *Sacra Romana Rota. A proposito della Cantata Roma Capomunni*, in *Lettere ed arti. Studi in onore di Raffaele Cavalluzzi*, a c. di V. MASIELLO, G. DISTASO e P. GUARAGNELLA, Graphis, Bari 2009, pp. 613-626.

² Ivi, p. 616.

³ Ivi, p. 617.

⁴ Ivi, p. 616.

⁵ Cfr. in proposito N. SCARDICCHIO, *Roma eterna nella cantata di Nino Rota e Vinci Verginelli*, in *Roma capomunni*, libretto di sala a c. di A. ANNESE, Conservatorio «Niccolò Piccinni», Bari, 23-7-2013, pp. 17-28.

⁶ I testi, scelti e tradotti da V. VERGINELLI, sono riportati ora nel libretto di sala *Roma capomunni* di cui alla nota precedente.

valeva a straniare proprio l'impianto e il senso di quella ricognizione condotta nei domini letterari lungo l'arco perfetto della storia, e a preservarla dal rischio di configurare un tessuto temporale tutto come protetto e illuminato, pur nelle sue epocali lacerazioni e contraddizioni, dal fulgore immutabile di quel destino di durata e di gloria che compone e rinnova, in tradizionale enfasi apologetica, il mito della «città eterna», ed il suo sperpero retorico.

Il dialetto del Belli, rimpiazzando «la prosopopea dell'Io lirico tradizionale con un'altra prosopopea, quella del romano»⁷ nell'oltranza del suo realismo a fondo popolaresco, nella sua «naturalizza»⁸ programmaticamente efrattiva di ogni sublime neoclassico o romantico, disegnava un mondo tragicomico e osceno, irriducibilmente vitalistico eppure senza luce di riscatto, opponendone la *facies* espressionistica e grottesca, l'ironia, il motto arguto, l'«antilingua»,⁹ ai codici valoriali intrinseci alle rappresentazioni canoniche della romanità. Il mondo dei sonetti belliani – il suo linguaggio, così ricco di vita e movimento, così carico di società e presente – è teatro di una vicenda eterna e senza storia: quella di una plebe, di un popolo che in sé patisce e sperimenta guasti e ingiustizie inscritti nella condizione umana, nel crogiuolo morale dell'esistere, prima e al di qua di ogni vicissitudine nel tempo immane della storia. Nello sfrenamento antagonistico della sua satira antipapale Belli profilava una visione materialisticamente disperata e antistorica, al cui centro si accampava il ghigno doloroso o spietato, il riso senza gioia né catarsi, di un male atemporale e irredimibile, croce perenne e stigma dell'umano.

E per questo i cinque sonetti prescelti, nel corpus sterminato che li attornia,¹⁰ quale «filo conduttore» – come scriveva Rota¹¹ – di tutta la Cantata (la quale da uno di essi traeva il titolo, *et pour cause*), nonché recingere, come in una museale galleria, tutti gli altri brani che la intessono, e scandirne la stratigrafia storico-temporale, ne rovesciavano la disposizione dinamica e l'*allure* mnestico-testimoniale nell'orizzonte di un tempo – di una città come stratificato luogo *del* tempo - concentrico e sospeso, mitico e naturale, eterno e vano. La franta capitale universale che da Rota è affabulata in musica si attesta quale forma, proiezione di un rapporto tra il colore mobile e immanente, carico di una quotidianità ipostorica e corale, dei sonetti del Belli, e la trasparenza remota e trascendente dei lacerti testuali in varia guisa vettori della grande storia di Roma, della sua potenza magnifica e perentoria. Nel nesso contrastivo che lega e specularmente contrappone la cifra sublime custodita in essi e il fermentante *bathos* – mai lirico o patetico – della degradata ma nobile *comédie humaine* belliana prende corpo un'idea letteraria, prima che musicale, dell'intreccio dei tempi che in Roma si rapprende, come di uno sterminato spettacolo di anime e di forme, una caleidoscopica *féerie* di simulacri, di emblemi senza vita dei suoi fasti, e di umili parvenze della vita.

A conferma di tale opzione tematica, il primo dei cinque sonetti belliani adibiti non soltanto a sorreggere l'orditura temporale dell'opera rotiana ma anche a focalizzarne preliminarmente in chiave etico-esistenziale le escursioni epocali è il 1031,¹² nel quale il poeta decostruisce in sarcastico disincanto il mito della fondazione di Roma: e vale qui a investire di un'ombra allegramente dissacratoria, e ad ammantare con i *sales* sottili o grevi della parodia, l'immagine grandiosa della città che la musica, sostenuta dallo spiazzante *incipit* testuale nella sua programmatica ripulsa di ogni cadenza celebrativa, giocosamente demistifica. Nella domanda d'esordio («Chi ha frabbicato Roma, er Vaticano, / er Campidojjo, er Popolo, er Castello?») Belli convoca in scena istituzioni e luoghi canonicamente rappresentativi della romanità e della sua forza, per rimarcare senza remore la paradossale genesi, etnicamente eterogenea (tra Romolo e Remo, «ggnisun de li dua era romano») e moralmente turpe, perché incisa, nel suo stesso mito fondativo, dal *vulnus* di un'estrema violenza fratricida. Lungi dal ricantarne la fondazione, il poeta denuncia come Roma, città sacra per antonomasia, sia nata nella violazione radicale dei patti («vennero a ppatti cor cortello in mano. // Le cortellate aggnédero a le stelle») e dei valori che devono sottendere la comunità umana della quale la tradizione l'ha resa celebrata icona simbolica: e sia stata dunque, sin dalle sue origini, il cronotopo di un caos irredento, il travestimento scenografico di una confusione sociale e morale che ne rende di fatto

⁷ N. MEROLA, *Belli e le stelle di Roma*, in ID., *Appartenenze letterarie. Patrie, croci e livree degli scrittori*, ETS, Pisa 2011, pp. 27-43: 38.

⁸ Ivi, p. 32.

⁹ Su cui insiste P. GIBELLINI, *Il coltello e la corona. La poesia del Belli tra filologia e critica*, Bulzoni, Roma 1979.

¹⁰ Cfr. G. G. BELLÌ, *I Sonetti*, a cura di G. VIGOLO, voll. 3, Mondadori, Milano 1952.

¹¹ Cfr. P. MOLITERNI, *Sacra Romana Rota* cit., p. 617.

¹² Indirizzato «A Padron Marcello» con la data del 27 novembre 1833: G. G. BELLÌ, *I Sonetti* cit., vol. II, p. 1416. Di qui le cinque citazioni successive.

impredicabile ogni presunzione di grandezza o valore, e irricevibile ogni sua assunzione in veste esemplare o modellizzante. Il tempo antico e archetipo della sua gloria è diviso ed efratto alle radici: e a fronte della sua conclamata continuità, della proverbiale durata, oltre i secoli e i mondi, della sua sovranità ordinatrice e centripeta, si disvela il disordine babelico, la vertigine centrifuga e disgiuntiva che fin dal primo giorno ne pervade e corrompe la “cattiva” universalità: «e Roma addiventò dar primo ggiorno / com'è oggi, una Torre-de-Babelle».

Dunque, già nel testo scelto per il coro incipitario del libretto la dimensione temporale inscritta nella città «caput mundi», che avrebbe dovuto dispiegarsi nella sua organicità monumentale e adempiuta, quale mappa di un percorso comunque unitario e consequenziale nelle sue scansioni, mostra invece il suo vero sembiante: se l'ordine del tempo – ovvero il senso della storia – è dato dai valori che lo abitano e vi si realizzano, il tempo che Roma in sé, come per stratificazione geologica, custodisce e concentra è da sempre vuoto di valori, disertato dai principi dell'etica e dal lume della ragione, abbandonato senza riparo all'arbitrio della forza e del caso. All'impietoso materialismo belliano nulla può sottrarsi: la storia non è che lotta aspra di potere, e quella di Roma, lungi dal testimoniare un tragico ma nobile destino di grandezza, è suggellata dal sopravvenuto intervento trionfante del Papato, quasi a paradossale inveramento di un notissimo adagio popolare, sul quale il sonetto beffardamente si conclude: «[...] quelli dua la liticorno, / ma vvenne er Papa e sse la prese lui». Il dramma storico, già abbassato nei timbri della satira, declina in scherzo cinico e grottesco. La peripezia del valore precipita nella sua negazione. Il papa re, che in sé doveva, per la sua canonica o presuntiva vicinanza al divino, assommare e sublimare ogni valore, ne incarna, al contrario, la contaminazione cieca con il potere e il suo degrado morale, sancendone in perpetuo l'assenza. E il volto vero della Roma capitale – già storica e per sempre ideale – del mondo resta quello messo a nudo nella parola franca del dialetto, nel suo realismo immune dal sublime, che attinge il vero deformando il falso, come nell'ammiccante «capomunni».

Il tempo, dissacrato dall'esordio belliano, sarà allora null'altro che lo schermo sul quale il mito della città si dispiegherà nelle sue antiche suggestioni figurali, senza fallaci illusioni celebrative né artificiate protensioni alla modernità, in una costante alternanza o mescolanza di alto e basso, di grottesco e lirismo, nel segno pervasivo del *pastiche*, per il quale ogni brano rivincente dalla tradizione classica sarà vettore di un mondo di cui il contrastivo abbassamento intermesso dal sonetto belliano offrirà la compensazione parodica: se la parodia è – stando ad Agamben – «la presupposizione dell'inattingibilità del suo oggetto»¹³. Infatti la ipercomposita testura letteraria della Cantata enuncia l'impossibilità di attingere e rifare presente e viva la sublime grandezza di Roma e del suo mito - e insieme, però, la evoca proprio *per negazione*, vale a dire, nel solo modo consentito all'arte nella modernità: non, si badi, appagandosi in chiave postmodernistica di contaminare ludicamente i piani temporali e i testi che li restituiscono (o che, di volta in volta, per dir così, li istituiscono), sibbene disponendoli, in quanto forme portatrici del tempo e del suo *oltre*, in alterno contrasto, e muovendoli a cozzare l'un contro l'altro, nella declinazione della incolmabile cesura che penetra e diffrange i tempi storici, ma pure nella consapevolezza che al sogno di armonia valoriale del passato offre ancora possibile dimora l'intreccio delle voci che ne pronunziano la distanza e la negazione, e dichiarandone l'estraneità ne preservano, con la bellezza, il mondo che in essa rifratto si celava o enunciava. Un doppio scorrimento temporale, come si è già prima rilevato, ha luogo nel testo (anzi: dà luogo al testo) della Cantata, rendendola un vero e proprio *theatrum temporis*. Da una parte, quello che, raccogliendo le fasi diverse della storia di Roma nelle rappresentazioni letterarie, nei miti che l'hanno celebrata o raccontata, ne compone e tornisce la rassegna, quasi un prezioso e remoto bassorilievo sepolcrale, entro una catena testuale che declina valenze prospettiche e ipostasi figurali di Roma e della romanità, snodandosi dal frammento dell'*Eneide* e dal carne oraziano fino alla elegia contemplativa e meditativa di Goethe, e al simbolismo luminoso e incantato, alla sospesa serenità, alla hölderliniana *Stille*, musicale e museale, delle pacificanti deità «dell'Olimpo romano» evocate in trasparenza onirica da Vigolo¹⁴.

Per converso, nei sonetti del Belli vige, entro il tempo vivido e pittoresco della Roma papale ottocentesca, il tempo di una Roma senza storia, il tempo mosso e oscuro della vita. Nel quale quello della storia rimane peraltro sempre iscritto, suo fondale o scenario: come il sostrato di una dimenticata e tradita archeologia spirituale nel sonetto 831, dedicato alle «catacombe» di «San Zebbastiano», dove scatta il

¹³ G. AGAMBEN, *Parodia*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 120-30: 126.

¹⁴ Cfr. i testi riportati nel già cit. libretto di sala per *Roma capomunni*, pp. 9-12, *passim*.

ricordo della primeva cristianità ancora incorrotta, contrapposta al degradato coacervo materico, all'oscena ostensione metonimica di ossa che stipa l'antico labirinto catacombale, nella denuncia del turpe mercimonio di reliquie («qui abbusca uno stinco, e lì una mano, / Là un osso-sagro, e una ganassa, e un piede»¹⁵) che del sacro compie grottesco scempio, disvelandone il fondo avido e cieco. O, ancora, come nelle prime due quartine del sonetto 178, dove l'amara satira politica del presente dipinge l'Urbe come un immane repertorio dell'antico, e dei lasciti di un tempo ormai scisso e perduto¹⁶; mentre nel sonetto 1060¹⁷, lungo il crinale dell'allegoria (l'«arberone», che metaforizza, per torsione antifrastica della sua ascendenza dalla parabola evangelica della vigna del Signore¹⁸, il logoro ma ostinato potere papale) il *ressentiment* etico-politico trova lo sbocco di un auspicio invero più sentenziante che utopico, l'appagamento amaro e fittizio di una consapevolezza lucida e malinconica. Ma il tempo figurato nei sonetti è nichilisticamente privo di futuro, o di ottative palingenesi. Nell'ultimo della scelta, il 280¹⁹, posto a chiudere la Cantata come a coronamento di una vicissitudine tematica fin dal suo inizio verso esso convergente, spicca fin nel titolo, *Er mortorio de Leone duodecimosiconno*, il trionfo barocco della morte, la dissonante processione bandistica, disperatamente scomposta e profana, che accompagna con grottesca e inane pompa l'uscita del papa defunto dal palazzo che ne ospitava il potere. È l'apoteosi ilare e funeraria del corrosivo *comico* belliano, la celebrazione del vuoto che abita il potere e i suoi cerimoniali, e di sé permea il gioco della storia, coi suoi nomi e dei suoi volti mascherali, e il gioco senza nomi della vita. Ed è – al di là di ogni eventuale ambigua *intentio auctoris* – questo il messaggio, il tema, il senso che il testo conclusivo, e con esso il libretto, della Cantata infine enuncia: Roma antica e gloriosa è ormai uno spettro. Lo splendore remoto della storia si spegne nel concerto della morte.

¹⁵ G. G. BELLI, «Le Catacombe», in ID., *I Sonetti cit.*, vol. II, p. 1148.

¹⁶ G. G. BELLI, «Roma capomunni», in ID., *I Sonetti cit.*, vol. I, p. 270.

¹⁷ G. G. BELLI, «L'Arberone», in ID., *I Sonetti cit.*, vol. II, p. 1456.

¹⁸ Come annotava VIGOLO nel suo commento, *ibid.*

¹⁹ G. G. BELLI, «Er mortorio de Leone duodecimosiconno», in ID., *I Sonetti cit.*, vol. I, p. 418.